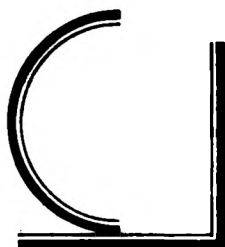




ГЕНРИ
ХОУМ

ОСНОВАНИЯ
КРИТИКИ



ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ



HENRY
HOME

ELEMENTS
OF CRITICISM

ГЕНРИ
ХОУМ

ОСНОВАНИЯ
КРИТИКИ

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1977

Редакционная
коллегия

Председатель
М. Ф. ОВСЯННИКОВ

А. А. АНИКСТ
В. Ф. АСМУС
К. М. ДОЛГОВ
А. Я. ЗИСЬ
М. А. ЛИФШИЦ
А. Ф. ЛОСЕВ
В. П. ШЕСТАКОВ

Вступительная статья
и общая редакция
И. С. НАРСКОГО

Перевод
З. Е. АЛЕКСАНДРОВОЙ

Комментарии
Э. В. ЛЕОНТЬЕВОЙ

СОДЕРЖАНИЕ

И. Нарский
ЭСТЕТИКА ГЕНРИ ХОУМА
9

ОСНОВАНИЯ КРИТИКИ
41

ТОМ ПЕРВЫЙ

ВВЕДЕНИЕ
45

ГЛАВА I. ЦЕПЬ ВОСПРИЯТИЙ И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
54

ГЛАВА II. ЭМОЦИИ И СТРАСТИ
62

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
РАССМОТРЕНИЕ ПРИЧИН ЭМОЦИИ И СТРАСТЕЙ

Раздел 1. Различие между эмоцией и страстью.
Наиболее обычные и общие из их причин.
Страсть как побуждение к действию
64

Раздел 2. Способность звуков вызывать эмоции и страсти
74

Раздел 3. Причины радостных и печальных эмоций
77

Раздел 4. Ответная эмоция добродетели и ее причина
78

Раздел 5. Во многих случаях одна эмоция рождает другую.
То же относится и к страстям
81

Раздел 6. Причины страха и гнева
89

Раздел 7. Эмоции, рождаемые вымыслом
92

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
ДЕЛЕНИЕ ЭМОЦИЙ И СТРАСТЕЙ НА СЛАДОСТНЫЕ И МУЧИТЕЛЬНЫЕ,
ПРИЯТНЫЕ И НЕПРИЯТНЫЕ. ВИДОИЗМЕНЕНИЯ ЭТИХ СВОЙСТВ.
102

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
НЕПОСТОЯННОСТЬ ЭМОЦИЙ И СТРАСТЕЙ. ИХ РАЗВИТИЕ И УГАСАНИЕ
107

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ
ЭМОЦИИ И СТРАСТИ, СУЩЕСТВУЮЩИЕ ОДНОВРЕМЕННО
113

ЧАСТЬ ПЯТАЯ
ВЛИЯНИЕ СТРАСТЕЙ НА НАШИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, МНЕНИЯ И ВЗГЛЯДЫ
126

Приложение к части пятой
Способы измерения времени и пространства, предоставляемые
нам природой
133

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ
СХОДСТВО ЭМОЦИЙ С ИХ ПРИЧИНАМИ
139

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ
КОНЕЧНЫЕ ПРИЧИНЫ НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЕННЫХ ЭМОЦИЙ
И СТРАСТЕЙ
141

ГЛАВА III. ПРЕКРАСНОЕ
149

ГЛАВА IV. ВЕЛИЧЕСТВЕННОЕ И ВОЗВЫШЕННОЕ
158

ГЛАВА V. ДВИЖЕНИЕ И СИЛА
179

ГЛАВА VI. НОВИЗНА ПРЕДМЕТОВ И НЕОЖИДАННОСТЬ
ИХ ПОЯВЛЕНИЯ
183

ГЛАВА VII. КОМИЧЕСКОЕ
190

ГЛАВА VIII. СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ
193

ГЛАВА IX. ЕДИНООБРАЗИЕ И РАЗНООБРАЗИЕ
206

Приложение к главе IX,
касающееся творений природы преимущественно с точки зрения
единообразия и разнообразия
218

ГЛАВА X. СООТВЕТСТВИЕ И УМЕСТНОСТЬ
221

ГЛАВА XI. ДОСТОИНСТВО И ИЗЯЩЕСТВО
232

ТОМ ВТОРОЙ
ГЛАВА XII. ДОСТОЙНОЕ ОСМЕЯНИЯ
241

ГЛАВА XIII. ОСТРОУМИЕ
246

ГЛАВА XIV. ОБЫКНОВЕНИЕ И ПРИВЫЧКА
254

ГЛАВА XV. ВНЕШНИЕ ПРИЗНАКИ ЭМОЦИИ И СТРАСТЕЙ
268

ГЛАВА XVI. ЧУВСТВА
283

ГЛАВА XVII. ЯЗЫК СТРАСТЕЙ
304

ГЛАВА XVIII. КРАСОТЫ ЯЗЫКА
316

Раздел 1. Красоты языка, зависящие от звучания
318

Раздел 2. Красоты языка, зависящие от значения
324

Раздел 3. Красоты языка, происходящие от подобий
между звуком и значением
356

Раздел 4. Стихосложение
364

ГЛАВА XIX. СРАВНЕНИЯ
395

ТОМ ТРЕТИЙ

ГЛАВА XX. ТРОПЫ

Раздел 1. Олицетворение
416

Раздел 2. Апострофа
429

Раздел 3. Гипербола
431

Раздел 4. Средство или орудие действия, представленное
как субъект действия
434

Раздел 5. Перенесение свойств одного предмета
на другой, смежный
435

Раздел 6. Метафора и аллегория
438

Раздел 7. Образная речь
450

ГЛАВА XXI. ПОВЕСТВОВАНИЕ И ОПИСАНИЕ
461

ГЛАВА XXII. ЭПОС И ДРАМА
482

ГЛАВА XXIII. ТРИ ЕДИНСТВА
500

ГЛАВА XXIV. ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО И ЗОДЧЕСТВО
513

ГЛАВА XXV. МЕРИЛО ВКУСА
544

Приложение

Определение или объяснение терминов
554

Комментарии
572

ЭСТЕТИКА ГЕНРИ ХОУМА

Генри Хоум (лорд Кеймс) * принадлежит к блестящему созвездию теоретиков эстетической мысли, которых дала миру Шотландия XVIII века. Яркий талант, энциклопедическая образованность и разносторонняя деятельность на поприще таких разных сфер теории и практики, как эстетика и правоведение, философия и сельское хозяйство, педагогика и литературная критика, были свойственны этому колоритному общественному деятелю и мыслителю. Одно время он был верховным судьей Шотландии, а писатели и поэты его родины знали его как внимательного и отзывчивого мецената искусств. Он размышлял над таким чуждым полету духа вопросом, как осушение болот, и стал душой знаменитого кружка просветителей, который сложился к началу второй половины столетия в «шотландских Афинах» — Эдинбурге. У него были тесные творческие контакты с Френсисом Хатчесоном, Томасом Ридом, Давидом Юмом, Адамом Смитом, Джеймсом Битти и Хьюджем Блейром. Сам сильно интересовавшийся теорией литературы **, А. Смит называет Хоума «предводителем» всей этой группы: *The master of us all*. И так оно и было, несмотря на то, что Хоуму не хватало свойственной Смиту силы аналитического мышления, а его литературный талант был бледнее, чем у Юма. В 1769 г. Генри Хоум стал президентом Шотландского философского общества. Юм, который на полтора десятка лет был моложе Хоума, советовался с ним по вопросам эстетики и истории литературы, хотя в вопросах теории познания, наоборот, больше прислушивался к своему юному приятелю его маститый покровитель, в то же время решительно отвергавший взгляды Юма в вопросе происхождения моральных принципов.

Из-под пера Хоума вышло свыше дюжины книг по самым разным проблемам, адресованных очень разным категориям читателей. Но наиболее длительное воздействие на публику среди них оказала толстая книга, напечатанная в Эдинбурге в 1762 г. и озаглавленная «*Elements of Criticism*», что будет, пожалуй, правильнее всего пере-

* Это прочтение имени Home, которое можно считать традиционным. Однако иногда это имя произносят как «Хьюм».

** См.: Френсис Хатчесон. Давид Юм. Адам Смит. Эстетика. М., 1973, стр. 397—471; John M. L. Lothian, Adam Smiths. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, L., 1963.

вести на русский язык как «Основания эстетической критики», ибо в ней речь шла не только о литературе, но также, хотя и в меньшей степени, о скульптуре, живописи, музыке и архитектуре*. Сочинение это выдержало пять прижизненных изданий, в третье (1765) из которых автор внес несколько дополнений; дважды было оно переиздано и вскоре после смерти Хоума, происшедшей в 1782 г. «Основания критики» заметно способствовали становлению художественного вкуса в Шотландии XVIII в., в Англии они стали чуть ли не настольной книгой, а в Северной Америке по подсчетам библиографов в общей сложности были потом перепечатаны 31 раз. Все же можно считать, что в течение последних полутора столетий «Основания критики» оказались в забвении, и литературоведы XIX века иногда лишь бегло упоминали имя лорда Кеймса среди тех гораздо более, чем он, известных эстетиков, которые, дескать, «спутали» прекрасное с целесообразным.

Но ныне к Генри Хоуму снова пробудился интерес, и прежде всего — именно как к эстетiku. Только в 60-х гг. XX в. появилось о нем около десятка английских и американских диссертаций. Их авторы пытаются понять ту действительную роль, которую он сыграл в английской и шотландской эстетической мысли классического ее периода. Впрочем, отчасти интерес к Хоуму косвенно стимулирован повышенным вниманием в наши дни к философскому творчеству Локка и Юма и ко всему тому, что их окружало и испытало на себе их воздействие.

Генри Хоум как теоретик культуры и эстетик сформировался в определенном духовном климате, полном резких противоречий. И когда он подчеркивает насыщенность антитезами благодатных для искусства тем социальной жизни, указывает на дисгармонию в современной ему художественной литературе, драматургии и публицистике или делает замечания о сильном воздействии, оказываемом на зрителей контрастными ситуациями на живописных полотнах, он — вполне сын своего времени. В английском искусстве тех лет многие из социальных противоречий эпохи аккумулировались в виде антиномии между фактической устоявшейся художественной практикой классицизма и складывающейся новой эмпирико-индуктивной эстетической теорией психологического реализма. Авторитету Расина стала на пути слава Шекспира. Сам Хоум был воспитан в традициях классической Цицероновской риторики, на которой основывались широко распространенные в то время учебники Чарльза Гилдона и Эдмунда Керля

* Конкретной литературной критики в этой книге сравнительно мало, так что можно сказать, что «внимание лорда Кеймса больше устремлено на «основы» — the elements, чем на «критику» — the criticism» (W. J. Hippie, *The beautiful, the sublime and the picturesque in the 18-th century British aesthetic theory*, Carbondale, 1958, p. 118).

(Curll), и когда он рассматривает лингвистическую, психологическую и собственно эстетическую стороны ораторского искусства, то движется в рамках категорий, которые сложились, кроме Цицерона, у Лонгина и Дионисия Галикарнасского. Но тот же Хоум выступил против классицизма, и на знамени, под которым он идет в бой, написано имя: Шекспир.

Английское искусство середины XVIII в. представляло собой многослойную картину. До конца второй трети столетия классицистская эстетика была наиболее авторитетной в стране, и в архитектуре и устройстве интерьера господствовали строгие классицистские вкусы братьев Адам.

Умерший в 1744 г. Александр Поуп оставил после себя целую школу сторонников картезианского и просветительского рационализма, трагедии французских классицистов завоевали лондонскую и эдинбургскую сцену. Но рационалистически уравновешенное искусство прославленных мастеров старого вкуса оказалось в соседстве с яркими образами не односторонне «очищенных» и «упорядоченных», но куда более реальных в их противоречивых и психологически убедительных метаморфозах человеческих страстей. Усиливается шекспировское влияние в драматургии, развивается сентиментальная буржуазная драма, под воздействием шедевров Свифта появилось сатирическое бытописание. Уильям Кент и Чамберс создали новый естественный и полуромантический стиль английского парка.

Попытки теоретиков свести это пестрое многообразие к чему-то целостному нашли свое отображение в полемических статьях знаменитого журнала «Спектейтор» («Зритель»), где чувственно многообразные характеристики полезного, приятного, прекрасного и добродетельного в результате их рационалистической обработки «подтакивались» Аддисоном к искомому будущему единству. Степень, в которой это единство достигалось, не может быть верно определена и оценена без учета того проникающего воздействия, которое исходило от философских сочинений Локка, Беркли, Рида и Юма и перекрещивалось с теоретическими влияниями со стороны доктрин кембриджских платоников и античных авторитетов. В особенности сталкивались все эти разные составляющие в эстетических построениях Хоума, и именно в его труде наиболее тесно переплелись воедино мотивы сенсуалистической теории познания и ассоцианистской психологии, свойственные эмпирической части этого в целом довольно пестрого духовного конгломерата. Можно сказать, что своеобразие Генри Хоума как теоретика состояло в том, что он попытался сплавить воедино гносеологию Локка и психологию Юма, использовал этот сплав в качестве теоретической базы для своей эстетической теории. Здесь свой парадокс, ибо Локк не интересовался эстетикой и даже крайне пре-

небрежительно писал о собственно художественном воспитании*. В учении о познании Хоум последовал в основном указаниям материалиста Локка. Но когда Хоум столкнулся с потоком разнородных факторов художественной действительности, он, не отказываясь от Локка, стал искать средства их генерализации в юмовском ассоцианизме и сразу же затем попытался выявить и их рационалистический знаменатель.

Рассуждения Хоума об интуиции отчасти напоминают взгляды лидера шотландской философской школы Рида, но считать его «предтечей» этой школы, как это делает Хипл**, было бы преувеличением.

Английская эстетика XVIII века представлена яркой плеядой выдающихся талантов, а Хоум был в самом ее средоточии, находясь в интенсивном духовном общении со всеми другими ее творцами. И если бы мы поставили перед собой задачу детальнейшей констатации всех линий и витков возникших при этом взаимовлияний и опосредствований, нам пришлось бы сопоставлять и сравнивать Хоума не только с Юмом и Локком, а также Хатчесоном, но и с Шефтсбери, Аддисоном, Бейли, Джерардом Бёрком, Свифтом, Хоггартом, Рейнольдсом (Reynolds). От сопоставлений отказываться, конечно, не следует, и сравнительный анализ помогает выявлению того ценного и оригинального, что внес в эстетику Хоум. Но решают все же не сравнения, ибо, если Хоум иногда и говорит в принципе то же самое, что и некоторые другие из перечисленных теоретиков и практиков искусства, он высказывает это зачастую в более яркой и отчетливой, чем они, форме, а учесть это ради точной оценки новаторства Хоума и воссоздания верной историко-эстетической перспективы не менее важно, чем извлечь все, что удастся, из применения компаративистского метода.

К. Гильберт и Г. Кун в своей известной «Истории эстетики» (1939) аттестуют Хоума как всего лишь «верного последователя школы внутреннего ощущения»***, но если его и можно назвать чьим-то «последователем», то только Джона Локка, хотя, прилагая его сенсуалистическую эпистемологию и эмпирическую психологию к теории искусства и эстетике, Хоум кое-что заимствует и у других предшественников или современников. Как и Хатчесон, он считает, что эстетические чувствования (эмоции), в отличие от страстей (аффектов), свободны от интереса, а красота форм — это единственная подлинная красота. Как и Юм, он ставит исследование наших переживаний прекрасного в зависимость от действия ассоциативных принципов.

* См., например: Джон Локк, Педагогические сочинения, М., 1939, § 197 и 203.

** См.: W. J. Hipple, Op. cit., p. 99—100.

*** К. Гильберт, Г. Кун, История эстетики, М., 1960, стр. 261.

Сопоставления подобного рода придется сделать еще не раз, при полном сознании того, что главный путь выяснения категориальной конструкции Хоума в ее целостности состоит не в этом, а в прослеживании основного хода его эстетической мысли в ее самостоятельности и своеобразии.

Большой интерес эстетика Хоума представляет для нас именно с точки зрения ее связи с выдающимися философскими построениями Локка и Юма. Она лежит как бы на их пересечении, хотя, разумеется, как только что было сказано, далеко не все в ней может быть объяснено через классическую английскую философию XVIII в. Сам Хоум как философ — фигура не яркая и, конечно, не оригинальная. Он верил в деистического бога и божественное провидение, но соединил эту свою веру с просветительскими идеалами, переформулированными им в ключе британского либерализма. Он «чуть ли не религиозно верил в труд и промышленную деятельность»*, и отсюда его интерес к вопросам прикладной науки, ремеслам и сельскому хозяйству, как бы воспроизводящий *mutatis mutandis* на шотландской почве те идеалы, которыми вдохновлялись организаторы и ведущие авторы знаменитой французской «Энциклопедии», начиная от Даламбера, Гольбаха и Дидро. Оригинален же Хоум тем, что, в отличие от Локка, не создавшего своей эстетической системы, он показал, какие возможности дает Локков материализм для ее построения. Он использовал многое рациональное и из исканий Юма, который в эстетике шел от агностицизма к антиагностическим концепциям. Спряжение Локковых и юмистских мотивов в едином учении было достигнуто Хоумом не наилучшим образом, но и любой другой вариант их соединения не устранил бы некоторой доли эклектизма, неизбежной при попытках непротиворечивого примирения этих двух столь разных по духу воззрений, хотя второе исторически возникло на основе перетолкования результатов первого из них.

Метод соединения, к которому прибегает Хоум, как раз исходит от Локка. Это — метод индуктивно-аналитический, так что, как выразился один из комментаторов, в результате его применения возникает «эстетика снизу»**. Но это далеко не все, что об этом методе нам потребуется сказать. Пока же продолжим сопоставление Хоума с Локком в других отношениях.

Первые две и XV главы «Оснований критики», а также «Приложение» к книге, разъясняющее значение употребляемых Хоумом терминов, особенно движутся в русле идей философии Локка. Он при-

* William C. Lehmann. *Henry Home, Lord Kames, and the Scottish Enlightenment. A Study in national Character and in the History of Ideas.* The Hague, 1971. p. 132.

** W. Neumann. *Die Bedeutung Home's für die Aesthetik und sein Einfluss auf die deutsche Aesthetiker.* Halle, 1914. S. 41.

мыкает к Локку и тогда, когда пишет о «достоинстве человеческой природы» (236)*, насчет которой «внешние признаки страстей явно доказывают, что человек по своей природе создан открытым и искренним» (282), способным подчинить свои страсти голосу разума и совести (292). Впрочем, Хоум в большей степени, чем Локк, подчеркивает социальную структуру человеческой природы, и — возможно, под влиянием Монтескье — он пылливо интересуется проблемами отношения человека и общества, развития социальных учреждений и законами истории. Из сенсуализма Локка и его учения о первичных и вторичных качествах как фундаментальных теоретико-познавательных предпосылок исходит Хоум, когда очерчивает отправные пункты своей эстетики. Эти предпосылки используются им, например, при переходе от первичных страстей к вторичным, производным, что он иллюстрирует речью Антония из шекспировского «Антония и Клеопатры». На них он опирается и при анализе процесса вызывания новых эмоций вторичными фантастическими представлениями (в 7 разделе I части II главы он именует таковые *ideal presence*, то есть «идеальными образами»).

Трудности и колебания, которые испытывал Локк в своем учении об идеях, невольно, чуть ли не на манер кальки, переносятся Хоумом и на эстетические проблемы.

Хоум заявляет, что «приятное и неприятное суть качества *воспринимаемых* нами предметов; сладостное и мучительное — это качества *ощущаемых* эмоций; первые присущи самим предметам; вторые существуют в нашем сознании» (102). Соответственно эстетические переживания субъективны, и «предмет красив именно потому, что кажется таковым зрителю» (156). Но, как и в случае Локковых идей вторичных качеств, мнение о полной субъективности эстетических эмоций сразу же обнаруживает свою сомнительность. По крайней мере «красотой некоторых предметов мы всецело обязаны природе» и у прекрасного имеется объективная подоплека. А поскольку понятие абсолютной красоты (о нем разговор еще впереди) у Хоума *ex definitione* опирается на идеи как первичных (формы, размеры, движение), так и вторичных (цвета) качеств, то объективное и субъективное в нем перемешиваются очень сложным образом.

Абсолютная красота переживается не только как особенная сладостная эмоция, но прежде всего и как просто приятное чувство, вызываемое вторичными и первичными качествами. Вторичное качество цвета приписывается иногда Хоумом самому объекту даже более определенно, чем это делал Локк: «...строго говоря, эмоцию рождает не окраска, но окрашенное дерево, не отвлеченно рассматрива-

* Здесь и далее в скобках указаны страницы настоящего издания.

емая форма, но именно форма дерева» (66). Но в других случаях — видимо, под влиянием Юма — Хоум толкует идеи вторичных качеств субъективно. Он был не настолько искушен в философии, чтобы уверенно разобраться во всех этих хитросплетениях, которые неоднократно употребляемых им формулировок сам же усложнил. И когда так называемая «относительная» красота оказывается у него одновременно и объективной, поскольку она «заключена в отношениях между объектами» (150), и субъективной, поскольку сводится Хоумом к переживаемому субъектом отношению полезности, он тем более рассуждает в вопросах философского обоснования эстетики уже не очень уверенно.

Это видно, например, из соображений Хоума насчет того, что «многие эмоции имеют сходство со своими причинами» (139). Он применяет термин «сходство» еще менее определенно, чем Локк. «Сходство», по его мнению, имеет место и тогда, когда «движение неспешное и равномерное действует приятно и успокоительно» (но к движению нас побуждают, наоборот, и предметы отвратительные), и тогда, когда, согласно общему закону природы, приятные причины вызывают приятную эмоцию, а причины неприятные — неприятную, хотя характер приятности ощущения и тонкой эмоции красоты далеко не один и тот же. «Сходство» далеко не всегда означает внешнюю похожесть вещей, и сам Хоум в XVIII главе удачно замечает, что «сходные причины могут порождать несходные следствия; а несходные причины — вызывать следствия сходные. Так, великолепное здание отнюдь не похоже на героический поступок, однако вызываемые ими эмоции сходны.

Еще яснее мы ощущаем это сходство в песне, когда музыка гармонирует с выраженными чувствами; между мыслью и звуком сходства нет; но между эмоцией, рождаемой нежной и патетической музыкой, и той, какую вызывает в нас жалоба несчастного влюбленного, сходство самое близкое» (358). Ассоциации могут такое сходство значительно усилить.

Так образуется благоприятная почва для восприятия Хоумом ассоциативных принципов гносеологии Юма, — но не его программного скептицизма, от которого Хоум определенно отмежевывается; материализм берет у него верх над агностицизмом в подавляющем большинстве случаев. Он отвергает берклианство и убежден, что «природа вынуждает нас доверять нашим органам чувств, а их свидетельство делает существование внешних предметов абсолютно достоверным» (559).

Как это видно из содержания второй и многих других глав книги, Хоум полностью воспринял учение Юма об ассоциативном механизме переходов от представлений к душевным волнениям (эмо-

циям), от одних эмоций к другим, а затем и к объективно нацеленным волнениям желаний (только такие эмоции Хоум называет страстями). Юм особенно был важен для Хоума при построении его эстетики, потому что внимание Юма было обращено не столько на анализ понятий науки, сколько именно на рассмотрение впечатлений и переживаний в психологии чувств, хотя, как раз в отличие от Юма, Хоум убежден в возможности построения рациональной и строгой эстетической теории. Поэтому и метод Хоума не есть всего лишь продукт «химического взаимодействия» методов Локка и Юма, но представляет собой своего рода их «гибридизацию» с рационализмом. Сам он называл свой метод «рациональным критицизмом», а в XV главе мы найдем даже одну из ранних попыток семиотического исследования эмоций и выяснения роли языка в передаче эмоций от одних людей другим. Начиная обычно с анализа, Хоум в реализации своего метода переходит затем к синтезу, что видно, например, из содержания XVI и XVII глав книги. Вот почему иногда называют метод Хоума «ньютоновским»*, и если так его можно называть, то только по этой причине.

Но именно в аналогии с Юмом Хоум предвзряет анализом эмоций всякого рода изучение собственно эстетических переживаний. В этом смысле он занялся «переводом» законов и понятий психологических ассоциаций на законы и категории эстетические. Через «новизну», «разнообразие», «сходство» и «контраст» он идет к «относительно прекрасному» и «возвышенному» (несмотря на то, что в структуре его книги порядок глав местами прямо противоположный). Интересно, что Хоум считает ассоцианистским также и принцип порядка и предпочитает все-таки употреблять не юмовский термин «association of perceptions», но Локковы термины «succession» и «train», то есть «последовательность» и «вереница» идей (например, когда он рассматривает фигуры речи), что как раз более подходит для эстетики. К сожалению, прилагая механизм ассоциаций к эстетическим оценкам и критике, Хоум не использовал достижений материалиста Гартли. Но не надо думать, что единственный источник учения Хоума об ассоциациях это — Юм: об ассоциациях писали и Хатчесон и Хогарт, но первый, следуя в этом вопросе за Локком, делает ассоциации ответственными лишь за необоснованные и странные эстетические положительные и отрицательные пристрастия, и он пишет о «случайном внешнем соединении идей» и «случайных идеях»**. Второму же помешало незнание им философии, и его тезис туманен.

* См.: Helen Whitcomb Randall, The critical Theory of Lord Kames.— „Smith College Studies in modern Languages“, vol. XXII, 1940—1941, N 1—4, Northampton Mass., 1944, p. 24.

** См.: Френсис Хатчесон. Давид Юм. Адам Смит, Эстетика, стр. 104.

Сильно повлиял Юм на Хоума и в учении о симпатии, хотя и в этом случае надо иметь в виду, что не только Юм пропагандировал это учение на Британских островах. Для Хоума «симпатия» — это общий принцип человеческих коммуникаций, и, подчеркивая, что альтруизм (в буквальном виде этого термина у Хоума нет) в конечном счете восходит к эгоизму, а симпатия эгоизму не только не противоречит, но, наоборот, содействует, он оказывается опять ближе не к Юму, а к Локку.

Но, конечно, он использует именно мысли Юма, когда надеется прямо из самих особенностей образования ассоциаций вывести некоторые законы эстетики. Так, «человеку приятно, когда представления у него сменяются с определенной скоростью, но также и с определенным разнообразием» (211), а частое повторение одного и того же цвета или звука, ведущее к образованию однообразных ассоциаций, «неприятно» (213). Законы ассоциирования служат Хоуму критерием при оценке степени совершенства внутренней структуры литературных произведений.

Оригинально трактует Хоум в ходе анализа процесса образования эстетических чувств роль «привычки» — одной из главных категорий Юма. Юм не проводил никакого специального различия между «*custom*» и «*habit*» — двумя английскими терминами, обозначающими в своих основных значениях то, что по-русски называют «привычкой». Хоум проводит между этими терминами различие по принципу разграничения между объективным процессом и его субъективным результатом: «*custom*» — это частое повторение некоторого действия или события, ставшее обыкновением, а «*habit*» — образовавшееся под воздействием такого повторения привычное ожидание новых повторений (см. 338). Затем Хоум переносит данное различие на почву эстетики и устанавливает, что появление субъективной привычки может коренным образом изменить характер прежней эстетической эмоции: «...природные приятные или неприятные свойства привычка часто превращает в их противоположность» (266). Но продолжение повторений (*custom*) может привести к новому переходу в противоположность, ибо длительная привычка (*habit*) приводит к пресыщению. Однако и на этом метаморфозы эстетических чувств не оканчиваются. Когда люди достигают преклонного возраста, им делается неприятным всякое отклонение от ранее установившихся привычек и закрепившихся стереотипов оценок: происходит, можно сказать, третье отрицание, и то, что обесценивалось пресыщенностью, представляется теперь вновь дорогим и эстетически значительным.

Можно сильно сомневаться во всеобщем характере намеченной Хоумом схемы приключений эстетической эмоции под влиянием обыкновений и привычек, но нельзя отказать ему в тонкости некоторых

его наблюдений, особенно насчет соотношения родовых и индивидуальных привычек эстетического восприятия, где данный вопрос сплетается с проблемами изменения вкусов и нравов, образования и исчезновения моды, относительности представлений о «естественности» и другими.

Но совсем не по Юму ищет Хоум абсолютную красоту «саму по себе», и принципиальное его отличие от шотландского скептика лежит в более широкой, чем собственно эстетическая, плоскости. Сочинение Хоума и в особенности концовка книги дышат убеждением в достоинстве человеческой природы и верой в человеческий разум. Сразу чувствуется то, что книгу Хоума пронизывает лейтмотив уверенной в себе теоретичности. Идеал нашего автора — не расплывчатость и переливы чувств, но строгая наука об этих чувствах, их движениях и трансформациях. Можно сказать, что Локк побеждает Юма, если бы было позволительно забыть о самостоятельности мышления Хоума, остающегося при всех его неявных ссылках на авторитеты самим собою. Побеждает дух реалистического видения мира.

В теоретикопознавательных и психологических основаниях эстетики Хоума столкнулись, заметим, не только Локк и Юм. Произошла и свособразная конфронтация локковских и берклианских эпистемологических мотивов. Она возникла у Хоума в вопросе о структуре художественных обобщений. Он занял здесь компромиссную промежуточную позицию: в собственном смысле слова разъясненная Локком «способность к абстракциям дана человеку только для рассуждения» в теоретических вопросах, а в поэзии и вообще искусстве «общих понятий не существует» (569) и правомерны описанные Беркли репрезентативные абстракции конкретно образного характера.

И теперь — о проблеме врожденных идей. Здесь позиция Хоума в отношении его к Локку и различным его противникам наиболее, пожалуй, примечательна. Установилась прямо-таки прочная традиция изображать Хоума сторонником учения о врожденных идеях в эстетике. Об этом пишут и в специальных статьях и в энциклопедических словарях. Но в доказательство чаще всего приводят ссылки из сочинения Хоума «*Essays on the Principles of Morality and Natural Religion*» (1751), прямого отношения к эстетике не имеющего. Как же обстоит дело в его главном эстетическом труде? Ссылаются и на этот труд, привлекая для характеристики взглядов автора как якобы сторонника теории врожденных идей его высказывания об источнике чувствований прекрасного, возвышенного и комического, и Юм, скорее всего, признал бы эти высказывания за искомое доказательство. Но вправе ли так поступить мы? Мыслитель пишет, что влечение к составляющим абсолютной красоты, вероятно, «заложено в человеке изначально», существует «врожденное тяготение» к возвышенному и со-

першенному, врождены и чувства величественного и смешного. По уже рассуждения Хоума об одинаковости связи страстей с их внешними проявлениями свидетельствуют о признании им не врожденных идей, а некоторых одинаковых у всех нас психофизических механизмов, существование которых в принципе, например, в своих педагогических сочинениях, принимал и Локк. Сознанием естественности и всеобщности наружных способов выражения страстей, пишет Хоум, «мы не обязаны опыту; мы устроены так, что имеем в том внутреннее убеждение; человек может переселиться на противоположную сторону земного шара, и все-таки по привычным признакам он распознает страх среди своих новых соседей с той же легкостью, что и дома» (277). Здесь речь идет об опыте *индивидуальном*.

Следуя Локку, Хоум исходит из существования у человека общих природных задатков, а наличие врожденных идей отвергает, о чем он заявляет со всей прямотой, правда, уже не в локковской, а в юмовской терминологии. «...Врожденных идей не бывает. Если не может быть врожденного первичного восприятия — а это очевидно, — то и идея, или вторичное восприятие, также не может быть врожденной» (560). И когда Хоум рассуждает, что всем нам «свойственно влечение к пропорциональности, а также к правильности, порядку и пристойности» (532), а если у кого все-таки обнаруживается отсутствие вкуса, то оно «неизлечимо», он имеет в виду наличие или отсутствие в нашем сознании установок, которые определяются склонностями, предрасположенностями и способностями, присущими человеческой природе. Эти установки не находятся в каком-то принципиальном разрыве с индивидуальным опытом, наоборот, они могут быть поддержаны им, закреплены и усилены в смысле так называемого филогенетического а priori, существование которого признавал Энгельс. Поэтому мыслитель считает, что «прирожденный хороший вкус... должен быть развит образованием, размышлением и опытом...» (552). Прирожденный — значит *заложенный в нас самой природой*, а если Хоум ссылается здесь также и на бога, то для деиста эта ссылка равнозначна упованию опять же на мощь природных начал, положенную богом к их свободному и ничем не сковываемому развитию.

Неясность в этот вопрос вносит вполне, казалось бы, естественная параллель с Хатчесоном, который до Хоума, «следуя за г-ном Локком, отбросил необоснованные мнения о *врожденных идеях*» * в теории познания, а в своем учении о моральных и эстетических чувствах придерживался противоположной позиции: «внутреннее чувство не предполагает врожденных идей» ** внешнего опыта, но само

* Френсис Хатчесон. Давид Юм. Адам Смит. Эстетика, стр. 108.

** Там же, стр. 109.

оно могло бы быть врожденным. У Хоума, однако, здесь не видно перехода к противоположной точке зрения. Он, видимо, более верно, чем Хатчесон, почувствовал подлинный дух Локковой гносеологии, согласно которой именно *отсутствие* врожденных идей предполагает тот факт, что «способность к рассуждению настолько свойственна нашей природе, что ясные выводы, так сказать, напрашиваются сами собой. Мы обладаем как бы инстинктивным знанием истины, которая всегда наиболее приемлема для ума, и ум воспринимает ее в ее природной и нагой красоте»*. Уроки картезианского рационализма не прошли для Локка и Хоума бесследно. С другой стороны, принцип эмпиризма побудил Локка к выводу о значительном разнообразии инстинктивно укорененных в людях их индивидуальных способностей и наклонностей, но это для своей эстетики не использовали ни Хатчесон, ни Хоум.

У читателя может создаться впечатление, что Локком, Хатчесоном и Юмом теоретические источники Хоума ограничиваются. Но это не так, что все более обнаруживается, по мере того как от теории познания мы приближаемся к самой эстетике. Главный отправной пункт для Хоума именно в эстетике — конечно, Хатчесон. Но не только. Многие почерпнул для себя Хоум непосредственно из обсуждения соответствующих вопросов Аддисоном в «Радостях воображения» (№ 421) и других его очерках в «Спектейторе». Внимание Хоума привлекли к себе исследования Э. Бёрком эстетических объектов и А. Джерардом — эстетических чувств, то есть тех же самых феноменов, но уже с их субъективной стороны. Современник Хоума, автор напечатанного в 1756 г. в Эдинбурге «Опыта о вкусе», Александр Джерард разделил эстетическое «внутреннее чувство» Хатчесона на шесть частных чувств — прекрасного, возвышенного, нового, подражательного, гармонизирующего и смешного. Особенно близки друг к другу многие высказывания Джерарда и Хоума о прекрасном и возвышенном. Что касается Хатчесона, то имеется и такое мнение: «...вполне возможно, что несогласие с Хатчесоном и было первым стимулом (Anstoß) к написанию данного труда»** Хоумом. Тут имеется в виду спор его с Хатчесоном по поводу эстетического воздействия геометрических форм и о сущности относительной красоты.

Какова архитектоника «Оснований критики» Хоума? Структура этой трехтомной монографии при первом ознакомлении с ней пробуждает недоумение и даже вызывает нарекания. Уж очень она кажется похожей на столь нередкое для XVIII века смешение самых разных проблем в одном и том же опусе: тут и философия, и риторика, и литературная критика, и фонетика. И очень много психологии.

* Джон Локк. Педагогические сочинения, М., 1939, стр. 295.

** W. Neumann, Op. cit., S. 13.

Появляется желание упрекнуть автора в излишних отступлениях, отсутствии последовательности в расположении глав и даже в полной хаотичности, диссонирующей с четко намеченной во Введении программой.

Эти упреки нетрудно конкретизировать. Бросается в глаза, что в ряде отношений IX глава примыкает к I, а вытекающие из нее практические выводы находят свое применение только в XVIII главе, последняя же примыкает к XVI главе. III глава дополняется X; VI по контрасту связана с XIV главой, а VIII с XIII. Кроме того, от упомянутой XIV главы идет по содержанию прямая связь к VIII главе. Эти смысловые «мостики», действительно, имеют место, но опирающееся на них обвинение все же есть плод только первого впечатления.

Пусть в книге есть пространные фрагменты, на самом деле к эстетике в точном смысле этого слова непосредственно не относящиеся (это можно сказать даже о XVIII главе, о так называемых «красотах языка») и касающиеся рисунка эмоциональной жизни человека, стилистики, нравственных оценок и иных тем, но в конечном счете все или почти все они оказываются не чуждыми той задаче, которую Хоум с самого начала поставил перед собой. Это можно было, впрочем, отчасти предположить уже на основании той значительной роли, которую в его эстетике, как мы видели, играют общефилософские и общепсихологические соображения. Задача же Хоума заключалась не только в том, чтобы исследовать область законов прекрасного, но и в том, чтобы подвергнуть анализу только частично с этой областью совпадающую проблему «вкуса», понятую очень широко, в смысле не только выработки норм собственно эстетической критики, но и выявления правил соразмерности поведения человека с его внутренней природой. Если иметь это в виду, то Хоум по-своему прав, считая, что разбираемые им не собственно эстетические вопросы «не только любопытны, но имеют немалую важность для науки о человеческой природе» (207). Не удивительно поэтому, что Хоуму представляется существенным и такой вопрос «естественного вкуса», как скорость чтения текста эпических поэм, что он упрекает в «низменности вкуса» тех, кто ищет новизны во что бы то ни стало, считает важной для себя тему единообразия и разнообразия (ей посвящена IX глава) и вообще определяет вкус как «умение различать, что правильно, что подходяще, уместно и прилично» (222). Соответственно «критицизм» (criticism) расширяет у Хоума свое значение до теории воспитания вкуса. И более того, «все, что раскрывает нам человеческое сердце, непременно важно; ибо какая другая наука более полезна людям?» (324).

Заметим, что Хоум следует до него установившейся в английской эстетике XVIII в. традиции рассматривать ее вопросы в тесном

их взаимодействии с этическими. Эта традиция возникла еще до Шефтсбери, и Хатчесон, Бёрк, Хоум закрепили и продолжили ее. «...Принципы искусств открывают, по-видимому, прямой путь к человеческому сердцу» (63). Взаимовлияние эмоций и страстей, переход их друга в друга происходит и в тех случаях, когда эмоции являются эстетическими, а страсти и переживания носят нравственный характер. Мерило художественного вкуса действует рука об руку с критерием нравственного достоинства человека, и они восходят к общему их мерилу, «каким надлежит оценивать мнение отдельных людей как в нравственности, так и в искусстве» (549). Эстетические переживания имеют нравственные последствия, а моральные чувства обладают эстетическим параметром.

Эти мотивы угадываются уже в «Посвящении королю», где речь шла о связи искусства с политикой. Слияние эстетического и нравственного мы найдем в рассуждениях о «соответствии и приличии» (*congruity and propriety*) в X главе или о достоинстве и грации в XI главе. Хоум пользуется термином «соответствие» столь же расплывчато, как и словом «сходство»; неясность усиливается и оттого, что этот термин обладает у него не только нравственным (соответствие морально подобающему), но и биологическим значением (соответствие особенностям нервной деятельности человека), что же касается значения эстетического, то, поскольку «соответствие» близко по своему значению к «сходству», оно связано у Хоума с понятием абсолютной красоты, а поскольку предполагает соответствие между объектами (по крайней мере двумя), имеет отношение и к красоте относительной.

Но это требует особого разбора, а пока подчеркнем, что в связи с расширением задач сочинения Хоума до освещения антропологической проблемы у него сама эстетика как бы расширяется в этику, и наоборот. Пожалуй, будет вернее и проще сказать, что у него вопроса о связи и взаимоотношении этики и эстетики, по существу, нет, просто между ними четкая граница отсутствует.

Но, с другой стороны, при всех этих «расширениях» Хоум отсекает от содержания своей книги многие из тех проблем, которые могли бы в нее войти, если безоговорочно следовать расширительному пониманию вкуса. Вот что он сам пишет об общем расчленении своего сочинения: «Вместо скучного разбора многих страстей и эмоций я ограничусь теми свойствами, отношениями и обстоятельствами, к которым прибегают искусства для возбуждения приятных эмоций».

Первыми будут рассмотрены свойства отдельных предметов как наиболее простые; за ними последуют те, что зависят от отношений и поэтому в отдельных предметах не обнаруживаются. Покончив

с этими и близкими к ним вопросами, я перейду к главной своей задаче, а именно к установлению для изящных искусств практических правил, выведенных из предварительно установленных законов» (149). Этому плану автор в основном следует, начиная книгу главами, теоретически обосновывающими принимаемую Хоумом структуру человеческой природы, и переходя затем к характеристике отдельных воспринимаемых объектов, дабы знать, «какие предметы по своей природе приятны, а какие нет» (52). Далее обрисовывается характеристика эмоций, так что можно сказать, что VIII и IX главы, например, трактуют о первичных качествах, X и XI — о качествах вторичных, а потом идет рассуждение о более сложных и производных эмоциональных движениях души, и автор переходит к характеристикам, выявляющимся через отношения, так что в общие вопросы эстетики мы входим незаметно. А в третьем томе разбираются в основном правила художественного творчества, и начиная с XXI главы — правила сугубо конкретные, скрупулезные и узкие, важные уже для конкретной эстетической критики. Итоговая, XXV глава посвящена вопросу о мере вкуса.

Как было уже замечено, многое в трактовке Хоума непосредственного отношения к эстетике не имеет. Но читатель почерпнет полезную информацию из проделанных им анализов эмоциональных движений человеческой души. В этом отношении интересна, например, стоящая несколько особняком глава VI о новизне. А там, где собственно эстетический анализ не без основания покажется современным нам знатокам искусства и художественного творчества упрощенным и архаичным, нас порадует богатая россыпь интересных примеров из давно забытых или малонизвестных поэтических и драматических произведений (хотя и не все их можно счесть за первоклассные). Хоуму можно поставить в вину, например, то, что в XVIII главе он излагает такие мелочные грамматические советы, которым дано место в корректорских справочниках и памятках, но пером автора водило здесь стремление указать на гарантии точности смысла, по отношению к которой никакие красоты стили не имеют права стать самоцелью. Ведь «предложение, где смысл выступает со всей возможной ясностью, всегда гармоничней для слуха, чем такое, где смысл хоть сколько-нибудь темен» (346). Зато XIX глава, где рассматриваются пять видов сравнений и выясняется их художественное воздействие, а также разбор Хоумом воздействия пауз и разных акцентировок на психику слушателей имеют к общей эстетике более близкое отношение.

В III, IV и V главах Хоум обсуждает те главные проблемы, которые обычно фигурировали в эстетических сочинениях XVIII в. Это проблемы прекрасного, возвышенного (величественного) и новиз-

ны (нового), так или иначе все связанные друг с другом. Аддисон писал о них в № 412 «Спектейтора», именуя возвышенное великим (great), а новое необычным (uncommon), и Хоум не один раз на этот очерк ссылается. Новизну (novelty) он иногда толкует как удивительное, намечая тонкое различие между неожиданным и оригинальным.

Главная из этих категорий, разумеется, — «прекрасное (красота)». Но как подойти к ее анализу? Описав состав ощущений и эмоций, которыми располагают люди, Хоум выделяет как эстетические только «удовольствия зрения и слуха» (46), и соответственно только «глазу и уху» доставляют искусства свойственные им наслаждения. Хоум мечтает сделать теорию эстетических удовольствий и критики (criticism) наукой, а для этого следует отыскать надежные отправные пункты, придерживаться строгой последовательности и доказательности изложения и поверять движение мысли единообразными критериями. Отправные пункты, как мы знаем, даны, согласно Хоуму, положениями Локка о структуре опыта и учением Юма об ассоциировании эмоций. Критерием эстетического вкуса Хоум на протяжении почти всей книги пользуется интуитивно. Он часто повторяет, что само чувство есть единственное мерило прекрасного, возвышенного, удивительного, смешного и т. д. Чувства руководствуются приобретенным опытом, но из него в конце концов должны выкристаллизоваться обобщения, что и позволит рациональным образом уточнить характеристику основных эстетических категорий. Предварительно же они определяются не совсем строго.

Посмотрим все же сначала, как Хоум понимает критерий художественного вкуса. «Возвратив» это понимание к его анализу эстетических категорий, мы лучше сможем оценить достигнутые им здесь результаты.

Вопрос о мериле вкуса разбирается в XXV главе. Ее проблематика и само название прямо перекликаются с известным эссе Юма «О норме вкуса» (1757), и Хоум в этой главе пытается дать ответ именно на те вопросы, которые оставались у Юма неясными и нерешенными: как все-таки может образоваться общий вкус, каково его естественное основание?

От скептических шатаний Юма уберег Хоума Локк, и то, к чему Юм пришел только после долгих колебаний, убедившись наконец в бесплодности субъективизма для теории искусства и эстетики, здесь делается у Хоума сразу же объектом его апелляций. Это глубинные свойства природы человека. Человеческая «природа не только неизменна, но и едина; ...она и в будущем будет такой же, какова сейчас и какова была в прошлом; ...она одна для всех народов и всех частей света». Но это не человеческая природа Юма, импульсивная и не рациональная. «Мы устроены так, — пишет Хоум, — что эту общую

природу видим не только неизменной, но и *совершенной* или *правильной*; следовательно, мы убеждены, что отдельные люди *должны* ей соответствовать» (546). И то, что наша природа «отчасти эгоистическая, отчасти человеколюбивая» (72), представляется Хоуму вполне совершенным и соответствующим требованиям социального общепития. Отвечает требованиям совершенства, по его мнению, и то, что разум человека, как в это твердо верил Локк, в состоянии научиться управлять своими страстями.

Свойства человеческой природы и должны, по Хоуму, определить относительное единообразие художественных и иных вкусов и единство критериев их оценки. Критериев, в конечном счете сознательных, разумных, коль скоро сами «искусства подчиняются не одному лишь вкусу, но и разуму» (149). Критериев, восходящих к единому мерилу, которое возникает через «убеждение, общее для всего людского рода» (549), постепенно, исторически зреет и развивается. Но насколько это мерило обладает действительно *всеобщим* характером?

Хоум проявляет типичную ограниченность буржуазно-классовой точки зрения, отказывая трудящимся людям в способности обладать определенными мерками вкуса. «Те, кто зарабатывает свой хлеб трудом своих рук, совершенно лишены вкуса, по крайней мере, того, который применим к искусствам. Это исключает большую часть человечества» (551). Но Хоум — далеко не вульгарный апологет своего класса. Он, нимало не колеблясь, обвиняет многих его представителей в том, что «изящная простота и гармоничность, все естественное и милое презираются ими, ибо не составляют привилегии одних лишь богатых и не позволяют блистать; словом, им нравится лишь то, что льстит их спеси, якобы возвышая над окружающими. От этого сердце черствеет; все чувства вытесняются себялюбием; благожелательность, забота об общественных интересах, со свойственными им благородными эмоциями, ощущаются все меньше; а где их нет, там нет места и для тонких чувств, рождаемых искусствами» (551). Не останавливается наш мыслитель и перед горькой для него констатацией: «В нынешнем Риме неграмотный лавочник судит о скульптурах и картинах лучше образованного лондонца» (552).

В чем же заключается искомое мерило вкуса? В присущих человеческой природе диапазонах действия «изящной простоты», «гармоничности» и «естественности». Более конкретный ответ дается всем содержанием книги Хоума, он вычитывается из его пояснений по поводу понятия абсолютной красоты, из его замечаний по адресу критикуемых им литературных произведений и приводимых им из них примеров. И если он все-таки недостаточно конкретен, то не только потому, что эстетическая концепция Хоума не вполне определена, но и потому, что строго и однозначно во всех случаях действующее ме-

рило вкуса (соответственно: мерило красоты) невозможно. Надежды обрести его — типично метафизического свойства.

Как бы то ни было, пора возвратиться к понятию *красоты* (прекрасного). Хоум разделяет его на абсолютную, собственную (*intrinsic*) и относительную (*relative*). Аналогичную разграничительную линию между двумя видами прекрасного проводил и Хатчесон, но также несколько туманно: «относительная» красота означала у него подобие художественной копии естественному оригиналу, но в то же время ее можно понимать как «красоту, возникающую из соответствия *намерению...*»*. Хоум понимает это разграничение так: абсолютная красота внутренне присуща отдельным прекрасным объектам и открывается в них органами чувств зрения и слуха, а красота относительная «заклучена в отношениях между объектами» (150) и требует для своего выявления усилий размышления. Вскоре обнаруживается, что логически строгой дифференциации прекрасного не получилось, а различие между двумя его видами проведено неотчетливо, хотя справедлив общий и более глубокий и тонкий, чем у Хатчесона, замысел Хоума показать, что прекрасное и объективно и субъективно, оно рождается определенными свойствами объектов во взаимодействии их с эмоциональными реакциями субъектов, а появлению его способствует, например, противоречивое единство единообразия и разнообразия. Относительная красота состоит, по мнению Хоума, в отношениях, но не столько между объектами, сколько между объектом и субъектом: она «заклучается в средствах, направленных к благой цели», то есть в осознании их отношения к достижению последней, а именно их *полезности* для ее обретения. Приводимые в книге конкретные примеры склоняют читателя к выводу, что относительная красота и польза суть одно и то же: так, неказистый жилой дом все-таки «красив, потому что удобен» (150), не очень пропорционально построенная башня все же «прекрасна», ибо удобна для целей обороны. Впрочем, и у Юма, более подробно выразившего аналогичную точку зрения, не раз встречающуюся и прежде, толкование прекрасного как целесообразного, то приближающегося к парадоксам утилитаризма, то несколько отдаляющегося от них в сторону будущей кантовской «бесцельной целесообразности», неотчетливо и противоречно. То же самое позднее получилось у Ф. Шиллера, у которого проблема относительной красоты фигурирует под названием «технического совершенства»**.

Что касается абсолютной, внутренней красоты, то Хоум считает ее результатом соединения определенных размеров, форм, цветов и

* Френсис Хатчесон. Давид Юм. Адам Смит. Эстетика. стр. 83.

** Фридрих Шиллер. Статьи по эстетике. М.—Л., 1935, стр. 91.

движения, причем под формами, как он разъясняет, имеются в виду правильность (законообразность), простота, единообразность и порядок (152). Об этих чертах, составляющих прекрасное, писал еще Шефтсбери. Приводя перечень указанных признаков, Хоум ссылается на присущность их человеческой природе и, как и Джерард, при характеристике абсолютной красоты не обращает внимания на роль ощущений слуха, речь у него идет, по сути дела, только о «видимой красоте». В целом на взглядах Хоума о красоте лежит печать представлений Хатчесона. Довольно педантично Хоум пытается применить принцип простоты к элементарным графическим примерам, всерьез рассуждая, например, о том, что круг более красив, чем квадрат, ибо он более «прост», хотя первый же попавшийся оппонент мог бы ему указать, что найдется много поклонников, скажем, сложных звездчатых многоугольников как более «красивых», чем круг. Но, конечно, можно вполне согласиться с Хоумом, что «во все времена лучшие художники отличались склонностью к простоте» (152), хотя едва ли общая тенденция искусств в ходе их исторического развития может быть охарактеризована как идущая от сложности к простоте.

Прочие составляющие абсолютной красоты еще более ускользают от точного их описания, а тем более однозначного применения. Что понимать под «порядком», если это нечто большее, чем симметрия? Чем отличается правильность от порядка? Какие существуют виды пропорциональности в искусстве помимо тех нескольких, что дошли до нас от античности и Ренессанса? Ответов на эти вопросы мы от Хоума не получим: он рассуждает об этих чертах прекрасного, либо сводя их к общим местам, либо применяя их к конкретным предметам не очень-то убедительно. На учение Хоума о прекрасном критики нападают уже давно. Но и его самого не удовлетворяла общая формула «красота слагается из единообразия и разнообразия» (217). Однако когда Хоум в поисках конкретных решений обращается к психологии эстетического восприятия, он остается опять же с не менее общей формулой: «...во всяком произведении искусства нам должна быть приятна та степень разнообразия, которая соответствует естественному чередованию наших представлений». Но он неустанно ищет эту «естественность», соответствие природе человека и внешнему миру, и не прав комментатор, считая, что «...истина Хоума субъективная и таковой остается»*. Мыслителя движет его вера в человеческий разум, он убежден, что порядок и гармония восторжествуют, человек одержит победу над хаосом, и в предвещении этой победы таится секрет притягательной силы прекрасного. Порядок и гармония! Законообразность и простота!

* W. Neumann, Op. cit., S. 51.

Хоум требует гармонии и между внутренней и относительной красотой, и между страстями и внешним, в том числе сценическим, выражением, и между словами и их значениями — одним словом, всюду. Желая этой гармонии, он пытается сблизить относительную красоту с абсолютной, внутренней, полезное с собственно прекрасным. Развесистое плодовое дерево с пышной кроной прекрасно и потому, что его яблоки вкусны, и само по себе. Так и Юм во второй книге своего «Трактата о человеческой природе» смягчает различие между конкретной и абстрактной целесообразностью. Впоследствии даже априорист Кант, считавший, что «суждение вкуса совершенно не зависит от понятия о совершенстве»*, стал тем не менее эту зависимость намечать: «...телеологическое суждение служит для эстетического основой и условием, и эстетическое суждение должно это принимать во внимание»**. Любопытно, что Кант использует тот самый античный пример с красотой лошади, на который ссылался и Хоум.

Вторая после «прекрасного» эстетическая категория, которая привлекает внимание Хоума, — это *величественное* (*grandeur*). Анализирует он ее, не очень далеко отходя от эмпирического уровня, почему и приходится воздерживаться от полного ее отождествления с «возвышенным». Хоум, разумеется, читал и «Трактат о возвышенном» Лонгина, появившийся в английском переводе еще в 1674 г., и сочинение Эдмунда Бёрка о происхождении идей возвышенного и прекрасного (1757), в котором эти две категории были друг другу противопоставлены. Бёрк и Хоум, оба вышедшие из локковской школы, заняли в этом вопросе противоположные позиции. Бёрк утверждал, что встреча с величественным и возвышенным означает для человека столкновение с предметами, принципиально превосходящими человеческие возможности. Поэтому человека бушуют страх и ужас, и эти чувства своего поражения заставляют его остро осознать собственное ничтожество перед лицом мира.

Такую трактовку психологического воздействия со стороны величественных объектов Хоум допускает только частично, и притом лишь в случае особенно резкой контрастности образов, в принципе же он с Бёрком не согласен: величественное не «смиряет», но, наоборот, возвышает человеческую душу, помогает ей обрести в себе источники совершенствования. Начиная с третьего (1765) издания «Оснований критики» Хоум сближает величественное с прекрасным: ведь оно не сводится к колоссальному, но, как и прекрасное, включает в себя черты некоторой правильности и пропорциональности, хотя значение последних тут уже не столь важно, ибо все величавое вызывает в нас не чувство радости, а переживание торжественности. Это согласуется

* И. Кант, Сочинения в 6-ти томах, т. 5, М., 1966, стр. 229.

** Там же, стр. 328.

с тем, что величие присуще более творениям природы, чем произведениям искусства.

В суждениях Хоума о величественном не обходится без неясностей, особенно когда он переходит к рассмотрению его переносных значений, но здоровое реалистическое чутье приверженца философии Локка позволило ему высказать ряд глубоких и даже диалектических соображений о величии природы и об антиномиях в тех требованиях, которые должны быть предъявлены к ее отображению художественными средствами. В природе «самое большое разнообразие всегда в чем-то единообразно, а величайшее единообразие непременно в чем-то разнообразно» (221). Не удивительно поэтому, что литературные роды и жанры при всем их различии и многообразии практически никогда не противостоят друг другу абсолютно, «они существуют в столь различных вариантах и формах, что невозможно сказать, где кончается один род и начинается другой» (749).

И наконец, категория *новизны*. Аддисон ввел «новое (novelty)» в эстетику на *равных* правах с «прекрасным» и «возвышенным». В главе VI своего труда Хоум разбирает поэтому не то, как новое и неожиданное способствует прекрасному, а как оно действует самостоятельно и как художнику следует с ним обращаться, дабы изображать его в соответствии с подлинно эстетическими требованиями. Новое несет с собой удовольствие *особого* рода, это — wonder, surprise (изумление). Все же в недрах нового перекрещиваются мотивы абсолютной и относительной красоты: ознакомление с новым влечет за собой и радостное удовольствие и более спокойное удовлетворение, так как делает нас сведущими в отношении возможных опасностей и укрепляет нашу уверенность в способности их избежать или преодолеть.

Следуя принципам Локковой школы, Хоум приближается к *реалистическому* пониманию задач искусства. Один из западных исследователей пишет об этом так: Хоум «восстанавливает идеал психологического натурализма»* в XXI и XXII главах своей книги. Можно заметить, что Хоум характеризует отображение действительности художественными средствами в терминах то аристотелевского «подражания», что по преимуществу относится к живописи и скульптуре, то «иллюзии реальности» и «подобия» в театральном действии, то «правдивости» и «естественной простоты» применительно ко всем видам и жанрам искусства.

Уже «цвет, как видно, живет только в природе и тускнеет в самых искусных руках художника» (219), так что высшая задача, которую он себе вправе поставить, может состоять лишь в том, чтобы «догнать» возможности природы. «...Даже события действительные способ-

* Arthur E. Mc Guinness, Henry Home, Lord Kames, N. Y., 1970, p. 110.

ны возбуждать наши страсти лишь тогда, когда создана иллюзия присутствия» (97) на сцене, а, конечно, «неправдоподобные события никогда не могут нас сильно тронуть» (268). И ведь «ничто не радует нас больше, чем созерцание природного ландшафта» (280), почему Хоум и разбирает так подробно в XXIV главе искусство разбивки парков. Нет ничего более красноречивого для нас, чем естественный язык страстей, о роли которого в актерской игре Хоум пишет в XV—XVII главах. Душевные порывы людей и их внешние выражения в жестуляции, мимике и поступках должны соответствовать обстоятельствам, человеческой природе и природе вообще. «Страсть должна соответствовать характеру, чувства — соответствовать страсти, а выражающие их слова — чувствам» (283). И Хоум находит высшие похвалы гению Шекспира, пером которого «властно водит сама Природа» (284), а особенно охотно цитирует из «Короля Лира», «Гамлета», «Макбета», «Виндзорских насмешниц». Именно Шекспир вернее других драматургов понял, что «природа, будучи сама искренней и правдивой, хочет, чтобы таким же оставалось и человечество; чтобы оно сделало своим девизом простоту и правдивость и изгоняло всякое вредное притворство» (282). Интересно контрастное сопоставление, которое Хоум проводит в XVI главе между Шекспиром и Корнелем в связи с вопросом об истинной и ложной чувствительности. (Это не значит, конечно, что все многочисленные ссылки Хоума на Гомера и Драйдена, Вергилия и Свифта, Цицерона и Поупа, Расина и Аддисона, Горация и Мильтона подчинены задаче выявления противоположности между классицизмом и реализмом.)

То, к чему Юм пришел после нелегких исканий, очевидно для реалистически настроенного Хоума: «В богатых и великолепных творениях Природы царит разнообразие; в произведениях Искусства, стремящихся подражать Природе, величайшее искусство состоит в том, чтобы скрыть искусство» (529). У Хоума нет той тонкости анализа вопроса о подражании природе, которую мы найдем в посмертных набросках А. Смита, но общее направление его мышления здесь вполне последовательно.

К изложению практических правил художественного творчества Хоум приступает, опираясь не только на очерченные им и реалистически истолкованные категории эстетики, но и непосредственно снова на анализ эмоций. Он стремится вывести из него не только иерархию высших духовных удовольствий, но и конкретные предписания. Так, он делает меткие замечания о том, что чрезмерность в сравнениях по контрасту нарушает наблюдаемые в жизни эмоциональные перемены, а потому приводит к результату, противоположному желаемому, причем такое же обратное воздействие оказывает и чрезмерность в единообразии характеристик, опирающаяся на монотонность течения пе-

реживаний у определенного типа лиц. Однако неожиданные сравнения и упоминания об отдаленных и мало до сих пор замечавшихся сходствах и параллелях, если они не натянуты, но жизненны и метки, производят то самое сильное впечатление, которое от них писателем ожидалось. Все эти и другие подобные им соображения Хоума идут по линии требований соблюдения правдивости и естественности.

В том же плане следуют замечания Хоума о музыке: композитору надо избегать выражения таких сочетаний эмоций, которые не встречаются в реальной жизни, неправдоподобны и противоестественны. Подобные сочетания приводят, так сказать, к содержательному «диссонансу», а он Хоумом порицается, как и диссонанс созвучий. Иногда он толкует свой тезис о недопущении «противоестественности» в том смысле, что музыке противопоказано всякое отображение отвратительной страсти или неприятной ситуации, но затем сам же отходит от этого изжившего себя требования и признает, что, поскольку такие страсти и ситуации бывают в жизни, их невозможно изгнать, скажем, из оперных либретто и потому они так или иначе появятся и в партитуре, удовольствие же слушатели в этих случаях будут испытывать только «от самой» музыки.

Это частное соображение перерастает у Хоума, например в XXI—XXIII главах, в общую эстетическую проблему соотношения *содержания и формы* в искусстве. Незадолго до этого на нее обратил внимание в аспекте поэтического языка А. Джерард, о гармонии содержания и стиля ставили вопрос еще Гораций, Лонгин и Квинтилиан. Эту проблему Хоум не выражает в тех терминах, которые ныне столь для нас привычны и представляются нам наиболее точными, но суть дела, если иметь в виду констатацию им фактов расхождения между формой и содержанием и наличия у формы относительно самостоятельной художественной ценности, схвачена им верно.

Хоум обращает внимание на то, что «мы порой получаем величайшее удовольствие от слога, тогда как сам предмет неприятен: отвратительный предмет или сцена ужаса, от которой дыбом становятся волосы, могут быть описаны столь живо, что неприятный предмет ничуть не заслоняет приятности описания» (317). Тем самым Хоум дезавуирует свой прежний тезис о том, что безобразное не может и не должно быть предметом художественного изображения, и противопоставляет ему новое положение: «Как бы ни был уродлив предмет на вид, он перестает быть таковым, будучи изображен красками или словами» (478, ср. 317), доставляющими удовольствие от живого описания. Но он часто предупреждает против превращения зримой и слышимой формы в самоцель; плохо, когда «читатель теряется среди обилия слов; а если путник не знает дороги, ему нет дела до красот окружающего ландшафта» (354).

Пристальное внимание Хоума привлекли к себе вопросы формы в театральном искусстве. Среди них — вопрос о *трех единствах* драматического произведения, один из самых существенных в эстетике классицизма, а Скалигером и Кастельветро решенный настолько крайним образом, что они даже требовали, чтобы интервал времени, охваченный действием, был равен времени, в течение которого пьеса разыгрывается на сцене. Буало в третьей песни своего «Поэтического искусства» (1674) впал в глубокое противоречие: с одной стороны, он подчинил требование единства места и времени главному единству — действия, а с другой — рекомендовал заменять самые напряженные активные ситуации, как раз насыщенные острым действием, пересказом из уст свидетелей или прежних их участников*.

Хоум согласен с тем, что «единство действия является главным достоинством всякого сюжета, воспроизводящего людские дела» (502), и впоследствии Лессинг в XLVI статье «Гамбургской драматургии» повторил эту мысль, снабдив ее ссылкой на «Искусство поэзии» Аристотеля**. Но это главное единство Хоум понимает вовсе не догматично и приходит к выводу, что вполне допустимы и боковые сюжетные линии, однако при том условии, что они «должны быть взаимосоединены общей связью с главным событием, то есть с развязкой» (503). Что касается единства времени и места, то оно, по мнению Хоума, имеет резон только применительно к действию внутри каждого отдельного акта, а в отношении к сценическому произведению в целом иногда бывает даже противопоказано: ведь «представление с должными перерывами производит более глубокое впечатление, чем непрерывное» (509). Хоум возражает против шаблонного копирования сценических приемов древних, связывая их, между прочим, с ограниченными возможностями тогдашней театральной техники и делая попутно тонкое замечание насчет того, что уже хор в древнегреческой трагедии играл роль невольного разрушителя принципа трех единств.

Большой интерес представляют рассуждения Хоума о *трагедии*. Нечеткое и не очень оригинальное деление им трагедии на два вида — моральную и патетическую — несущественно, зато вопрос о природе эстетического воздействия очень важен. Феномен трагического в этом смысле сильно интересовал английских и французских эстетиков XVIII века. Бёрк связывал тайну трагедийного воздействия с удовольствием от сострадания, но находил в последнем лишь иррациональный инстинкт. Хоум, как и Юм, ссылается на Аристотеля, который в свое время был глубоко заинтересован парадоксом появления эстетического удовольствия от созерцания остро печального и даже мрачного

* См. Буало, Поэтическое искусство, М., 1957, стр. 78.

** Готтгольд Эфраим Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., 1936, стр. 177.

действия на сцене. Это удовольствие особенное: оно наполняет душу содроганием и ужасом, и тем самым очищает и возвышает ее, но этот Аристотелев «катарсис» загадочен и требует объяснения. Хоум, как позднее и Лессинг, подчеркивает недостаточность позиции, занятой Аристотелем.

Эту проблему Хоум затронул еще в небольшом сочинении «О нашей привязанности к объектам горя и страдания» (*Of our attachment to objects of distress*) (1751), но, прежде чем он возвратился к ней в «Основаниях критики», появилось эссе Юма «О трагедии» (1757). Юм с вниманием отнесся к точкам зрения, высказанным его предшественниками, а более всего его заинтересовали как будто мнения Дюбо и Фонтенеля: первый из них увидел тайну парадокса трагедии в том, что переживание ее бурных перипетий возвышает человека над мелочностью и узостью будней, а второй выводил удовольствие зрителя из эгоистического сознания того, что происходящее на сцене грозные события случаются, к счастью, не с ним, не угрожают они и благополучию актеров. Юм согласился с тем, что трагедия вырывает сознание зрителей из рамок обыденности, а в сложной гамме их переживаний как-то присутствует и себялюбие, хотя оно далеко не господствует в них. Но все же этих объяснений недостаточно, и Юм обратился к помощи чувства симпатии: люди не сохраняют сознания иллюзии, наоборот, они увлекаются зрелищем настолько, что принимают его всерьез, их охватывает сопереживание, перерастающее затем в сочувствие. Они испытывают горячий интерес к судьбам героев, солидаризируются с ними.

К этим чувствам в те минуты, когда зрители, слишком охваченные волнением, напоминают себе, что они находятся в театре, добавляется удовольствие от сознания высокой степени убедительности игры актеров, ее жизненной верности, соединенной с пониманием гармонии и вкуса. Но, кроме того, присутствующие при сценическом действии и поглощенные им настолько, что начинают страдать вместе с несчастным героем, осознают в своем симпатическом сопереживании, что они выдерживают как бы некоторый экзамен на чистоту и возвышенность чувств: они ощущают себя в моральном отношении выше, чем были прежде, и смутное чувство гордости за самих себя проникает в их душу. Альтруизм и эгоизм усиливают друг друга, а эстетическое наслаждение от трагедийного представления оказывается в значительной степени нравственным и в то же время укорененным в самых глубоких и первоначальных слоях душевной жизни человека, почему и получается так, что «приятное чувство привязанности усиливается от чувства беспокойства» *.

* Д. Юм. О трагедии.— Цит. по: «Вопросы литературы», 1967. № 2, стр. 165.

Хоум не только не отвергает юмовского решения, но во многом ему следует и отчасти даже более резко, чем это сделал сам Юм, выражает его точку зрения. «Секрет можно раскрыть в двух словах, — пишет он в XV главе своего главного эстетического сочинения, — сочувствие хотя и болезненно, но привлекательно; оно привязывает нас к страждущему наперекор себялюбию, которое велит бежать от него. Благодаря этому удивительному свойству сочувствия люди скольконибудь чувствительные влекутся к страданию сильнее, чем к радости» (281). Привлекательность и удовольствие от тревожного и временами мучительного сопереживания объясняются Хоумом как компонент, принадлежащий «присущему человеку стремлению к общественному благу; радоваться вместе со счастливыми, плакать с теми, кого постигло горе...» (281). И чем больше бедствий выпадает на долю героя, тем острее чувство сопереживания. Так что герою следует получить свою долю несчастий сполна. Спустя тридцать лет Ф. Шиллер в статье «О патетическом» (1794) писал: «*Чувственное существо должно страдать глубоко и сильно; пафос должен проявиться для того, чтобы разумное существо могло обнаружить свою независимость и предстать в действительном состоянии*»*.

Но в XXII главе Хоум высказывает нечто такое, что у Юма осталось за пределами его психологического анализа. Он отчасти здесь несколько приближается к Фонтенелю и усиливает акцент на собственно эгоистический параметр чувств, вызываемых трагедийным действием. Это не делает его точку зрения цельной и едва ли приближает ее к истине, тем более что у Хоума отсутствует понятие коллизии, вопрос о социальных корнях трагедии остается в стороне и он видит в ней только «бедствия добродетельного человека... от естественных причин или неизбежных обстоятельств» (488). Но все же, как увидим, появляется любопытный нюанс.

Вот что Хоум имеет тут в виду: «...когда несчастье оказывается естественным следствием порочной склонности, каждый зритель, сознающий этот порок в себе, боится подобного бедствия; эмоция страха, многократно испытанная при созерцании моральных трагедий, предостерегает зрителя от необузданных страстей... сострадание вызывает у нас персонажи, а ужас мы ощущаем за себя самих» (486). Трагедия *предупреждает*, и зритель испытывает чувство эгоистического удовольствия от сознания того, что этому предупреждению последовать *еще не поздно*. Намечается вывод, что не только симпатия, но и эгоизм сам по себе способен при определенных условиях оказывать возвышающее действие: трагедия возбуждает чувство, которое, «хотя оно и себялюбиво, должно поощряться наряду с человеколюбивыми» (486).

* Ф. Шиллер. Статьи по эстетике, стр. 176.

Таким образом, Хоум особенно подчеркивает нравственно-эстетическое воздействие *ужаса*, но тем самым сужает область трагедийного сюжета, обнаруживая, что его позиция более ограничена, чем у Юма. Вот его вывод: «...если для трагедии обязателен ужас, значит, названия трагедии заслуживают лишь трагедии нравственные, где бедствия причинены дурным направлением ума или врожденным пороком» (487). В этих словах, связывающих концепцию трагедии Хоума с упомянутым выше его делением трагедии на два вида, не говорится ничего о «неизбежных обстоятельствах» общественной жизни, о которых Хоум глухо упоминает в другом месте.

Заметим, что определенное новаторство Хоума можно видеть в том, что в другой главе он специально разбирает категорию комического (*risible*), что для эстетиков XVIII века необычно: в большинстве своем они эту категорию игнорировали, занимаясь лишь более «серьезными» понятиями.

Сделаем несколько пояснений к XX и XXIV главам «Оснований критики». О чем идет речь в главе о «Тропах»? Перед нами традиционный раздел риторики, которая в античности и у теоретиков классицизма рассматривалась в обособлении от поэтики и логики. Пьер де ля Рамэ в XVI в. указал на целесообразность рассмотрения этих трех разных областей также и в их совокупности. По этому пути пошел Г. Хоум, а за ним и эдинбургский специалист по риторике Х. Блейр. Они посмотрели на риторические фигуры с точки зрения их роли в психологическом и эмоциональном обосновании логической убедительности связного рассуждения. Прочтение XX главы именно под этим углом зрения делает ее для нас более интересной, чем она кажется вначале.

Некоторых пояснений требует и XXIV глава, в которой свободное от догматизма и прочно опирающееся на художественный опыт рассмотрение архитектуры соединено с не менее оригинальным разбором искусства разбивки парков и садов. Удивительного в том, что парковое искусство поставлено автором в связь с зодчеством, конечно, нет, к тому же в XVIII в. интерес к этому роду искусства вообще был велик, он был не меньше, чем к музыке и поэзии. Хоум учитывает пропагандировавшуюся Г. Бомонтом классификацию искусств, разделяемых на три вида: декоративное (парковое), подражательные (живопись и скульптура) и творческие (архитектура и поэзия). Внутри рубрик этой классификации по-разному демонстрирует себя связь красоты-полезности и собственно красоты. Противопоставление творчества подражанию у Бомонта чрезмерно, а парковое искусство, между прочим, оказалось обособленным от архитектуры, и как раз этой стороне классификации Хоум не последовал. Эти и другие недостатки рассматриваемой классификации вытекают из отсутствия в ней единого основания для под-

разделений, что оставило совсем нерешенным такой вопрос: насколько декоративность (украшательность) чужда или родственна подражанию, а с другой стороны, — творческому началу в искусстве?

Интересно, что, по мнению Хоума, в парковом искусстве, где особенно заметна, как и в архитектуре, относительная красота-польза, есть в то же время нечто по своей ценности совершенно уникальное. Здесь *сама природа* с помощью своих естественных средств говорит с человеком под его руководством и потому способна вызывать в нем широкий диапазон самых различных эмоций. Простота, многообразие и глубина «языка» природы способны кроме красоты от правильности, порядка и пропорциональности порождать «впечатления величавости, приятности, веселости, меланхолии, дикости и даже вызывать удивление» (515). Ощущение «радостной гармонии» человека с природой пробуждает в нем чувства доброжелательности. В любопытном примечании Хоум высказывает мысль об аналогичном воздействии со стороны продуктов прикладных искусств. «Производство шелка, льна и хлопка, достигшее в настоящее время такого совершенства, можно считать за младшую родню изящных искусств; ибо результаты его, в виде одежды и обстановки, вызывают, подобно искусствам, веселые и добрые эмоции, благоприятные для нравственности» (489).

Похожие соображения можно отыскать в «Набросках из истории человечества» (*Sketches of the History of Man*), опубликованных в Эдинбурге в 1774 г. Особенно близок к эстетической проблематике небольшой набросок Хоума под названием «Развитие (*The Progress*) вкуса и изящных искусств». (Впрочем, здесь его также интересуют вопросы морали: он возражает в равной мере против истолкования первобытных людей и как «полузверей» и как «добродетельных дикарей».) Подобно Юму, написавшему в начале 40-х гг. известное эссе «О возникновении и развитии искусств и наук», Хоум связывает прогресс в художественной деятельности с экономическим процветанием в условиях мира и отсутствия войн. Он рассматривает эстетический вкус как исторически появившееся, претерпевавшее невзгоды и превратности судьбы и даже исчезавшее в особенно неблагоприятные периоды времени, но все-таки неуклонно развивающееся явление. Здесь же мы встретим довольно суровые отзывы о древнегреческой и римской драматургии, которую Хоум обвиняет в нарушении чувства меры.

В одном из других очерков — по поводу песен Оссиана, которые, как известно, оказались апокрифом, Хоум утверждает их подлинность. Он *хочет* верить в это, потому что высоко ценит народность в поэтическом творчестве и ему дорого каждое ее проявление. В песнях Оссиана он видел, кроме того, подтверждение своей концепции процветающего архаического общества и отображение средствами искусства человеческой природы тех времен.

Всей совокупностью своих эстетических воззрений Хоум, подобно Вольтеру, опровергает довольно укоренившееся мнение, будто всем просветителям XVIII столетия был свойствен антиисторизм. Он обращает пытливый взор на значение исторического фактора в формировании эстетических представлений и взглядов. Интересно психологическое сопоставление фигуры Оссиана с Гомером, которое он проводит на основе сравнения образа жизни, обычаев и нравственных установок людей, живущих в столь различных странах и эпохах.

* * *

«Основания критики», над которыми их автор начал работу еще в 1753 г., появились на прилавках и полках книжных магазинов спустя почти десять лет, к середине марта 1762 г. Шотландский «Скотс мэгэзин» и другие органы печати встретили книгу Генри Хоума доброжелательно, откликнулись и лондонские газеты. Но были и голоса иного рода. Юм в письме своему английскому издателю Эндрю Милляру от 15 марта 1762 г. отозвался об этой книге как о «слишком неясной и задиристой»*. Позднее, в июле 1781 г., Адам Смит аттестовал ее Дж. Босвеллу как «самое неудачное (worst) произведение» Хоума. Впрочем, и более благожелательно настроенные рецензенты считали, что это сочинение написано в трудной для понимания манере и основную концепцию автора уловить в нем нелегко.

Других читателей книга подкупала богатством своего содержания, она будила мысль. Уже в начале вступительной статьи мы обратили внимание на то, что в XVIII веке ее изучали много и усердно. Хьюдж Блейр постоянно пользовался ею при составлении своих лекций по риторике. Джозеф Пристли, будучи преподавателем Уорингтонской академии, «составил большинство своих лекций по литературной эстетике, имея под рукой (at his elbow) книжку Кеймса»**.

К этой книге возник интерес и во Франции, но Вольтер не простил Хоуму критики им произведений французского классицизма, а тем более своей «Генриады», и спустя два года после выхода в свет «Оснований» напал на них со страниц одного из апрельских номеров «Европейской литературной газеты», *Gazette littéraire de l'Europe*. Первый перевод «Оснований критики» на немецкий язык появился уже в 1763 г. Встречен он был по-разному. Эмпирико-индуктивный метод Хоума и его восхищенное отношение к Шекспиру показались Винкельману верной приметой отсутствия у автора художественного вкуса. В одном из январских писем этого года Винкельман заметил, что видит в его книге лишь «мелкую метафизическую болтовню. Там

* David Hume, Letters, ed. by I. Y. Greig, Oxford, 1932, vol. I, p. 352.

** Helen W. Randall, The critical Theory of Lord Kames, p. 83.

есть глава о прекрасном, которая вполне могла бы выйти из-под пера какого-нибудь жителя Гренландии. Пусть в искусство британцы не суют своего носа». Зато Кант в 1764 г. написал для «Кенигсбергской ученой (gelehrten) и политической газеты» сравнительно положительную рецензию, хотя и дал в ней понять, что исследование эмоций, да и ряда других вопросов, в этой книге начато, но еще далеко от завершения.

Первая целостная система эстетики после Хоума была создана именно Кантом. И он, видимо, использовал ту мысль Хоума, что чувство вкуса имеет в себе немало субъективного, но в то же время обладает тенденцией стать у разных людей одинаковым, то есть ему присуще свойство «общезначимости»*. И мы словно слышим голос шотландского ученого, когда Кант пишет, что принцип общезначимости «можно было бы рассматривать только как *общее чувство*, которое существенно отличается от обыденного рассудка...»**. Проводимое Хоумом различие между чувствами (emotions) и страстями (passions) мы встречаем в близких выражениях у Канта в его «Общем примечании к изложению эстетических рефлектирующих суждений»: аффекты «относятся только к чувству, вторые принадлежат к способности желания и суть склонности»***. Таким образом, эстетическому чувству присуща *незаинтересованность*. Возможно, что Кантов анализ суждений вкуса и его учение о гении получили некоторые инспирации от Хоума.

Спустя четыре года после публикации «Оснований критики» вышел в свет «Лаокоон» Лессинга. Здесь та же, что и у Хоума, проблема выяснения и сравнения роли, функций и возможностей различных искусств, которая интересовала также Энтони Шефтсбери, аббата Дюбо и Джеймса Гарриса. Из иностранных теоретиков Лессинг читал больше Аддисона, Хогарта и Дидро, но он знал и Хоума, что видно не только по «Лаокоону», но и по «Гамбургской драматургии». Зато Гердер в «Каллигоне» (1800) в своей полемике с Кантом прямо ссылается на шотландского эстетика. Можно заметить некоторое влияние мнений Хоума о возвышенном и вкусе и об истоках и функциях эстетической культуры на «Письма об эстетическом воспитании» (1793—1794) Ф. Шиллера. В статье «О грации и достоинстве» он полемизирует с Хоумом и Винкельманом по вопросу о границах и специфичности понятия «грации» (Anmut)****. Но спекулятивная эстетика Шеллинга и Гегеля заставила надолго забыть Хоума. Его аналитическая скрупулезность и настойчивое вхождение в специальные детали, свойственные и ранней немецкой эстетике, были ею утрачены надол-

* И. Кант. Сочинения в 6-ти томах, т. 5, стр. 216.

** Там же, стр. 242, ср. стр. 307.

*** Там же, стр. 282.

**** См.: Фридрих Шиллер. Статьи по эстетике, стр. 98, 130—131.

го — вплоть до появления работ Лотце и Фехнера. А в Англии Хоума стали постепенно забывать после Юма.

В наши дни многие конкретные анализы шотландского энциклопедиста выглядят наивными, а некоторые из волновавших его проблем теории ставятся совсем по-иному. Но и для нас представляют интерес богатое фактическое содержание его эстетической монографии, пристальное рассмотрение им структуры эмоциональной жизни и настойчивая защита идей единства всех искусств и внутренней упорядоченности всякого подлинно художественного произведения, возникшего под знаком «меры». Генри Хоум занимает заметное место в истории теоретического обоснования художественного реализма.

И. Нарский



ОСНОВАНИЯ
КРИТИКИ

Государь,

Мудрые правители всегда поощряли искусства, и не только ради собственного развлечения, но ввиду благотворного воздействия их на общество. Объединяя людей различного звания для общих возвышенных наслаждений, они насаждают благожелательность; прививая любовь к порядку — учат подчиняться властям; воспитывая тонкость чувств — делают труды правителей вдвойне отрадными.

Именно это дает мне смелость надеяться на благосклонность Вашего величества к настоящему труду, который трактует об изящных искусствах и стремится образовать вкусы общества, излагая правила, коими должен руководствоваться вкус каждого.

Редко кто бывает наделен от природы такою тонкостью чувств, чтобы не нуждаться в наставлениях; столь же редка и такая их грубость, чтобы не могла эти наставления воспринять. Между тем едва ли существует учебное заведение, где бы старались изошрить у воспитанников восприятие красот искусства и природы. Упущение весьма прискорбное, если вспомнить, в сколь раннем возрасте способны мы воспринять воспитание вкуса и сколь трудно исправить вкус испорченный.

Доставить материал для восполнения этого пробела также было одной из целей предпринятого мною труда.

Поощрение искусств стало в Англии делом более важным, нежели принято думать. Процветающая торговля накопила немалые богатства; богатства же, распадая в нас жажду наслаждений, тратятся обычно на причуды роскоши и удовлетворение всех чувственных желаний. Тогда заявляет о себе Себялюбие; оно становится модным: заражая все слои общества, оно гасит аитор patriae и малейшую искру гражданского чувства. Дабы предупредить эту пагубу или замедлить ее распространение, гений правителя, подобного Альфреду², не сыщет средства более действенного, чем щедрое покровительство искусствам. Употребленные таким образом богатства, вместо того чтобы питать

порок, будут насаждать как общественные, так и частные добродетели. Замечательным примером этого счастливого воздействия была Древняя Греция; отчего бы нам не надеяться на подобный результат также и в Англии?

В начале Вашего счастливого правления, в том юном возрасте, когда единственную цель составляют развлечения, Ваше величество неизменно являло восхищенному народу самые высокие правила, сызмала внушенные тонким воспитанием. Тем более будете Вы, Ваше величество, расположены поощрить любой разумный проект воспитания юношества. Среди многих отраслей просвещения разумное правительство всего более должно заботиться о той, которая внушает добродетели, ибо при развращенности нравов бесполезны оказываются самые спасительные законы; а что может среди изобилия предотвратить развращенность, как не раннее воспитание в правилах добродетели?

Образование в Англии может быть весьма усовершенствовано; и надежды наши мы возлагаем на юного и просвещенного государя, сознающего всю его важность. Именно тому, кто повелевает сердцами подданных, суждено Провидением учредить совершенную систему просвещения. Успех, который увенчает это предприятие, прославит имя Георга III среди отдаленных наших потомков.

Добродетельный государь, правящий добродетельным народом, испытывает наиболее высокие радости, какие доступны человеку; усовершенствовав просвещение, Ваше величество долго будет вкушать их, чего пламенно желает

Вашего величества преданный слуга
Генри Хоум

ТОМ ПЕРВЫЙ

ВВЕДЕНИЕ

То, что ни один предмет внешнего мира не бывает воспринят нами, пока не воздействует на органы чувств, одинаково верно для всех этих органов. Есть, однако, различия в нашем осознании этого воздействия: осязая что-либо, пробуя на вкус или обоняя, мы ощущаем его непосредственно; так, например, рука ощущает камень, нёбо — вкус абрикосов, ноздри — аромат розы; иначе обстоит со зрением и слухом, ибо при виде дерева я не ощущаю его действия на свои глаза, а слушая песню, не ощущаю ее действия на уши *. Такое различие в способе восприятия внешних предметов примечательно отличает слух и зрение от остальных органов чувств, и я готов показать, что еще более примечательно различаются чувства, возбуждаемые первыми, от чувств, которые вызываются вторыми.

Всякое чувство, приятное или мучительное, должно возникать в сознании, но оттого, что, пробуя на вкус, осязая и обоняя, мы ощущаем прямое воздействие предмета на соответствующий орган, мы именно там и помещаем возникающее при этом приятное или неприятное ощущение **.

* См. Приложение, § 13.

** Даже с величайшим усилием мы не можем представить себе аромат розы существующим в сознании; это приятное ощущение связано для нас с органом обоняния. Именно таковы ощущения, доставляемые вкусом, осязанием и обонянием. Всего лучше это видно на примере осязания. Если бы философия не обнаруживала этого заблуждения, каждый, не колеблясь, заявлял бы, что приятное ощущение, которое

Однако в отношении зрения и слуха, не ощущая физического воздействия, мы не совершаем подобной ошибки относительно места возникновения нашего ощущения и, естественно, помещаем его в уме, где оно и находится в действительности. Поэтому мы считаем эти ощущения более утонченными и духовными, нежели доставляемые вкусом, осязанием и обонянием, ибо последние, возникая по видимости во внешнем органе, считаются всего лишь телесными.

Удовольствия, доставляемые зрением и слухом, возвышаясь, таким образом, над теми, что даруют нам другие органы чувств, приобретают особые достоинства. Они не достигают, разумеется, уровня чисто интеллектуальных и стоят настолько же ниже их, насколько возвышаются над удовольствиями плотскими. Они близки этим последним тем, что, подобно им, вызываются внешними предметами; но близки также и первым, ибо, подобно им, рождаются без какого-либо физического ощущения. Их смешанная природа и промежуточное место между удовольствиями телесными и духовными дают им право сочетаться и с теми и с другими; созерцание красоты усиливает как физические, так и духовные чувства; гармония, способная побуждать к молитве, не гнушается служить украшением пира.

Удовольствия зрения и слуха обладают и иными достоинствами помимо своей возвышенности: доставляя приятную и умеренную веселость, они равно удалены от мятежной страсти и от томной праздности, а потому не только отлично врачуют упадок духа, следующий за чувственными излишествами, но и приносят отдохновение после напряженных трудов. Они являются средством от множества горестей; дабы убедиться в их целительном действии, достаточно привести следующие соображения.

Физические удовольствия по самой своей природе кратковременны, будучи продлены, они теряют свою прелесть. Предаваясь им неумеренно, мы ощущаем пресыщенность и отвращение. Чтобы восстановить душевные силы, нет ничего лучше бодрящих удовольствий, доставляемых зрением и слухом. С другой стороны, любое сильное напряжение ума становится мучительным, ибо переутомляет его; когда оно прекращается, это не дает нам немедленного облегчения; пустота должна быть заполнена чем-либо приятным,

мы получаем, прикасаясь к гладкой, мягкой и бархатистой поверхности, рождается в кончиках пальцев; и никому не пришло бы в голову, что оно может существовать где-либо еще.

что принесло бы желаемое расслабление*. Удовольствия телесные, которые мы способны испытывать, лишь когда полны сил, в этом случае не годятся; но радости более утонченные, занимающие ум, не истощая его, всего лучше возвращают ему равновесие как после усиленных занятий наукой или делами, так и после пресыщения чувственным наслаждением.

Внешние предметы являются объектом первых наших восприятий и первых привязанностей. Вначале на первый план выступают удовольствия телесные; но по мере своего созревания ум все более склоняется к удовольствиям зрения и слуха, которые приближаются к чисто духовным, не истощая при этом умственных сил, и превосходят чисто физические, ибо не грозят пресыщением. Удовольствия зрения и слуха способны отвлекать нас от чувственных излишеств, и наш ум, приучаясь наслаждаться многообразием вещей без непременно физического ощущения их, подготавливается тем самым к наслаждению явлениями мира внутреннего, где такое ощущение и вовсе невозможно. Так творец природы, одарив человека способностью наслаждаться как низменным, так и возвышенным, неприметно ведет его от грубых физических удовольствий, единственных, на какие он способен в начале жизни, к тем тонким и возвышенным наслаждениям, какие подобают ему в зрелом возрасте.

Подобная последовательность не навязывается нам законом необходимости; создатель природы предлагает его для нашего же счастья. Достаточно того, что он наделил нас способностью осуществлять ее как нечто естественное. При этом он не сделал нашу задачу неприятной или трудной; напротив, переход от удовольствий телесных к более утонченным приятен и легок, равно как и дальнейший переход к возвышенным наслаждениям, доставляемым нравственностью и религией. Таким образом, для нас является делом чести, а также собственной выгоды содействовать предначертаниям природы, приучая себя к удовольствиям зрения и слуха, в особенности же к тем, для которых необходимо себя образовать**, как то: к поэзии, живописи,

* Дюбо¹ справедливо замечает, что взволнованный ум всего лучше успокаивается не тишиной, но нежной и медленной музыкой.

** Способность наслаждаться творениями природы рождается вместе с нами: чтобы любоваться красивым лицом, прекрасным ландшафтом и ярким цветом, не нужно образования. То же относится и к при-

скульптуре, музыке, садоводству и архитектуре. Это является прежде всего обязанностью людей богатых, располагающих досугом для совершенствования ума и чувств. Искусства существуют, чтобы доставлять наслаждение глазу и уху, минуя чувства низшие. Любовь к искусству—это растение, которое естественно произрастает во многих почвах, но без тщательного ухода вряд ли достигает совершенства хотя бы в одной из них; она способна к развитию и при должной заботе достигает высокой степени. В этом смысле любовь к искусству идет рука об руку с нравственным чувством, с которым состоит в близком родстве; оба они способны различать добро и зло; оба могут быть искажены — или, напротив, сохранены в чистоте — в зависимости от моды, а также от характера и воспитания. Ни то, ни другое не является произвольным или местным; оба коренятся в человеческой природе и управляются принципами, общими для всех людей. В настоящем сочинении автор, не стремясь морализировать, намерен изучить область человеческих чувств; различить предметы, приятные по своей природе, как и те, что по природе неприятны; и таким способом обнаружить, если возможно, истинные принципы искусств. Тот, кто хочет быть критиком этих искусств, должен проникнуть еще глубже. Он должен приобрести ясное представление о том, какие предметы возвышенны, а какие — низки, что уместно, а что — нет, что достойно человека, а что мелко и пошло. Это и будет основой для суждения о вкусе любого человека. Когда он согласуется с принципами, он верен; в противном случае он неверен и может зависеть от причуды. Таким образом, искусства, подобно нравственности, становятся наукой и, подобно ей, могут быть доведены до высокого совершенства.

Изучаемая как наука, основанная на суждениях разума, критика получает множество преимуществ. Во-первых, основательное знакомство с принципами искусств удваивает доставляемое ими наслаждение. Для человека, который довольствуется одним лишь чувством и не размышляет, поэзия, музыка и живопись составляют не более чем время-

родным звукам, каковы пение птиц или журчание ручья. Здесь природа, создавшая как предметы, так и воспринимающее их сознание, отлично приспособила одни к другому. Но подлинное наслаждение поэмой, кантатой, картиной или иным произведением искусства достигается обычно лишь после некоторого изучения предмета и длительных упражнений.

препровождение. Они радуют нас в пору юности, когда этому способствует новизна впечатлений и пыл воображения; но со временем теряют свою прелесть; ими обычно пренебрегают в зрелом возрасте, располагающем к занятиям более серьезным и важным. Но для тех, кто занимается критикой как наукой, управляемой разумными правилами и подвластной рассуждению, а не одной лишь причуде, изящные искусства являются излюбленным занятием и до старости сохраняют все очарование, каким прельщают нас на заре жизни*.

Во-вторых, философское исследование принципов искусств приучает разум к самой увлекательной логике, постоянные размышления о столь приятных предметах обращаются в привычку; а привычка эта, упражняя способность к рассуждению, подготавливает ум к предметам более сложным и отвлеченным. Дабы понять важность критики, достаточно поразмыслить над общепринятой системой воспитания, когда после нескольких лет, посвященных изучению языков, нас поспешно и безо всякого приготовления погружают в самые глубины философии. Более верного способа отвлечь неискушенный ум от занятий отвлеченной наукой невозможно изобрести. Вот почему наша молодежь обыкновенно испытывает перед этими занятиями некий суеверный ужас, который почти никогда не удаётся победить. Тех, кто посвящает себя искусствам, обучают совершенно иначе: их шаг за шагом ведут от легкого к более трудному и не позволяют сделать ни одного нового движения, пока не усвоены предыдущие. Таким образом, науку критики можно считать средним звеном, связующим различные разделы воспитания в правильную цепь. Наука эта предоставляет разуму приятную возможность для упражнения; нам нравится рассуждать о предметах равно приятных, как и знакомых; от простых случаев мы постепенно переходим к более сложным; после должного упражнения в этом привычка, совершенствующая все наши способности, сообщает разуму остроту, достаточную, чтобы разбираться во всех тонкостях философии.

Нельзя пренебречь и еще одним обстоятельством: размышления над искусствами принадлежат к тому же роду, что и те, которые управляют нашими поступками. Размыш-

* «Логика может обойтись без риторики и поэзии; но для этих последних здравая и верная логика так необходима, что без нее они всего лишь пустое щебетанье». Гермес², стр. 6.

ления математические и метафизические не умножают наших познаний о человеке; неприменимы они и к обычным житейским делам. Но в области изящных искусств верный вкус, основанный на разумных принципах, доставляет изящные темы для беседы и позволяет нам держать себя в обществе достойно и прилично.

Не менее, чем ум, наука разумной критики воспитывает также и наше сердце. Прежде всего она умеряет себялюбие; смягчая нравы, она служит сильным противоядием и от неистовства страстей и от поглощающих нас житейских забот; она доставляет человеку столько духовных радостей, что не дает ему предаться в молодости охоте, азартным играм и пьянству*, в средних летах — честолюбию, а под старость — скупости. Отвратительные чувства — спесивость и зависть — не имеют более могучего противника, нежели тонкий и разборчивый вкус. Человек, которого природа и образование наделили этим благом, радуется добродетельным наклонностям и поступкам других людей; он гордится ими и любит оповещать о них свет. Правда, грехи и пороки для него столь же очевидны, но их он избегает или старается не замечать, ибо они причиняют ему боль. Напротив, человек, лишенный вкуса, на которого даже величайшие красоты производят лишь слабое воздействие, оказывается во власти спеси или зависти и охотно размышляет над чужими заблуждениями и изъянами. Словом, другие страсти могут порой больше нарушать общественный покой, чем только что названные, но ни одна не отравляет столь упорно радостей человеческого общения, ибо спесь и зависть постоянно восстанавливают человека против других людей и побуждают его злорадно замечать, даже в человеке близком, дурное, а не хорошее. Сколь не похож на это человек, который благодаря тонкому вкусу все добродетели окружающих видит в наиболее ярком свете, а о присущих всем недостатках и погрешностях предпочитает умалчивать.

Во-вторых, тонкость вкуса не только умеряет в человеке себялюбие, но и укрепляет человеколюбивые чувства. Чтобы в этом убедиться, достаточно вспомнить, что тонкий вкус

* Если образованный и состоятельный английский юноша случайно прочтет эту книгу и эти строки, он назовет их пустой риторикой. Но когда бы мне удалось убедить его проделать такой опыт, он с удовольствием удостоверился бы, что каждая из этих строк имеет под собой прочное основание.

непрерывно усиливает у нас как мучительные, так и приятные ощущения, а также способность к сочувствию, составляющую основу человеколюбия.

Способность человека к сочувствию побуждает других делиться с ним радостями и горестями, надеждами и опасениями; подобная привычка, сама по себе приносящая приятное успокоение, естественно рождает и взаимные добрые чувства.

Еще одно преимущество рациональной критики я приберег напоследок как самое важное, а именно содействие, которое она оказывает нравственности.

Я утверждаю, будучи вполне в этом убежден, что ничто так не укрепляет в нас чувство долга, как воспитание вкуса в области искусств. Верная оценка прекрасного, уместного, изящного и украшающего в литературе или живописи, в архитектуре или садоводстве отлично prepares человека столь же верно оценивать эти качества в людских характерах и поступках. Человеку, который выработал в себе тонкий и верный вкус, должен быть отвратителен всякий дурной или неприличный поступок; если непреодолимая страсть и заставит его когда-либо сойти со стези долга, он с удвоенной решимостью вернется на нее, чтобы более не заблуждаться. Его наставником в добродетели кроме всего прочего станет добытое опытом убеждение, что счастье состоит в порядочности, а забвение справедливости или приличия неизменно карается стыдом и раскаянием*.

В давние темные века авторитет был сильнее разума. Древние философы делились на секты эпикурейцев, платоников, стоиков, пифагорейцев или скептиков; мыслящие люди полагались на свое суждение только затем, чтобы избрать вождя, которому беспрекословно повиновались. В более поздние времена разум, к счастью, возобладал; люди утверждают в своем природном праве мыслить самостоятельно. Во всех областях науки они считают ниже себя числиться в какой-либо секте. Но тут я вынужден

* Гениальность сочетается с пылким темпераментом; утонченный вкус — со спокойствием и уравновешенностью. В человеке, который является игрой всех страстей, мы часто обнаруживаем гений, но редко — тонкий вкус. Обладающий этим благом человек глубоко чувствует не только искусство, но и моральный долг, и это служит противовесом всем незаконным желаниям. В то же время его спокойный нрав нелегко поддается даже сильному соблазну.

сделать исключение для критики, которая каким-то роковым образом по-прежнему остается рабой, подвластной авторитетам.

Прославленный французский критик Боссю³ преподаст множество правил, но не находит для них лучшего основания, чем творения Гомера и Вергилия, подкрепленные авторитетом Аристотеля. Не странно ли, что в столь обширном сочинении он ни разу не задается вопросом, согласуются ли, и насколько, эти правила с человеческой природой? Не мог же он полагать, что эти поэты, пусть гениальные, станут законодателями для человечества и что ныне остается лишь слепо повиноваться их деспотической воле. Если они, сочиняя, не следовали никаким правилам, для чего надо им подражать? если они изучали природу и подчинялись разумным принципам, почему это остается сокрытым от нас?

Что касается настоящего труда, то автор не намерен писать трактат по каждому из искусств; он желал бы только показать их основные принципы, извлеченные из человеческой природы — этого истинного источника критики. Искусства предназначены развлекать нас, доставляя приятные впечатления; в этом состоит их отличие от ремесел. Но, чтобы произвести приятное впечатление, надлежит, как уже сказано выше, знать, какие предметы по своей природе приятны, а какие нет. Это и пытается выяснить автор настоящего сочинения, насколько это необходимо для изложения истинных принципов изящных искусств. Он не приписывает себе иной заслуги, кроме того, что заявил, быть может, более ясно, чем это делалось доньше, что эти принципы, подобно каждому верному критическому правилу, основаны на наших чувствах.

Все открытое им при этом автор решил сообщить в занимательной и приятной форме критики, полагая, что она доставит больше удовольствия и, быть может, будет не менее поучительной, нежели тяжеловесный ученый трактат. От фактов и опыта автор намеревается постепенно подняться к принципам, вместо того чтобы начинать со схоластического изложения этих последних, а уж потом переходить к фактам.

Объявляя критику единственной своей целью, автор не станет, однако, отрицать, что намеревается также толковать природу человека, рассматриваемого как существо чувствующее, способное к наслаждению и страданию. Но

хотя он льстит себя надеждой, что в этой важной науке достиг некоторых успехов, он слишком сознает ее обширность и трудность, чтобы специально за нее браться и объявить ее главной целью настоящего сочинения.

Прерогативой критики является суждение о творениях, не о людях; поэтому автор избегает здесь всякой критики личностей, если только она не требуется для иллюстрации некоего общего положения. В этом нет никакой заслуги; ибо критика с единственной целью — осудить не может быть интересна ни одному человеку. Особенно сдержанны должны быть на этот счет писатели, которые сами столь уязвимы.

Автор настоящего труда отнюдь не уверен, что и он не заслуживает осуждения, и нимало не надеется, что достиг совершенства. Свое исследование он начал единственно ради развлечения; от одного частного случая к другому тема все более разрасталась под его пером, но он уже далеко ушел, прежде чем у него явилась мысль, что его личные размышления могут обладать общественной пользой.

Однако перед читателями он не хотел бы предстать в неряшливом виде и потому в качестве единственного извинения за свои ошибки замечает, что в предмете новом и столь же обширном, как и сложном, ошибки в какой-то мере неизбежны.

Он не считает свой вкус во всех случаях непогрешимым; только в делах абсолютно ясных не может быть двух мнений; а во многих более тонких вопросах, быть может, единственной безошибочной проверкой вкуса является время; к нему автор и обращается и перед его судом охотно готов склониться.

Назвать это сочинение Принципами Критики (*The Elements of criticism*) — если при этом подразумевать их все — было бы чересчур самонадеянно. В нем рассмотрен ряд таких основ или принципов; но, поскольку автор отнюдь не считает, что исчерпал их список, уместно будет более скромное заглавие, которое включало бы не все из них. Именно это, как думается автору, он и выразил в выбранном им заглавии: *Elements of criticism* *.

* Буквально — «Некоторые основания критики». В русском переводе для краткости — «Основания критики» (*Прим. ред.*).

ГЛАВА I

ЦЕПЬ ВОСПРИЯТИЙ И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Бодрствующий человек сознает, что в его уме непрерывной чередой проходят восприятия и представления. Для этого ему не требуется никакого усилия; не может он по своей воле и добавить к ним что-либо *. Вместе с тем мы узнаем из ежедневного опыта, что ход наших мыслей не случаен, а если он не зависит ни от воли, ни от случая, то какой же закон им управляет? Вопрос этот важен для науки о человеческой природе; и я заверяю читателя наперед, что он окажется весьма важным и для искусств.

По-видимому, большее влияние на ход наших мыслей оказывают связи, какими предметы соединяются один с другим.

Если взять предметы внешнего мира, то присущие им свойства не более очевидны, чем различные соединяющие их связи: причина и следствие, смежность во времени или в пространстве, расположенность выше или ниже, предшествование или следование, сходство и контраст, и тысяча иных связей бесконечно сочетают предметы друг с другом. Нет вещи совершенно одинокой и лишенной связей; разница состоит лишь в том, что одни связаны более тесно, другие — более слабо, одни вблизи, другие на расстоянии.

То, что разум предполагает, опыт доказывает; а именно, что течение наших мыслей в большой степени направляется указанными связями. Стоит нам подумать о каком-либо предмете, как он тотчас подсказывает нам другие, с ним связанные, и так составляется цепь мыслей. Таков закон последовательности, который принадлежит к законам естественным, ибо подчиняет себе всех людей. Впрочем, он не является нерушимым; случается, что мысли воз-

* Ибо как это сделать? Какое именно представление может он добавить? Если он умеет его назвать, значит, оно уже присутствует в его сознании и не требует усилия воли. Если же не может назвать, тогда я спрошу: как желать, когда ничего не имеешь в виду? Этого мы не можем себе представить. Если мой довод нуждается в подтверждении, я сошлюсь на опыт; каждый может установить, что мысли в уме связаны, образуя цепь, и что мы не в силах распорядиться ни одной из них, вырвав ее из цепи.

никают и без видимой связи, как, например, после глубокого сна.

Но, хотя мы не можем добавить к цепи мыслей ни одного не связанного с ней представления, мы в какой-то мере можем уделить внимание одним и отстранить другие.

Мало найдется предметов, которые не имели бы связей со множеством других; когда такой предмет представляется нашей мысли, он обычно ведет за собой многие, с ним связанные. Здесь возможен выбор; мы можем особо выделить один из них, отвергая другие. Иной раз мы избираем те, которые обычно кажутся менее тесно связанными с первым. Когда мыслям предоставлено естественное течение, они переходят от предмета к предмету по признаку наиболее тесной связи. Мысль легче обращается от отца к сыну, чем к слуге, к соседу, чем к кому-либо живущему вдалеке¹. Этот порядок мы можем несколько изменять по своей воле, но только в пределах связанных между собой предметов: в нашей власти — изменять последовательность в естественной цепи мыслей, но мы не можем эту цепь разбить и мыслить разрозненными, никак не связанными представлениями. Таковы границы наших возможностей, но они достаточны для всех полезных целей; большее могущество принесло бы, пожалуй, более вреда, чем пользы.

Воля — не единственное, что не позволяет сцеплению мыслей ограничиваться лишь теснейшими из связей; многое зависит от расположения духа, ибо мы всегда охотно воспринимаем то, что этому расположению соответствует. Так, при хорошем настроении малейшей связи достаточно, чтобы вызвать в уме предметы веселые, а при меланхолическом столь же охотно являются печальные. Предмет особо для нас интересный может от поры до времени возникать в нашем уме по любому поводу, даже самому случайному. Это тонко подмечает Шекспир, говоря о богатом грузе:

Студя мой суп дыханьем,
Я в лихорадке бы дрожал от мысли,
Что может в море ураган наделать;
Не мог бы видеть я часов песочных,
Не вспомнивши о мелях и о рифах;
Представил бы корабль в песке завязшим,
Главу склонившим ниже, чем бока,
Чтоб целовать свою могилу! В церкви,
Смотря на камни здания святого,
Как мог бы я не вспомнить скал опасных,
Что, хрупкий мой корабль едва толкнув,

Все приности рассыпали бы в воду
 И волны облекли б в мои шелка,—
 Ну, словом, что мое богатство стало
 Ничем? ²

Кроме только что описанной есть и еще причина, способная немало изменять естественный ход мысли; а именно что иным людям достаточно и малейшей связи между предметами, чтобы мысли о них в изобилии теснились в их уме. Это я приписываю недостаточной умственной разборчивости. Ибо на того, кто не умеет отличить отдаленные связи от более тесных, все они воздействуют с равной силой; у такого всегда будет огромный приток мыслей, ибо они возникают у него от любых связей, а отдаленные связи, будучи бесчисленными, ведут за собой и мысли без числа.

Это очень живо показано Шекспиром:

Фальстаф. Сколько всего я тебе должен?

Хозяйка. Истинный бог, и свою особу и уйму денег, ежли ты честный человек. Ты поклялся мне на золоченом кубке, сидя в Дельфиновой комнате за круглым столом у каминна — а было это в среду после Духова дня, когда принц разбил тебе голову за то, что ты сравнил его отца с виндзорским певчим, — так вот, когда я промывала тебе рану, ты поклялся, что женишься на мне и сделаешь меня своей женой, знатной леди. Попробуй-ка отпираться! Помнишь, еще тогда вошла соседка Кич, жена мясника, и назвала меня кумушкой Куикли? Она пришла занять у меня немножко укуса и сказала, что готовит славное блюдо из раков, тебе захотелось отведать их, а я тебе сказала, что, мол, раков вредно есть при открытой ране. А потом, когда она ушла, помнишь, ты мне сказал, что я не должна держать себя запросто с такой мелюзгой, да еще прибавил, что, мол, скоро они будут меня называть «миледи»? А потом ты поцеловал меня и попросил тридцать шиллингов. Я заставлю тебя присягнуть на Библии — попробуй-ка отпереться ³.

Напротив, у человека, отличающегося точностью мышления, поток мыслей не может быть обильным, ибо отдаленные связи не воздействуют на его ум и не влекут за собой представлений. Вот отчего точное мышление не любит декламации и многословного красноречия. Это подтверждается опытом, ибо давно уже замечено, что отличная память редко сочетается со здравым суждением.

Чтобы лишний раз это подтвердить, я приведу еще одно наблюдение: человек рассудительный редко бывает остроумным. Остроумие состоит в сочетании предметов, связанных между собой лишь отдаленными и причудливыми связями: именно это и поражает своей неожиданностью. Такие связи, то есть самые отдаленные, приходят на ум

только тем, для кого все они имеют одинаковую силу. Поэтому остроумие едва ли совместимо со здоровым суждением; последнее, пренебрегая случайными связями, придерживается связей прочных и постоянных. Хорошая память и остроумие часто уживаются вместе: здоровое суждение редко сопутствует как одной, так и другому.

Каждый, кто следит за своими мыслями, заметит в них не только связность, но и определенный порядок. Каждому человеку присуще понятие порядка, управляющее его представлениями, мыслями и поступками. В случае предметов равновеликих, каковы, например, овцы в стаде или деревья в лесу, они рассматриваются нами в любом порядке. Но когда предметы не равны по значению, мы склонны обращать внимание сперва на главные, а уж затем на второстепенные, сперва на высшее, а потом на низшее. Избегаем мы также подробного рассмотрения частей, не окинув сперва взором целое. Едва ли нужно добавлять, что этому подчиняются и наши мысли и что, размышляя над предметами, мы естественно следуем тому же порядку, что при их созерцании.

Порядок с очевидностью проявляется в естественном течении мыслей; мысли всегда соответствуют ходу вещей в природе. Так, думая о движущемся предмете, мы как бы следим его движению, мысленно падаем вместе с тяжелым телом, плывем по течению реки, взлетаем ввысь вместе с пламенем и дымом, думая о какой-либо семье, начинаем обычно с родоначальника и постепенно доходим до самого младшего из потомков; думая о могучем дубе, начинаем со ствола и поднимаемся к ветвям. Что касается исторических событий, то здесь мы любим следовать хронологическому порядку или, что то же самое, цепи причин и следствий.

Но хотя, изучая историю, мы склонны идти от причин к следствиям, в естественных науках дело обстоит иначе; тут мы, скорее, расположены идти от следствий к причинам и от частного к общему. Откуда же такое различие в вещах, по-видимому, столь близких? Я отвечаю на это, что близость их — лишь кажущаяся, а не действительная. В цепи исторических событий каждое стоит отдельно, будучи следствием некоего более раннего события и причиной последующих. В такой цепи нет ничего, что уводило бы ум от естественного хода вещей. Совсем иное дело — наука, где мы пытаемся проследить причины и их следствия, — тут из множества опытов выводится обыкновенно одна общая

для всех их причина, а многие такие причины в свою очередь возводятся к некоей еще более общей. Идя от частных следствий к общим причинам и от частных положений — к более общим, мы ощущаем как бы постепенное расширение ума, подобное тому, какое доставляет восходящий ряд. Это чрезвычайно приятно и доставляет большее удовольствие, нежели следование естественному порядку; именно это удовольствие и управляет цепью наших мыслей в подобных случаях. Кстати, эти наблюдения дают возможность сравнить синтетический и аналитический методы; синтетический метод, идущий от принципов к их следствиям, более соответствует строгому порядку; но при аналитическом методе, идя в противоположном направлении, мы получаем то удовольствие, какое доставляет восхождение и какого мы лишены в первом случае; аналитический метод более приятен воображению; другой будет предпочтен лишь теми, кто строго держится порядка и не дает воли естественным чувствам*.

По-видимому, природа наделила нас способностью получать удовлетворение от связности и порядка. Когда предмет возникает в нашем сознании благодаря прямой связи с предыдущим, мы ощущаем известное удовольствие. В том случае, когда предметы равнозначны, удовольствие измеряется степенью их связи. Но для предметов различных по значению удовольствие вызывается главным образом их расположением по порядку; это мы сознаем, когда приходится рассматривать предметы наперекор естественному ходу вещей или противно нашему понятию о порядке. Наш ум проворно следует по течению реки и столь же охотно — от целого к его частям или от главного к подчиненному. При обратном движении он ощущает некое движение вспять, которое неприятно. Здесь можно отметить, сколь велико влияние на человеческий ум порядка: величие, производящее глубокое впечатление, побуждает нас при обозрении любого ряда однородных предметов идти от малого к большому, а не наоборот. Однако принцип порядка одерживает верх над этим стремлением; с легкостью переходя от целого к частям, а от предмета к украшающим его подробностям, мы ощущаем удовольствие, какого не чувствуем в противном случае. Не менее, чем величавое, нас вол-

* Цепь представлений или мыслей с точки зрения единообразия и многообразия рассматривается ниже, в главе IX.

нует возвышенное; возносясь мыслью к предметам возвышенным, мы чувствуем явное удовольствие. Однако природа сильнее, чем возвышенное. Поэтому удовольствие падать вместе с дождем и спускаться по течению реки превышает удовольствие от восхождения. Зато когда естественный ход вещей совпадает со стремлением ввысь, наслаждение должно быть особенно велико; вот отчего так красив дым, подымающийся в ясном утреннем небе.

Мне отлично известно, что большинству людей претят отвлеченные рассуждения; и я охотно их избежал бы, если бы это было возможно в сочинении, ставящем своей целью вывести правила критики из подлинного их источника — человеческой природы. У нас нет иного выбора, как еще немного продлить эти рассуждения либо вовсе отказаться от нашего замысла. Об этом я должен чистосердечно предупредить читателей, дабы те из них, кто чувствует неодолимое отвращение к абстракциям, могли здесь прервать чтение. Ибо не изложив сперва принципов, я не могу обещать занимательного чтения тем, кто избегает думать. Впрочем, я льщу себя надеждой, что большинство читателей имеет иные склонности; кое-кому, мне думается, абстракции придется по вкусу ради них самих, а многим — ради пользы, какую может принести их приложение на практике. Чтобы поощрить этих последних, я заверяю их наперед, что приведенные размышления подводят нас ко многим важным правилам критики, которые в дальнейшем будут подробно изложены. А пока, для немедленного частичного удовлетворения этих читателей, предлагаю следующий образчик.

Всякое произведение искусства, согласное с естественным ходом наших мыслей, тем самым нам приятно, а всякое произведение искусства, нарушающее это согласие, тем самым неприятно. Поэтому от всякого такого творения, как и от творений природы, требуется порядок в расположении частей и их взаимная связь так, чтобы каждая была связана с целым, более тесно или более отдаленно, смотря по своему предназначению; когда все это соблюдено, мы ощущаем правильность композиции, и это нам нравится. Гомеру недостает порядка и связности; Пиндару⁴ и того более. Правильность, порядок и связность — болезненные узы для смелого и богатого воображения; терпеливое подчинение им дается лишь в результате большой работы над собой и самообуздания. Величайшей погреш-

ностью у Горация является именно отсутствие связности; примеры тому многочисленны. В первых четырнадцати строках 7-й оды (кн. I) он называет ряд городов и местностей, которые одним правятся, а другим нет; в остальной части оды он убеждает Планака⁵ утопить горести в вине. Оказавшись на волосок от гибели при падении дерева, поэт справедливо замечает, что мы остерегаемся одних опасностей, но подвергаемся другим, которые предугадать не можем; в заключение он говорит о могуществе музыки. Части оды 16-й (кн. II) столь слабо между собой связаны, что этим обезображено стихотворение, в остальном превосходное.

Тот же упрек можно высказать 1-й, 2-й, 3-й, 4-й, 11-й, 24-й и 27-й одам третьей книги. Первая сатира книги I настолько испорчена бессвязностью, что едва ли может нравиться; она начинается с важного вопроса: отчего люди всегда довольны собой, но редко — своим положением. Приведя в подтверждение этого несколько забавных примеров, автор тут же забывает о своем предмете и начинает тираду против скупости, которая длится до строки 108-й; тут он просит извинить его за отступление и обещает вернуться к своей теме; но скупость так завладела его мыслями, что он продолжает говорить о ней до конца, так и не вернувшись к вопросу, заданному им вначале.

В «Георгиках» Вергилия⁶, хотя и почитаемых наиболее законченным из его сочинений, части плохо связаны, а переходы отнюдь не плавны. В книге первой* поэт отклоняется от своей темы затем, чтобы описать пять зон; здесь, как и в описании знамений, сопровождавших смерть Цезаря, царит непростительная бессвязность. Не более удачно и отступление в похвалу Италии во второй книге**; а в воспевание радостей земледельческого труда, входящее в ту же книгу***, автор безо всякой связи вводит самого себя. В поэме «Налой»⁷ Богиня Раздора также является безо всякого повода; она не нужна и не выполняет в поэме никакой роли, кроме восхваления Людовика Четырнадцатого.

Оба предисловия Саллюстия⁸ кажутся лишь по ошибке предпосланными его историям; они равно подходят для любого исторического сочинения, да и для любого другого

* Строка 231.

** Строка 136.

*** Строка 475.

предмета. Даже части этих предисловий связаны между собой слабо; они выглядят скорее как ряд максим или замечаний, но не как связные рассуждения.

Эпизод повествовательной поэмы, будучи действительно чем-то второстепенным, не требует столь тесной связи с главной темой, какая нужна между целым и составляющими его частями, однако и здесь нужна та степень единства, какая должна существовать между главным и дополнительным; и, следовательно, слабая связь с главной темой не является достоинством. В качестве примера я приведу происхождение Энея в ад в шестой книге «Энеиды». К этому важному событию читатель не подготовлен; нам не указывают причины, из-за которой оказалось необходимым или хотя бы возможным прерывать главное действие на самом интересном месте; поэт не находит иного предлога для столь необычайного приключения, кроме желания героя увидеть тень своего недавно умершего отца; тем временем повествование прервано, и интерес читателя ослабевает. Жаль, что столь прекрасный эпизод не введен более удачно. Я должен при этом заметить, что, называя это событие эпизодом, я создаю для него все возможные оправдания; ибо если это — часть основного действия, то связь должна быть еще более тесной. Тот же упрек можно адресовать и подробному описанию Молвы в «Энеиде»*; его с тем же основанием можно поместить в любой другой книге этой героической поэмы, как и любой другой героической поэмы.

В природном ландшафте мы всякий день видим множество предметов, соединенных между собой единственно их смежностью; это не лишено приятности, ибо предметы, являющиеся взору, производят столь живое впечатление, что нас радует и самая слабая связь между ними. Однако в описаниях этому не следует подражать; слова по сравнению со зримым предметом производят настолько более слабое впечатление, что при описании самое тщательное внимание должно быть обращено на связность; новые предметы, вводимые в него, будут тем приятнее, чем теснее их связь с главной темой. В приводимых ниже строках различные предметы выведены безо всякой связи, если не считать связи словесной, то есть одного и того же слова в разных значениях.

* Кн. 4, строка 173.

Встанем: для тех, кто поет, не полезен сумрак вечерний,
Где можжевеловый — вдвойне; плодам он не менее вреден.
«Козоньки, к дому теперь,— встал Геспер,— козоньки, к дому!»⁹

Упоминание предмета метафорически или образно не оправдывает выведения его в буквальном значении; столь слабая связь неспособна доставить удовольствие.

Кто шутит с ревностью? — с огнем в крови?
Но без нее наступит ночь в любви,
И край, где жарче жалит злое жало,
Щедрей растит плоды, родит металлы¹⁰.

Связи между предметами немало влияют на удовлетворение наших страстей и даже на их рождение. Но этот предмет мы оставляем для главы об эмоциях и страстях*.

Вряд ли отыщется другой пример, когда великое здание воздвигается на таком по видимости хрупком фундаменте, как отношения между предметами и их расположение. Отношения не занимают в нашем сознании большого места, будучи по большей части кратковременными, а порой — весьма незначительными; однако они являются теми звеньями, которые, объединяя наши представления в единую цепь, создают связность и в поступках, ибо представление и поступок находятся в тесной связи. Однако для жизненных дел недостаточно, чтобы поступки наши были связаны, хотя бы и тесно. Необходимо еще, чтобы они располагались в известном порядке, а к этому они опять-таки склонны по своей природе. Таким образом, порядок и связь, допуская достаточное разнообразие, приводят наши дела в систему; без них наше поведение было бы беспорядочным и переменчивым; всецело подвластные случайности, мы спешили бы от одной мысли к другой, от одного поступка к другому.

ГЛАВА II

ЭМОЦИИ И СТРАСТИ

Из всех чувств, возбуждаемых в нас предметами внешнего мира, лишь те удостоены названия *страсти* или *эмоции*, которые возникают при по-

* Гл. II.

средстве зрения и слуха; самые приятные ощущения, доставляемые органами вкуса осязания или обоняния, не претендуют на эту честь. Отсюда очевидна связь эмоций и страстей с искусствами, которые, как было замечено во Введении, обращаются именно к зрению или слуху и никогда не снисходят до удовлетворения низших чувств.

Настоящая глава имеет целью очертить эту связь, прежде всего затем, чтобы удостовериться, сколь велика власть искусства в возбуждении эмоций и страстей. Тем, кто хотел бы преуспеть в искусствах, эта область знания необходима, ибо без нее как критик, так и автор произведения, не зная правил, вынуждены полагаться на случай. Не обладая такими знаниями, они тщетно будут стараться предугадать воздействие своих созданий на сердце.

С этой точки зрения принципы искусств открывают, по видимому, прямой путь к человеческому сердцу. Пытливый ум, начавши с критики, этого приятнейшего из всех занятий, и не встречая препятствий, проникает глубоко в область наших чувств и незаметно приобретает основательное знание человеческого сердца, его желаний и побуждений; а эта наука из всех доступных человеку имеет для него наибольшее значение.

Все, чего можно ждать в этой главе на тему столь обширную, это — общего беглого обзора; для сокращения его я намерен рассмотреть по отдельности некоторые эмоции, особенно связанные с искусствами. Но даже при таком ограничении в этой главе оказалось так много материала, что во избежание путаницы я счел необходимым разделить ее на множество разделов, и хотя первый из них трактует лишь о наиболее обычных и общих причинах эмоции или страсти, я, по размышлении, нашел этот первый раздел столь обширным, что и он, в свою очередь, требует разделения на несколько частей. Человеческая природа являет собою сложный механизм, и иначе быть не может, если он должен отвечать своим различным назначениям. Читателям, правда, предлагалось множество схем человеческой природы, которые способны льстить нам своей простотою; согласно одним авторам, человек целиком себялюбив; согласно другим — ему свойственна всеотзывчивость; тот основывает нравственность единственно на сочувствии, а этот — на полезности. Если бы хоть одна из этих схем была срисована с природы, мы бы скоро покончили и с нашим предметом. Однако многообразие природы не так-то

легко объять; чтобы опровергнуть подобные беспочвенные схемы, не прибегая к утомительной аргументации, лучше всего сделать обзор проявлениям человеческой природы и представить взору, честно и беспристрастно, правду, как она есть.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

РАССМОТРЕНИЕ ПРИЧИН ЭМОЦИИ И СТРАСТЕЙ

РАЗДЕЛ I

РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ ЭМОЦИЕЙ И СТРАСТЬЮ. НАИБОЛЕЕ ОБЫЧНЫЕ И ОБЩИЕ ИЗ ИХ ПРИЧИН. СТРАСТЬ КАК ПОБУЖДЕНИЕ К ДЕЙСТВИЮ

Указанные темы так между собой переплетаются, что не могут быть рассмотрены отдельно. Признано, что эмоция или страсть никогда не возникает беспричинно. Если я кого-либо люблю, то за его достоинства или за оказанные мне услуги; если я на кого-либо гневен, то за какую-то причиненную мне обиду; неспособен я и пожалеть человека, если он не страдает телом или душой.

Если упомянутые обстоятельства рождают эмоцию или страсть, значит, они не могут быть вполне безразличны, иначе они не оказывали бы действия. Рассмотрев только что приведенные примеры, мы видим, что это действительно так; чьи-то достоинства или оказанные кем-то услуги, снискавшие мою любовь, были мне прежде всего приятны; если бы обида не вызвала неприятных чувств, не было бы гнева на обидчика; не могла бы родиться и жалость к страдающему, если бы зрелище его страданий не причиняло боли.

Сказанное о зарождении эмоции или страсти сводится к весьма простому положению: мы любим то, что приятно, ненавидим то, что неприятно. Очевидно, что предмет, чтобы возбуждать любовь или ненависть, должен быть либо приятным, либо неприятным.

Это краткое напоминание причин страсти и эмоции подводит нас к более подробному рассмотрению предмета. Нам свойственно при виде некоторых предметов тотчас испытывать ощущение приятное или же неприятное. Тихая река, просторы равнины, развесистый дуб, высокий холм — все эти зрелища вызывают приятные эмоции. Бесплодная степь, грязное болото, гниющий труп рождают чувства неприятные. В этих случаях мы не ищем для чувства иной причины, кроме самого зрелища.

Упомянутые предметы вызывают эмоции благодаря своим свойствам: в эмоции, вызванной большой рекой, повинны и величина ее и сила течения; правильность, целесообразность и комфортабельность красивого здания — все это сказывается на эмоции, вызываемой этим зданием.

Если приятны внешние качества, мы вправе ожидать того же от качеств внутренних: и действительно, энергия, пронизательность, остроумие, кротость, отзывчивость, отвага, благожелательность приятны в высшей степени. Видя эти качества в людях, мы тотчас ощущаем приятные эмоции, не рассуждая и не думая о последствиях. Нет нужды добавлять, что некоторые противоположные свойства, как-то: тупость, сварливость, бессердечие, трусость, вызывают чувства неприятные.

Мыслящие существа воздействуют на нас своими поступками. Иными из них зритель бывает пленен сразу, без раздумий; таковы грациозные движения и хорошие манеры. Но поскольку *намерение* — играющее столь важную роль в поступке — остается зачастую невидимым, обнаружить подлинное значение поступка удастся не вдруг. Я вижу, как некто дает другому кошелек с деньгами, но этот поступок остается мне непонятен, покуда я не узнаю, зачем деньги даны: если в уплату долга, это может нравиться мне лишь в малой степени, если из благодарности, это трогает меня сильнее; но приятное чувство возрастает еще более, если намерением дающего будет помощь добродетельному семейству, оказавшемуся в нужде. Итак, поступки определяются намерением, но не результатами; ибо поступок, продиктованный добрым намерением, приятен, каков бы ни был исход. Далее, мы видим, что поступки бывают *хорошие* или *дурные*, и именно от этого зависит радость или огорчение, которое они доставляют*.

* Проследившая зарождение наших эмоций и страстей, я сперва решил, что их первичными источниками являются свойства и поступки и что эти эмоции распространяются затем на существо, которому свойства и поступки принадлежат. Но ныне я убежден, что такое мнение ошибочно. Свойство даже в воображении неотделимо от того, кому оно присуще, и поэтому не может само по себе быть причиной эмоции. Правда, мы не познаем ни одно существо или предмет иначе как через его свойства, поэтому и приятными они могут быть лишь благодаря их свойствам. И все же, когда возникает эмоция, она бывает вызвана именно самим предметом, хотя и вызвана благодаря тому или иному его свойству. Если скажут, что можно абстрагировать качество от вещи, которой оно принадлежит, на это можно ответить: такое абстрагирование годится для рассуждения, но неспособно вызвать эмоцию.

Эмоции вызывают у нас не только качества и поступки людей, но также их чувства. Я не могу видеть страждущего человека, не сочувствуя его мукам, или чью-либо радость, не испытывая при этом удовольствия.

Описанные выше существа или предметы вызывают у нас эмоции не только при их созерцании, но также и при воспоминании о них. Хорошо возделанное поле приятно вспомнить, а не только увидеть; благородный поступок, изображенный словами или на живописном полотне, вызывает у нас эмоцию, как и тогда, когда совершается на наших глазах, а размышляя над чьими-либо бедствиями, мы испытываем ту же боль, что и при их виде. Словом, воспоминание о приятном или неприятном предмете является таким же источником приятного или мучительного чувства, как и самый вид этого предмета; единственное различие состоит в том, что как воспоминание слабее непосредственного восприятия, так и удовольствие или боль, вызванные первым, соответственно слабее, чем чувства, вызванные вторым.

Объяснив природу эмоции и указав различные причины, какими она вызывается, мы переходим к наблюдению, весьма важному в науке о человеческой природе, а именно, что определенные эмоции сопровождаются желанием, другие же — нет. Эмоция, рожденная видом прекрасного сада, великолепного строения или ряда красивых лиц среди многолюдного собрания, редко сопровождается желанием. Другим сопутствует желание; таковы эмоции, вызванные людскими поступками и качествами; добродетельный поступок вызывает у каждого очевидца приятную эмоцию, обычно сопровождающуюся желанием вознаградить того, кто его совершил; дурной поступок, напротив, рождает неприятное чувство вместе с желанием покарать виновного. Даже предметы неодушевленные часто вызывают

Впрочем, для нынешней нашей цели достаточно ответить, что глаз никогда не абстрагирует; с его помощью мы видим вещи как они есть в действительности и не наблюдаем свойства отдельно от предмета. Отсюда явствует, что эмоции вызываются не отвлеченно рассматриваемыми качествами, но предметом или существом, которые этими качествами обладают. Так, раскидистый дуб вызывает у нас приятную эмоцию своей окраской, формой, тенью листвы и т. п.; строго говоря, эмоцию рождает не окраска, но окрашенное дерево; не отвлеченно рассматриваемая форма, но именно форма дерева. Таким образом, оказывается, что красота подобного объекта есть нечто сложное, разложимое на различные более простые красоты.

эмоции, сопровождаемые желанием; примером может служить зрелище богатств, почти всегда являющихся предметом желания; когда оно непомерно, желание зовется *алчностью*. Приятная эмоция, вызываемая у зрителя отлично написанной картиной, редко сопровождается желанием, если она является собственностью вельможи; но когда картина выставлена на продажу, за сильной эмоцией естественно следует желание ее приобрести.

Опыт подтверждает, что всякая страсть сопровождается желанием, а поскольку оно иногда сопутствует также и эмоциям, важно выяснить, в чем различие страсти и эмоций. Отличима ли страсть по своей природе от эмоции? Я склонен был думать, что такое различие существует, но, тщательно разобравшись, этого не увидел. Что такое, например, любовь, как не приятная эмоция, вызванная видом любимой женщины или мыслью о ней и сопровождающаяся желанием наслаждения? В чем состоит злоба, как не в мучительном чувстве, причиненном обидой, и желании наказать обидчика? Вообще в любой страсти мы не находим ничего иного, кроме только что сказанного: приятную или неприятную эмоцию, сопровождаемую желанием. Так что же? Значит, *страсть* и *эмоция* являются синонимами? Этого утверждать нельзя, ибо ни одно чувство, волнующее нас, но не заключающее в себе желания, не зовется страстью, а мы видели, что есть много эмоций, не порождающих никаких желаний. Как же можем мы разрешить это недоумение? Мне видится лишь один ответ, который тем более мне нравится, что он делает учение о страстях и эмоциях простым и понятным. Вот он. Движение или волнение души, когда оно минует, не породив желания, называется *эмоцией*; когда оно влечет за собою желание, такое волнение зовется *страстью*. Так, красивое лицо вызывает во мне приятное чувство; если это чувство проходит без следа, это эмоция; но если при повторном виде объекта оно усиливается настолько, что рождает желание, то из эмоции оно становится страстью. То же относится ко всем другим страстям; неприятное чувство, какое вызывает у зрителя мелкая обида, нанесенная постороннему человеку, не будучи связано с желанием мстить, мы называем эмоцией; однако в самом обиженном та же обида может вызвать чувство более сильное; сопровождаемое жаждой мести, оно является страстью. Внешние проявления страдания рожают у зрителя неприятное чувство. Порой оно настолько

мимолетно, что проходит бесследно и тогда является эмоцией, но если оно достаточно сильно, чтобы возбудить желание помочь, это — страсть, и зовется она *жалостью*. Зависть есть непомерно возросшее чувство соперничества. Если возвышение соперника всего лишь неприятно, тогда это эмоция; если оно вызывает жажду унижить его — это страсть.

Во избежание ошибок следует заметить, что желание понимается здесь в своем прямом смысле, а именно как внутренний акт, который, влияя на волю, побуждает к действию. Желание в широком смысле касается также поступков и событий от нас не зависящих, как, например, мое желание, чтобы у моего друга родился сын и наследник или чтобы моя отчизна прославилась искусствами и науками; но такого рода внутреннее побуждение правильнее называть не *желанием*, а *пожеланием*.

Проведя различие между страстью и эмоцией, мы теперь рассмотрим страсть более подробно, в особенности ее способность побуждать к действию.

Постоянный и ежедневный опыт позволяет утверждать, что никто не начинает действовать иначе как под влиянием желания или побуждения. Это установлено настолько твердо и так глубоко в нас укоренилось, что нам трудно представить себе что-либо иное. Даже ребенок привычно говорит: зачем я стану делать то-то и то-то, если мне не хочется? Раз мы исходим из того, что действие зависит от желания, значит, где нет желания, не может быть и действия. Это указывает на еще одно явное различие между эмоциями и страстями. Первые, будучи чужды желаний, по природе своей спокойны; желание, заключенное в последних, побуждает человека к действию ради осуществления этого желания, иными словами, ради удовлетворения страсти.

Причина, вызывающая страсть, достаточно разъяснена выше; ею является то существо или тот предмет, которые, возбуждая желание, превращают эмоцию в страсть. Рассматривая страсть с точки зрения ее способности побуждать человека к действию, мы называем существо или предмет ее *объектом*. Так, красивая женщина возбуждает любовную страсть, направленную на нее как на объект; некто, оскорбивший меня, вызывает мой гнев и становится его объектом. Таким образом, причина страсти и ее объект — это то же самое с разных точек зрения. Что касается эмоции, то, будучи по своей природе спокойной и пас-

сивной, она должна иметь и причину, но, в сущности, не имеет объекта.

Объекты наших страстей могут быть разделены на два вида, общий и частный. Человек, дом, сад — все это объекты частные; слава, почести, богатство являются объектами общими, ибо в каждом из них заключено множество отдельных предметов. Страсти, устремленные к общим объектам, называются обычно *вожделениями*, или жаждой, в отличие от страстей, направленных на отдельные объекты, за которыми сохраняется название страсти; так, мы говорим о жажде славы, побед, богатств; но говорим о страсти дружбы, любви, благодарности, зависти, гнева. Между вожделениями и страстями есть существенное различие, заставляющее обозначать их разными словами. Последние возникают лишь тогда, когда является подходящий объект; первые же существуют сами по себе, а уж затем устремляются к определенной цели. Страсть следует за своим объектом, вожделение ему предшествует, что ясно видно на примере голода, жажды и похоти, но относится и к другим вожделениям, названным выше.

Когда цель влечет нас к себе неудержимо, воспламененный дух получает могучий толчок к действию. Там, где она менее притягательна, ощущается всего лишь желание, не сопровождаемое особенно сильным волнением. Примером может служить чувство долга; вызванное им желание бывает обычно умеренным, не вызывает бурных порывов и побуждает лишь к действиям спокойным; если же ум воспламенен сознанием важности предмета, желание исполнить долг становится у нас страстью.

Поведением животных руководит обычно инстинкт, то есть слепое побуждение, не принимающее в расчет последствий. Человек создан, чтобы руководствоваться разумом; обычно он действует обдуманно, ради той или иной цели, и тогда поступки его служат средством достижения этой цели. Так, я подаю милостыню, дабы облегчить чью-либо нужду; выполняю долг благодарности как лежащую на мне обязанность; сражаюсь за родину, чтобы отразить ее врагов. Бывают, однако, поступки, которые совершаются без руководства разума и учета последствий. Малые дети, подобно животным, большей частью подчиняются инстинкту, без какой-либо цели, хорошей или дурной. И даже взрослые люди действуют иногда инстинктивно: так, голодный хватает пищу, нисколько не заботясь о том, что она

может ему повредить; скупость побуждает к накоплению богатств без малейшего намерения ими пользоваться и нелепо обращает средства в цель; а похоть часто стремится к своей цели, забывая даже об удовлетворении.

Когда страсть пылает с такой силой, что толкает нас на слепые действия, без мысли об их последствиях, хороших или дурных, ее можно назвать *инстинктивной*; а когда она настолько умеренна, что допускает участие разума и подсказывает действия, ведущие к определенной цели, ее можно назвать *размышляющей*.

Когда поступки совершаются для достижения какой-либо цели, побуждением к ним является желание этой цели достичь, и тогда желание называется *мотивом*; так что тот же акт сознания, называемый *желанием* по отношению к поставленной цели, будет *мотивом*, когда речь идет о его способности побуждать к действию. У поступков инстинктивных есть причина, а именно побуждение страсти; но нельзя сказать, что у них есть мотив, ибо они совершаются без мысли о последствиях.

Мы узнаем из опыта, что удовлетворение желания приятно, и предвкушение этой приятности становится дополнительным мотивом для действия. Так, ребенок ест — повинувшись единственно чувству голода; юноша уже помышляет об удовольствии удовлетворенного аппетита, и этот мотив, побуждающий его есть, усиливает изначальное стремление; а у человека зрелого есть и дополнительный мотив — сознание, что это полезно для здоровья*.

Из этих предпосылок легко можно вывести, какие из страстей и действий себялюбивы (*selfish*), а какие человеколюбивы (*social*). Определять их надобно согласно их цели; когда целью является личное благо, они себялюбивы; когда целью является благо других, они человеколюбивы. Отсюда следует, что действия инстинктивные, совершаемые слепо, по одному лишь естественному побуждению, нельзя считать ни себялюбивыми, ни человеколюбивыми. Так, поглощение пищи, когда оно является всего лишь естественной потребностью, не будет ни человеколюбивым, ни себялюбивым, но добавьте к нему мотив, то есть получение

* Существует лишь одно исключение, а именно раскаяние, когда оно так сильно, что человек желает себя наказать. В этом случае удовлетворение желания отнюдь не приносит удовольствия. Но единственное исключение скорее подтверждает общее правило, чем опровергает его.

удовольствия или пользы для здоровья, и оно становится отчасти себялюбивым. И наоборот, когда моя привязанность к другу побуждает меня к поступку, имеющему единственной целью способствовать счастью друга, ничего не извлекая для себя, такой поступок по праву можно назвать *человеколюбивым*, равно как и привязанность, послужившую его причиной. Если же здесь налицо и другой мотив, если, удовлетворяя чувство к другу, я способствую тем и своему счастью, тогда поступок становится отчасти себялюбивым. Когда милостыня подается с единственной целью облегчить чью-либо нужду, это — поступок чисто человеколюбивый; но если сюда включается и желание получить от доброго дела удовольствие, это уже примесь себялюбия*.

Похоть, когда ей повинуются лишь как природному инстинкту, не является ни человеколюбивой, ни себялюбивой; когда при этом сознательно стремятся к наслаждению, то она себялюбива; когда сюда присоединяется желание доставить удовольствие партнеру, она отчасти человеколюбива, отчасти себялюбива. Справедливый поступок, диктуемый одним лишь сознанием долга, не будет ни человеколюбивым, ни себялюбивым. Когда я совершаю акт справедливости ради удовольствия, то он себялюбив; я плачу долг ради себя, а не ради блага моего заимодавца. Но предположим, что деньги мне ссудил друг — без процентов и единственно чтобы мне услужить; в таком случае кроме собственного удовлетворения я чувствую также признательность к заимодавцу, побуждающую меня делать ему добро; тогда поступок отчасти человеколюбив, отчасти себялюбив. Предположим далее, что некто проявил ко мне удивительное и нежданное великодушие, внушившее мне любовь к моему благодетелю и пылкую признательность; я горю желанием сделать для него что-то хорошее; он — единственный объект этого желания; о собственном удовлетворении я не помышляю; в этом случае мой поступок всецело человеколюбив. Итак, человеколюбивое побужде-

* Себялюбивый мотив вроде названного выше, происходящий от общественного принципа, из всех себялюбивых мотивов наиболее достоин уважения. Чтобы получить удовольствие от добродетельного поступка, надобно быть добродетельным; чтобы благотворительность доставляла радость, надо считать ее чем-то похвальным, если не прямым своим долгом. Иначе обстоит дело, когда человек подает милостыню, чтобы выставить себя напоказ, ибо это можно сделать и не обладая способностью к состраданию.

ние бывает столь сильным, что мы действуем всецело ради объекта наших чувств, теряя из виду собственные интересы. Подобное подавление себялюбия столь же примечательно и в других страстях, которые сами по себе отнюдь не человеколюбивы. Так, поступок, совершаемый мной из честолюбия, себялюбив; но если мое честолюбие становится безудержным и толкает меня на действия необдуманные, эти действия не назовешь ни себялюбивыми, ни человеколюбивыми. Некоторое раздражение против кого-либо, при котором главной целью моих поступков является удовлетворение этого чувства, справедливо может быть названо *себялюбивым*; а когда мстительность вытесняет все, кроме желания погубить свой объект, она уже не себялюбива, но, в отличие от человеколюбивой страсти, может быть названа *человеконенавистнической* *.

Подвергнув человеческую натуру этому анализу, где не может быть оспорен ни один пункт, приходится удивляться слепоте иных философов, которые, запутавшись в темных рассуждениях, отрицают все мотивы человеческих поступков, кроме себялюбия. Допустим, что в человеке заложена способность лишь к тем страстям, где объектом является его собственная особа, такой человек не годился бы для нынешнего своего положения как существа общественного; его природа, отчасти эгоистическая, отчасти человеколюбивая, делает его куда пригодней для его нынешнего положения **.

Себя каждый знает непосредственно; все другое мы знаем лишь через его свойства; вот отчего себя мы воспринимаем более живо, чем что-либо иное. Собственная особа является для нас приятным объектом и по только что ука-

* Слово это, прежде не употреблявшееся, видимо, отвечает всем требованиям, какие предъявляет к созданию новых слов Деметрий Фалерский (О Красноречии, раздел 96) ¹; во-первых, оно понятно, а во-вторых, не противоречит строю языка; ибо, говорит наш автор, нельзя вводить в число греческих вокабул такие, которые звучат наподобие фригийских или скифских.

** Поскольку бескорыстие многих человеческих поступков не подлежит ни малейшему сомнению, для примирения их с доктриной себялюбия выдвигается обычно довод, что единственным мотивом, побуждающим к добродушному делу, как и вообще любому, является то, что нам нравится делать добро другим; а это уже является признанием доброго начала в человеке, иначе какое удовольствие мог бы он получать от доброго поступка? А раз признано это доброе начало, отчего бы ему не быть мотивом для действий, так же как себялюбию или любому другому побуждению?

занной причине должна быть приятнее любого другого. Но разве этого достаточно, чтобы утверждать главенство себялюбия?

В первой части настоящей главы сказано, что некоторые обстоятельства делают иных людей или предметы желанными, а другие — нет. Эту мысль надлежит развить. Опыт неизменно показывает, что вещь, которая представляется нам недостижимой, никогда не является предметом желания; ни один человек в здравом уме не хочет ходить по облакам или опуститься к центру земли; в мечтах мы, конечно, можем тешиться возведением воздушных замков и грезить о том, что никогда не сбудется; но такие вещи никогда не рожают подлинного желания. В самом деле, желание сделать то, что явно не в нашей власти, было бы нелепо. Во-вторых, хотя трудности нередко разжигают желание, но там, где надежда достичь цели очень уж слаба и осуществление ее неправдоподобно, самый привлекательный объект редко возбуждает сильное желание. Так, красота или иные достоинства знатной женщины редко возбуждают любовь в мужчине значительно более низкого положения. В-третьих, различные предметы, одинаково достижимые, вызывают различные по силе эмоции; а когда какая-либо из них сопровождается желанием, сила этих желаний соразмерна их причине. Отсюда — примечательное различие в желаниях, устремленных на неживые предметы, на живые существа и на мыслящие; эмоции, вызываемые мыслящим существом, неизмеримо сильнее тех, что вызываются животным; а эмоция, вызываемая животным, сильнее вызываемой любым неодушевленным предметом.

Есть особая причина, отчего самым сильным оказывается желание, имеющее своим объектом существо мыслящее; наши желания усиливаются от частичного удовлетворения: имея дело с разумным существом, мы можем удовлетворять их, причиняя ему добро или зло бесчисленными способами, тогда как желание, устремленное на неживой предмет, неспособный ощущать ни удовольствия, ни боли, можно удовлетворить, только получив его в собственность.

Вот отчего, хотя страстью является, в сущности, любая эмоция, сопровождаемая желанием, обычно так зовутся лишь те из них, которые имеют своим объектом существо мыслящее, способное радоваться и страдать.

РАЗДЕЛ 2

СПОСОБНОСТЬ ЗВУКОВ ВЫЗЫВАТЬ ЭМОЦИИ И СТРАСТИ

Перечтя предыдущий раздел, я вижу, что он трактует почти исключительно об эмоциях, вызываемых видимыми предметами, между тем как их способны вызывать также и звуки. Поскольку это произошло непреднамеренно и лишь потому, что такие предметы всего более нам знакомы, я почел нужным добавить краткий раздел о способности звуков вызывать эмоции и страсти.

Я начну при этом со сравнения звуков с видимыми предметами с точки зрения их влияния на нас. Как уже было сказано, из всех предметов внешнего мира всего сильнее возбуждают эмоции и страсти существа мыслящие, особенно принадлежащие к нашему людскому роду; а коль скоро речь является наиболее могучим из всех средств, какими одно человеческое существо может дать о себе знать другому существу, то видимые предметы должны уступить здесь первенство звукам. Что касается предметов неодушевленных, то звуки способны вызывать как ужас, так и веселость гораздо сильнее, нежели вид самих предметов. Музыка имеет над душой большую власть, особенно когда сочетается со словами. Видимые предметы способны оказывать подобное же действие, но более слабое, как, например, любовная поэма, прочитанная в тенистой роще или на берегу журчащего ручья. Но звуки, гораздо более гибкие и разнообразные, отлично сопровождают все человеколюбивые чувства, выраженные в поэме, в особенности эмоции любви и сострадания.

Располагая самыми разнообразными эмоциями, музыка может склонять и к томной неге, чему мы имеем бесчисленные примеры, более всего в музыке вокальной. Но среди наслаждений чистых и утонченных музыка стоит рядом с садоводством и архитектурой — родственными ей искусствами; она смягчает и облагораживает душу, в чем не усомнится никто из способных чувствовать ее очарование. Если нужна ссылка на авторитеты, веским доводом должно служить следующее место из сочинений историка, знаменитого своим здравым суждением. Говоря о кинифянах, — одном из аркадских племен, — Полибий² рассуждает так: «Дело в том, что аркадский народ в целом пользуется у всех эллинов доброй славой не только за гостеприимство и добродушие, проявляющиеся в его нравах и образе жиз-

ни, но больше всего за благочестие. Поэтому на дикости кинифян стоит остановиться хоть немного и разъяснить, почему они, бесспорно, аркадяне, так сильно отличались в те времена от остальных эллинов жестокостью и преступностью. Мне кажется, произошло это оттого, что они первые и единственные из всех аркадян пренебрегли установлением предков, прекрасно задуманным, которое как нельзя более соответствовало их нравам и климату их страны; я разумею постоянные занятия музыкой, полезные всем государствам, но особенно необходимые аркадянам, чьи нравы, в основе своей суровые, непременно требовали включения этого искусства в их государственное устройство. Всем известно, что в Аркадии детей сызмала учат исполнять гимны и песнопения в честь богов и героев; и что, обучившись музыке Тимофея³ и Филоксена⁴, они ежегодно собираются на арене театров, состязаясь в плясках под звуки флейт и в играх, доступных их нежному возрасту. Даже пируя у себя в доме, аркадяне никогда не нанимают певцов, но поют все по очереди. Обучают их также всем военным маршам под звуки музыкальных инструментов, и это они ежегодно исполняют в театрах, на общественный счет. Для меня несомненно, что празднества эти — отнюдь не пустая забава; они имеют целью смягчить грубые и суровые нравы аркадян, следствие их холодного горного климата. А кинифяне, пренебрегши этими искусствами, сделались так свирепы и дики, что ни один город в Греции не сравнится с ними в частых бесчинствах. Их пример должен убедить аркадян ни в коем случае не оставлять занятий музыкой; он должен также раскрыть глаза кинифянам, заставив их понять, сколь важно было бы для них возрождение в их городе музыки и всех занятий, которые могли бы смягчить их нравы; ибо иначе им никогда не избыть свирепости»*.

Никто не удивится такому влиянию, приписываемому музыке, когда мы имеем перед собой пример другого искусства, оказавшего воздействие не менее могучее. Увы, воздействие это было противоположным, ибо причинило больше зла, развращая нравы в Англии, чем музыка сделала добра, способствуя их очищению в Аркадии.

Распутный двор Карла II⁵ в числе прочих гнусностей породил заразу, чье тлетворное влияние ощущается доныне. Подражая придворным нравам, английская комедия

* Полибий, IV, 3.

стала крайне непристойной и осталась такой, лишь незначительно улучшившись. Ее неизбежным правилом является наделение главных действующих лиц всеми модными пороками, как бы ни были они гнусны. Но поскольку эти лица, будучи показаны правдиво, возбуждали бы отвращение, уродливость их тщательно прикрывается блестящим покровом остроумия, живости и веселости, которые в смешанном обществе производят отличное впечатление. О губительном влиянии подобных пьес нетрудно догадаться. Знатный юноша, освобождаясь наконец от оков строгих школьных правил, является в столицу, готовый предаться всем излишествам. Театр становится его излюбленным развлечением; он восхищен веселостью и блеском главных героев. Отвращение, поначалу испытываемое им к пороку, вскоре слабеет, уступая место новым понятиям, по его мнению, более свободным; величайшее презрение к религии и открытая война, объявляемая целомудрию жен, девиц и вдов, из гнусных пороков становятся модными добродетелями. Зараза постепенно распространяется на все слои общества и делается всеобщей. С какой радостью готов я выслушать любого, кто сумел бы меня убедить, что нарисованная мной картина неверна! Но распушенность нашей знатной молодежи не позволяет мне сомневаться в правдивости этой картины. Сэр Гарри Вильдер⁶ завершил воспитание многих развратников. Рейнджет из «Подозрительного мужа»⁷, смиренный подражатель сэра Гарри, немало способствовал распространению этого типа. Какая женщина, которой коснулось влияние театра, не предпочтет быть живой и остроумной, хоть и безнравственной леди Таунли, нежели холодной и скучной, хотя и добродетельной, леди Грейс⁸? Как мерзки должны быть писатели, которые коварно обращают дарованный им Создателем талант против него же, стараясь развратить и обезобразить его создания! Если комедии Конгрива⁹ не заставили его терзаться раскаянием на смертном одре, значит, это был человек, совершенно погибший для добра. Занимательность этих комедий не может служить оправданием для их сочинителей; разве только удалось бы доказать, что остроумие и живость более подобают порочному персонажу, чем добродетельному. Это меня огорчило бы; нечто противоположное мы находим в «Виндзорских насмешницах», где нас весьма забавляют обе дамы, отличающиеся столько же веселостью и задором, сколько нравственной чистотою.

РАЗДЕЛ 3

ПРИЧИНЫ РАДОСТНЫХ И ПЕЧАЛЬНЫХ ЭМОЦИЙ

Этому предмету нарочно отведен особый раздел, ибо его нельзя без ущерба для ясности изложения трактовать под общим заголовком. Эмоция, сопровождаемая желанием, именуется *страстью*; а когда желание осуществляется, говорят, что страсть получает удовлетворение. Удовлетворение любой страсти должно быть приятно; ибо естественно, чтобы осуществление желания доставляло нам радость; мне известно лишь одно исключение: когда человек, терзаемый раскаянием, желает себя покарать. Радость при осуществлении желания является, по существу, *эмоцией*; ибо доставляет нам счастье в настоящем и по природе своей, конечно, стремясь за эти пределы. Напротив, печаль является результатом событий, противоречащих нашим желаниям; ибо если осуществление желания рождает радость, то разочарование столь же естественно — печаль.

Событие — как счастливое, так и печальное, — которое произошло случайно и непредвиденно, а потому не могло составлять предмет желания, вызывает эмоцию того же рода, что описанные выше, но здесь причина должна быть иная; ибо где не было желания, там не может быть и удовлетворения. Впрочем, причину обнаружить нетрудно; человеку от природы свойственно не оставаться безразличным к событию, касающемуся его самого или его близких; если оно радостно, он радуется; если печально, он печалится.

Никогда не бывает так велика радость, как при избавлении от душевного или телесного страдания; и никогда не бывает так велика скорбь, как при исчезновении чего-либо, доставлявшего нам счастье. Отчасти это объясняется присущей нам чувствительностью. Способствуют этому и другие причины. Так, сильное страдание неизменно рождает сильное желание от него избавиться; поэтому, избавившись, мы ощущаем большое удовлетворение; а обладая чем-либо, приносящим нам счастье, мы всегда желаем его удержать, так что утрата его, противореча нашему желанию, непременно рождает скорбь. Еще одной причиной является закон контраста; радость, вызванная прекращением страданий, усиливается воспоминанием о них; а скорбь при утрате какого-либо блага усугубляется воспоминанием о былом счастье:

Любой бедняк, живущий подаяньем,
 Счастливец меня. Ведь я познал
 Всю сладость роскоши. И всякий день
 Довольство и покой меня встречали.
 Блаженно я в довольстве засыпал.
 Вот отчего так горько мне паденье¹⁰.

Всегда считалось трудным объяснить удовольствие, доставляемое прекращением физических страданий, например пытки или приступа каменной болезни. Сказанное выше объясняет его наиболее простым образом: прекращение физической боли само по себе не является удовольствием, ибо *pop-ens**, то есть нечто отрицательное, неспособно причинять ни радости, ни скорби; но человек по природе так устроен, что радуется, избавившись от боли, и скорбит, когда лишается чего-то приятного. Это его свойство и является главным источником удовольствия в таких случаях. Сюда присоединяется также удовлетворение желания и закон контраста, усиливающий обретенное блаженство. В случаях внезапной острой боли этому способствует еще одно обстоятельство: живая циркуляция животных духов, вызванная острой болью, остается и после ее прекращения, доставляя теперь уже приятные ощущения. Этого мы не наблюдаем при болезни; ибо той всегда сопутствует угнетенное состояние.

Постепенное уменьшение острой боли рождает смешанное чувство, отчасти приятное, отчасти болезненное; частичное уменьшение боли рождает соответственное удовольствие, однако оставшаяся боль сводит его на нет. Впрочем, это смешанное чувство бывает кратковременно, ибо радость, вызванная уменьшением боли, вскоре исчезает, всецело побежденная оставшейся болью.

Все сказанное о телесном страдании относится и к страданиям душевным; потому-то и принято подготавливать человека к радостной вести, сперва вызывая у него опасения.

РАЗДЕЛ 4

ОТВЕТНАЯ ЭМОЦИЯ ДОБРОДЕТЕЛИ И ЕЕ ПРИЧИНА

Есть чувство, заслуживающее рассмотрения как вследствие своей необычности, так и полезности. Его трудно причислить как к эмоциям, так и к страстям; оно едва ли

* Не существующее, не сущее (*латин.*).

относится к первым, ибо сопровождается желанием; но едва ли относится и ко вторым, ибо это чувство не имеет объекта.

Впрочем, чувство это и его природу лучше всего можно объяснить с помощью примеров. Примечательное доказательство признательности вызывает у очевидца или читателя не только любовь или уважение к лицу, которое ее проявило, но, кроме того, неясное чувство, не имеющее определенного объекта, но особенно располагающее очевидца или читателя к признательности.

Чувство это ускользнуло от внимания авторов, трактовавших вопросы этики; но человек может убедиться в его существовании, вникая в собственное сердце в те минуты, когда он растроган каким-либо примечательным проявлением признательности.

Помимо уважения или восхищения он обнаружит в себе еще некое чувство. Оно заключается в желании самому совершать подобные же поступки, еще не имея для них объекта; правда, в таком состоянии человек жаждет этот объект найти и не упускает ни малейшей возможности излить свое чувство; ему достаточно каждого проявления благожелательности к нему, которое в другое время осталось бы незамеченным, чтобы смутное чувство стало подлинной страстью признательности; в такое время за всякое добро платят сторицей.

Подобным же образом отважный поступок вызывает у очевидца восхищение тем, кто его совершил, но кроме этого хорошо известного чувства есть и другое, которое можно назвать *эмоцией мужества*; пока он находится в ее власти, человек ощущает в себе большую, чем обычно, отвагу и ищет случая ее проявить:

Жаждет он, чтоб ему меж животных безвредных, весь в пене,
Вдруг явился б кабан иль рыжий спустился с гор лев ¹¹.

Так разъяренный бык, добыча страсти
И ревности, ревет на всю окрестность
И этим ревом, ужас наводящим,
В себе и месть и храбрость возбуждает;
О дерево рога он точит яро,
И с ветром борется, и землю бьет
Копытами, и на кровавый бой
Сопернику далекому шлет вызов ¹².

Эмоции, вызываемые музыкой, независимо от сопровождающих ее слов, очевидно, того же рода: мужество,

пробуждаемое воинственной музыкой, исполненной на инструментах, без участия голоса, не направлено на какой-либо определенный объект; нет объекта и у скорби или жалости, рождающейся при звуках печальной музыки.

В качестве другого примера приведем героический подвиг, восхитивший очевидца; кроме благоговения перед совершившим подвиг он ощущает в себе необычный душевный подъем, располагающий его самого к поступкам высоким и благородным; этим по преимуществу и объясняется то восхищение, с каким неизменно читаются повести о победителях и героях.

Это особое чувство, которое можно назвать *ответной эмоцией добродетели*, отчасти подобно известному вожделинию, которое обеспечивает продолжение человеческого рода. Голод, жажда и вожделиние возникают, еще не будучи устремлены на определенный объект; и никогда человек так усиленно не ищет подходящий объект, как под воздействием какого-либо из этих вожделиний.

Чувство, которое я попытался описать, следует назвать именно *ответным побуждением к добродетели*, ибо оно вызывается у очевидца или читателя добродетельными поступками и не чем иным. Созерцание добродетельного деяния, неизменно вызывающее у нас любовь к тому, кто его совершил, одновременно настолько усиливает собственную нашу склонность к таким деяниям, что становится на время подлинной эмоцией. Но никто не имеет склонности к пороку как таковому; напротив, злое дело возбуждает у человека отвращение к совершившему его. Это отвращение представляет собой сильное противоядие против порока, пока длится впечатление от дурного поступка.

Возможность полюбоваться прекрасным ландшафтом облегчает каменистый путь; так и здесь нам открывается восхитительная перспектива. Поистине удивительно, сколько побуждений к добродетели заключено в человеке; справедливость мы сознаем как свой долг; на страже ее стоит самой природой созданная кара, которая неминуемо настигает виновных.

Наиболее сильным побуждением к благородным поступкам является живое сознание их достоинств и вели-

* «Опыты о принципах морали и естественной религии», ч. I, опыт 2, гл. 4¹³.

чайшей ценности *. И дабы добродетель имела поддержку со всех сторон, к этому прибавляется еще замечательная способность хорошего примера — покорять сердца и укреплять добродетель силой привычки.

Мы одобряем каждый хороший поступок и дарим совершившего его нашей любовью; если бы добродетельные поступки не оказывали на нас иного действия, хороший пример не так много значил бы; но рассматриваемая здесь ответная эмоция придает ему особую силу, побуждая нас подражать тому, что нас восхищает. Эта особая эмоция легко находит для себя объект, и, во всяком случае, всегда приносит плоды; ибо подобные добродетельные эмоции являются в некотором роде упражнениями в добродетели, хотя бы мысленными, если они не находят внешнего выражения. А любое упражнение в добродетели, будь то внутреннее или внешнее, ведет к привычке; ибо как члены нашего тела, так и склонности души укрепляются упражнением. Возможности для возникновения ответной эмоции добродетели всегда налицо; часто испытывая ее, мы в значительной мере восполняем недостаток непосредственных действий. Таким образом всякий может себя подготовить и приобрести прочную привычку к добродетели; общение с достойными людьми, повести о великодушных и бескорыстных деяниях и частые размышления над ними доставляют постоянное упражнение в ответной эмоции и укрепляют авторитет добродетели. Что касается, в частности, воспитания, какой открывается при этом широкий и удобный путь к сердцу юных!

РАЗДЕЛ 5

ВО МНОГИХ СЛУЧАЯХ ОДНА ЭМОЦИЯ РОЖДАЕТ ДРУГУЮ.
ТО ЖЕ ОТНОСИТСЯ И К СТРАСТЯМ

В первой главе говорилось, что отношения, связующие между собой предметы, сильно влияют на последовательность возникающих у нас мыслей. Здесь я добавлю, что не меньшее влияние оказывают они и на возникновение эмоций и страстей.

Если начать с первых, то приятный предмет сообщает приятность всему с ним связанному; ибо ум, легко скользя по предметам, связанным между собой, захватывает по пути приятные впечатления, наделяя ими и смежный объект, предстающий от этого в лучшем свете, чем когда

его рассматривают отдельно *. Это рассуждение может показаться темным, однако факт не подлежит сомнению. Нет связи более тесной, чем между существом и его свойствами; поэтому, например, каждая черта героя, хотя бы пустяковая, кажется более важной, чем более существенные свойства других людей.

Способность перенесения приятных черт с одного объекта на другой достигает порой такой силы, что и недостатки превращает в достоинства; придворные Александра, даже без намерения льстить, подражали его косою шеей точно чему-то красивому. Леди Перси говорила о своем супруге Хотспере:

 Был зеркалом наш Гарри,
 В которое смотрелась молодежь.
 Одни безногие не подражали
 Его походке; торопливость речи,
 Его врожденный недостаток, стала
 Для храбрецов манерой говорить —
 И тот, кто вятно говорил и плавно,
 Достоинство менял на недостаток,
 Чтоб стать, как он ¹⁷.

Так же сообщается страсть и при отношениях, связующих главное с второстепенным. Гордость человека самим собой он распространяет на свой дом, сад, слуг, экипажи и все имущество. А влюбленный так обращается к перчатке своей дамы:

 Божественной руки покров прелестный...

Благоговение перед реликвиями имеет то же естественное основание; а когда к нему добавляется суеверие, мы видим слепое поклонение самым нелепым предметам, вро-

* Так склонен наш ум сообщать предмету различные свойства, что часто наделяет его по смежности такими чертами, которые от природы отнюдь ему не свойственны. Когда корабль сэра Ричарда Гренвиля ¹⁴ был настигнут испанским флотом, ему советовали не принимать бой. Он отказался наотрез, заявив, что «скорее погибнет, чем обесчестит себя, свою страну и корабль ее величества» (Гаклюйт ¹⁵, том II, ч. 2). В подобных случаях сообщению свойств способствует временное олицетворение: корабль должен представиться чем-то одушевленным, способным воспринять честь или бесчестье. В битве при Мантинее смертельно раненный Эпаминонд ¹⁶ был унесен в свой шатер без памяти; придя в чувство, он первым делом осведомился о своем щите; когда его принесли, он поцеловал его как спутника своей славы и доблести. Следует заметить, что греки и римляне считали позором, если воин возвращался с поля битвы без щита.

де молока девы Марии или крови св. Януария *. Храм является, по существу, принадлежностью божества, которому он посвящен. Диана целомудренна, и не только ее храм, но даже висящая на нем ледышка наделяется тем же качеством:

О римская луна, что чище льдинки,
Морозом на святилище Дианы
Повешенной!..¹⁸

Вот отчего уважение, каким естественно пользуются люди именитые, могущественные и богатые, переносится отчасти на их одежду, их манеры и все, что к ним близко; и именно это сообщение свойств, возобладав даже над врожденным чувством прекрасного, способствует распространению того, что зовется *модой*.

Благодаря той же легкости в перенесении свойств каждая дурная черта врага распространяется на все, что с ним связано.

Приговор, произнесенный Равальяку за убийство французского короля Генриха IV¹⁹, велит сровнять с землею дом, где он родился, и впредь на том месте не строить. Злоба распространяется и на предметы более отдаленные. Швейцарцы не держат павлинов из-за того, что давний их враг, герцог Австрийский, имеет в гербе павлиний хвост. То же значение может получить и связь более незначительная и случайная, чем отношения враждебности; так, носитель дурной вести становится предметом отвращения:

Уйди, посол! Пришел ты с гнусной вестью,
И гнусным сделался мне облик твой²⁰.

...приносить дурные вести —
Неблагодарный долг, и речь гонца
Как погребальный колокол звучит,
Нам возвещающий кончину друга²¹.

Для такого перенесения примет одной вещи на другую годится не всякий предмет. Предмет, у которого берутся его свойства, должен быть таков, чтобы воспламе-

* Зачем, например, поклоняться кресту, на котором был будто бы распят Спаситель? Крест этот должен был бы стать предметом ненависти, а не благоговения. Если скажут, что он был спасителем для человечества потому, что причастен к страданиям Христа, я спрошу, отчего бы не чтить тогда и Понтия Пилата, и первосвященника Кайафу, и Иуду Искариота?

нять ум и будить воображение. Красота возлюбленной, воспламеняющая воображение, легко переносится, как показано выше, на ее перчатку. Но самая красивая перчатка трогает настолько мало, что забывается при взгляде на ее владелицу. Следует вообще заметить, что красивой женщине идет любая одежда; но на женщине некрасивой должно быть нечто особо изысканное, чтобы сколько-нибудь заметно ее украсить*.

Описанные выше эмоции следует назвать *вторичными*, ибо они вызываются некими предшествующими эмоциями или страстями, которые в таких случаях можно называть *первичными*. Для завершения этой теории я должен добавить, что вторичная эмоция легко вырастает в страсть при условии, если объект способен вызвать желание. Таким образом, одна страсть часто порождает другую; примеры тому бесчисленны, и единственная трудность состоит в том, чтобы из них выбрать. Я начну с любви человека к самому себе и ее способности порождать любовь к детям.

Каждый человек, будучи частью некой большой системы, как-то: планетой, кометой или всего лишь спутником, имеет и свою, меньшую, где сам является солнцем, излучающим свет на все окружающее, и прежде всего на самых близких; связь между человеком и его детьми, по существу, являющаяся связью причины и следствия, в силу еще некоторых обстоятельств становится наиболее полной из всех возможных между людьми; поэтому любовь к себе, эта сильнейшая из всех страстей, легко распространяется на детей. Вызываемая ими благодаря существующей связи вторичная эмоция достаточно сильна, чтобы с самого начала рождать желание; эта новая страсть постепенно растет, пока не становится в какой-то мере соперницей первичной страсти, то есть любви к себе. Для доказательства этой теории я приведу следующие доводы. Раскаиваясь, что предал друга или хладнокровно убил противника, человек способен даже возненавидеть себя; в таком состоянии он не чувствует и любви к детям, но, скорее,

* Дом и сад, окруженные живописными полями и содержащиеся в порядке, придают своему владельцу больше блеска, чем можно было бы предположить. Их достоинства переносятся на него благодаря тесной с ним связи; и если все это сделано на его деньги, ему ставят в заслугу все искусство и вкус, которые в них выказаны. Разве не должно это поощрять владельцев всячески украшать свои владения?

отвращение или враждебность. Чем объяснить такую перемену, как не тем, что ненависть к себе он перенес на детей? А если так, не можем ли мы и обычную любовь к детям объяснить отчасти любовью к себе?

Привязанность человека к родственникам зависит частью от той же причины; любовь его к себе распространяется и на них; сила этого чувства зависит от степени связи. Этим не ограничивается действие любви к себе; вследствие различных связей она сообщается даже предметам неодушевленным; отсюда привязанность человека к своему имуществу и ко всему, что он зовет своим.

Дружба, будучи чувством менее сильным, чем любовь к себе, меньше способна переходить на детей или иных родственников друга. Однако и тут нет недостатка в примерах вторичной страсти, рожденной крепкой дружбой. Всего сильнее это чувство бывает в брачном союзе; этим воспользовался Отвей в «Спасенной Венеции»; в сцене, где Бельвидера просит прощения у отца, она надеется тронуть его напоминанием о достоинствах своей матери и своим сходством с ней:

Приули

Как, дочь моя?

Бельвидера

Да, ваша дочь.

И вот, во имя матери моей,
 Что вашу честь блюла, была покорна
 Рукам, желаньям вашим, вашей воле,
 Во имя радостей — а сколько их
 Она дарила вам в года расцвета, —
 Взгляните с милосердьем на меня,
 Не строго суд вершите над несчастной,
 Узнав в моем лице черты другие,
 Целовавшие вами, и не раз...

.....

Бельвидера

Так сжальтесь, успокойте же меня,
 Во имя праха матери моей!
 Она бы сжалилась...²².

Это объясняет нам, отчего похвальное деяние или блестящие качества сына или друга побуждают меня выше ценить и себя самого; если жена или сын моего друга возвышаются в моих глазах благодаря своей к нему близости, то еще естественнее, чтобы эта же близость к нему возвышала меня и в собственных глазах.

Дружба и любое другое человеколюбивое чувство, переходя на другой объект, может превращаться в свою противоположность. Жалость, внушая нам живое участие к страждущему, тем самым возбуждает негодование против виновника его страданий; ибо вообще расположение к человеку порождает у нас благожелательность к его друзьям и враждебность к недругам. Шекспир обнаруживает большое искусство в погребальной речи Антония над телом Цезаря. Сперва он стремится вызвать у слушателей скорбь, говоря об утрате столь великого человека; тронув их таким образом судьбой Цезаря, он заставляет их живо ощутить коварство и жестокость заговорщиков; а это — верное средство разжечь неистовый гнев народа:

Коль слезы есть у вас, готовьтесь плакать.
 Вы эту тогу знаете; я помню,
 Как Цезарь в первый раз ее надел;
 То было летним вечером, в палатке...

.....
 Вы плачете; я вижу, что вы все
 Растроганы: то слезы состраданья.
 Вы плачете, увидевши раненья
 На тоге Цезаря? Сюда взгляните,
 Вот Цезарь сам, убитыми сраженный²³.

Если бы Антоний призвал своих слушателей к мести, не подготовив их сперва тем, что бередил их скорбь, его речь не произвела бы такого действия.

Ненависть и другие человеконенавистнические страсти оказывают действие прямо противоположное описанному. Когда я кого-нибудь ненавижу, мне становятся ненавистны и дети его, и родственники, и даже имущество; тогда как к его врагам я чувствую расположение. Более слабые и кратковременные связи не благоприятствуют зарождению страсти. Исключением является гнев, если он силен и внезапен; ибо, когда сам обидчик недостижим, гнев против него изливается на любые связанные с ним предметы, какой бы отдаленной ни была эта связь. Есть и еще одно, более важное, исключение: страсть часто переходит на группу людей или предметов, хотя бы каждый по отдельности был лишь слабо связан с тем, кто ее ощущает. Так, я не придаю особой цены человеку за то только, что он живет в одном со мной городе, однако землякам вообще я отдаю предпочтение перед населением других городов. Это еще очевиднее, когда речь идет о соотечествен-

никах; величие столь сложного объекта чувства, какова «родина», с которой я ощущаю свою связь, усиливает и мою любовь к самому себе; а всякая страсть, когда она переходит обычные границы, имеет свойство распространяться на ближайшие объекты. Нередки примеры, когда люди готовы пожертвовать для родины жизнью и имуществом. Таково влияние на человека сложного объекта или, точнее, обобщенного понятия*.

В переходе страсти на соседствующий объект имеет значение и чувство порядка. Давно замечено, что человек менее сильно привязан к родителям, чем к детям; здесь чувству способствует естественный порядок; движение по восходящей линии, к родителям, нарушает этот порядок и мешает чувству. Признательность к благодетелю легко распространяется на его детей, но не столь легко — на родителей. Впрочем, разница между естественным порядком и обратным не настолько велика, чтобы ее не могли перевесить другие обстоятельства. Плиний**²⁴ рассказывает о знатной женщине, приговоренной за некий проступок к смерти, но, во избежание публичного позора, осужденной умереть от голода в темнице; она жила дольше, чем ожидали, и оказалось, что она питается грудным молоком своей дочери. Это проявление дочерней любви, сделавшее движение по восходящей линии столь же легким, как обычно бывает нисходящее, доставило помилование матери и пособие для них обеих. Подобным же образом можно объяснить историю Андрокла и льва***; восхищение львом за его признательность Андроклу перешло в благожелательность к самому Андроклу и заставило его помиловать. Это ведет нас к другим наблюдениям над распространением страсти на смежные объекты. Я меньше люблю свою дочь после ее замужества и свою мать — после ее второго брака; женитьба сына или отца не оказывает столь заметного действия. Это наблюдение относится и к дружбе, признательности и другим страстям; моя любовь к другу лишь в незначительной степени распространяется на его замужнюю дочь; моя вражда к кому-либо легко переходит на детей, составляющих его семью; но не столь легко — на детей, которых он отделил и особенно которых выдал

* Хоум, Опыты о принципах морали и естественной религии, ч. I, опыт 2, гл. 5.

** Кн. VII, гл. 36.

*** Авл Геллий²⁵, кн. V, гл. 14.

замуж. Это различие сильнее проявляется, когда дело идет о дочерях, а не о сыновьях. Таковы любопытные факты, и для выяснения их причины следует тщательно проследить, как именно распространяется страсть с одного объекта на другой, смежный. Воспринимая два предмета в их отношении друг к другу, мысль не пребывает в неподвижности, но несколько раз переходит от одного к другому, рассматривая их отношения то с точки зрения одного, то другого, особенно в случае, когда эти два предмета не равны по значению, как-то: причина и следствие или главное и подчиненное; так, рассматривая отношение между зданием и его украшениями, ум не довольствуется простым переходом от первого ко вторым; он должен рассмотреть эти отношения, начав со вторых и перейдя затем к первому.

Эти колебания ума при переходе от одного предмета к другому, с ним связанному, объясняют приведенные выше факты: мысль легко переходит от отца к дочери, но, когда дочь замужем, внимание привлечено этими новыми связями, и это несколько затрудняет возвращение мысли от дочери снова к отцу; любое препятствие на пути мысли от одного объекта к другому точно так же мешает и переходу страсти. Брак лица мужского пола мешает такому переходу меньше, ибо мужчина, вступая в брак, меньше утрачивает.

Выше приводились примеры страсти, переходящей с одного объекта на другой. Но одна страсть способна породить другую и без смены объекта. Замечено, что одна страсть открывает дорогу другим, сходным с ней, все равно, направлены ли они на тот же объект или на другой; ибо тот, кто взволнован какой-либо страстью, становится более восприимчив к другим, сходным страстям, чем когда пребывает в покое. Все замечали, что сострадание рождает дружеские чувства к страждущему. Одна из причин этого состоит в том, что сострадание вызывает интерес к своему объекту, заставляя замечать все его достоинства; женская красота сияет всего ярче сквозь слезы и более способна возбудить любовь, чем при обычных обстоятельствах. Но главная причина та, что сострадание, растрогав и умягчив человека, подготавливает его к восприятию других нежных чувств; и сострадание легко переходит в любовь или дружбу, ибо всем этим чувствам присущи нежность и заботливость об их предмете. Способ-

ность сострадания рождать любовь отлично показана Шекспиром:

Ее отец любил меня и звал,
 Всегда расспрашивал меня о жизни,
 О битвах, об осадах, приключеньях

 Она за бранный труд мой полюбила,
 А я за жалость полюбил ее.
 Вот вся волшба, что я здесь применил ²⁶.

В этом случае, как мы видим, зарождению любви способствовало не только сострадание, но и восхищение.

РАЗДЕЛ 6

ПРИЧИНЫ СТРАХА И ГНЕВА

Страх и гнев, чтобы выполнять предназначения природы, к счастью, способны, смотря по обстоятельствам, выражать себя то инстинктивными, то сознательными действиями. Когда они сознательны, они подчиняются общему закону и не требуют разъяснений; потерпев обиду, человек прежде всего думает о мести и о том, какой избрать для нее способ. Это столь же очевидно, как естественно. Но поскольку страх и гнев в качестве инстинктивных побуждений меньше нам известны, нелишне, быть может, изобразить их читателю подробнее. Возможно, он будет рад случаю рассмотреть более тщательно природу инстинктивных страстей. Я начну при этом со страха.

Самосохранение — дело чересчур важное, чтобы оно могло быть доверено одному лишь разуму. Природа проявляет здесь обычную свою предусмотрительность. Страх и гнев — это страсти, побуждающие нас сообразно обстоятельствам действовать то сознательно, то инстинктивно; в последнем случае они нередко спасают нас там, где более медлительная реакция разума может запоздать; так, мы обычно принимаем пищу не по велению рассудка, но повинувшись инстинкту голода и жажды; точно так же мы избегаем опасности благодаря инстинктивному страху, который часто уводит нас в безопасное место прежде, чем мы успеваем подумать. Вот великолепный пример того, сколь мудро устроен человек; ибо воображение не в силах создать что-либо лучше отвечающее своему назначению, нежели инстинкт страха, мгновенно пробуждающийся при первых признаках опасности. В таких случаях инстинкт

этот столь мало зависит от разума, что зачастую действует наперекор ему; не будучи настороже, человек невольно отшатнется от удара, хоть и знает, что с ним шутят; и невольно закроет глаза при приближении всего, способного им повредить, хотя бы и сознавал себя в безопасности. Именно этот инстинкт побуждает нас действовать, даже когда мы сознаем бесполезность нашего вмешательства; если небольшое судно кренится при сильной волне, я невольно всей своей тяжестью помогаю ему выпрямиться; а когда подо мной споткнется лошадь, мои руки и колени тотчас придут в движение, чтобы не дать ей упасть.

Страх способствует самосохранению тем, что уводит человека от опасности; а гнев — тем, что дает ей отпор. В самом деле, ничто так успешно не защищает от обидчиков, как гнев или злоба; не будь этих страстей, люди, подобно беззащитным агнцам, были бы постоянно подвержены бедам*. Обдуманый гнев, вызванный намеренно причиненным нам злом, известен слишком хорошо, чтобы нуждаться в пояснениях; желая отомстить за обиду, я вынужден изыскивать к тому средства путем размышления; тут требуется время, и в таких случаях гнев редко переходит разумные границы. Но когда гнев побуждает человека ответить на удар ударом, даже не сознавая, что причиняет боль, им движет инстинкт, и именно тогда гнев бывает безмерным и необузданным, ибо действует слепо, не оставляя времени на обдумывание.

Инстинктивный гнев часто вызывается телесной болью, например, ударом по чувствительному месту, который лишает человека самообладания, а в таких случаях мы не разбираем средств; тот, кто нанес удар, пусть даже нечаянно, становится для вспыльчивого человека предметом гнева потому лишь, что причинил боль. Еще примечательнее то, что колода или камень, о которые я ушибся, также навлекают на себя мой гнев, я готов стереть их в порошок. В этом случае гнев может быть только мгновенной вспышкой, будучи совершенно неразумным, он должен исчезать при первом размышлении. Подобный безрассудный гнев возникает не от одной лишь телесной боли; сильная душевная боль также способна его вызвать. В человеке пылком тревога за судьбу близкого ему существа может

* Брасид²⁷, будучи укушен пойманной им мышью, выпустил ее из рук. «Даже самое ничтожное из созданий [говорит он] способно за себя постоять, если осмелится» (П л у т а р х, Апофегмы²⁸).

рождать вспышку гнева против него же, ни в чем не повинного; так, у Шекспира в «Буре» мы читаем:

Алонзо

Сядь, отдохни.

Не стану боле тешиться надеждой,
Что на земле его мы след отыщем.
Смеется море над стараньем нашим;
Он утонул — и ладно, и пускай! ²⁹

Последние слова: «*И ладно, и пускай!*» выражают нетерпение и гнев против Фердинанда, чье отсутствие сильно тревожит его отца, опасаящегося, что он погиб в буре. Это тонкое движение человеческой души Шекспир отлично изобразил и в другом случае. В трагедии «Отелло» Яго пробуждает ревность Отелло мрачными намеками на подозрительные обстоятельства, которые, однако, кажутся тому недостаточно убедительными, чтобы обратить его гнев на Дездемону, то есть на настоящий объект. Причиненные ими смятение и душевная мука рождает у Отелло временное озлобление против Яго, который представляется причиной, вызвавшей ревность:

Мерзавец, помни,

Ее позор ты должен доказать!
Вещественно, мерзавец, помни это!
А то, клянусь бессмертием души,
Собакой лучше бы тебе родиться,
Чем гневу моему давать ответ ³⁰.

Этот слепой и нелепый гнев в более шуточной форме показан Аддисоном ³¹ в рассказе, где действующими лицами являются кардинал и наемный осведомитель. Кардинал записывает сообщаемые сведения. Осведомитель тихо говорит: «Такой-то шепнул в моем присутствии одному из своих приятелей, что ваше высокопреосвященство большой трус»; подождав, пока патрон это запишет, он добавляет, что другой назвал его в общественном месте корыстным негодяем. Кардинал говорит «Отлично» и велит продолжать. Осведомитель продолжает, умножая подобные же отзывы, пока наконец кардинал, вскочив в бешенстве, не называет его наглецом и мерзавцем и не выталкивает за дверь*.

Мы ежедневно видим, как гнев, вызванный проигрышем, срывают на картах или костях. Но для яростной

* Журн. «Зритель» № 439, 1712, 24 июля.

страсти гнева бывает довольно и более отдаленной связи, нежели причинная; великолепный пример этого мы находим у Конгрива, в «Невесте в трауре»:

Гонзалес

Ну, успокойся...

Альмерия

Зовешь покой? — Будь проклят твой язык.

Будь проклят мой — не вымолил пощады.

Проклятие рукам, что не смогли

Здесь удержать того, кто удалился,

Чтобы Альфонсо к смерти присудить.³²

Я намеренно описал более редкие случаи гнева, ибо в них легче проследить его природу и степень. В приведенных примерах он представляется нелепой и совершенно безрассудной страстью. Следует, однако, помнить, что природа и не намеревалась навсегда подчинить эту страсть рассудку и размышлению; она дана нам, чтобы ограждать нас от обидчиков; подобно страху, она часто бывает слепой и инстинктивной и не предвидит последствий; при первых признаках угрозы она пробуждается, чтобы отразить ее и покарать обидчика. Будь гнев чем-то более обдуманном и хладнокровным, он перестал бы устрашать и не мог бы защищать нас от насилия. А раз такова есть и должна быть природа этой страсти, не удивительно, что она проявляет себя причудливо, как это иногда бывает, когда причина ее внезапна и непредвиденна. В таких случаях она способна причинить вред лишь в первый миг, ибо малейшее промедление тотчас все улаживает; и обстоятельства редко складываются так несчастливо, чтобы вспыльчивый человек успел наделать много вреда за какое-нибудь мгновение. Человеколюбивые страсти, как и себялюбивые, меняют порой свой характер и становятся инстинктивными. Нередко гнев и страх, вызванные чужой бедой, бывают столь сильны, что проявляют себя слепо и необузданно, совершенно как если бы они были себялюбивыми.

РАЗДЕЛ 7

ЭМОЦИИ. РОЖДАЕМЫЕ ВЫМЫСЛОМ

Внимательный читатель заметит, что до сих пор среди причин страстей и эмоций не был назван вымысел; все живые создания, все их действия или свойства, способные

нас волновать, предполагались существующими в действительности. Это показывает, что беседа наша еще не завершена; ибо страсти, как всем известно, могут вызываться не только действительностью, но и вымыслом. На первый взгляд кажется, будто человек столь привержен реальной действительности, что вымысел едва ли способен оказывать на него какое-либо воздействие; но умственные способности человека недостаточно совершенны даже для глубокого проникновения в его собственную природу. В дальнейшем я покажу, что способность вымысла возбуждать страсти является свойством замечательным и служит благим целям; а пока надо попытаться описать те средства, которые дают вымыслу такую власть над умами.

Что предметы, воспринимаемые нашими органами чувств, в действительности именно таковы, какими нам кажутся, подтверждается интуицией. Видя идущего человека, растущее дерево или скот на пастбище, я не сомневаюсь, что они таковы, какими кажутся; являясь очевидцем какого-либо события, я убежден в действительном существовании участников этого события, их слов и поступков. Природа заставляет нас доверять свидетельству наших органов чувств, иначе они не отвечали бы своему назначению — раскрывать нам существующее и происходящее вокруг нас.

Благодаря памяти некогда увиденный предмет может с различной степенью точности снова предстать нашему мысленному взору. Обычно мы довольствуемся беглым припоминанием главного; при таком воспоминании предмет не является нам с той ясностью, как если бы стоял у нас перед глазами; мы сознаем нынешнее свое положение и только помним, что некогда этот предмет видели. Но в случае если предмет особо интересен или событие произвело сильное впечатление, я не удовлетворяюсь беглым обзором, но задерживаюсь на каждой подробности. Я незаметно становлюсь зрителем, и все проходит передо мной снова, как и тогда, когда я был очевидцем события. Так, например, я видел вчера слезы прекрасной женщины, потерявшей единственное дитя, и был сильно тронут ее скорбью; не довольствуясь простым воспоминанием об этом, я раздумываю над печальной сценой; воображая себя там, где она мне предстала, я вижу все как было: я словно вижу женщину в слезах и слышу ее рыдания. Можно сказать поэтому, что для истинной памяти

нет ни прошедшего, ни будущего; предмет, вспоминаемый с той живостью, какую я только что описал, словно предстает нашему взору и, следовательно, как бы существует в настоящем.

Прошедшее — это то, что мы помним лишь в общих чертах. Так, я вспоминаю, или думаю, что несколько лет назад был в Оксфорде при заложении фундамента Библиотеки Ратклиффа; вспоминаю я также, что еще раньше слышал в Палате общин дебаты о постоянной армии.

Плачевно несовершенство языка почти во всем, что не касается предметов видимых. Так, я говорю о чем-либо, совершенно ясно мной воспринимаемом; но лишь с немалым трудом выражаю это словами; ибо было бы неточностью говорить о давно минувшем как о чем-то происходящем на наших глазах или утверждать, что мы слышим сейчас то, что в действительности слышали раньше. Однако за неизменением нужных слов для описания иллюзии присутствия, отличной от присутствия подлинного, подобная неточность неизбежна. Когда я вспоминаю что-либо с такой ясностью, что передо мной возникает как бы зримый образ, у меня нет для этого иных слов и способа описать это, кроме как от лица очевидца; это не значит, что я в самом деле очевидец; я лишь воображаю себя таковым и вижу предмет, подобно тому как видит его подлинный зритель.

Поскольку от иллюзии присутствия зависят многие критические правила, я надеюсь, что читатель постарается составить о ней ясное понятие, так чтобы она отличалась и от подлинного присутствия и от поверхностной памяти рассудка. В отличие от присутствия подлинного иллюзию присутствия можно назвать *грезой наяву*; ибо, подобно сну, она исчезает, едва мы вспоминаем, где сейчас находимся; и наоборот, подлинное присутствие, подтверждаемое нашим зрением, заставляет верить в себя не только во время созерцания, но и позже, в воспоминаниях. Отличие иллюзии присутствия от памяти рассудка я покажу на следующем примере: когда я думаю о прошедшем событии, не вызывая перед собою его образа, я лишь вспоминаю, что был его очевидцем; но когда я вспоминаю его с такой ясностью, что оно встает передо мной целиком, я воспринимаю его как совершающееся в моем присутствии; это восприятие интуитивно, размышление в нем не участвует, как и в акте созерцания.

Хотя иллюзия присутствия отличается, таким образом, и от подлинного присутствия и от памяти рассудка, она, однако, лишена точных границ, то приближаясь к первому, то опускаясь до второй. При сильном напряжении памяти иллюзия присутствия обретает удивительную ясность; так, человек, поглощенный неким событием, оказавшим на него сильное действие, настолько забывается, что все видит перед собой и мнит себя почти очевидцем; с той лишь разницей, что в первом случае ощущение присутствия менее сильно и ясно, чем во втором. Впрочем, подобное напряжение памяти, скорее, редкость; иллюзия присутствия чаще бывает смутной, а образ — столь неясным, что немногим отличается от памяти рассудка.

От представлений, хранимых памятью, я перехожу к представлению о предмете никогда мною не виденном, возникающему у меня под действием произнесенных слов, чтения или произведения живописца. С интересующей нас точки зрения такое представление сродни воспоминанию и может быть полным или неполным. Живое и точное описание какого-либо значительного события вызывает у меня представление не менее ясное, чем если бы я сам был его очевидцем; я неприметно становлюсь им, и мне кажется, что все происходит в моем присутствии. С другой стороны, беглый и поверхностный рассказ о событии дает лишь слабое и неполное представление, не рождающее иллюзии присутствия. Как и ослабленное представление, сохраняемое нашей памятью, такое представление неотделимо от сознания, что события происходили в прошлом; я верю, что Сципион жил около двух тысяч лет назад и что он разбил Ганнибала в славной битве при Заме³³. Когда я лишь слегка касаюсь мыслью этого памятного события, оно представляется мне давно минувшим. Но стоит показать мне его в живом и прекрасном описании, и я нечувствительно преображаюсь в очевидца: я вижу, как сходятся для битвы оба героя, как они взмахивают мечами и ободряют каждый свою рать; я следую за ними по полю сражения, где каждый эпизод словно проходит перед моим взором.

Я уже имел случай заметить*, что представления, вызванные памятью или речью, рождают эмоции того же рода, что и непосредственное созерцание предмета, толь-

* См. часть первая, раздел 1 настоящей главы.

ко более слабые, настолько, насколько представление слабее первичного восприятия. Теперь, когда мы разобрались, этот секрет раскрывается нам: место подлинного присутствия занимает здесь иллюзия. Мы мысленно видим поступки и переживания людей так, словно действительно на них смотрим; поскольку созерцание их вызывает наше сочувствие, то и созерцание мысленное должно хотя бы отчасти его возбуждать, особенно если иллюзия присутствия приближается по своей живости к присутствию подлинному. Вот отчего столь приятны грезы, когда человек, забывшись, бывает весь поглощен проходящими в его сознании образами, которые кажутся ему подлинно существующими. Способность речи рождать эмоции всецело зависит от ее способности вызывать такие живые и ясные образы; читатель не бывает сильно тронут, пока не погрузится в некую грезу; и тогда, позабыв, что он читает, он видит каждое событие так, словно является его очевидцем. Обыкновенная память рассудка неспособна распалить в нас чувство; оно может быть слегка приятно, но образы его чересчур смутны, чтобы рождать что-либо подобное эмоциям; а если даже ясны, то мелькают слишком поспешно; ведь наши эмоции никогда не рождаются мгновенно; даже те, что всего быстрее достигают своего апогея, проходят различные периоды зарождения и развития; необходимо, чтобы причина каждой эмоции присутствовала некоторое время в сознании, ибо эмоция достигает полной силы лишь при повторных впечатлениях. Что это именно так, мы можем судить по эмоциям, вызываемым созерцанием предметов; быстрая смена даже самых прекрасных из них почти не оказывает воздействия; а если это верно для непосредственного восприятия взором, то тем вернее для смены мысленных образов.

Хотя до сих пор я описывал лишь то, что происходит в сознании каждого и в чем каждый наверняка отдает себе отчет, предмет все же нуждался в подробном рассмотрении; ибо, как бы ясно ни было представление в сознании, оно отнюдь не столь ясно, будучи выражено словами. Об иллюзии присутствия, несмотря на ее большое значение, почти никто еще не писал; между тем объяснение этого явления, как оно ни трудно, необходимо для понимания действия, производимого художественным вымыслом. Здесь, я полагаю, читатель предвосхитил меня: ему, должно быть, уже ясно, что если чтение спо-

собно вызвать страсти лишь тогда, когда создает иллюзию присутствия, то при этом безразлично, читаем ли мы вымысел или отчет о событиях подлинных; при полной иллюзии присутствия мы словно видим каждый предмет, и нашему уму, целиком поглощенному волнующими событиями, не остается времени на размышление. Это постоянно и повсеместно подтверждается опытом. Возьмем для примера прощание Гектора с Андромахой в шестой книге «Илиады» или любую из драматических сцен «Короля Лира»; эти картины жизни, когда мы достаточно ими захвачены, кажутся не менее подлинными, чем описание смерти Отона, приводимое Тацитом³⁴; мы не раздумываем над тем, правда это или вымысел, раздумье приходит позднее, когда сцена уже не стоит у нас перед глазами.

Это станет еще яснее, если противопоставить иллюзию присутствия тем представлениям, какие возникают при беглом описании; будучи смутными и неполными, эти представления оставляют в уме пустоту, которую тотчас же заполняет трезвое размышление. Поэтому краткий пересказ вымышленных событий не может нравиться; неприятное сознание неправдоподобия перевешивает то небольшое удовольствие, какое пересказ способен доставить.

В подтверждение изложенной теории я приведу, как мне кажется, решающий довод, а именно: даже события действительные способны возбуждать наши страсти лишь тогда, когда создана иллюзия присутствия, и в этом отношении стоят наравне с вымыслом. Мне кажется бесспорным, что и те и другие неспособны устоять перед размышлением; ибо если сочувствие охлаждается мыслью, что события вымышлены, то же охлаждение вызывает и мысль, что описанных лиц давно уже нет в живых. Как может тронуть нас судьба подвергшейся насилию Лукреции³⁵, если она скончалась более двух тысяч лет назад и сейчас уже не ощущает страданий? Познавательное значение описания исторических событий зависит в известной мере от его правдивости. Но история не может доходить до сердца, пока мы размышляем над ее событиями; такие размышления, убеждая нас в истинности этих событий, неизбежно при этом отравляют нам удовольствие, ибо напоминают, что бессмысленно сожалеть о тех, кто давно уже мертв. Если же не размышлять, история оказывается в одинаковом положении с вымыслом; способность их обоих вызывать наше сочувствие зависит

от живости вызываемых представлений; и тут вымысел обыкновенно достигает большего, чем история.

Из всех средств, коими создается иллюзия присутствия, наиболее могущественным является театральное представление. Что слово независимо от действия, обладает той же силой, хотя и в меньшей степени,— это испытал на себе всякий чувствительный человек; хорошая трагедия исторгает у нас слезы даже при чтении, хоть и не так, как на сцене. Этой силой наделена также и живопись; хорошая картина на историческую тему производит большее впечатление, нежели слова, но опять-таки меньшее, чем театр. Живопись, очевидно, занимает среднее место между чтением и театральным зрелищем; в создании иллюзии присутствия она не менее превосходит первое, чем уступает второму.

Не следует, однако же, думать, будто живопись способна возбуждать наши страсти с той же силой, что слово; картина ограничена одним моментом во времени и не может вместить череду событий; она производит самое глубокое впечатление, какое может произвести момент; но страсть редко достигает большой силы от одного мгновенного впечатления; как указывалось выше, наши страсти, и в особенности сочувствие, нуждаются в целом ряде впечатлений; поэтому чтение и театральное действие имеют большие преимущества, так как многократно их повторяют.

В общем, наши страсти возбуждаются именно иллюзией присутствия; пока слова не создали этих чар, они не достигают цели; даже события подлинные, которым нельзя не верить, должны, чтобы взволновать нас, представиться нам происходящими на наших глазах. Эта теория помогает объяснить ряд явлений, иначе остающихся непонятными. Беда, случившаяся с человеком, нам неизвестным, волнует нас меньше, чем когда он нам знаком, даже если мы к нему безразличны; знакомство с пострадавшим, даже отдаленное, помогает нам представить себя свидетелями его страданий.

По этой же причине нас мало трогают события, совершающиеся в местах отдаленных; нам труднее представить их себе, нежели те, что произошли поблизости.

Каждый знает, сколь сильно действует описание прошедшего события в настоящем времени, ибо это способствует иллюзии присутствия <...>³⁶ Поэт словно видит

все события своими глазами; а этим в свою очередь оказывает сильное действие на читателя, которому показывает их, точно зрителю. Но переход от прошедшего к настоящему требует некоторой подготовки: совершаемый внезапно, он неприятен. Еще хуже, когда поэт в том же периоде вновь обращается к прошлому, ибо это снижает эффект описания. Неприятно также, когда вас быстро перебрасывают то назад, то вперед.

Удивительно, на каком хрупком основании воздвигает природа иные из самых долговечных и роскошных своих созданий. Что, по крайней мере по видимости, более непрочное, чем иллюзия присутствия? Однако же именно в ней коренится то огромное влияние, какое имеет над сердцами слово; влияние, более всего другого укрепляющее общественные связи и призывающее людей от их личных интересов к совершению поступков великодушных и благодетельных. Конечно, истина может быть усвоена без помощи иллюзии присутствия; но даже лучший из ораторов и писателей напрасно пытался бы без нее возбуждать страсти; наше сочувствие ограничивалось бы лишь предметами, действительно находящимися у нас перед глазами; а язык утратил бы свою примечательную способность вызывать сочувствие к существам, отдаленным от нас как в пространстве, так и во времени. Благодаря иллюзии присутствия действие слова не ограничивается сердцем; оно обращается также и к нашему разуму и помогает нас убедить. Ибо, когда события описаны живо и каждое слово проходит перед нами, мы не склонны сомневаться в их истинности. Поэтому историк, обладающий даром рассказчика, обычно умеет заставить нас поверить ему. Те же события, рассказанные холодно или неясно, мы не принимаем без проверки рассудком. Плохо описанное событие подобно предмету, видимому издалека или сквозь туман; мы сомневаемся в его существовании. Цицерон³⁷ говорит, что, когда автор показывает, как именно произошло событие, он не только оживляет свое повествование, но и делает его более правдоподобным*. Вот отчего поэту, способному воодушевить читателя, можно быть в своих вымыслах смелее, нежели может себе позволить автор менее талантливый; стоит увлечь читателя, и он поддастся любому впечатлению:

* Об ораторе, кн. II, гл. 81, § 330.

Истинным то признают, что приятно ласкает им ухо,
То, что красивых речей и созвучий прикрашено блеском ³⁸.

Подобное действие производит и талантливая живопись; Лебрен ³⁹ оказывает немалую помощь Квинту Курцию ⁴⁰, а у итальянских простолюдинов вера в Священное Писание, вероятно, в не меньшей степени основана на авторитете Рафаэля, Микеланджело и других славных художников, чем на евангелистах *.

Читатель, возможно, утомлен множеством сухих рассуждений; но труд его не пропал втуне; ибо из этой теории выводятся многие полезные критические правила, которые будут упомянуты в надлежащем месте. Здесь мы приведем лишь одно из них.

События, удвляющие своей неожиданностью и, однако, естественные весьма оживляют эпическую поэму; но такая поэма, если она претендует на верное изображение нравов и поступков, не должна включать эпизодов неправдоподобных, то есть противных природе. Ряд вымышленных событий, связанных друг с другом в соответствии с законами природы, легко воспринимается нашим умом; живое повествование о таких событиях рождает образы, иначе говоря, иллюзию присутствия; но против событий невероятных рассудок наш восстает; а достаточно усомниться в их истинности, как надо проститься с удовольствием и интересом — и это очень плохо, ибо нужны особые усилия, чтобы вновь погрузить читателя в сон наяву и заставить его поверить даже и в события более правдоподобные.

Я никогда не восхищался *deus ex machina* в эпосе; а ныне нахожу этому также и логическое подтверждение; еще более, чем к невероятным событиям, сказанное выше относится к вымышленным персонажам; такой вымысел способен позабавить своей новизной и странностью, но никогда не пробудит сочувствия, ибо не может внушить веры в свою подлинность.

* «Но чего недоставало Поликлету, то приписывают Фидию и Алкамену ⁴¹. Однако по преданиям известно, что Фидий лучше представлял богов, нежели людей. Работы его из слоновой кости выше всякого подражания; хотя бы не было иного доказательства его искусству, кроме Минервы в Афинах или Юпитера Олимпийского в Элиде, красота коего еще более усугубляла, кажется, тогдашнее благоговение народов; только-то величие произведения равнялось с величием сего бога». Квинтилиан ⁴², Риторические наставления, XII, 10, § 1.

И я вопрошаю вдумчивого читателя: разве не применимо это замечание к *deus ex machina* у Тассо и Вольтера? Такой прием не только холоден и неинтересен сам по себе, но придает всему сочинению вид чего-то искусственного. В бурлескной поэме⁴³ вроде «Палоя» или «Аптеки для бедных» можно с успехом применять *deus ex machina*, ибо такие поэмы, хотя они и принимают на себя вид чего-то подлинного, занимают нас более всего приятными и забавными сценками, где *deus ex machina* как раз нужен, такая поэма не имеет целью вызвать наше сочувствие, а потому от нее и не требуется верного подражания природе. Поэма откровенно комическая может применять *deus ex machina* с большим успехом, и чем это будет причудливей, тем лучше.

Рассмотрев способы, какими вымысел властвует над нашими страстями, мы должны для завершения нашей задачи найти главное следствие этого. Я говорил уже, что вымысел с помощью речи может вызывать наше сочувствие на благо другим. Так же могут быть вызваны у нас и чувства, способствующие собственному нашему благу. В разделе 4-м настоящей главы сказано, что добродетельные чувства могут быть вызваны не только примерами добродетели, но и порока; укрепляемые постоянным упражнением, эти чувства делают добродетель не только правилом, но и привычкой. Следует, однако, добавить, что в жизни подобные примеры недостаточно многочисленны, чтобы сделать добродетель привычкой; если примеров этих и было больше, история нам их не сохранила. Сколь же мудро мы устроены, что способны к такому же совершенствованию под действием вымысла, как и под действием событий истинных. Примеры, наставляющие нас в добродетели, тем самым многократно умножаются; ничто другое так не обращает добродетель в привычку и вместе не доставляет столько приятности.

С чувством глубокого удовлетворения я добавляю сюда и последнюю причину, ибо она показывает, что создатель не менее озаботился счастьем своих созданий, чем соблюдением ими нравственных правил; власть, какую имеет над нами вымысел, доставляет великое множество утонченных наслаждений, которыми всегда можно занять часы досуга; эти наслаждения скрашивают одиночество, а веселя и смягчая душу, много способствуют и общественному благу.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ДЕЛЕНИЕ ЭМОЦИЙ И СТРАСТЕЙ НА СЛАДОСТНЫЕ
И МУЧИТЕЛЬНЫЕ, ПРИЯТНЫЕ И НЕПРИЯТНЫЕ
ВИДОИЗМЕНЕНИЯ ЭТИХ СВОЙСТВ

Может показаться, что рассуждения о страстях следовало начать именно с вышеназванных свойств; однако я на опыте убедился, что не сумел бы ясно о них говорить, не установив прежде различие между страстью и эмоцией, а также вызывающие их причины.

О предмете настоящего раздела авторы высказываются весьма невразумительно; так, ни один из них не позаботился разграничить приятное и сладостное, неприятное и мучительное. Слова эти почитаются за синонимы. В науке этики это — погрешность, и немалая; ибо я могу привести и приведу примеры мучительных страстей, которые приятны, и сладостных, которые неприятны.

Правда, эти термины заменяют друг друга в обычной речи и в сочинениях, написанных ради забавы; но от тех, кто хотел бы объяснить природу страстей, требуется бóльшая точность. В сочинениях, трактующих об искусстве, я считаю нужным избегать излишних тонкостей, скорее любопытных, чем необходимых; однако точный смысл употребляемых терминов должен быть установлен для понимания природы страстей и некоторых следствий их, имеющих прямое касательство к критике.

Эти термины я постараюсь разъяснить посредством всем знакомых примеров. Так, обозревая прекрасный сад, я вижу, что он красив или приятен; красоту или приятность я понимаю как нечто присущее данному предмету, как одно из его качеств. Обратясь от созерцания сада к своему внутреннему состоянию, я ощущаю сладостное чувство, которому сад послужил причиной; здесь приятность является уже не качеством сада, а качеством вызванной им эмоции. Приведу пример противоположный. Вид падали неприятен и вызывает у зрителя мучительное чувство; неприятное является свойством предмета; тягостным является вызванное им чувство. Словом, приятное и неприятное суть качества *воспринимаемых* нами предметов; сладостное и мучительное — это качества *ощущаемых* эмоций; первые присущи самим предметам; вторые существуют в нашем сознании.

Но страсть или эмоция не только ощущается; зачастую

она становится предметом размышления; мы обдумываем ее, исследуем ее природу, ее причину и следствия. С этой точки зрения она, подобно другим предметам, может быть приятной либо неприятной. Отсюда ясно, что в применении к страсти рассматриваемые нами термины могут иметь различные значения; называя страсть *сладостной* или *мучительной*, мы имеем в виду самое чувство; называя ее *приятной* или *неприятной*, мы говорим о ней как о предмете размышления; страсть сладостна или мучительна для того, кто ее ощущает; она приятна или неприятна тому, кто ее созерцает.

При описании эмоций и страстей эти термины не всегда совпадают; чтобы это стало очевидным, мы должны попытаться установить, во-первых, какие страсти и эмоции сладостны, а какие мучительны; во-вторых, какие приятны, а какие неприятны. Для тех и других существуют общие правила, не допускающие, если полагаться на индуктивный метод, ни одного исключения. Сладостность или мучительность всякой эмоции и страсти целиком зависит от ее причины; эмоция, вызванная приятным предметом, неизменно будет сладостной, а эмоция, порожденная предметом неприятным, неизменно мучительна*. Так, величавый дуб, великодушный поступок, важное открытие в искусстве или науке — все это приятные предметы, всегда вызывающие сладостные эмоции. Зловонная лужа, предательский поступок, плохо выстроенное здание, будучи предметами неприятными, вызывают мучительные чувства. Себялюбивые страсти сладостны, ибо имеют источником нас самих — объект для нас приятный. Человеческая любовь, направленная на приятный предмет, всегда сладостна; но когда она вызвана зрелищем чьих-либо страданий, она мучительна**. И наконец, все человеконенавистнические страсти, как-то: зависть, озлобление, коварство, поскольку они порождаются предметами неприятными, всегда мучительны.

Вывести общее правило для определения приятности или неприятности эмоций и страстей более трудно; и все же следует попытаться это сделать. Мы сознаем нечто общее в природе каждого вида живых существ, в особенности наших собратьев — людей: мы убеждены, что

* См. часть седьмую настоящей главы.

** См. там же.

эта общая им природа есть некий *совершенный* образец и что отдельные создания *должны* ему соответствовать*. Всякой способности, всякой страсти, как и всякому телесному органу, отведена особая роль и своя доля в целом; так, если одна конечность длиннее другой или нарушает пропорции целого, это неправильно и неприятно; что же касается эмоций и страстей, то при условии соответствия нашей общей природе все они почитаются нами за правильные и принимаются как должное, а потому должны казаться приятными. Что это верно по отношению к сладостным эмоциям и страстям, все охотно признают; но ведь и мучительное столь же естественно и, следовательно, не должно быть исключено. Так, мучительная эмоция, вызванная врожденным уродством или грубым поступком, не менее приятна, если вдуматься, чем сладостная эмоция при виде широкой реки или величавого здания; эмоции горя и сострадания также никого не отталкивают.

Другое, более простое правило для определения приятности или неприятности страсти, в отличие от эмоции, выводится из сопутствующего ей желания. Если это — желание совершить хороший поступок ради благой цели, тогда страсть приятна; если это — желание совершить дурной поступок со злым умыслом, такая страсть неприятна. Итак, страсти, подобно поступкам, управляются нравственным чувством. По воле мудрого провидения правила эти совпадают — страсть, соответствующая нашей общей природе, должна вести к добру; страсть, отклоняющаяся от нашей природы, должна вести ко злу.

Этот вывод можно распространить весьма широко; но, не желая быть путаным и темным, я сделаю всего один шаг далее. Страсть, которая, как сказано выше, становится для созерцающего предметом размышления, способна в свою очередь вызвать в нем страсть или эмоцию; ибо существу общественному свойственно откликаться на страсти других. Так возникшие страсти или эмоции наравне с другими подчиняются описанному выше общему закону, а именно: предмет приятный вызывает сладостную эмоцию, а неприятный — мучительную. Такова признательность; будучи приятным предметом для очевидца, она вызывает в нем чувство любви к тому, кто оказался способен к приз-

* См. подробное изложение этой теории в главе XXV, «Мерило вкуса».

нательности; а злоба, которую созерцать неприятно, рождает в нем мучительное чувство отвращения к злобствующему.

Теперь мы подготовлены к примерам сладостных чувств, которые неприятны, и чувств мучительных, которые, однако ж, приятны. Себялюбие, покуда оно не переходит границ, является чувством сладостным и вместе приятным; излишек его неприятен, хотя остается для самого человека сладостным. Так же обстоит и с нашими вожделениями. С другой стороны, злопамятность неизменно мучительна, однако только избыток ее является неприятным. Сострадание всегда мучительно, однако всегда приятно. Тщеславие, напротив, всегда сладостно, но само по себе неприятно. Но сколько бы тут ни было различных сочетаний, надо признать, что для одного вида страстей они неизменны: все злые страсти, стремящиеся причинить вред, равно мучительны и неприятны.

Описанных выше свойств — сладостного и мучительно-го — в обычной жизни достаточно; но в науке критики нам необходимо знать еще и разновидности этих свойств или хотя бы главные из них. Даже на первый взгляд заметно, что удовольствие или страдание, доставляемые одной страстью, отличаются от тех, какие доставляет другая. Как далеки друг от друга удовлетворенная месть и счастливая любовь? Настолько далеки, что мы лишь с большой неохотой признаем тут какую-либо связь. Что удовольствие, доставляемое различными страстями, имеет столь разные оттенки, не должно нас удивлять, если вспомнить о бесконечном разнообразии ежедневно воспринимаемых нами приятных звуков, ароматов и вкусовых ощущений. Еще тоньше мы умеем различать ощущения, доставляемые одним и тем же органом чувств; мы без труда различаем по несколько видов сладкого, кислого и горького; мед сладок, как и сахар, однако никто их не спутает; а наше обоняние достаточно тонко, чтобы отличать друг от друга множество ароматных цветов. Что касается страстей и эмоций, то в них различные оттенки сладостного и мучительного бесчисленны; хотя для тонкого их распознавания нужна острота чувств. Здесь между нашими телесными органами чувств и духовными можно провести аналогию: для всех главных жизненных целей как первые, так и вторые достаточно восприимчивы. Конечно, иные баловни природы наделены особой остротой чувств, открывающей им многие восхитительные зрелища, совершенно сокрытые для людей за-

урядных. Но коль скоро столь уточенные наслаждения доступны лишь немногим, природа мудро распорядилась, чтобы остальные не сознавали своей ограниченности и счастье их не омрачалось сознанием, что кое-кто способен наслаждаться больше их. Лишь в отношении искусств такая способность является важным условием, и здесь она зовется *тонкостью вкуса*.

Если бы обладающий таким вкусом автор попытался описать все разновидности приятных и мучительных эмоций, какие он ощущает, он встретил бы неодолимое препятствие в бедности языка; народ должен достичь большой утонченности, прежде чем он изобретет слова для обозначения наиболее тонких чувств; ни один из известных языков не достиг покуда такого совершенства. Нам придется поэтому довольствоваться объяснением лишь самых главных их оттенков.

Сравнивая различные сладостные страсти, мы видим, что иные из них *низменны*, а другие — *уточенны*. Те удовольствия, источником которых представляется самый орган чувств, почитаются за удовольствия телесные, или низменные; удовольствия, доставляемые зрением и слухом, ощущаются как нечто внутреннее и считаются поэтому более чистыми и возвышенными.

Чувства человеколюбивые всеми считаются более утонченными, чем себялюбивые. Сочувствие и гуманность всюду признаны за высшие из духовных качеств; так что в преобладании человеколюбивых чувств по мере общественного прогресса мы видим все большее утончение человеческой природы. Дикарь мало знаком с человеколюбивыми чувствами; поэтому он не способен сравнивать радости себялюбивые и человеколюбивые; но человек, научившийся наслаждаться этими последними, не утрачивает вкуса к первым; он имеет право судить и отдает предпочтение радостям человеколюбия как более сладостным и утонченным. Эти свои отличия они сохраняют не только когда мы вкушаем их, но и когда делаем их предметом размышлений: человеколюбивые чувства гораздо приятнее себялюбивых и гораздо более уважаемы.

Не менее примечательны и различия между страстями тягостными. Одним из них мы подвергаем себя по доброй воле, другим — нет; муки подагры могут служить примером вторых; скорбь — примером первых, ибо в некоторых случаях она настолько добровольна, что отвергает всякое уте-

шение. Бывает скорбь, смягчающая душу, — таково сострадание; бывает мука, ожесточающая ее, как, например, жажда мести. Ощущая сострадание, я бываю доволен собой; ощущая зависть, я себя ненавижу и презираю.

Человеколюбивые чувства имеют преимущество над себялюбивыми не только в отношении доставляемого ими удовольствия, как показано выше, но даже и тогда, когда они печальны. Раны, наносимые обидой, нуждой, разочарованием и множеством других бед, относящихся к нашей собственной особе, крайне болезненны и порождают постоянные недовольство и брюзгливость. Человеколюбивые горести — это нечто совсем иное; так, сострадание не только добровольно мной испытывается, но смягчает мою душу и возвышает меня в собственных глазах.

Изысканные манеры и учтивость не должны почитаться чем-то совершенно искусственным; люди, воспринявшие влияние хорошего общества, развили в себе гуманность; отличая других и стараясь об их удобстве, они черпают в этом тонкое наслаждение, навряд ли ведомое себялюбцам.

Стремление осмеять, диктуемое прежде всего себялюбивым чувством гордости, является в лучшем случае удовольствием вульгарным. Правда, даже для того чтобы приобрести вкус к насмешке, народ должен подняться из состояния варварства; однако для людей утонченных это удовольствие чересчур грубо. Цицерон находит у Плавта⁴⁴ счастливый комический дар и особенно тонкое остроумие; а Гораций, живший при дворе Цезаря Августа, где вкусы были много утонченнее, осуждает того же автора за низменные и грубые шутки. Насмешка изгнана из Франции и постепенно теряет популярность также и в Англии.

Ниже будут попутно указаны еще и другие разновидности приятных страстей. Так, в главе о величественном и возвышенном будут трактоваться понятия *высокого* и *низкого*; а в главе о достоинстве и изяществе — понятия *достойного* и *пошлого*.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

НЕПОСТОЯННОСТЬ ЭМОЦИЙ И СТРАСТЕЙ. ИХ РАЗВИТИЕ И УГАСАНИЕ

Если бы эмоция была свойственна та же длительность, что цвету или форме, которые остаются неизменными, куда на них что-либо не воздействует, состояние людей бы-

ло бы плачевным; недаром мудро устроено, чтобы эмоции были подобны другому атрибуту материи, а именно движению, которое требует постоянного воздействия силы и прекращается с прекращением этого воздействия. Эмоция существует, пока существует ее причина; когда причина исчезает, эмоция может продолжать существование в наших мыслях, хотя и слабеет; но стоит другой мысли завладеть нашим умом, как эмоция исчезает и уже не ощущается; если она и возвращается вместе с породившей ее причиной или мыслью об этой причине, то при наплыве других мыслей вновь исчезает. Дело в том, что эмоция и страсть столь тесно сопряжены с мыслью об их причине, что не имеют отдельного от нее существования; правда, сильная страсть способна мощно удерживать в нашем уме породившую ее причину; однако ж не навечно, ибо неизбежен приток новых представлений и мыслей*. Далее, даже в пору господства той или иной страсти она редко пребывает на одном уровне; она то усиливается, то слабеет; сила ее зависит от силы впечатления, произведенного ее причиной; а это впечатление всего сильнее тогда, когда оказывается единственным и целиком поглощает наше внимание**; оно слабее, когда внимание наше делится между несколькими предметами; в это время и страсть соответственно слабеет.

Коль скоро эмоции и страсти испытываются неравномерно и непостоянно, можно подумать, что слишком трудно будет определить, когда именно они одинаковы, а когда различны. С философской точки зрения каждое единичное впечатление отлично от предыдущих и последующих, хоть бы и полученных от того же самого предмета; различны между собой эмоция, вызванная мыслью, и эмоция, порожденная видом предмета. Однако подобная точность, не свойственная восприятию большинства людей, не обязательно должна соблюдаться и в обычной речи. Эмоции, вызванные первым взглядом на прекрасный ландшафт и его повторным созерцанием, не отличаются друг от друга; не различаются и те, что рождаются от первой и от повторных мыслей о чем-либо; страсть также считается все одной и той же, пока она направлена на один объект; так, любовь и ненависть считаются одинаковыми в продолже-

* Это разъяснено ниже, в гл. IX.

** См. Приложение, содержащее объяснение терминов, § 33.

ние всей жизни. Наше мышление в этой области настолько неточно, что многие страсти мы почитаем неизменными даже тогда, когда они сменяют свой объект; так обстоит со всеми страстями, порожденными какой-либо определенной склонностью; зависть считается все той же страстью не только пока она устремлена на одно и то же лицо, но даже когда включает их множество. То же относится к гордости и злобе. Все сказанное о тождестве страсти или эмоции необходимо, ибо подготавливает нас к рассмотрению их развития и угасания.

Развитие и угасание страстей и эмоций, если следить все их извилистые пути, окажется темой чересчур обширной для настоящего сочинения; я хочу лишь сделать ее беглый обзор, насколько это необходимо для целей критики. Некоторые эмоции мгновенно достигают полной силы и очень недолговечны; таковы удивление, любопытство, иногда — ужас. Эмоции, вызванные предметами неодушевленными — деревьями, реками, зданиями или картинами, — достигают апогея почти мгновенно, а длятся долго, ибо вторичное созерцание их доставляет почти то же удовольствие, что и первое. Любовь, ненависть и некоторые другие страсти постепенно возрастают до некоей высшей точки, после чего начинают угасать. Зависть, злоба, гордость почти неугасимы. Некоторые страсти, как, например, признательность или жажда мести, часто гаснут, стоит им однажды получить удовлетворение. Другие, как-то: гордость, злоба, зависть, любовь, ненависть, утоляются не столь быстро; будучи длительными, они нуждаются в многократном удовлетворении.

Рассмотрение каждой страсти и эмоции с точки зрения этих различий было бы бесконечным; поэтому нам придется пока довольствоваться общими соображениями. Что касается эмоций, то они спокойны, ибо не рождают желаний, и их усиление или угасание легко объяснимо. Эмоция, вызванная неодушевленным предметом, не нуждается для полного развития в более длительном времени, чем то, которое потребно, чтобы обозреть этот предмет. Очевидно, подобные эмоции подолгу пребывают неизменными и не склонны к быстрому угасанию; созерцание понравившихся предметов и во второй и в третий раз почти столь же приятно, что и в первый; так обстоит с эмоцией, вызванной прекрасным ландшафтом, стремительным потоком или величавой вершиной; пока человек остается самим собой, та-

кие предметы должны производить на него все то же впечатление. Однако и тут привычность берет свое; частое созерцание постепенно охлаждает нас к его объекту, который под конец теряет все свое очарование. Ясное небо — это прекраснейшее зрелище во всем видимом мире — мы замечаем разве лишь после длительного ненастья. Эмоция, вызванная людскими добродетелями, доблестями, деяниями, может при повторяющемся созерцании их усилиться до того, что рождает желание; в этом случае мы имеем дело со страстью.

Что касается страстей, то, во-первых, те из них, которым по природе свойственна внезапность, обычно сразу же достигают и полной силы — таковы страх и гнев. Удивление всегда возникает во всей своей силе; повторные встречи с предметом удивления не усиливают, но, напротив, гасят его. Это будет разъяснено позже*.

Во-вторых, когда страсть коренится в какой-либо присущей данному человеку склонности, она обычно созревает быстро; стоит появиться подходящему объекту, и склонность становится страстью; так обстоит с гордостью, завистью и злобой.

В-третьих, любовь и ненависть развиваются быстрее или медленнее смотря по обстоятельствам; чьи-либо достоинства вызывают во мне приятную эмоцию; испытываемая вновь и вновь, она вырастает в страсть, ибо к ней присоединяется желание сделать этого человека счастливым; если этому желанию дать волю, оно производит во мне некую перемену и становится привязанностью к нему, ибо теперь он мне друг. Так родившаяся привязанность подобна природной склонности; чтобы она стала страстью, нужно лишь присутствие ее объекта или иллюзия такого присутствия. Таким же образом рождаются отвращение и ненависть. Здесь я должен попутно заметить, что любовь и ненависть это еще не страсти, но чувства влечения или отвращения. В основе большинства наших страстей лежит любовь или неприязнь, которые при различных обстоятельствах превращаются в страсть; моя любовь к сыну становится безумной тревогой, когда он в опасности; надеждой, когда судьба сулит ему удачу; восхищением при совершении им похвального поступка и стыдом, когда он делает что-либо дурное. А неприязнь становится опасением, когда мое-

* См. гл. VI.

му недругу начинает улыбаться счастье; надеждой, если ему грозит опасность; радостью, когда он в беде; и досадой, если он совершает хороший поступок.

В-четвертых, страсти имеют обычно склонность переходить границы, и вот в чем причина этого. Одержимый страстью человек неспособен ясно видеть или хладнокровно рассуждать; он всегда сильно расположен в пользу объекта приятной страсти и столь же сильно — против объекта страсти неприятной. Так, предмет любви для любящего всегда — совершенство, как бы ни оценивали его другие; предмет ненависти представляется воплощением порока. Это заблуждение имеет свойство разжигать страсть все сильнее. Ибо если встречи и беседы с прекрасной женщиной делают меня из равнодушного влюбленным, насколько же сильнее становится ее власть надо мной, когда я убежден, что она — ангел. Тот же путь проделывают и ненависть и другие страсти. Так, между страстью и ее объектом происходит взаимодействие, подобное действию и противодействию в физике; страсть, направленная на объект, сообщает ему, по видимости, большее значение; а преображенный таким образом объект, воздействуя на страсть, сильнее ее воспламеняет.

В-пятых, усиление некоторых страстей зависит от добавочных обстоятельств; так, препятствия на пути к удовлетворению неизменно разжигают страсть; ибо постоянные попытки устранить препятствие заставляют все время помнить об объекте страсти и эти повторяющиеся впечатления усиливают ее; так, когда на пути любви становится совесть, ее укору волнуют душу и разжигают страсть:

Вкуса в дозволенном нет, запрет возбуждает острее;

Если б Данаю отец не запрятал в железную башню,
От Громовержца она вряд ли бы плод принесла ⁴⁵.

В то же время препятствие, возбуждая нетерпение, усиливает желание. Это тонко подмечено Шекспиром:

Препятствия ведь разжигают страсть ⁴⁶.

Лучший пример тому — влюбленный, имеющий много соперников. Даже капризы возлюбленной разжигают любовь; внушая сомнения в успехе, они заставляют встревоженного влюбленного чрезмерно высоко оценивать счастье, какое ему сулит осуществление желаний.

Рассмотрев развитие страстей до высшего предела, обратимся к дальнейшему их течению и угасанию. Здесь действует прежде всего закон природы: что внезапно вспыхивает, то быстро и угасает. Таков обычно гнев. Что касается удивления, которое также быстро проходит, то для его недолговечности есть и другая причина: новизна обращается вскоре в привычку; неожиданность предмета растворяется в удовольствии, какое он доставляет. Страх, чувство более важное, ибо оно способствует самосохранению, часто возникает внезапно, но длится столько, сколько его причина, а нередко и дольше.

Во-вторых, страсть, коренящаяся в природной склонности, обыкновенно не имеет конца; так обстоит с гордостью, завистью и злобой; всегда находятся объекты, разжигающие эти склонности до размеров страсти.

В-третьих, можно считать общим законом, что всякая страсть угасает, достигнув своей конечной цели. Для объяснения этого закона нам следует разграничить цель ближайшую и конечную. Ближайшей целью я называю такую, какой можно достичь единичным актом; конечная же цель, напротив, допускает бесчисленное множество их, ибо, пока существует объект страсти, конечную цель нельзя считать вполне достигнутой. Признательность и жажда мести служат примерами для первой; их цель может быть достигнута единым актом; когда он совершен, приходит и конец страсти. Любовь и ненависть являются примерами второго рода: конечная их цель — действовать на благо (или, напротив, чинить зло) тому или иному человеку; это допускает бесчисленное множество актов и редко осуществляется вполне; вот почему эти страсти часто длятся столько же, сколько существуют сами их объекты.

И наконец, ради ясности общей картины, следует рассмотреть различие между прирожденной склонностью и такой привязанностью или, напротив, отвращением, которые образуются вследствие привычки. Склонности первого рода слишком тесно переплетены с самой натурой человека, чтобы их можно было искоренить; поэтому рождаемые ими страсти длятся всю жизнь, без сколько-нибудь заметного ослабления. Вторые, обязанные своим зарождением и развитием действию времени, ему же обязаны и своим угасанием; привязанность и отвращение и растут и гаснут постепенно; поэтому ненависть, как и любовь, угасает от долгой разлуки. Привязанность не гаснет дольше между людей

ми, живущими вместе и ежедневно имеющими случай выказывать друг другу взаимную доброжелательность и заботу; а когда угасает чувство, его место занимает привычка; страх перед разлукой делает этих людей необходимыми друг другу*. Привязанность к детям длится долго, быть может, дольше всех прочих; она растет вместе со своими объектами, которые ежедневно приобретают новые совершенства, питающие и усиливающие привязанность к ним. Однако, когда привязанность перестает расти, она начинает угасать; конечно, медленнее, чем росла. Словом, человек в здешнем мире -- создание временное; он растет, достигает зрелости и угасает; то же должно постигать все его способности и страсти.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ЭМОЦИИ И СТРАСТИ, СУЩЕСТВУЮЩИЕ ОДНОВРЕМЕННО

Для глубокого познания людских страстей и эмоций недостаточно изучать их по отдельности; так как несколько их иногда испытываются нами одновременно, надлежит рассмотреть, как именно они сосуществуют и какие это имеет следствия. Предмет этот обширен, и было бы трудно проследить все законы, управляющие бесчисленно разнообразными случаями; подобное предприятие можно вполне осуществить лишь постепенно. Для начала достаточно будет следующих замечаний.

В качестве простейшего случая возьмем эмоции, вызываемые различными звуками. Два звука, согласно сливающиеся, еще не достигнув нашего уха, называют гармоническими. Конечно, каждый из них даже после слияния вызывает особую эмоцию; но эти эмоции, как и рождающие их звуки, соединяются столь тесно, что представляют скорее одну сложную эмоцию, нежели две одновременно ощущаемые. Два звука, которые отказываются слиться или сочетаться, называют дисгармоническими; услышанные одновременно, они вызывают неприятную эмоцию, как бы приятны ни были те, что они рождают каждый в отдельности.

Ту же эмоцию, что и сочетание звуков, вызывает видимый предмет с его различными качествами; так, дерево,

* См. гл. XIV.

имеющее и цвет, и форму, и размер, воспринимается как один предмет; вызываемая им эмоция представляет скорее одно сложное целое, чем несколько одновременных эмоций.

Относительно сосуществующих эмоций, вызываемых различными видимыми предметами, следует заметить, что даже самое тесное их соединение не создает той гармонии, какую рождают некоторые звуки. Те видимые предметы, которые способны существовать независимо друг от друга, никогда не сливаются для нашего взора в одно целое; каждый предмет воспринимается как он есть, отдельно от других; и каждый вызывает особую эмоцию, отличную от тех, которые порождаются другими. Это относится ко всем причинам эмоций или страстей, способным существовать отдельно друг от друга,— за исключением звуков.

Чтобы объяснить, как именно существуют такие эмоции, следует разграничить эмоции сходные и несходные. Две эмоции называются сходными, когда обе способствуют созданию одинакового настроения; радостные эмоции, как бы ни были различны их причины, мы считаем подобными; точно так же подобны и печальные. Несходные эмоции — это нечто противоположное сходным: гордость и смиренность, веселость и мрачность являются эмоциями несходными.

Вполне сходные эмоции легко сочетаются*, становясь в какой-то мере единой сложной эмоцией; примером могут служить эмоции, вызванные цветами в цветнике или деревьями в лесу. Эмоции противоположные или очень несходные никогда не сочетаются; ум наш неспособен совмещать противоположные настроения; он не может быть весел и вместе уныл, рассержен и удовлетворен, горд и смирен; несходные эмоции могут быстро следовать одна за другой, но не существуют одновременно.

Эмоция, находящаяся между этими двумя крайностями, сочетается в большей или меньшей мере, смотря по степени их сходства и связи между их причинами. Так, эмоции, порождаемые прекрасным ландшафтом и пением птиц, будучи во многом подобны, сочетаются легко, хотя причины

* Одновременное существование сходных эмоций легче себе представить, нежели описать. О них нельзя сказать, как о гармонических звуках, что они сливаются; их соединение — это, скорее, согласие или лад; но слова эти я выбрал не потому, что они ясно выражают способ их одновременного существования, но лишь потому, что они вызовут меньше возражений, чем любые другие, какие я могу подыскать.

их различны. То же происходит, когда существует тесная связь между причинами, хотя сами эмоции мало схожи друг с другом; примером является возлюбленная в горести; красота ее доставляет радость, а горе — печалит; эти две эмоции, вызванные различными впечатлениями от объекта, весьма мало схожи; однако причины их связаны столь тесно, что соединяют их в некую сложную эмоцию, приятную и вместе печальную. Это объясняет часто встречающиеся в поэзии выражения «светлая печаль», «сладостная музыка».

Это довольно подробное описание того, как сосуществуют в нас сходные и несходные эмоции, было необходимо для объяснения их различных следствий, как внешних, так и внутренних. Предмет этот, правда, труден, однако может быть представлен с полной ясностью и заслуживает внимания не только из-за важной роли, какую он играет в критике, но и ради более высокой цели: разгадки множества сложностей в поступках людей. Начав со следствий внутренних, я обнаруживаю их два, легко отличимых один от другого, причем оба вызываются сходными приятными эмоциями; первое можно представить с помощью сложения чисел, второе — гармонией звуков. Две сходные приятные эмоции, возникшие одновременно, легко сочетаются; ощущаемое при этом удовольствие является суммой обеих; те же эмоции, сменяя одна другую, являются гораздо менее сильными, ибо при такой смене мы в каждый момент ощущаем лишь одну из них. Здесь удачным примером является ландшафт, где имеются и горы, и долины, и реки, и деревья; эмоции, вызываемые каждым из этих предметов, будучи сходными между собой и созвучными одному и тому же настроению ума, чрезвычайно приятны именно в сочетании. Такое усиление воздействия производится и объектами, воспринимаемыми несколькими органами чувств, как, например, ландшафтом в сочетании с пением птиц и ароматов цветов, и объясняется отчасти сходством самих эмоций, отчасти же близкой связью между их причинами. Отсюда следует, что воздействие всего сильнее, когда причины эмоций тесно между собой связаны, а эмоции вполне сходны. Это же, разумеется, относится к эмоциям печальным, когда они сходны и одновременны.

Другой вид удовольствия, доставляемый приятными и одновременными эмоциями, лучше всего можно иллюстрировать уже приводившимся примером ландшафта, но тогда, когда в этом участвуют и зрение, и слух, и обоняние; поми-

мо суммы удовольствия от многих сходных эмоций здесь ощущается также иного рода удовольствие, вызванное самим гармоническим их слиянием. Так как оно весьма схоже с тем, какое доставляют гармонические звуки, его можно назвать *Гармонией Эмоций*. Эта гармония ощущается в различных эмоциях, вызываемых видимыми предметами; но еще сильнее — в эмоциях, рождаемых разными органами чувств, как, например, сочетанием зрительных впечатлений со слуховыми. Удовольствие первого рода можно подвести под правило сложения, но это подчиняется иному правилу. Оно прямо пропорционально сходству между эмоциями и обратно пропорционально близости их причин; чтобы ощутить это удовольствие в полной мере, нужно величайшее сходство эмоций и лишь самая слабая связь между их причинами. Первое условие очевидно; второе же объясняется тем, что гармония создается сочетанием сходных эмоций, ощущаемых как отдельные, хотя и сливающиеся сладостно в нашем сознании; это невозможно при сходных причинах, ибо тогда эмоции соединяются в одну. К этому наслаждению гармонией — результату сладостных эмоций, невозможному в случае эмоций мучительных — мы вернемся, когда будем рассматривать эмоции, вызванные словами и их значениями*.

Наслаждение гармоническим сочетанием эмоций ощущается и тогда, когда эмоции эти не вполне подобны. Хотя любовь является сладостной страстью, однако своим томлением она близко напоминает мучительные чувства сострадания или скорби; поэтому любовь легче сочетается с ними, чем с резвостью и веселостью. Приведу пример из Катулла⁴⁷, где сочетание любви и скорби извлекает прекрасный эффект даже из такой пустячной темы, как гибель воровка:

Плачьте, плачьте, Венеры, и Амуры.
И все те, в ком осталась человечность:
Умер птенчик, дружок моей подружки,
Милый птенчик, услада моей милой,
Кого больше очей она любила...⁴⁸.

Перейдем к следствиям эмоций несходных, которые, как легко догадаться, противоположны только что описанным. Одновременные несходные эмоции, как уже было сказано, неприятны для нас различиями своего настроения; они не

* В гл. XVIII, раздел 3.

могут создать гармонии как при сходных причинах, так и при несходных. Но особенно это верно в случаях причин сходных; ибо тогда несходные эмоции, вынуждаемые к противоестественному соединению, создают ощущение разлада. Для силы одновременных несходных эмоций не безразлично, существует ли связь между их причинами; в первом случае вместо сложения надо применить вычитание; это станет ясно из следующего примера. Несходные эмоции, вынужденные соединяться из-за связи их причин, ощущаются нами смутно и неполно, ибо каждая приносит с собой присущее ей настроение и наше сознание, раздваиваясь между двумя объектами, не может получить глубокого впечатления ни от одного из них. Несходные эмоции, вызванные далекими друг от друга причинами, находятся в совершенно иных условиях; ничто не принуждает их соединяться; они всегда ощущаются одна за другой, так что каждая успеваает произвести впечатление.

Эта своеобразная теория нуждается в примерах. Описание мрачной пустыни в первой книге «Потерянного Рая» рождает у нас смешанное чувство, результат несходных эмоций, насильственно сочетаемых, а именно восхищения красотой описания и ужаса, внушаемого его предметом.

Взгляни на ту унылую равнину,
 Чье запустенье в мрак погружено,
 Лишь изредка и слабо озаряясь
 Мертвящим блеском адского огня ⁴⁹.

Как в этих, так и во многих подобных строках «Потерянного Рая», мы чувствуем, что вытесняющие друг друга эмоции не могут произвести того впечатления, какое могла бы каждая в отдельности. По этой же причине дым, восходящий в ясное утреннее небо и создающий настроение безмятежного покоя, был бы неуместным фоном для бурных событий. Наполовину засаженный цветник производит то же смешанное впечатление. Вид двух огромных армий, готовых сразиться, соединяет в себе несходные впечатления величавости и ужаса:

Как лес дремучий, дротики и копья
 Укрыли все, натянутые луки
 Пустить готовы трепетные стрелы;
 Струной звенит взвивающийся пращ.
 И ненависть и ярость переходят
 От всадников к коням; взрывают землю
 Неистово копытами они,

И пламенные ноздри их дымятся.
 Насколько это зрелище ужасно,
 Настолько ж тайной прелести полно,
 И от него отвлечься взор не может;
 Нестройный хор рогов военных все же
 Ласкает слух. Меж тем у христиан
 Хотя и меньше воинов, но больше
 Величия; и ярче блеск доспехов,
 И звуки труб согласней и бодрей⁵⁰.

Предположим, что некий добродетельный человек навлек на себя большое несчастье. проступком, свойственным человеческой природе и потому простительным, — ощущаемые им угрызения совести усиливают его муки и соответственно — наше к нему сострадание; но мы вместе с тем и осуждаем его; негодование, вызванное его проступком, несходно с состраданием; однако обе эти страсти, будучи вызваны одним и тем же объектом, вынуждены сочетаться; но негодование столь слабо, что едва ощущается примешанным к состраданию. Подобные сюжеты наиболее подходят для трагедии; но об этом будет сказано позже*.

Эмоции противоположные несходны настолько, что не вступают в сочетания, даже когда порождены причинами, теснейшим образом связанными. Таковы любовь к возлюбленной и гнев на нее за ее неверность; они могут лишь сменять один другую; вследствие тесной связи их причин смена обычно происходит быстро; обе эмоции царят в душе попеременно, пока одна не возобладает над другой или обе не угаснут. Или: я получаю наследство по смерти достойного человека, моего родственника и друга; думая о друге, я печалюсь, но наследство меня радует. Причины здесь связаны весьма тесно; ибо наследство является прямым результатом смерти друга; но эмоции противоположны и не смешиваются; некоторое время они владеют мной поочередно, пока скорбь о друге не уступит место радостям, какие приносит достаток. Примером того же рода может быть достойный человек, которого незаслуженно обидели; я сострадаю ему и негодую на его обидчика. Обе эти эмоции порождены весьма близкими причинами, но, будучи направлены на разные объекты, они не вынуждены сочетаться; их несхожесть разграничивает их, потому они господствуют поочередно.

Перейду теперь к несходным эмоциям, вызываемым не

* В гл. XXII.

связанными меж собой причинами. Хорошие и дурные вести одинаковой важности, полученные одновременно из разных мест, вызывают противоположные эмоции; однако их противоречивость не ощущается, ибо их опять-таки ничто не вынуждает сочетаться; они властвуют попеременно, быстро чередуясь, покуда не угаснут:

Шейлок. ...Добрые вести! Добрые вести! Ха-ха! Где же это? В Генуе?

Тубал. Дочь ваша истратила в Генуе, как я слышал, в один вечер восемьдесят дукатов.

Шейлок. Ты в меня вонзаешь кинжал! Не видать мне никогда больше моего золота! Восемьдесят дукатов зараз! Восемьдесят дукатов!..⁵¹

Добрые вести, которые приходят к человеку, погруженному в скорбь, также заставляют его чувства колебаться между радостью и горем:

О с м н и

Во имя неба!

Ты пробудил меня от летаргии.
 Дух мужества, глухой к моим обидам
 И к воплям крови мертвого отца,
 Глухой к отмщенью, отвративший слух
 От вздохов ранящих любви печальной --
 Его Альмерия не пробудила,
 Но зов народа поднял, воскресил.
 О, мой Антонио, я весь в огне,
 Душа к борьбе готова, рвется к бою.
 Я б выстоял с победоносным войском
 В кольце врагов. Я слышу бранный клич:
 «Веди к свободе нас, веди к победе!»
 Клич, раздирая уши, рвется к небу:
 «Где же король? Альфонсо где? А! Где он?»
 О, я порвал бы даже нити жизни,
 Чтоб эти цепи сбить! Прочь. злые пятна
 Регалий королевских, это рабство!
 Проклятье! Я здесь бьюсь о стены клетки,
 А мог бы воспарить, чтобы рвануться
 В свой час к земле за верною победой!⁵²

Когда эти одновременные эмоции различны по своей силе, более сильная после некоторой борьбы гасит более слабую. Так, пожар, уничтоживший наш дом, или банкротство, нанесшее нам денежный ущерб, мало что значат рядом с рождением долгожданного сына и наследника; после некоторых колебаний в душе воцаряется радость, и потеря позабыта.

Приведенные наблюдения весьма важны для искусства. Из них вытекает немало практических правил, которые будут изложены ниже; но чтобы отчасти удовлетворить читателя уже сейчас, я предлагаю ему следующий образчик приложения этих наблюдений к музыке. Следует исходить из того, что ни одно неприятное сочетание звуков не имеет права называться музыкой, ибо всякая музыка сводится к мелодии и гармонии, а они по самой своей сути предполагают приятность*. Во-вторых, приятность вокальной музыки — иная, чем музыки инструментальной; первая, предназначенная служить сопровождением слов, должна выражать высказываемые в этих словах чувства; вторая же, не имея связи со словами, может быть приятной безотносительно к какому-либо чувству; гармония звуков в собственном смысле, хотя и восхитительная, когда достигает совершенства, не имеет отношения к чувствам; и существует множество мелодий, совершенно ими не окрашенных**. В-третьих, в музыке вокальной тесная связь смысла и звука не допускает несходных эмоций, в особенности противоположных. Сходные эмоции, вызываемые смыслом и звуком, естественно сочетаются и вместе являются согласными или гармоническими; но эмоции несходные, вынужденные сочетаться вследствие тесного соседства своих причин, заглушают одна другую и производят неприятный диссонанс.

Эти предпосылки позволяют с легкостью определять, какие именно поэтические сочинения следует перелagать на музыку. Вообще всякая музыка должна быть приятной; она не может сочетаться со словами, выражающими неприятную страсть или описывающими неприятный предмет; ибо в этом случае эмоции, вызываемые смыслом и звуками, не только несходны, но противоположны; а такие эмоции при их вынужденном сочетании всегда создают неприятный эффект. Поэтому музыка совершенно не годится для сопровождения чувств злобы, жестокости, зависти, раздражения и всякой другой человеконенавистнической страсти;

* Звуки могут нарочно выражать ужас и иные мучительные чувства и в трагедии или опере удачно сопровождать изображение страсти человеконенавистнической или неприятной. Однако сами по себе подобные звуки неприятны, а потому не могут быть возведены в ранг музыкальных.

** Музыка неспособна вызывать страсть или чувство; но она способна рождать эмоции, подобные тем, какие рождаются чувствами, выраженными в уместной и изящной речи; такую музыку справедливо можно назвать *чувствительной*.

одним из бесчисленных примеров может служить речь короля Иоанна у Шекспира, в которой он убеждает Хьюберта убить принца Артура⁵³; с первого взгляда ясно, что она несовместима с музыкой. Столь же неуместно музыкальное сопровождение при описаниях любого неприятного объекта, вроде Полифема в третьей книге «Энеиды» или Греха во второй книге «Потерянного Рая»; ужасный вид описываемого предмета и приятность музыки находились бы в полном между собой несоответствии.

Что касается музыки вокальной, то она и подавно несовместима с неприятными страстями. Внешние признаки таких страстей тягостны; выражающие их мины и жесты оскорбляют взор, а звуки режут слух; подобное не может быть выражено музыкой, ибо музыка должна быть приятной, иначе это не музыка.

И напротив, музыка отлично сочетается со стихами, внушающими приятные эмоции; так, веселая музыка гармонирует с любой такой же эмоцией; вот отчего нам нравятся веселые мелодии. Чтобы аккомпанировать радости, как нельзя лучше подходит веселая музыка; а настроение, рождаемое печальными стихами, столь же гармонирует с музыкой нежной и меланхолической. Все эмоции любви, а именно нежность, забота, тревога, тоска разлуки, надежды и опасения, восхитительно сочетаются с музыкой; поэтому влюбленный, даже тот, кем пренебрегают, находит в музыке утешение; ибо нежность, которой он все же полон, созвучна печальным мелодиям. Это отлично изображено Шекспиром в четвертом акте «Отелло», когда Дездемона просит песню, созвучную ее печали. Удивителен безупречный вкус этого писателя, не изменяющий ему при изображении самых тонких человеческих чувств. Меланхолическая музыка подходит для легкой печали, которая нуждается в утешении и принимает его; но глубокое горе, отвергающее утешения, отвергает поэтому даже печальную музыку.

Когда актер и певец объединяются в одном лице, как мы это видим в опере, музыка тем более не должна сочетаться ни с какой неприятной страстью или описанием неприятного предмета; ибо такое сочетание противостоит природе; муки человека, терзаемого злобой или жадной несправедливой мести, лишают его способности наслаждаться музыкой или чем бы то ни было приятным; если такой человек, наперекор природе, станет выражать свои чувст-

ва пением, это не может нравиться публике, наделенной вкусом.

Не годится музыка и для сопровождения приятных эмоций более серьезного рода, но уже по иной причине: потому, что такие эмоции целиком поглощают ум, не оставляя места для музыки и других развлечений; музыка неуместна при опасной попытке низвергнуть тирана, даже тогда, когда есть основания надеяться на успех. Александр, когда он осадил индийский город и взшел на крепостную стену, наверняка не ощущал желанья славить свой подвиг в песне.

Правда, эти правила совершенно не принимаются в расчет во французской и итальянской опере; а наша приверженность к операм кажется на первый взгляд доводом против только что выведенных правил. Однако нынешнее увлечение операми не может служить таким доводом; в этих сочинениях страсти изображаются столь несовершенно, что оставляют ум свободным для наслаждения любой музыкой; к чему скрывать? в опере мы получаем удовольствие прежде всего от музыки, но едва ли — от изображаемых чувств; счастливое сочетание эмоций, вызванных текстом и музыкой, встречается крайне редко; и я решаюсь утверждать, что примеры этого можно найти только там, где эмоция, вызываемая первым, столь же приятна, как и та, что вызывается второй*.

Рассмотренный нами предмет представляет немалый интерес. Во многих случаях крайне любопытно бывает наблюдать, какое удовольствие доставляет сочетание нескольких причин; в других случаях, не менее частых, оно доставляется не сочетанием, а, напротив, противоположностью причин. Братся прямо за эту сложную тему, пожалуй, не под силу и мудрому философу; но если продвигать шаг за шагом, трудности исчезают.

Следующими, согласно принятому нами порядку, являются внешние проявления; а это ведет нас к страстям как причинам внешних проявлений. Две одновременно существ-

* Один известный писатель остроумно адресуется тот же упрек французским балетам: если принц весел, танцуют, чтобы разделить его радость; если он грустит, танцуют, чтобы его развлечь. Есть и много других поводов для танцев; самые серьезные дела жизни делаются танцуя. Танцуют священники, танцуют солдаты, танцуют боги, танцуют черти; танцуют даже на похоронах; все танцуют, и по всякому поводу.

вующие страсти, одинаково направленные, должны быть сходны; поэтому они легко сочетаются, удваивая тем свою силу. Это подтверждается опытом, который показывает, что человек не подвергается воздействию этих страстей поочередно, но именно усиленному воздействию обеих вместе; и действительно, трудно себе представить помеху соединению страстей, если они одинаково направлены.

Две противоположные страсти могут быть вызваны одной причиной, рассматриваемой с различных сторон. Так, возлюбленная может быть одновременно причиной и любви и гнева; ее красота зажигает любовную страсть, а жестокость или непостоянство возбуждают против нее гнев. Когда две такие страсти живут в одной груди, их противоположное направление не позволяет им сочетаться, поэтому ощущать их можно лишь поочередно, вследствие чего обе страсти либо уравнивают одна другую, удерживая человека от каких-либо действий, либо одна из них побеждает и достигает своей цели. Гварини⁵⁴ в «Pastor Fido» отлично описывает борьбу любви и гнева, обращенных на один и тот же предмет:

Кориска

Видал ли кто, слышал ли, чтоб такую странной,
 Безумною, неодолимой и злосчастной
 Была любовь? Любовь и ненависть
 Столь удивительно слились в едином сердце,
 Что их не отличить — где та, а где другая.
 То стихнет, то прорвется, то умрет, то вновь родится...
 Не только красотой Миртилло покоряет,—
 (А он красив весь, с головы до ног),—
 Все в нем прекрасно: внешность и осанка,
 Движенья, нрав, слова и взгляд.
 Любовь меня таким могучим пламенем объяла,
 Что вся горю я. Все другие чувства
 Она затмила и возобладала надо всем.
 Но стоит вспомнить мне о той упорной страсти,
 Которую питает он к другой, и что из-за нее
 Меня он презирает, и пренебрегает
 Моей прославленной красотой,
 Которой поклоняется и бредит
 Бесчисленное множество сердец,
 И он становится столь ненавистен мне и гадок,
 Что мне не верится, как может так пылать
 Огонь любви к нему в груди моей!..⁵⁵

Овидий также живописует колебания между двумя противоположными страстями, направленными на один и тот же объект. У Алтеи два любимых брата, которых сын ее

Мелсагр несправедливо казнил под влиянием гнева; она испытывала сильное желание отомстить, однако виновный был ее сыном. Это должно было бы удержать ее руку; но интерес повествования состоит именно в жестокой борьбе между гневом и материнской любовью:

Сын победил, и несла благодарные жертвы Алтея
 В храмы, но вдруг увидала: несут двух братьев убитых.
 В грудь ударяет она и печальными воплями город
 Полнит, сменяет свое золотое на скробное платье.
 Но лишь узнала она, кто убийца, вмиг прекратился
 Плач, и слезы ее перешли в вожделение мести⁵⁶. <...>

В подобных случаях колебания усугубляются следующим обстоятельством: принятое наконец решение является отчасти удовлетворением победившей страсти и несколько ее умеряет; тем самым получает перевес противоположная страсть, тем более что она перед тем была сдерживаема и поэтому усилилась.

Любовь и ревность, объединенные общим объектом, господствуют в душе попеременно; когда объект рисуется прекрасным, верх берет любовь; когда он представляется, быть может, неверным, побеждает ревность. Это колебания, приливы и отливы страстей живо изображены несколькими мастерами слова и кисти. Ту же тему берет и Шекспир, но он решает ее необычно и своеобразно; в монологе Отелло, намеренного умертвить свою жену, любовь и ревность обнаруживаются каждая во всей своей силе, однако между ними нет борьбы. Отелло по натуре непреклонен, и самая нежная любовь не может ни на миг отвлечь его от цели, раз она представляется ему справедливой; но всеми способами, совместимыми с его натурой, он пытается примирить две противоположные страсти; он решил умертвить ее, но не хочет пролить ее кровь или даже поцарапать кожу:

Таков мой долг, таков мой долг. Стыжусь
 Назвать пред вами, девственные звезды,
 Ее вину. Стереть ее с земли!
 Я крови проливать ее не стану...
 И кожи не коснусь, белей, чем снег,
 И глаже алебаstra. И однако
 Она умрет, чтоб больше не грешить...⁵⁷

В «Сироте» Отвея⁵⁸ мы находим яркий пример того, как удается удовлетворить противоположные страсти, обращенные на один и тот же объект. Касталлио и Полидор,

братья-соперники, поклялись все поверять друг другу. Касталио нарушает клятву, сочетавшись тайным браком; а Полидор из-за этого совершает страшное дело — не ведая того сам, оскверняет братнину супружеское ложе. Он оскорбил брата, но и сам был им оскорблен; справедливость требует, чтобы он искупил свою вину смертью, но, гневаясь на брата, он хочет, чтобы и тот искупил свою. При одновременном существовании столь противоречивых страстей одна из них после борьбы обычно побеждает; но здесь Полидору удастся удовлетворить обе; он побуждает брата предать его смерти. Полидор считает, что такая кара им заслужена; когда он падет от руки оскорбленного им человека, правосудие свершится; он хочет покарать и брата за нарушение клятвы и не может лучше достичь этой цели, как вынудив брата исполнить роль палача.

Если различие направления препятствует соединению двух страстей, хотя и имеющих один и тот же объект, тем более не могут они сочетаться, если объекты их также различны; колебания наблюдаются в обоих случаях, но во втором они более медленны, нежели в первом. Такая ситуация превосходно представлена Корнелем в «Сиде»⁵⁹. Дон Диего, старый воин, смертельно оскорбленный графом, отцом Химены, требует, чтобы за него отомстил его сын дон Родриго, возлюбленный Химены. В груди дон Родриго происходит жестокая борьба между любовью и честью, одной из которых он должен пожертвовать. Сцена эта прекрасно построена, главным образом потому, что любовь сама как бы выступает на стороне чести. Дон Родриго рассуждает так: утратив честь, он будет недостойн своей возлюбленной; честь побеждает, и граф, вызванный на поединок, падает от руки дон Родриго.

Так возникает еще одна прекрасная драматическая ситуация для Химены, которую я привожу здесь. Долг повелевает девушке требовать кары для возлюбленного, за которого она при других обстоятельствах охотно отдала бы жизнь. Борьба противоположных страстей, обращенных на один и тот же объект, отлично показана в третьей сцене третьего акта.

Эльвира

Вы любите того, кто вам затмил полмира!

Химена

Ты говоришь — люблю; боготворю, Эльвира.
Страсть борется во мне с законною враждой;

Все так же дорог мне мой недруг молодой,
 И, хоть в моей душе есть гневное упорство,
 Родриго в ней с отцом ведет единоборство:
 Он ломит, он теснит, он гнется перед ним,
 То яростен, то слаб, то вновь неодолим.
 Но грозная борьба, и жгучая, и злая,
 Терзает сердце мне, души не разделяя;
 И хоть моей любви могущественна власть,
 Я без раздумия свою избрала часть:
 Я непоколебимо спешу на голос чести.
 Родриго дорог мне, я с ним душою вместе,
 Я сердцем за него; но долг мне говорит:
 Ты знаешь, чья ты дочь, и твой отец убит⁶⁰.

Возможность удовлетворить обе страсти является порой и тогда, когда объекты их различны; и мы спешим этой возможностью воспользоваться. В «Иерусалиме» Тассо изображены супруги Эдвард и Гильдиппа, доблестно сражающиеся с сарацинами; Гильдиппа получает смертельную рану от руки Солимана; Эдвард, пылая мстью и одновременно терзаясь жалостью к Гильдиппе, обуреваем двумя различными чувствами. Поэт описывает* его попытку удовлетворить сразу оба: одной рукой он разит Солимана, объект своего гнева, а другой поддерживает жену — объект своей любви.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ВЛИЯНИЕ СТРАСТЕЙ НА НАШИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, МНЕНИЯ И ВЗГЛЯДЫ

При столь тесной близости между нашими понятиями, страстями и поступками было бы удивительно, если бы они не влияли обоюдно друг на друга. Общеизвестно, что наши поступки испытывают на себе слишком сильное влияние наших страстей; не менее верно — хотя и не столь известно, — что страсти влияют на наши представления, мнения и взгляды.

Так, наши суждения о людях и предметах составляют под влиянием наших чувств: совет, полученный от видного лица, имеет большой вес; тот же совет, исходящий от человека низкого положения, бывает оставлен без внимания; отважный склонен преуменьшить опасность; ленивому малейшее препятствие кажется неодолимым.

* Песнь XX, строфа 97.

Этот факт имеет большое значение в логике, а еще того более в критике, ибо объясняет некоторые принципы искусств, которые будут изложены ниже. Сейчас я ограничусь несколькими общими замечаниями, с тем чтобы развить эту тему позже, когда представится случай.

Мы знаем как общеизвестную истину, что для правильного восприятия и здравого размышления необходимо спокойствие и хладнокровие; вот почему мы никогда не считаемся с мнением даже самого мудрого человека, если усматриваем в нем предубеждение или страсть. Как было замечено выше, страсть имеет над нами такую силу, что представляет все свои объекты в ложном свете. Приятные страсти располагают нас в пользу своих объектов, а неприятные не менее сильно настраивают против них; в глазах влюбленного женщина предстает совершенством, тогда как сопернице она видится неуклюжей и непривлекательной; едва лишь гаснет любовная страсть, как исчезает красота ее объекта; не остается и следа от легких движений, живой речи и бесчисленных прелестей, которые прежде, по мнению влюбленного, пленяли всех вокруг. Фанатику каждый член его секты представляется святым, тогда как самые праведные члены другой секты кажутся исчадиями ада; красноречие друга ценится выше, нежели благоразумие кого-либо другого. Человека, знакомого со светом, это не должно удивлять; паши мнения, которые часто слагаются из самых различных и сложных составляющих, обыкновенно столь неустойчивы, что легко поддаются влиянию страсти.

Еще одно обстоятельство способствует этой природной нашей склонности к предубеждению и дает страстям излишнюю власть над нашими мнениями и взглядами, а именно присущее нам сильное стремление оправдывать как наши поступки, так и наши страсти, и притом не только перед другими, но даже в собственных глазах. Особенно очевидно это в отношении неприятных страстей; под их воздействием возвеличиваются или умаляются предметы, прибавляются или зачеркиваются обстоятельства, и все окрашивается и маскируется так, как нужно для нашего оправдания. Вот как возникает самообман, когда человек невольно вводит себя в заблуждение, даже не подозревая, что он предубежден.

Есть и еще обстоятельства, склоняющие нас к суждениям и мнениям, не соответствующим истине; укажу из

них два. Во-первых, как уже говорилось *, хотя мысли редко возникают безо всякой связи, но те, которые созвучны нашему настроению, являются по малейшему поводу; доводы в пользу наших излюбленных взглядов всегда наготове, а те, что им противоречат, мы часто отыскиваем тщетно. Во-вторых, восхищенные приятными для нас обстоятельствами или аргументами, мы глубже их воспринимаем, тогда как на неприятных мы не задерживаемся, и они почти не оставляют в уме следа; один и тот же довод, смотря по тому, приятен он нам или нет, имеет настолько различный вес, что убеждение и впрямь зависит более от чувств, чем от рассуждения.

Это полностью подтверждается опытом, если взять всего лишь один пример: бесчисленные нелепые религиозные догмы, которые в разные эпохи были бичом для мира, были бы совершенно необъяснимы, если бы не предубеждение страсти.

Перейдем теперь к задаче более приятной, а именно к иллюстрации сказанного выше подходящими примерами. Горячая признательность часто распространяется на детей благодетеля, особенно когда сам он отсутствует или скончался **.

Так как в этом случае чувство все же обращено к нему, от детей не требуется обладание особыми достоинствами; но привычка делать им добро рождает привязанность к ним, которая неизменно возвышает их в нашем мнении. На такой непрочной основе нередко возникают длительные привязанности.

Зависть принадлежит к числу наиболее предосудительных чувств, так что оправдать ее можно, лишь скрыв под каким-либо благовидным названием. Вместе с тем ни одна страсть не старается так, как зависть, придать своему объекту неприятные черты; она преувеличивает каждый недостаток и останавливается на самых унижительных подробностях:

К а с с и й

Не знаю я, как ты и как другие
 Об этой жизни думают, но я
 И не могу и не желаю жить,
 Склоняясь в страхе перед мне подобным.

* Гл. I.

** См. часть первая, раздел I настоящей главы.

Родились мы свободными, как Цезарь;
И вскормлены, как он...

..... Как же может,
О боги, человек настолько слабый
Величественным миром управлять
И пальму первенства нести? ⁶¹

Глостер, исполненный гнева на своего сына Эдгара, на миг даже убеждает себя, что они друг другу чужие:

О подлый лжец! Он собственную подпись
Решится отрицать? Он мне не сын! ⁶²

Когда вследствие особой чувствительности или иных причин горе становится непереносимым, человек в свое оправдание стремится преувеличить его причину; а если истинная причина такова, что ее преувеличить невозможно, он ищет повода для скорби в воображаемых грядущих бедах:

Буши

Грусть вашего величества безмерна,
А между тем, с супругом расставаясь,
Вы обещанье дали не грустить,
Веселость сохранять и бодрость духа.

Королева

Для короля я это обещала,
Но для себя исполнить не могу.
Тоска, зачем ты у меня в гостях?
Затем, что Ричард, милый гость, уехал?
Нет, чует сердце, что большое горе
Судьба во чреве носит для меня.
Я трепещу, чего-то ожидая,
И это что-то горше и страшней
Разлуки с королем, моим супругом ⁶³.

Обиженный вначале обрушивает свой гнев на родню обидчика, чтобы мстить ему; но, поскольку против столь несправедливого гнева восстает совесть, он в свое оправдание склонен рисовать этих людей самой черной краской и под конец убеждает себя, что они и сами по себе достойны кары.

Гнев, вызванный случайным ударом по чувствительному месту, мы срываем порой на его неповинной причине. Но так как гнев в этом случае нелеп, да и наказание неповинного не приносит достаточного удовлетворения, наш ум, стремящийся не только удовлетворить, но и оправдать свою

страсть, убеждает себя, что действия были сознательными и что тут имелся умысел. Однако такое убеждение кратковременно; размышление тотчас обнаруживает его ошибочность, а вместе с убеждением исчезает и гнев. Будучи самой необузданной из страстей, гнев способен и на большее: иной раз он заставляет нас одушевлять колоду или камень, причинившие нам боль, и даже считать их сознательными подобно нам существами, чтобы можно было на них гневаться.

И нам действительно необходимо хотя бы на миг убеждение, что это — существа сознательные, ибо без такого убеждения нашу страсть нельзя ни оправдать, ни удовлетворить; одно лишь воображение тут не поможет; вообразив колоду или камень одушевленными, мы не можем их наказывать, если разумом понимаем, что это всего лишь безосновательная выдумка. Известен пример такого одушевления и вместе убежденности в нем. Когда первый понтонный мост через Геллеспонт был разрушен бурей, Ксеркс⁶⁴ впал в такую ярость, что велел наказать море тремястами ударов плетью и бросить туда оковы; при этом произнесены были следующие слова: «Тебя, горькая вода, казнит так владыка за то, что ты причинила ему обиду, не будучи обиженною им. Царь переступит через тебя, желаешь ты этого или нет. Видно, по справедливости никто из людей не чтит тебя жертвами, как грязный и соленый поток»*.

Шекспир являет нам прекрасные примеры причуд страсти, заставляющих нас видеть вещи не такими, какие они есть. Король Лир в своем отчаянии одушевляет дождь, ветер и гром и, чтобы оправдать свой гнев против них, считает их пособниками своих дочерей:

Вой, вихрь, всюю! Жги, молния! Лей, ливень!
 Вихрь, гром и ливень, вы не дочки мне,
 Я вас не упрекаю в бессердечье.
 Я царств вам не дарил, не звал детьми,
 Ничем не обязал. Так да свершится
 Вся ваша злая воля надо мной!
 Я ваша жертва — бедный, старый, слабый.
 Но я ошибся. Вы не в стороне —
 Нет, духи разрушенья, вы в союзе
 С моими дочерьми и войском всем
 Набросились на голову седую
 Такого старика⁶⁶.

* Геродот⁶⁵, кн. VII, § 34—35.

Король Ричард, негодуя на своего любимого коня за то, что он вез Болингброка, приходит к убеждению, что это — разумное существо:

К о н ю х

Как больно сжалось сердце у меня
В день коронации, когда — вдруг вижу:
На Берберийце едет Болингброк!
На жеребце, тобою столь любимом,
На жеребце, так выхоленном мной!

К о р о л ь Р и ч а р д

На Берберийце? Расскажи мне, друг,
Как шел мой конь под ним?

К о н ю х

Так горделиво, словно бы гнушался
Землю, по которой он ступал.

К о р о л ь Р и ч а р д

Гордился тем, что Болингброка нес?
Из рук моих хлеб ела эта кляча,
Она гордилась ласкою моей!
И не споткнулась кляча? Не упала
.
И шею не сломала гордецу,
Который сел в ее седло насильно? ⁶⁷

Гамлет, полный негодования на мать из-за ее второго замужества, склонен уменьшить время ее вдовства, ибо краткость этого срока служит против нее сильнейшим обвинением; он постепенно убеждает себя, что срок был именно так короток:

Два месяца, как умер! Меньше даже.
Такой достойнейший король! Сравнить их —
Феб и Сатир...
. Гнусная поспешность —
Так броситься на одр кровосмешенья!
Нет и не может в этом быть добра —
Но смолкни, сердце, скован мой язык! ⁶⁸

Примечательна в этом примере способность страсти путать счет времени; ибо вообще время, имеющее точную меру, меньше подвластно нашим желаниям, нежели вещи, которые не могут быть измерены точно.

Добрые вести мы ловим с жадностью, не требуя особых доказательств; наше желание преувеличивает вероятность случившегося и надежность вестника; и мы считаем за верное то, что более чем сомнительно:

И часто верой верится слепой,
 Где верить лучше, верить где приятно.
 К тому ж Амур покажет вам порой,
 Чего малейшей тени не бывало⁶⁹.

По этой же причине мы чересчур легко верим и дурным вестям; однажды возникший страх, не менее чем надежда, склонен преувеличивать любое обстоятельство. Шекспир, большой знаток человеческой природы, чем кто-либо из наших философов, изобразил эту склонность в «Цимбелине»*; там человек, которого дурная весть всего ближе касалась, дает убедить себя доводами, не показавшимися убедительными никому из его спутников. А Отелло** уверяется в неверности жены по доказательствам, которые для менее заинтересованного лица были бы недостаточны.

Когда вести волнуют нас так мало, что мы слышим голос рассудка, их действие бывает несколько иным; взвесив правдоподобность или неправдоподобность сообщения, рассудок решает, что оно либо верно, либо нет. Но даже в этом случае мы не успокаиваемся на той степени убежденности, какая может быть достигнута разумом: если вести хоть сколько-нибудь благоприятны, наша вера в них непомерно усиливается надеждой, а если неблагоприятны — то опасениями.

Это относится и к событиям будущим: если событие ожидается с надеждой или со страхом, наше сознание неизменно преувеличивает его вероятность.

Удивительна легкость, с какой люди верят чудесам, даже самым нелепым; ибо нет ничего очевиднее следующего положения: чем более необычайно событие, тем больше доказательств оно требует; событию обычному, наблюдаемому ежедневно и правдоподобному само по себе, верят легко, и любого доказательства для него довольно; но только самые убедительные основания могут преодолеть неправдоподобность редкого и странного факта, противного природе.

Тем не менее толпа жадно верит в чудеса, довольствуясь доказательствами, которых было бы мало даже для событий наиболее обычных. Эту странную склонность людей затруднялись объяснить; но мы теперь ознакоми-

* Акт II, сцена 6.

** Акт III, сцена 8.

лись с воздействием страсти на мнения и взгляды; повесть о привидениях или феех, рассказанная с видом серьезным и правдивым, возбуждает удивление, а быть может, и страх.

Эти эмоции, действуя на слабый ум, рождают в нем глубокую убежденность наперекор рассудку.

На мнения и взгляды влияет не только страсть, но и склонность. Только врожденная склонность убеждает нас, что природа обладает неким постоянством. Под влиянием этой склонности мы зачастую опрометчиво считаем, что хорошая или дурная погода продлится вечно; а авторы сочинений по естественным наукам из той же склонности распространяют далее, чем следует, суждения, основанные на аналогиях.

На мнения и взгляды влияют не только склонности, но и чувства. Забавной иллюстрацией этого может служить известный анекдот о даме и священнике, глядевших на луну через телескоп. «Я вижу, — сказала дама, — две склонившиеся друг ко другу тени; это несомненно счастливые влюбленные». «Отнюдь нет, — возразил священник, — это два соборных шпиля».

Приложение к части пятой Способы измерения времени и пространства, предоставляемые нам природой.

Этот предмет трактуется здесь потому, что содержит некоторые любопытные примеры искажающего влияния страстей на наши взгляды и представления. Вероятно, ничто другое в человеческой природе не побуждает нас настолько отклоняться от истины и справедливости.

Я начну со времени, а именно с вопроса: как измеряли время, прежде чем изобрели для этого особые приспособления; и как измеряют его сейчас, если этих приспособлений нет под рукой? Я не говорю о месяцах и днях, которые исчисляются по луне и по солнцу; я говорю о часах и вообще промежутках времени, проходящего между двумя событиями, когда у нас нет возможности наблюдать солнце. Единственным естественным мерилom является течение мыслей; ибо мы всегда считаем, что времени прошло много или мало, смотря по числу представлений и мыслей, прошедших за этот период в нашем сознании. Разумеется, мерило это не отличается точностью; мысли текут то быстро, то медленно, поэтому и время исчисляется при этом по-разному; однако при всей его неточности это — единственный

способ, каким мы естественно измеряем время; и он применяется всегда, независимо от случайных различий в скорости течения наших мыслей.

Впрочем, этот способ был бы удовлетворителен, если бы не страдал еще и другими несовершенствами; но он во многих случаях оказывается еще менее точным. Это будет сейчас показано посредством следующих рассуждений. Время измеряется двояко: то, которое проходит, и то, что уже прошло; мы рассмотрим оба случая по отдельности, вместе с ошибками, свойственными тому и другому. Начав с измерения проходящего времени, вспомним общезвестный факт, что для разлучившихся влюбленных время тянется нескончаемо; каждая минута словно час, а каждый день словно год. То же кажется нам, когда мы чего-либо с нетерпением ждем; когда, например, человек ожидает добрых вестей или мотоватый наследник ждет смерти скупого старого богача. Не меньше можно найти и примеров противоположного: осужденному преступнику время между приговором и казнью кажется плачевно коротким, как и всякому, кто ожидает чего-либо со страхом; это может подтвердить даже школьник: время рекреации, как ему кажется, пролетает очень быстро; не успеет он разыгаться, как час уж минул. Подсчет, основанный на количестве мыслей, не дает столь противоположных результатов; ибо наше желание не в силах замедлить течение мыслей, а наши страхи не могут его ускорить.

Отчего же природа в описанных нами случаях переходит от обычного измерения времени к совершенно иному? Не знаю, был ли этот вопрос когда-либо разрешен; ошибочная оценка времени, о которой я говорил, настолько всем знакома, что никто не задумывается над ее причиной. В самом деле, решить этот вопрос так вдруг было бы трудно; но мы, по счастью, подготовились к нему, когда говорили о способности страстей исказить наши мнения и представления. Среди ужасов, обступающих осужденного, есть и мысль о том, как мало ему осталось дней; и это время под действием страха представляется еще короче, чем в действительности. Точно так же для любовника, разлученного с любимой, одной из главных горестей является время разлуки, которое кажется еще дольше его тревоге и нетерпению; час встречи, как ему думается, приближается очень медленно или даже совсем не наступит; каждая минута тянется для него нестерпимо долго. Таково, я надеюсь, правильное объяснение того, почему время тянется, когда мы чего-либо жаждем, и летит, когда мы чего-либо опасаемся. Это можно подтвердить и другими примерами. Телесная боль, гнездящаяся в одном месте, замедляет восприятие, а это, согласно обычному измерению времени, должно бы его сокращать. Мы знаем, однако, что в подобном состоянии вре-

мя идет иначе; и это потому, что телесная боль всегда вызывает нетерпение, которое минуту превращает для нас в час. То же происходит и при болях, ощущаемых то тут, то там, хотя и в меньшей степени, ибо тогда нетерпение не столь велико. Нетерпение, испытываемое путником в пустынной местности или на плохой дороге, заставляет его думать, что время идет черепаashим шагом. Ниже мы увидим, что по окончании пути счет времени будет у него совсем иной.

А как должно обстоять с человеком, ожидающим дурных вестей? Скажут, что он подобен преступнику, который, трепеща перед приближением казни, думает, что часы летят как мгновения; однако на деле оказывается как раз обратное. Если разобраться, тут есть важное различие; судьба преступника уже решена, тогда как в нашем случае человек еще пребывает в неизвестности. Каждый знает, сколь томительна неизвестность; мы хотим избавиться от нее хотя бы ценой дурных вестей. Таким образом, наш случай при ближайшем рассмотрении оказывается подобен телесной боли; в обоих случаях испытываемая мука заставляет время идти медленно.

Читатель вряд ли будет возражать, если это положение нашего трактата мы иллюстрируем примером из автора, которому ведомы все глубины человеческого сердца и который любому сюжету сообщает прелесть невыразимую:

Розалинда. Скажите, пожалуйста, который час?

Орландо. Вам следовало спросить меня — какое время дня; в лесу часов нет.

Розалинда. Значит, в лесу нет ни одного настоящего влюбленного; иначе ежеминутные вздохи и ежечасные стоны отмечали бы ленивый ход времени не хуже часов...⁷⁰

Естественный способ исчисления проходящего времени показывает, сколь далеко от истины может увести нас капризное действие страстей; не сразу открываются наши глаза и тогда, когда время уже истекло; заблуждение длится, пока жива страсть. Но, когда мы оглядываемся на прошлое, уже не помня ни радостей его, ни горестей, мы ведем счет времени совсем иначе: тут мы хладнокровно обращаемся к обычному его измерению, а именно по количеству прошедших в сознании мыслей. Сейчас я укажу ошибки, свойственные также и этому методу. Здесь надлежит различать цепь восприятий и цепь мыслей; реальные предметы производят сильное впечатление и хорошо запоминаются; мысли же, напротив, как бы ни были занимательны, способны ускользать из памяти. Вот отчего при взгляде назад время, потраченное на предметы действительные, кажется дольше, чем время, ушедшее на размышления; первые мы лучше помним, а время измеряем именно количеством запомнившихся предметов.

Это будет показано на примерах. После поездки по оживленной местности обилие приятных предметов, оставшихся в памяти путника, создает у него впечатление, будто он находился в пути дольше, чем то было на деле; особенно это относится до поездки, совершенной впервые, когда каждый предмет для нас нов и производит сильное впечатление. С другой стороны, поездка по бесплодному и малолюдному краю представляется в воспоминаниях короткой, ибо измеряется числом увиденных предметов, которые были малочисленны и неинтересны. В обоих этих случаях подсчет протекшего времени прямо противоположен тому, который делается в пути. Этим, кстати, объясняется одно по видимости странное обстоятельство: что в бесплодной местности миля пути всегда кажется длиннее, чем вблизи столицы, в местности богатой и людной; путник не располагает иным способом подсчета проделанного пути, кроме затраченного времени, и иным способом измерения времени, кроме числа представших ему предметов; эти последние, будучи в бесплодной местности малочисленными, заставляют путешественника считать, что времени прошло мало и, следовательно, путь он проехал небольшой; точно так же многочисленные впечатления от множества предметов в краю населенном заставляют его считать, что времени прошло много и миля он проехал также немало.

Дальнейший ход его рассуждений ясен: при оценке расстояния от одного пункта до другого каждая миля будет длинной, если их число представляется небольшим; если же количество миль покажется большим, то миля будет короткой.

И опять-таки путь, проделанный с приятным спутником, кажется коротким и по времени и по расстоянию; особенно если мало что привлекает при этом наше внимание или если все это уже нам знакомо; так же чувствует себя молодежь на танцевальном вечере или беселая компания за бутылкой; предметы при этом обсуждаются несерьезные и скоро исчезают из памяти; когда приятный путь или веселое застолье уже позади, участники помнят только, что было очень весело, но едва ли помнят, что именно их веселило.

Когда мы всецело заняты чем-либо приятным, что вытесняет другие мысли, время проходит незаметно, а после, в воспоминаниях, кажется тем короче, чем меньше предметов занимало в ту пору наш ум. Еще примечательнее это при созерцании или глубоком раздумье; череда мыслей, далеких от реальных предметов, проходит крайне медленно; мысли при этом не только малочисленны, но часто неуловимы, когда мы хотим их вспомнить. Подобная ошибка в исчислении времени может совершаться нами и в ином состоянии; когда мы грезим и мысли наши текут как придется, не оставляя следа, мы также теряем счет времени. Человек способен погрузиться в грезы

настолько глубоко, что не вспомнит потом ни одной своей мысли: он может помнить, что ум его был чем-то занят, но не помнит, чем именно. В этом случае мы совершенно теряем счет времени, ибо не имеем точек отсчета. Но ничто так не сбивает со счета времени, как безмерная скорбь; ум при этом всецело бывает поглощен одной мыслью и не допускает других; если и вторгнется в него посторонний предмет, он тотчас же изгоняется, почти не оставляя следа. Когда мы грезим, мы тоже не знаем, сколько проходит времени; в этом последнем случае мы даже уверены, что времени прошло немного, раз мыслей было так мало.

Естественное измерение пространства еще менее надежно, чем измерение времени. Однако я решаюсь упомянуть о нем, с тем чтобы его рассмотрели подробнее, если этот предмет кому-либо покажется заслуживающим внимания.

Место, отведенное под постройку дома, кажется больше, будучи поделено на части. Земельный участок кажется обширнее, когда обнесен изгородью, и еще больше, если на нем разбит сад, поделенный на несколько частей.

Напротив, обширная равнина, будучи разделена на части, представляется меньше. Исключение составляет море, которое кажется меньше именно потому, что не может быть поделено.

Комната средних размеров кажется больше, когда она обставлена. Но если обставить очень большое помещение оно, пожалуй, может показаться меньше.

Комната средних размеров представляется нам меньше, если потолок ее ниже обычного. Но тот же низкий потолок в очень большом помещении заставляет его казаться больше, чем в действительности.

Этих данных чересчур мало, чтобы вывести общую теорию, но сейчас мне больше ничего не приходит в голову; вместо системы я могу предложить читателю лишь несколько предположений.

Естественной единицей измерения пространства является, по-видимому, наибольший угол зрения; глаз — единственный тут судья; определяя с его помощью размеры долины или длину линии, самым правильным будет обозревать их по частям; наибольшая часть, какую можно охватить взглядом, определяет угол зрения; а зная угол зрения, можно вычислить размеры целого, прикидывая глазом, сколько таких частей оно вмещает.

Будет ли этот угол одинаковым у всех людей, я не знаю; наименьший из возможных легко определить; не менее любопытно было бы знать наибольший.

Однако, даже установленная, эта мера будет весьма неточной; вероятно, более неточной, чем естественная мера времени; ибо для

точного измерения длины с помощью наибольшего угла зрения нужен очень верный глаз. Если даже этот верный глаз можно приобрести навыком, неточность может здесь происходить и от других обстоятельств. Охватываемое этим углом пространство будет различным смотря по расстоянию, а также по расположению предмета; при вертикальном его положении угол зрения вместит меньше всего; при наклонном положении предмета взгляд схватывает больше, и охват будет опять-таки разным смотря по степени наклона.

При таком измерении пространства, как и времени, возможны различные ошибки из-за некоторых свойств нашего сознания, повинного в указанных выше ошибочных суждениях. Место, отводимое под постройку дома, если смотреть на него с любого обычного расстояния, редко бывает больше того, что можно обозреть сразу, не поворачивая головы; разделите его на две или три равные части; ни одна из них не будет много меньше того, что можно обозреть одним взглядом; поэтому каждая покажется такой же или почти такой, как целое, прежде чем оно было поделено.

С другой стороны, когда это целое настолько мало, что при взгляде на него едва заполняет поле зрения,— разделение его на части представит его, как мне думается, еще меньшим; малый размер частей будет мысленно перенесен на целое; и мы вынесем о нем то же суждение, что о них.

Место, отведенное под небольшой сад, можно обозреть почти одним взглядом; если мы при этом и переводим взгляд, то настолько незначительно, что оно сходит за предмет, как раз уместяющийся в поле зрения; если не делить его на слишком много частей, мы составим себе то же мнение о каждой из них и таким образом увеличим в своем представлении сад соответственно числу этих частей.

Огромная равнина без каких-либо возвышенностей — зрелище столь же прекрасное, сколь редкое; у того, кто созерцает ее впервые, она должна вызывать удивление. Даже не будучи сильным, это чувство воздействует на ум и заставляет его считать равнину обширнее, чем в действительности. Разделите равнину на части, и наше изумление исчезает; перед нами уже не одна обширная равнина, но столько-то огороженных полей.

Море, увиденное впервые, представляется беспредельным. Когда мы с ним освоились и перестали дивиться, оно кажется меньше, чем на самом деле. В бурю оно кажется больше, ибо вздымающиеся валы делят его на множество частей. Разбросанные по нему острова также увеличивают его кажущиеся размеры; пространство между ними представляется очень большим, и мы невольно прибегаем к арифметике, чтобы увеличить размеры целого. Острова, сосредоточенные

вблизи берега, заставляют море казаться меньше по связи с этими небольшими частицами; озеро Ломонд⁷¹ наверняка казалось бы больше, не будь на нем островов.

Мебель увеличивает на взгляд размеры маленькой комнаты, подобно тому как разделение на части увеличивает размеры сада. Удивление при виде огромного необставленного помещения заставляет его казаться нам на много больше, чем оно есть в действительности. Однако если то же самое помещение обставить, мы будем вынуждены обозревать его по частям, и оно уже не вызовет прежнего изумления.

Низкий потолок вызывает представление о малых размерах, которое переносится по ассоциации на длину и ширину помещения, если они хоть сколько-нибудь пропорциональны высоте. Отсутствие этой пропорциональности привлекает внимание и вызывает некоторое удивление, из-за чего различие кажется бóльшим, чем это есть на самом деле.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

СХОДСТВО ЭМОЦИЙ С ИХ ПРИЧИНАМИ

Что многие эмоции имеют сходство со своими причинами — вот истина, которую можно доказать путем индукции, хотя, сколько мне известно, об этом никто не писал. Различные виды движения вызывают сходные с ними ощущения; так, чересчур замедленное движение вызывает неприятное и томительное ощущение; движение неспешное и равномерное действует приятно и успокоительно; а быстрое движение оживляет, бодрит и побуждает к деятельности. Падение воды со скал рождает смутное волнение, весьма подобное вызвавшей его причине. Зрелище больших усилий вызывает подобное же мысленное усилие у зрителя. Предмет крупных размеров заставляет сердца как бы шириться. Возвышенное зрелище побуждает зрителя встать.

Звуки также рождают подобные себе чувства. Звук низкого тона несколько подавляет; тот же звук, только более громкий, обладает известной торжественностью, которую он сообщает слушателю. Звук высокого тона веселит; тот же звук, но более громкий, заставляет душу шириться и стремиться ввысь.

Стена или колонна, отклонившаяся от перпендикуляра, вызывает неприятное ощущение неустойчивости*, нечто по-

* «Темпейское ущелье весьма затруднительно для перехода. Кроме узкого прохода в пять миль длиной, в котором с трудом можно двигаться одному нагруженному поклажей вьючному животному, отвесные

добное мы испытываем и при виде высокой колонны, установленной так ненадежно, точно она вот-вот повалится. Колонна, покоящаяся на основании, выглядит устойчивее, чем подымающаяся прямо с земли, и поэтому более приятна взору; и хотя цилиндр по форме красивее, мы предпочитаем в качестве такого основания куб, ибо углы его граней дальше отстоят от центра, нежели окружность сечения цилиндра. Однако основание, стержень и капитель колонны должны для разнообразия различаться по форме; если стержень кругл, основание и капитель должны быть прямоугольными.

Напряженная поза, неудобная самому человеку, неприятна и для зрителя; отсюда правило живописи, чтобы складки одежды не прилегали к телу, но ниспадали свободно, а изображенные фигуры не казались стесненными в движениях. Поэтому напряженная поза учителя танцев на одной из картин Хогарта⁷³ неприятна, а также нелепа, ибо напряженность выдается здесь за грацию.

Приведенные выше наблюдения касаются не только чувств, вызываемых недвижными предметами; они верны также и в отношении тех, что порождаются свойствами, поступками и страстями живых существ. Любовь, внушенная прекрасной женщиной, отражает собственные ее качества: она возвышенна, нежна, строга или радостна соответственно своему объекту. Еще более очевидно это в эмоциях, вызываемых человеческими поступками. Как уже было сказано*, всякий выдающийся пример признательности помимо уважения к тому, кто ее выказал, рождает в зрителе смутное ощущение, располагающее его самого к признательности; здесь я добавлю, что это смутное чувство весьма похоже на вызвавшую его причину, а именно на то самое чувство признательности, которое и вызвало поступок; мужественное деяние вызывает прилив мужества у читателя и зрителя; справедливый поступок укрепляет в нас чувство справедливости, а великодушный — побуждает к великодушию. Словом, индукция обнаруживает, что все добродетельные поступки вызывают подражание, внушая нам эмоции, подобные тем страстям, какие руководили этими поступками. Отсюда преимущества избранных книг и избранного общества.

скалы с той и другой стороны до того круты, что едва можно смотреть вниз без головокружения» (Тит Ливий⁷², кн. XLIV, разд. 6).

* Часть первая настоящей главы, раздел 4.

Скорбь, равно как и радость, заразительна; эмоции, рождаемые ими в зрителе, совершенно им подобны. Столь же заразителен и страх; так в войске, стоит нескольким испугаться, хоть бы и беспричинно, как их страх передается другим и паника становится всеобщей. Жалость также подобна вызывающей ее причине; сцена разлуки влюбленных или друзей вызывает в зрителе жалость столь же нежную, как и сама печальная сцена; вид человека, терзаемого муками совести, вызывает жалость более суровую; когда угрызения особенно сильны, к жалости присоединяется ужас. Гнев, как мне думается, стоит особняком; ибо даже когда он умерен и не рождает отвращения, вид его ни в коей мере не располагает зрителя ко гневу *. Алчность, жестокость, коварство и другие порочные страсти не только не вызывают подобных себе эмоций и не располагают к подражанию, но оказывают совершенно противоположное действие: они отталкивают зрителя и усиливают в нем отвращение к подобным поступкам. Но гнев, когда он переходит меру, неизменно порождает у зрителя такое же чувство.

ЧАСТЬ СЕДЬМАЯ

КОНЕЧНЫЕ ПРИЧИНЫ НАИБОЛЕЕ РАСПРОСТРАНЕННЫХ ЭМОЦИЙ И СТРАСТЕЙ

Нашей природе свойственно, чтобы мы действовали не иначе как побуждаемые желанием; иными словами, страсть, заключая в себе желание, и является тем, что побуждает нас к действию. Поэтому крайне важно, чтобы наши страсти были направлены на достойные объекты, вели к справедливым и разумным целям и были между собой в ладу. Прекрасная целесообразность, столь ясно видная также и в телесном облике человека, не ограничивается областью разума, но проявляет себя во всем. Что касается, в частности, страстей, то как бы ни были они на первый взгляд своенравны и необузданны, я все же надеюсь доказать, что природа направляет и умеряет их с безошибочной мудростью, на благо общества и на благо человека. Тема эта во всей широте не может вместиться в настоящем сочинении; здесь возможны лишь некоторые общие заме-

* Аристотель в «Поэтике» [разд. 17] говорит, что гнев рождает у зрителя подобное же чувство гнева.

чания о чувствительной стороне нашей природы, не касающиеся странных причуд страсти, проявляемых некоторыми людьми.

Подобные индивидуальные отклонения, если можно так выразиться, не могут быть доводом против моей теории; мы действительно зачастую впадаем в ошибки под действием неумеренной страсти; но, быть может, не менее часто ошибки наши вызываются неверными суждениями.

Выполняя намеченный план, укажем сразу же, что приятная причина всегда вызывает приятную эмоцию, а неприятная причина — эмоцию неприятную. Это общий закон природы, не допускающий никаких исключений; приятность причины столь тесно связана со своим следствием — приятной эмоцией, что приятная причина лучше всего определяется именно своей способностью рождать приятную эмоцию; причина, заключающая в себе нечто неприятное, столь же неизбежно сочетается с неприятным в вызванной ею эмоции.

Из этого следует, что, желая узнать, для чего эмоции бывают приятны или мучительны, мы должны сперва спросить, для чего бывают приятны или неприятны их причины. Из предметов неодушевленных, рассматриваемых как причины эмоций, многие сотворены приятными ради нашего счастья; благоволение божества неоспоримо доказывается тем, что мы окружены предметами по большей части приятными. Но это не все; большинство предметов, особенно полезных в жизни, сотворены приятными для того, чтобы побудить нас к деятельности; таково могучее дерево, человек в красивой одежде, колосющееся поле и бесчисленное множество других вещей. С другой стороны, трудно указать неприятный предмет, который не был бы одновременно и вредным; иные из них сотворены неприятными потому, что ядовиты, как например, гниющая падаль; другие — чтобы побудить нас, как уже сказано, к труду — таково грязное болото или бесплодная пустошь. Что касается немногих предметов, которые не причислишь ни к приятным, ни к неприятным, то я берусь доказать, что таковыми их сделала отнюдь не случайность, но мудрость; примеры их я еще буду иметь случай привести.

Приятные неодушевленные предметы привлекают наше внимание и притягивают к себе, почему и называются *привлекательными*; они вызывают приятные эмоции, которые мы удовлетворяем тем, что ищем такие предметы и

наслаждаемся ими. Предметы неприятные отталкивают нас, почему и названы *отталкивающими*; вызываемые ими мучительные эмоции мы удовлетворяем тем, что стараемся их избегать. Так по отношению к неодушевленным предметам каждая приятная эмоция содержит стремление продлить удовольствие, а каждая мучительная эмоция — стремление прекратить мучение.

Мыслящие существа в качестве объектов страсти подчинены более сложным законам. Существо приятное своими качествами внушает нам приятную эмоцию, сопровождающуюся желанием; но вопрос в том, как именно это желание удовлетворяется? Будь человек всецело эгоистом, он предавался бы приятной эмоции без всякой признательности к тому, кто это удовольствие доставляет, как пользовался бы чистым воздухом или благодатным климатом; поскольку в человеке кроме себялюбия есть и доброе начало, его природа побуждает его желать добра всякому существу, доставляющему ему приятность; в счастье этого существа он находит удовлетворение своего желания. Конечное назначение так направленного желания очевидно; оно содействует собственному счастью человека, ибо доставляет ему радости, каких не может дать себялюбие; и в то же время чрезвычайно способствует счастью других. Так раскрывается нам прекрасное свойство человеческой природы: себялюбивый поступок идет на пользу мне одному; добрый поступок идет столько же на пользу мне, сколько другим. Словом, любовь к людям можно назвать наиболее утонченным видом себялюбия; это должно бы заставить умолкнуть иных философских верхоглядов, которые, не зная человеческой природы, проповедуют омерзительное учение о том, что служить другим, не имея в виду собственного блага, есть слабость и глупость; точно нашему благу способствует одно лишь себялюбие, а не любовь к людям. Рука создателя слишком видна в его созданиях, чтобы мы могли всерьез полагать, будто главные свойства нашей природы, особенно любовь к себе и любовь к другим, руководящие большинством наших поступков, находятся между собой в неразрешимом противоречии*.

* У тех, кто мыслит поверхностно, принцип себялюбия обыкновенно побеждает в теории — не утверждаю, что и на практике также. В детстве наши желания сосредоточены большей частью на нас самих; каждый инстинктивно чувствует потребность в пище и одежде, в уютном

Обратимся теперь к зрелищу человеческих существ, терпящих бедствие. Вид такого человека, будучи неприятен, должен вызывать у зрителя мучительную эмоцию; и если бы человек был всецело себялюбив, он стремился бы избавиться от мучительного чувства и отвращал от подобного зрелища свой взор. Однако доброе начало сообщает его желанию противоположное направление; оно заставляет его желать облегчения мук страждущего, и именно в этом находит удовлетворение его страсть. Так направленная мучительная страсть зовется *состраданием*; оно хотя и болезненно, но таит в себе нечто привлекательное. Относительно его конечных следствий мы не можем ошибиться: удовлетворяя его, мы не только облегчаем горе ближнего, но и сами получаем куда больше удовольствия, чем если бы испытывали к нему отвращение.

Рассмотрим, наконец, людей, отвратительных своими пороками или злыми делами. Представим себе негодяя, совершившего какое-либо гнусное преступление; вид его неприятен каждому и в каждом рождает мучительную эмоцию. Каково же будет естественное удовлетворение такого чувства? Здесь я снова должен заметить, что, будь человек существом всецело себялюбивым, его природа подсказала бы ему, как избавиться от мучительного чувства: отворотить взор и отогнать от себя мысли о преступнике. Но человек создан не таким; он слагается из множества побуждений, которые хоть и кажутся противоречивыми, однако отлично согласуются. Его действиями руководит не только себялюбие, но и доброе начало; а для ответа на данный вопрос я должен назвать еще один принцип, имеющий не меньшее влияние, чем упомянутые; это — общее всем стремление покарать дурной поступок. Завистливый, коварный или жестокий поступок

жилье и других удобствах. Менее очевидна для нас возможность находить счастье в добре, которое мы делаем другим, — когда, например, кормим голодных или одеваем зябнувших. Эта истина большинством сознается лишь смутно, если сознается вообще; высшее наслаждение, сопровождающее добрые дела, дружбу и все человеколюбивые поступки, способен постичь лишь тот, кто многократно их испытал. Чтобы познать торжество человеколюбия, человек должен забыть о себе и обратить свои помыслы на нрав и поведение ближних; он ощутит тогда тайную прелесть каждой страсти, направленной на благо других, и исполнится отвращения ко всем бессердечным людям, равнодушным к чужому счастью и горю. Словом, человеку весьма свойственно самому проявлять себялюбие; но никто не выносит его в другом.

вызывает у свидетеля его мучительное чувство гнева, зачастую становящееся страстью; естественным удовлетворением ее является наказание виновного; пусть его покарает хотя бы мое негодование и ненависть, если не постигнет более суровая кара.

Конечное следствие здесь очевидно.

Ущерб, причиненный лично мне, поскольку сильнее меня затрагивает, вызывает более сильный гнев. Заключение в этой страсти желание не удовлетворяется столь легким наказанием, как негодование или ненависть; оно не может быть удовлетворено без возмездия; виновник должен претерпеть от меня по крайней мере столько же, сколько я — от него. Для нас не представляет трудности и конечная причина этой высшей степени гнева: для защиты человека от несправедливых притеснений других нужна именно вся сила этой страсти*.

Злой или низкий поступок неприятен не только другим, но и самому виновнику; у всех он вызывает мучительное чувство, заключающее в себе желание покарать. У виновника это мучительное чувство носит название *угрызений совести*, побуждающих его наказать себя. Трудно найти что-либо более успешно отвращающее от порока, ибо угрызения сами по себе являются суровой карой. Об этой страсти и о желании покарать себя тонко сказано у Теренция:

Менедем

Узнав от тех, кто был его доверенным,
 Домой иду в печали и смятении,
 Не зная, что мне делать, с огорчения.
 Сажусь; снимают обувь, подбежав, рабы;
 Гляжу — спешат другие, ложа стелются;
 Обед готовят; дружно все работают,
 Мою печаль смягчить стараюсь всячески.
 Смотрю и начинаю размышлять я так:
 «Как это, чтоб из-за меня единственно
 Людей так много в доме беспокоились
 И ублажали только одного меня?
 Меня служанок столько одевали бы,
 Для одного расходов столько по дому!
 А сына вот единого, которому
 Всем пользоваться этим надлежало бы
 Настолько же, а то еще и более
 (К чему и самый возраст подходил бы так),
 Я выбросил, несчастного, отсюда прочь

* См. Тракаты по историческому праву. Тракат 1-й⁷⁴.

Своей несправедливостью! Так дальше жить —
Любое лучше испытать несчастье!
Покамест будет жизнь влачить он бедную,
Обидою моей лишенный родины,
Себя все время буду за него казнить... 75.

О том же пишет и Отвей:

Пусть зло растет; пусть множит каждый час
Моей постылой жизни мрак и ужас!
И пусть для этих бедных глаз вовек
Не засияет солнце,— пусть затмится,
Чтоб все, на что взгляну, мне показалось
Чудовищным и навевало страх,
Пока почти забуду, что и я
Знавала в дни былые человечность,
И пусть я стану злобно проклинать
Прекрасные создания природы 76.

В приведенных случаях имеет место либо благожелательность, либо стремление покарать в их чистом виде; эти случаи пришлось рассматривать отдельно ради ясного изложения предмета, который писателями совершенно не освещается. Однако не всегда эти побуждения встречаются отдельно; можно представить себе случаи, и такие действительно существуют, когда одно и то же лицо вызывает и сочувствие и желание наказать. Вид распутника, заболевшего дурной болезнью, залепленного пластырями и покрытого язвами, вызывает оба эти чувства; когда я думаю о его страданиях, во мне берет верх сочувствие; но стоит мне вспомнить о его распутстве, как я ощущаю ненависть, а порой и желание покарать. Так бывает в случае страданий, причиненных поступками скорее безнравственными, чем преступными; и если страдания виновного и его безнравственность производят на меня примерно одинаковой силы впечатление, сочувствие и негодование уравновешивают друг друга, не позволяя мне ни оказать помощь, ни покарать.

Что же последует? Тут решает инстинкт себялюбия: я отвращаю взор от столь омерзительного предмета и удаляюсь как могу быстрее, стремясь избавиться от тягостного чувства.

Тема эта требует дополнительных замечаний, для которых я не мог найти места выше, если не хотел отступить от логического порядка больше, чем дозволено при разборе сложного вопроса. Эти замечания я стану теперь делать попутно.

Никакой поступок, дурной или хороший, не оставляет равнодушным даже стороннего наблюдателя; хороший внушает уважение, дурной — отвращение. Примечательно, однако, что эти чувства редко сопровождаются желанием; возможности человека ограничены; у него достаточно забот, если он помогает попавшему в беду, платит долг признательности своим благодетелям и наказывает обидчиков; где ж ему еще уклоняться в сторону, чтобы награждать или наказывать лиц ему посторонних.

Если мне внушают уважение достоинства в других людях, то еще больше я должен ценить их в себе вследствие пристрастия, какое каждый питает к себе самому; и любовь к себе от того усиливается. Если достоинства в самом деле высоки, они рождают чувство превосходства, побуждающее меня властвовать над другими. Наоборот, дурные качества внушают сознание неполноценности, которое заставляет меня подчиняться другим. Эти убеждения, распределяясь между людьми, справедливо могут считаться прочной основой правления; ибо от них зависит естественное подчинение многих — немногим, без чего даже мягчайшее из правительств находилось бы в трудном положении и постоянно грозило распасться.

Ничто в нашей человеческой природе не свидетельствует более явно о том, что нам предназначено жить в обществе, ничто не способствует более нашему совершенствованию, чем жажда славы или почета; ибо, поскольку все блага жизни зависят от взаимной помощи и поддержки в человеческом обществе, главная наша цель должна состоять в том, чтобы обеспечить себе эти блага, снискав уважение и любовь людей. Так подсказывает нам разум; но одного разума недостаточно в деле столь важном; упомянутая жажда сильнее, чем разум, побуждает нас усердно искать уважения и любви. В то же время эта жажда согласуется и с нравственностью, содействуя всем добродетелям; ибо чем лучше можно снискать уважение и любовь, как не добродетельной жизнью? Если человек справедлив и щедр, если он умерен, разумен и скромнен, он непременно завоеует уважение и любовь всех его знающих.

Способность страсти переходить на смежные объекты является очевидным примером того, как провидение заботится о расширении общественных связей людей, насколько позволяют их ограниченные возможности. Способность эта имеет и вредные следствия, распространяя дурные

страсти за их естественные пределы; следует, однако, заметить, что это наблюдается у одних лишь дикарей, дающих волю дурным страстям, тогда как в просвещенном обществе такие страсти подавляются и большей частью уже побеждены; их место занимают чувства добрые, которые, будучи всячески поощряемы, овладевают умами и руководят всеми нашими деяниями. При таком положении страсти, переходя на смежные объекты и распространяя добрые чувства на множество людей, оказывают самое благотворное действие.

Ничто так не занимательно для разумного наблюдателя, как хитросплетения человеческих страстей, о которых я попытался дать хотя бы некоторое представление. Надо, однако, признать, что, выходя за известные пределы, наши страсти становятся менее управляемы; разум может напоминать нам о долге, но наша воля под влиянием страсти будет стремиться к удовлетворению. Поэтому сопротивляться сильной страсти способна лишь величайшая твердость духа; страсть жаждет удовлетворения; не находя достойного объекта, она без разбору лепится к любому, что поближе. Так, радость при удаче распространяется на всех окружающих в виде добрых поступков, а при жестокой обиде, нанесенной человеку кем-либо для него недосягаемым, он вымещает ее на первом попавшемся. Есть такие, что верят пророчествам; а человек слабый разумом сам стремится исполнить пророчество, лишь бы оно подтвердилось. Шекспир, от которого не укрылась ни одна черта человеческой природы, даже незаметная простому наблюдателю, так описывает эту слабость:

Король Генрих

Не носит ли особого названья
Покой, где мне сегодня стало хуже?

Уорик

Милорд, зовется он Иерусалим.

Король Генрих

Хвала творцу! Там должен жизнь я кончить.
Мне предсказали много лет назад,
Что я окончу жизнь в Иерусалиме,
И полагал я — что в Святой земле,
В Иерусалиме, небу дух пред им ⁷⁷.

Я не мог отказать себе в удовольствии отметить эту черту, хотя она, строго говоря, не относится к моей теме.

Я не берусь оправдывать причуды страстей, происходящие от различных слабостей и отклонений; а мы и так уж имели много их примеров *. Достаточно того, что обычные и общие всем людям страсти служат благим целям. Замечу также, что в просвещенном обществе примеры необузданных страстей редки и наносимый ими вред не столь уж велик.

ГЛАВА III

ПРЕКРАСНОЕ

После общих рассуждений об эмоциях и страстях я перехожу к более подробному рассмотрению тех из них, из которых можно извлечь основы изящных искусств. Автор, трактующий об этике, должен привести полный перечень страстей и указать для каждой в отдельности ее природу, причины, способы ее удовлетворения и последствия. Но трактат об этике — не моя область; меня занимают основания критики и стремление показать, что искусства подчиняются не одному лишь вкусу, но и разуму. Для столь ограниченной цели обширное сочинение было бы неуместно; стремясь ограничить свой труд некими рамками, я наметил следующий план. Приведенное выше наблюдение, что предметы благодаря своим свойствам** являются причинами эмоций, подсказывает мне разделы этого плана. Вместо скучного разбора многих страстей и эмоций я ограничусь теми свойствами, отношениями и обстоятельствами, к которым прибегают искусства для возбуждения приятных эмоций. Первыми будут рассмотрены свойства отдельных предметов как наиболее простые; за ними последуют те, что зависят от отношений и потому в отдельных предметах не обнаруживаются. Покончив с этими и близкими к ним вопросами, я перейду к главной своей задаче, а именно к установлению для изящных искусств практических правил, выведенных из предварительно установленных законов. Таков в общих чертах метод, которому я намерен следовать,

* Часть пятая настоящей главы.

** Гл. II, часть первая, раздел I, первое примечание.

оставляя, однако, за собой право изменять его в некоторых частностях, где это может оказаться удобнее. Начну с красоты, наиболее важного из свойств отдельных предметов.

Слово *красота* в первичном его значении относится к предметам видимым; то, что воспринимается другими органами чувств, может быть приятным, как, например, звуки музыкальных инструментов, мягкость некоторых поверхностей; но то приятное, что именуется *красотой*, принадлежит лишь видимым предметам.

Из всех объектов, воспринимаемых внешними органами чувств, видимый предмет является наиболее сложным; в самом простом из них мы воспринимаем цвет, форму, длину, ширину и толщину. Дерево состоит из ствола, ветвей и листвы; оно обладает цветом, формой, размером, иногда находится в движении; каждая из этих подробностей сама по себе делает его прекрасным; насколько же прекраснее оно, когда все это соединено воедино! Красота человеческого облика необычайна именно оттого, что является сочетанием бесчисленных отдельных красот и качеств: красок, движений, форм, размеров и т. п. — слитых в одно и поражающих глаз с умноженной силой. Вот отчего красота, это столь примечательное свойство предметов видимых, стала обозначением всего особенно приятного; благодаря такому переносу значения мы говорим о красивом звуке, о прекрасной мысли или выражении, прекрасном случае, прекрасном открытии в искусстве или науке. Но поскольку перенос значений составляет предмет следующей главы, настоящая посвящена красоте в ее прямом смысле.

Естественно предположить, что нечто столь многообразное, как красота, включающее различные частности, то многочисленные, то немногие, должно вызывать столь же разнообразные эмоции; однако всем таким эмоциям свойственно одно — они приятны и радостны.

Внимательно рассматривая красоту видимых предметов, мы обнаруживаем, что она бывает двух родов. Первый можно назвать красотой *абсолютной*, ибо ее мы открываем в отдельном объекте, вне его связи с другими; таковы приведенные выше примеры. Второй род может быть назван красотой *относительной*, ибо она заключена в отношениях между объектами. Согласно намеченному мной плану, их следовало бы рассмотреть по отдельности;

но они зачастую так тесно соединяются, что ради понятности изложения я вынужден отступить здесь от плана и поместить обе их в одну главу. Абсолютная красота воспринимается одними лишь органами чувств; чтобы постичь красоту раскидистого дуба или полноводной реки, достаточно их увидеть. Восприятие относительной красоты сопровождается актом понимания и размышления; ибо относительная красота прекрасного инструмента или механизма становится нам понятна лишь после того, как мы узнаем его назначение. Словом, абсолютная красота есть нечто самодовлеющее; красота относительная заключается в средствах, направленных к благой цели. Обе они имеют ту существенную общую черту, что воспринимаются как свойственные данному объекту. Для красоты абсолютной это очевидно; менее очевидно это для красоты второго рода; так, полезность плуга может делать его предметом восхищения или желания; могут, однако, спросить: почему полезность заставляет видеть в нем красоту? Указанная выше* природная склонность разрешает это сомнение; красота результата по естественной ассоциации мыслей переносится на причину и представляется одним из свойств этой причины. Так, предмет, не обладающий абсолютной красотой, кажется прекрасным благодаря своей полезности; старая готическая башня, сама по себе некрасивая, кажется такой, когда мы видим, что она пригодна для защиты от врага; жилой дом, не отличающийся стройностью пропорций, тем не менее красив, потому что удобен; а отсутствие симметрии у дерева не мешает нам находить его прекрасным, если известно, что оно приносит сладкие плоды.

Когда оба этих рода красоты совмещены в одном предмете, он особенно нас пленяет; члены человеческого тела в высокой степени наделены ими обоими; изящные пропорции и стройность скаковой лошади нравятся всем — отчасти за симметричность, отчасти за полезность.

Красота, заключенная в полезности соответственно степени этой полезности, не нуждается в иллюстрациях; но красота, присущая самому предмету и, как я уже говорил, весьма сложная, может быть рассмотрена только по составляющим ее частям; если дерево красиво своим цветом, формой, размерами, движением, это значит, что

* Гл. II, часть первая, раздел 5.

оно обладает множеством различных красот, которые следует рассмотреть по отдельности, чтобы составить себе ясное понятие о целом. Разве ценность золота и серебра не объясняется отчасти их яркими, радующими взор цветами? Красота формы, порожденная целым рядом обстоятельств, более сложна; так, рассматривая какое-либо тело в целом, мы видим красоту в правильности и простоте его линий; рассматривая его части в их соотношении, мы видим красоту в пропорциональности, единообразии и порядке. Красота движения заслуживает отдельной главы; еще одна глава посвящена величественности, отличной от красоты в собственном смысле. Что касается правильности, единообразия, пропорциональности и порядка, то я отсылаю моих читателей к Приложению в конце книги. О простоте я сделаю несколько беглых замечаний, какие могут быть полезны при рассмотрении красоты отдельных объектов.

Множество предметов, одновременно предстающих перед нами, развлекают наше внимание и не производят большого впечатления; из группы предметов ни один не запоминается нам так хорошо, как запомнился бы в отдельности, когда он приковывает к себе все наше внимание. По той же причине впечатление от предмета, поражающего нас множеством частей, не сравнится с впечатлением от предмета более простого, воспринимаемого одним взглядом; множество частей приходится обзирать по отдельности, а череда отдельных впечатлений, неспособных слиться в одно, потому что они не одновременны, никогда не поражает нас так, как единое впечатление, полученное как бы одним ударом. Это служит доводом за простоту в искусстве в противовес сложности и обилию украшений. За простоту в произведениях возвышенных говорит еще и то, что ум, пленяясь такой высокой красотой, не может спускаться ниже. Вот почему во все времена лучшие художники отличались склонностью к простоте. Отчего же мы находим в произведениях искусства такое обилие украшений? Причина ясна: художники и архитекторы, неспособные к созданию высшей красоты, пытаются возместить недостаток таланта, умножая красоты более низкого разряда.

Оговоривши это, я перейду к рассмотрению красоты форм с точки зрения уже упоминавшихся правильности, единообразия, пропорциональности, порядка и простоты.

Чтобы исчерпать этот предмет, понадобился бы целый том; а я не имею на это даже и главы. Спрашивать, отчего предмет представляется прекрасным именно благодаря указанным выше свойствам, будет, я боюсь, тщетно; вероятно, влечение к ним заложено в человеке изначала, ради мудрых и благих целей. Объяснение этих исходных причин, как оно ни важно, еще почти никем не предпринималось. Очевидно лишь одно: наша способность восхищаться упомянутыми свойствами сообщает красоту множеству окружающих нас предметов, что, разумеется, способствует нашему счастью; и наш создатель явил много доказательств того, что снисходит и до этой заботы. В этом утверждает нас размышление, что наша склонность именно к этим свойствам является не случайной, но единой и общей, составляя часть нашей природы. В то же время не следует упускать из виду, что правильность, единообразие, порядок и простота все способствуют восприятию, позволяя нам получить более ясные образы предметов, чем при отсутствии этих качеств, как бы мы ни напрягали при этом внимание. Пропорциональность иногда связана с полезностью, как, например, у животных, где самые пропорционально сложенные являются также наиболее сильными и подвижными; но еще больше можно привести примеров, когда восхищающие нас пропорции ничем не связаны с полезностью. Авторы сочинений по архитектуре очень настаивают на необходимости пропорций у колонны, различных для дорического, ионического и коринфского ордера; но ни один архитектор не станет утверждать, будто наиболее точные пропорции полезнее менее точных; не станет он утверждать и того, что отношения длины, ширины и высоты помещения, считающиеся наиболее красивыми, делают его более удобным. Итак, о конечном назначении пропорциональности я не могу сказать ничего иного, как то, что уже сказано выше, а именно, что она способствует нашему счастью, умножая красоту видимых предметов.

Перейдем к красоте форм в ее зависимости от остальных упомянутых свойств; имея место лишь для одного примера, я ограничусь наиболее простыми из форм. Круг и квадрат оба совершенно правильны и ограничены четкой линией, не допускающей отклонений. Однако квадрат менее красив, чем круг. Причина, видимо, состоит в том, что стороны и углы квадрата рассеивают наше внимание,

тогда как окружность производит впечатление чего-то единого. Так простота способствует красоте, что можно подтвердить и другим примером: квадрат, не будучи более правильным, чем шести- или восьмиугольник, красивее их обоих; отчего, как не оттого, что он более прост и внимание меньше рассеивается? Этот довод покажется еще убедительнее, если взять многоугольник с очень большим числом сторон; ибо эту фигуру нам никогда не удастся воспринять достаточно четко.

Квадрат правильнее, чем прямоугольник, и в его частях больше единообразия; поэтому он красивее. Однако все это касается лишь красоты абсолютной; ибо во многих случаях полезность заставляет чашу весов склоняться в пользу прямоугольника; эту форму, как более удобную, предпочитают для окон и дверей; здесь красота полезности одерживает верх над правильностью и единообразием.

Красота прямоугольника опять-таки зависит от пропорциональности его сторон; большая их неравномерность уничтожает красоту; то же делает и приблизительное их равенство, ибо тогда пропорциональность становится недостаточным единообразием и форма кажется плохо удавшимся квадратом. Так пропорциональность обуславливает красоту.

Равнобедренный треугольник не уступает квадрату по части правильности или единообразия частей и даже более прост. Тем не менее равносторонний треугольник менее красив; возможно, вследствие меньшего порядка в расположении его сторон; эти стороны соединены друг с другом под одинаковыми углами, то есть в наибольшем возможном для них порядке; однако самый этот порядок неясен и не может сравниться с параллельностью сторон квадрата. Итак, порядок способствует красоте видимых предметов не менее простоты, правильности или пропорциональности.

Ромб превосходит равносторонний треугольник правильностью расположения своих частей; но, уступая ему в единообразии и простоте, он менее красив.

Единообразие имеет ту особенность, что избыток его может не нравиться; предметы, имеющие одно назначение, как-то: окна, стулья, ложки, пуговицы, должны быть совершенно единообразны, ибо если форма их хороша, удобство требует, чтобы они были одинаковы; но совершенное

единообразие частей в большом саду или в поле далеко не приятно. Едиобразие предметов смежных не входит в настоящую тему; оно рассматривается в главе об единообразии и разнообразии.

Во всех творениях природы простота имеет огромное значение. Таково же ее значение и в искусстве; обилие украшений в живописи, искусстве садоводства или архитектуре, точно так же как и в одежде или речи, свидетельствует о низком или испорченном вкусе:

Поэты ведь художникам под стать;
 Когда те неспособны передать
 Природы обаяние нагой,
 То золотом и тканью дорогой
 Прикрыть стремятся прелесть естества,
 Скрывая недостаток мастерства ¹.

Ничто так не говорит в пользу механизма, как его простота; не только потому, что так он лучше отвечает своему назначению, но и потому, что это красиво. Простота поведения и манер пленяет и неизменно привлекает сердца; как далеки от нее искусственные манеры нашего времени. Теоремы помимо их важности нравятся нам за простоту и легкость применения в различных случаях. Столь же восхищают нас законы движения, которые при величайшей простоте имеют безграничное применение.

Постепенное развитие от простоты к сложным формам и обильным украшениям — таков, как видно, путь, сужденный всем искусствам; и в этом они подобны поведению человека, которое из первоначальной искренности и простоты выродилось в искусственную утонченность. Нынешняя литература полна лишних слов — эпитетов и фигур: в музыке чувство вытеснено роскошной гармонией и сложными ритмами; что до *вкуса* в собственном смысле слова, то в высшем обществе предпочитают пряные приправы из сложных смесей; французы, привычные к румянам на женских лицах, считают скромные краски природы бесцветностью.

Тот же путь проделали искусства и у древних. Остатки древнейших греческих построек показывают, что они были в дорическом стиле; его сменил ионический, который, очевидно, господствовал в пору наивысшего расцвета архитектуры; затем вошел в моду коринфский; в Греции здания этого стиля, по-видимому, строились больше уже пос-

ле прихода туда римлян. Наконец, пришла пора смешанного ордера, со всей его причудливостью, в которой простота вытеснена пышностью и обилием украшений.

Что же придет на смену этим вкусам? Ибо мода находится в непрерывном движении, и вкусы должны меняться вместе с нею. Привычка к богатым и обильным украшениям заставляет простоту казаться вялой и пресной; это создает неодолимое препятствие для гения, который попытался бы возродить простоту древних.

Различие между первичными и вторичными качествами материального мира сейчас вполне установлено. Холод и жар, запах и вкус, по видимости присущие самим предметам, оказываются результатами действия этих предметов на существо, наделенное чувствами; цвет, который представляется нашему взору как нечто покрывающее предмет, существует лишь в сознании зрителя. Подобные качества, обязанные своим существованием столько же воспринимающему сознанию, сколько самому предмету, называются *вторичными* и отличаются от формы, размеров и массы, которые, в противовес им, называются *первичными*, ибо свойственны предметам независимо от их восприятия нами. Это различие подсказывает нам интересный вопрос: является ли красота первичным качеством предметов или всего лишь вторичным? Что касается красоты цвета, то на этот вопрос ответить легко; раз цвет является качеством вторичным, существующим лишь в сознании зрителя, там же существует и его красота. Это верно и в отношении красоты полезного, которая явно порождена нашим сознанием и имеет источником не зрение, но размышление, что данный предмет годен для некой доброй цели.

Вопрос становится сложнее, когда мы обращаемся к красоте, заключенной в правильности; ибо если правильность есть качество первичное, отчего бы не быть таковой и ее красоте? Что это рассуждение неверно, мы поймем, когда вспомним, что красота по самой своей сути нуждается в воспринимающем сознании; предмет красив именно потому, что кажется таковым зрителю; то, что представляется красивым человеку, может казаться безобразным существу другой породы. Следовательно, красота, обязанная своим существованием столько же воспринимающему сознанию, сколько воспринимаемому предмету, не может быть врожденным качеством того или другого. Не-

даром поэт остроумно замечает, что красота не в любимом лице, но в любящем взоре. Это рассуждение вполне основательно; единственные сомнения и колебания возникают у нас потому, что органы чувств говорят нам иное; природа упорно заставляет нас видеть и красоту и краски в самом предмете, считать их, подобно форме или размерам, врожденными качествами. Это для нее необычно, однако там, где природа действует так, а не иначе, она наверняка имеет некую цель, обычными путями недостижимую.

Красотой некоторых предметов мы всецело обязаны природе; но, что касается бесчисленных вещей, чья красота создана искусством и цивилизацией, то здесь чувство красоты сильно способствует человеческой деятельности, будучи для нас одним из сильных побуждений к тому, чтобы повышать плодородие наших полей и улучшать ремесла. Но все это пустяки по сравнению со связями, которые благодаря такому устройству образуются между членами общества; свойства ума и сердца несомненно создают связи наиболее прочные и длительные. Однако нельзя не признать, что внешняя красота, больше бросающаяся в глаза, в значительно большей мере способствует их образованию и, во всяком случае, связывается с духовными свойствами, побуждая людей к общению, взаимному благоволению, а следовательно, и ко взаимной помощи и поддержке, составляющей жизнь общества.

Не забудем, однако, что чувство красоты, утратившее меру, не способствует общественному благу. В особенности же любовь, внушенная красотой, теряет, когда переходит меру, свои человеколюбивые свойства; жажда удовлетворения, возобладавшая над нежным чувством к любимому существу, делается необузданной и стремится неистово к своей цели, не помышляя о бедствиях, какие может причинить. Подобная любовь уже не является сладостной и нежной страстью; она становится мучительной, подобно голоду или жажде, и не принесит счастья, разве что в момент утоления. Из этого следует извлечь весьма важные уроки: что умеренность в желаниях и аппетитах, делающая нас наиболее пригодными для выполнения нашего долга, одновременно более всего способствует и нашему счастью; даже страсти человеколюбивые более приятны, когда они умеренны, чем тогда, когда переходят границы.

ГЛАВА IV

ВЕЛИЧЕСТВЕННОЕ И ВОЗВЫШЕННОЕ

Природа выделила нас среди прочих животных не только тем, что создала прямоходящими, но и тем, что наделила восприимчивым и пытливым умом, влекущимся к предметам великим и возвышенным. Океан и небо привлекают наш взор и сильно нас поражают; парадные одежды, чтобы вызвать почтение, шьются длинными и просторными; и мы восхищаемся размерами слона, несмотря на его неуклюжесть.

Возвышенное привлекает нас не менее, чем огромное; статуя божества или героя ставится на пьедестал; дерево, растущее над пропастью, кажется особенно прекрасным, если смотреть на него снизу, из долины; глава правительства восседает на возвышении, председатель суда — на особо высоком кресле. У всех народов небеса помещаются вверху, а ад — далеко внизу.

Есть предметы, поражающие одновременно и величиной и вышиной (примерами могут служить Альпы и пик Тенериф¹ с той разницей, что у первых преобладает величина, у второго — высота).

Эмоции, вызываемые предметами огромными и возвышенными, легко различимы даже по внешним проявлениям. Огромный предмет заставляет зрителя стремиться и самому как бы увеличиться в объеме; это заметно по простым людям, свободным в своих естественных движениях: описывая что-либо большое, они набирают в себя воздух и словно бы раздуваются. Созерцание возвышенного предмета выражает себя иначе; оно побуждает зрителя стремиться ввысь и приподыматься на цыпочки.

Большие и возвышенные предметы, соответственно вызываемым ими эмоциям, называются *величественными* и *возвышенными*. *Величественное* и *возвышенное* имеют двойное значение; обычно они означают те качества объектов, какими вызывается впечатление величавости и возвышенности; иногда же и сами эмоции.

Рассматривая эту тему, необходимо убедиться, что мы поражаемся именно размерами предмета, отвлекаясь от других его особенностей. А поскольку отвлечься таким

образом нелегко, лучше всего выбрать предмет простой, не отличающийся ни красотой, ни уродливостью, если таковой можно обнаружить. Самое простое, что приходит в голову, это — большая масса обломков — то ли развалины какого-нибудь большого здания, то ли куча камней, вроде тех, какие нагромождают в память о битве или ином примечательном событии. Такой предмет, при малых размерах оставляющий нас совершенно равнодушными, производит впечатление своей величиной и бывает приятен на вид. А если он так велик, что заслоняет горизонт и не дает вниманию рассеиваться на другие предметы, впечатление окажется тем сильнее*.

Но хотя подобный простой предмет и приятен, его нельзя назвать *великим*; этого он заслуживает лишь в том случае, если помимо величины обладает и другими качествами, создающими красоту, то есть правильностью, пропорциональностью, упорядоченностью или цветом; смотря по числу этих качеств в добавление к величине он будет более или менее величествен. Собор св. Петра в Риме, большая египетская пирамида, заоблачные вершины Альп, большой морской залив и особенно ясное небо величественны потому, что помимо своих размеров еще и необычайно прекрасны. Напротив, огромный кит, будучи неприятен с виду, не будет величественным. Большое здание, отличающееся правильностью и пропорциональностью, величественно; однако здание еще больших размеров, но лишенное правильности, совсем не величественно. Полк в боевом снаряжении величествен, а окружающая его толпа — нет, хотя она, может быть, в десять раз многочисленней. Полк, где все мундиры одинаковы и все кони одного цвета, еще более величествен, а следовательно, более устрашает, чем при смешении цветов и одежд. Большие размеры — вот что отличает величественное от прекрасного; приятность есть то родовое свойство, разновидностями которого являются и величественное и прекрасное.

Впечатление величественности, должным образом рассмотренное, будет еще одним доказательством высказанных положений. Чтобы убедиться, что эмоция эта приятна, достаточно хотя бы однажды созерцать что-либо величественное; а если приятна эмоция, соответственно должна быть приятна и ее причина или объект.

* См. Приложение, § 33.

Качества величественного и прекрасного не более различны, чем эмоции, вызываемые ими в зрителе. В предыдущей главе сказано, что все эмоции, рождаемые прекрасным, имеют одну общую черту — они сладки и радостны. Не такова эмоция, рождаемая величественным; большой и приятный на вид предмет занимает все наше внимание и рождает в сердце сильное чувство, которое хотя и крайне приятно, но скорее торжественно, чем радостно. Это дает нам основание искать для обозначения этих эмоций различные слова. Впечатления от красок, от правильности, пропорциональности и порядка столь между собой сходны, что подходят под общее определение *эмоции красоты*; но эмоция, рождаемая величественным, настолько от них отлична, что заслуживает особого названия.

Хотя правильность, пропорциональность, порядок и цвет способствуют не только красоте, но и величественности, однако для второй эти качества отнюдь не столько существенны, как для первой. Для доказательства этого нужны некоторые предварительные замечания. Во-первых, мелкий предмет, не занимающий нашего внимания целиком, позволяет нам видеть его одновременно во всех подробностях, тогда как большой или обширный объект поражает сознание своими главными чертами, не оставляя ему возможности рассматривать мелкие и малозаметные подробности. Во-вторых, два подобных друг другу предмета не кажутся подобными, когда мы созерцаем их с разных расстояний; а подобные части очень большого объекта неизбежно видны нам именно с разных расстояний; поэтому его правильность и пропорциональность его частей отчасти для нас пропадают; также и неправильности меньше бросаются в глаза в очень большом объекте, чем в малом. Таким образом, большой объект не становится намного приятнее благодаря правильности и не столь много теряет из-за неправильностей.

Отсюда очевидно, что для величественного достаточно меньшей правильности и прочих перечисленных качеств, чем требуется их для прекрасного; это можно иллюстрировать следующим примером. Приближаясь к небольшому коническому холму, мы ясно видим каждую его часть и замечаем малейшие отклонения от правильности и пропорциональности. Предположим, что холм значительно больше, а его правильность менее для нас заметна; он покажется нам менее красивым. Однако созерцать его бу-

дет столь же приятно, ибо то, что он теряет в красоте, он выигрывает в величественности. Наконец, если вместо холма мы имеем огромную гору, остатки красоты утонут в ее величии. Таким образом, высокая вершина восхищает нас, если имеет хотя бы подобие конуса; не менее восхищает и горная цепь, пусть ей и недостает пропорциональности и порядка. От малой поверхности мы требуем гладкости, а на обширной равнине не замечаем даже значительных неровностей. Словом, правильность, пропорциональность, порядок и цвет способствуют не только красоте, но и величественности; однако с тем существенным различием, что при переходе от малого к большому они не требуются в одинаковой степени. Это объясняет то восхищение, какое мы испытываем перед лицом природы, когда она предстает достаточно разнообразной. Большая часть предметов, составляющих природный ландшафт, красивы, а иные величественны; нас восхищает полноводная река, раскидистый дуб, округлый холм, обширная равнина; даже сумрачный утес или пустошь, сами по себе неприглядные, способствуют по контрасту красоте целого; если добавить сюда зелень полей, игру света и тени и распростертый надо всем величественный свод небес, не удивительно, что столь щедрая красота заставляет сердце шириться, что такое величие вызывает сильную эмоцию. Зритель ощущает восторг, который не уместается в тесных рамках правильности и порядка; ему любо на просторе, и он так восхищен всем этим великолепием, что не замечает отдельных красот, как и отдельных недостатков.

То же можно отчасти сказать и о произведениях искусства; в малом здании нас раздражает малейшая неправильность; в великолепном дворце или обширном готическом соборе неправильности менее заметны; эпической поэме мы прощаем множество погрешностей, нетерпимых в сонете или эпиграмме. Но, несмотря на эти исключения, можно утверждать, что в произведениях искусства порядок и правильность должны быть главной заботой; так говорит и Лонгин*: «Памятники искусства должны поражать нас тщательностью своей отделки, а произведения природы — величием»².

Те же замечания применимы и к возвышенному, ибо оно, как и величественное, есть разновидность приятного;

* Гл. XXX.

красивый предмет, помещенный высоко, кажется приятнее, чем прежде, и вызывает у зрителя новую эмоцию, определяемую как *эмоция возвышенного*; совершенства порядка, правильности и пропорциональности в меньшей степени требуются от предметов, помещенных высоко или на отдалении, чем от тех, что находятся вблизи.

Приятная эмоция, возбуждаемая большими предметами, не укрылась от внимания поэтов:

Он, человек, шагнул над тесным миром,
Возвысясь, как Колосс; а мы, людишки,
Снуем у ног его...³

Клеопатра

Мне снилось — жил когда-то император
По имени Антоний... Если б мне
Опять уснуть, чтоб мне опять приснился
Такой же человек!..

Долабелла
Позволь, царица...

Клеопатра

Его лицо так лучезарно было,
Как небосвод, где солнце и луна
Свершают путь свой, освещая жалкий
Кружок земли...

Долабелла
О, царственнойшая!..
Клеопатра

Он мог бы океан перешагнуть.
Его рука увенчивала землю,
Как гребень шлема⁴.

Кончина государя
Не одинока, но влечет в пучину
Все, что вблизи; то как бы колесо,
Поставленное на вершине горной,
К чьим мощным спицам тысячи предметов
Прикреплены; когда оно падет,
Малейший из придатков будет схвачен
Грозой крушенья⁵.

Не раз обращались поэты и к эмоции, вызываемой возвышенным положением предмета:

Если же ты признаешь дар мой лирический,—
К звездам я возношусь в гордом величии⁶.
О ты, родители! Мой земной творец!

Во мне твоя отвага возродилась;
Она меня поднимет высоко,
Чтоб я схватил летящую победу⁷.

Портемберленд, ты — лестница, по коей
На мой престол поднялся Болингброк⁸.

Антоний

Затем ли я вознесся метеором
И в небе путь сверкающий вершил,
Чтоб, расточив свой пламень, пасть на землю,
Под ноги Цезарю?⁹

Описание Рая в четвертой книге «Потерянного Рая» отлично изображает впечатление, производимое возвышенными предметами:

Но вот подходит он к Эдема грани,
Где Рай прелестный, как цветущий холм,
Косматую главу пустыни дикой
Собой венчает, чащей непроглядной
Вкруг оградясь. Теряясь в высоте,
Кивают кедр, и ель, и перья пальмы,
Ступенями все выше поднимаясь,
Как бы театр лесистый. А над ними
Стена Эдема зеленью встает,
Обширный вид отцу людей являя
На смежные края. Но выше сей
Раскинулся венец дерев прекрасных,
Плодами золотыми отягченных
И роскошью пестреющих цветов¹⁰.

Но если величественный предмет приятен взору, отсюда не следует заключать, что малый предмет неприятен; это было бы плохо для человека, окруженного множеством именно таких предметов. То же относится и к их размещению; нам нравится предмет, помещенный высоко; однако тот же предмет, помещенный низко, еще не становится от этого неприятным. Малые размеры и низкое размещение сходны именно тем, что не вызывают ни удовольствия, ни огорчения. Здесь ясно видна заботливость, с какой внутренние особенности человека приспособлены к внешним обстоятельствам; если бы малые размеры и низкое расположение были сами по себе приятны, мы не получали бы удовольствия от великого и возвышенного; если бы малые размеры и низкое расположение были неприятны, это нас постоянно раздражало бы.

Насколько большее приятнее малого, ясно ощущается, когда мы имеем перед собой ряд предметов, которые обоз-

реваем постепенно. Мысленный переход от столицы ко всему королевству, затем к Европе — ко всей земле — к нашей планетной системе — и ко вселенной чрезвычайно приятен; с каждым таким шагом сердце ширится, и мысль парит все выше. Путь в обратном направлении нельзя назвать неприятным, хотя удовольствие на каждом этапе уменьшается, пока не становится равнодушием; иногда такой путь доставляет удовольствие иного рода: возможность рассматривать этапы пути все более подробно. То же можно сказать и о движении вверх и вниз. Восхождение приятно потому, что возвышает нас; но и нисхождение не бывает мучительным; оно большей частью приятно по другой причине: потому что согласно с природой. Падение камня с высоты крайне приятно своим ускоряющимся движением. Мне нравится спускаться с горы, ибо спуск легок и естествен. Нет ничего неприятного и в том, чтобы смотреть вниз; напротив, взгляд вниз составляет для нас часть удовольствия от восхождения; он неприятен лишь тогда, когда объект находится столь далеко внизу, что вызывает головокружение; но и тут к болезненному чувству примешивается некое наслаждение; это мы видим у Шекспира, в описании скал Дувра:

Эдгар

Какая жуть — заглядывать с обрыва
 В такую глубь! Величиной с жука,
 Под нами вьются галки и вороны.
 Посередине кручи человек
 Повис и рвет морской укроп, безумец.
 Он весь-то с голову, а рыбаки
 На берегу — как маленькие мыши.
 На якоре стоит большой корабль.
 Он сверху шлюпкой кажется, а шлюпка
 Не больше поплавка — едва видна.
 О камни ударяют с шумом волны,
 Но их не слышно с этой высоты.
 Довольно. Голова б не закружилась!
 Еще слетайшь! Нет, лучше не глядеть¹¹.

Выше говорилось, что эмоции, рождаемые величественным и возвышенным, близко родственны. Поэтому и термины эти часто употребляются один вместо другого; так, например, ряд чисел, где они постепенно возрастают, производя впечатление, похожее на то, что бывает при подъеме, обычно называют *восходящим рядом*; а ряд, где числа идут в убывающем порядке и производят впечатле-

ние, какое бывает при спуске, называют *нисходящим рядом*; мы говорим, что едем *вверх*, в столицу, и *вниз*, в деревню; из страны меньшей направляемся *вверх* в большую; этим объясняется и греческое слово «анабасис»¹² в описании путешествия из Греции в Персию.

Нечто подобное мы обнаруживаем даже в языке японцев*; и всеобщность этого явления доказывает, что оно естественно.

Сказанное выше позволяет нам говорить о величественном и возвышенном в образном смысле, в применении к изящным искусствам. До сих пор эти термины употреблялись мной в их прямом значении, применительно к одним лишь видимым предметам; на это стоило затратить труд, ибо, вообще говоря, образное значение слова рождается из его прямого значения, что особенно верно в данном случае. Прекрасное в прямом смысле слова относится лишь к видимым предметам; но поскольку множество других вещей, из области интеллекта и нравственности, вызывают эмоции, сходные с теми, какие рождает прекрасное, сходство следствий побуждает нас распространять понятие «прекрасное» также и на эти вещи. То же можно сказать и о терминах *величественное* и *возвышенное*, употребляемых в переносном смысле. Всякая эмоция, чем бы она ни вызывалась, схожая с эмоцией, рождаемой величественным или возвышенным, зовется так же; *возвышенными* чувствами мы называем щедрость или большое мужество; а твердость, подымающую человека над всеми бедами, мы зовем *великодушием*. Напротив, всякое чувство, которое как бы сужает душу и наполняет ее предметами ничтожными и пошлыми, зовется *низким* по сходству с тем чувством, какое вызывают мелкие или низко расположенные материальные вещи; пристрастие к пустяковым развлечениям зовется *низменным вкусом*. Те же слова применяются к характерам и поступкам; мы говорим о *высоком* даровании и о *великом* человеке; и наоборот, о *мелочности* характера; бывают деяния *великие* и *возвышенные*, как бывают поступки просто *незначительные* и поступки *низкие*.

Так же описываются и чувства и даже слог; выражение или чувство, возвышающее душу, зовется *великим* или *приподнятым*; отсюда и понятие *возвышенного* в поэ-

* К е м п ф е р¹³, История Японии, кн. 5, гл. 2.

зии*. В этом переносном употреблении исчезает различие между *великим* и *возвышенным*; ибо сходство их не столь полно, чтобы его сохранять. В переносном употреблении мы идем еще дальше. Возвышенное в прямом смысле предполагает более высокое размещение, а низость — более низкое; вот почему мы говорим о *высоком* таланте, о *высоком* ранге, о способностях *ниже* средних, о *низменных* вкусах и тому подобном. Почтение, какое мы испытываем к нашим предкам и вообще к людям древности, сходно с эмоцией, вызываемой видом высоко вознесенного предмета, и объясняет, отчего мы, упоминая о древних, говорим — в переносном смысле — что они были *выше* нас. Заметим кстати, что вследствие тесной связи слов с понятиями многие представляют себе своих предков действительно над собой, а потомков — ниже:

Внучата — дети, лишь коленом ниже¹⁷.

Гамма, постепенно идущая от более густых звуков к пронзительным, вызывает у слушателя чувство, несколько похожее на то, какое испытываешь при восхождении; отсюда образные выражения: *высокая нота* и *низкая нота*.

Так сходны между собой величие в прямом и переносном смысле, что у народов восточного побережья Африки, близких к природе, должности различаются длиной жезла, который носит в руке каждый из начальников. В Японии ранг принцев и вельмож обозначается толщиной и длиной, какие имеют палки их паланкинов**.

И в живописи опять-таки есть правило, по которому мелкие фигурки годятся лишь для карикатур, тогда как важный исторический сюжет требует фигур в натуральную величину. Сходство чувств столь велико, что возвышенное

* Лонгин дает недурное, хотя отнюдь не во всем верное описание возвышенного: «Человеческая душа по своей природе способна чутко откликаться на возвышенное. Под его воздействием она наполняется гордым величием, словно сама породила все только что воспринятое»¹⁴. Этим описанием он, впрочем, не ограничивается; в гл. 6-й он справедливо замечает, что многие страсти не имеют в себе ничего величественного; так, горе, страх, жалость подавляют, а не возвышают душу; однако в гл. 8-й он называет любовную оду Сафо возвышенной; она бесспорно прекрасна, но возвышенной быть не может, ибо действительно подавляет, но не возвышает. Не более удачны примеры у его переводчика, Буало¹⁵: в своем 10-м рассуждении он приводит в качестве образцов возвышенного строки из Демосфена¹⁶ и Геродота, не обладающие и малейшими признаками этого качества.

** К е м ф е р, История Японии.

в переносном смысле даже внешне выражается так же, как в прямом:

Сегодня день святого Криспиана;
Кто невредим домой вернется, тот
Воспрянет духом, станет выше ростом
При имени святого Криспиана¹⁸.

Сходство чувств, вызываемых величием в прямом и переносном смысле, юмористически показано Аддисоном в его критике английской трагедии: «Героя обыкновенно создают, нахлобучив ему на голову каску с перьями, столь высокую, что расстояние от подбородка до макушки часто оказывается больше, чем от подбородка до подошв. Можно подумать, что высокий человек для нас все равно что великий. Как великого героя обозначают украшениями на голове, так принцесса получает все свое величие от удлинения своего хвоста; я разумею огромный шлейф, который всюду за ней следует и доставляет занятие пажу, стоящему позади, чтобы расправлять его и показывать во всей красе» *.

Постепенный переход от малого к большому столь же примечателен в переносном смысле, как и в прямом. Каждый наверняка замечал, какое наслаждение доставляет череда мыслей или чувств, искусно расположенных по восходящей линии так, чтобы произвести все более сильное впечатление; такое их расположение называется *нарастанием*.

Величественное и возвышенное наиболее сильно воздействуют на нас в известных границах; избыток так же ослабляет их действие, как и недостаток. Так происходит с величественным и возвышенным в их прямом смысле; наиболее сильное впечатление предмет производит тогда, когда его можно обозреть единым взглядом; если он так огромен, что увидеть его можно лишь по частям, это скорее рассеивает наше внимание, чем поражает **; точно так же высоко расположенный предмет поражает всего более, когда он виден ясно; будучи вознесен еще выше, он

* [Журн.] «Зритель» № 42 [1711, 18 апреля].

** Аддисон справедливо замечает, что человек более поражен величественной статуе Александра работы Лисиппа¹⁹, хотя он изображен там всего лишь в натуральную величину, чем поражен бы, если бы героя, как предполагал Фидий²⁰, высекли во всю высоту горы Атос, держащим в одной руке реку, а в другой город. «Зритель» № 415 [1712, 26 июня].

уменьшается в размерах, пока не исчезает из глаз вместе с удовольствием, какое доставлял его вид. То же относится и к величественному и возвышенному в их переносном значении, которые мы будем рассматривать вместе, ибо как уже говорилось, в этом значении они едва различимы. Чувства могут быть напряжены до того, что станут непонятны или превысят возможности человеческого восприятия; каждый хороший автор остерегается подобного разгула воображения. Важно заметить поэтому, что даже подлинно возвышенное может перейти предел, на котором оно производит наиболее сильное действие; мы несомненно способны подниматься на большие высоты, чем деяния смертных, даже самые героические; свидетельством тому — наши чувства при чтении Мильтона, описавшего существа высшего порядка; однако каждый человек испытывает более сладостный восторг от повестей о себе подобных; он чувствует себя наравне с величайшими из героев — Александром, Цезарем, Брутом или Эпаминондом; он следует за этими героями в их самых возвышенных чувствах и самых отважных подвигах с мужеством, равным их собственному; и без утомления держится на этой высоте много часов подряд. Не то мы видим при описаниях поступков или качеств высших существ; воображение читателя не может угнаться за поэтом; его дух неспособен удерживаться на этой чрезмерной высоте; и падение тем больнее, чем высота больше; если это не происходит, то лишь потому, что описание становится невразумительным, как часто бывает, когда описываются предметы неведомые. Вот отчего у католиков появились св. Франциски, св. Доминики и прочие святые покровители. Человеческий ум, неспособный возвыситься до постижения вечного и абсолютного Верховного Существа и постоянно удерживаться на невысказанной высоте, предпочитает заступничество какого-нибудь святого, чья праведность на земле сделала его любимцем в небесах.

Головокружительная высота имеет еще и то неудобство, что автор может упасть с нее столь же внезапно, что и читатель, ибо трудно с легкостью и грацией спуститься с подобных высот до обычного уровня. Это хорошо видно из следующих строк:

Часто движется вод огромное по небу войско,
 Страшные бури свои собирают с дождем беспросветным
 Тучи, в выси накопаясь, и вдруг низвергаются с неба

Ливнем таким, что богатый посев, всю работу воловью
 Сметет,— канавы полны, пересохшие за лето реки
 Ширятся шумно, кипит лучиной вздыхающей море.
 Сам же Отец посреди этой облачной ночи десницей
 Мечет перуны свои, громада земли содрогаемся
 Потрясена: убегает зверье, а души людские
 Наземь простиер унижительный страх. Громовые стрелы
 Разом Родопу, Афон и Керавнии пламенной горы
 С неба разят — и стремителен Австр, и дождь непрогляден ²¹.

Описывать бурю, изображая Юпитера, который вместе с молниями низвергает огромные горы, это, если можно так выразиться, нечто гиперболически возвышенное; настроение, создаваемое подобными образами, столь далеко от того, какое рождает проливной дождь, что внезапный переход должен быть неприятен.

Видимые предметы, не отличающиеся особой величиной или высотой, едва ли способны создавать возвышенное настроение; это касается и прочих предметов; ибо часто бодрят и живут нас, не подымая при этом на высоту. Это можно видеть на примере многих видов музыки, а также некоторых музыкальных инструментов: барабан нас бодрит, а гобой оживляет, но ни тот, ни другой не создают возвышенного настроения. Месть волнует ум достаточно сильно, но никогда не вызывает эмоции, которую можно было бы назвать *возвышенной*; и я еще буду иметь случай заметить, что на это не способна ни одна из неприятных страстей.

Я готов подвергнуть это проверке, предложив читателю вдохновенный призыв к мести, а именно речь Антония, скорбящего над телом Цезаря:

О, горе тем, кто эту кровь пролил!
 Над ранами твоими я пророчу —
 Рубиновые губы уст немых
 Открыв, они через меня вещают —
 Проклятье поразит тела людей;
 Гражданская война, усобиц ярость
 Италию на части раздерут;
 И кровь и гибель будут так привычны,
 Ужасное таким обычным станет,
 Что матери смотреть с улыбкой будут,
 Как четвертует их детей война;
 И жалость всякую задушит дикость;
 Дух Цезаря в погоне за отмщеньем,
 С Гекатою из преисподней выйдя,
 На всю страну монаршим криком грянет:
 «Пощады нет!» — и спустит псов войны ²².

Нет более всеобщего стремления, чем стремление к почестям; именно поэтому мы жаждем власти, богатства, титулов, славы, которые сразу утратили бы свою привлекательность, если б не возносили нас над прочими людьми и не внушали им покорности и почтения*. Можно подумать, что и наше расположение ко всему великому и возвышенному происходит от этой любимой нашей страсти. Связь тут несомненно есть, однако предпочтение, отдаваемое великим и возвышенным предметам, коренится более глубоко в человеческой природе; достаточно вспомнить, что многие проводят время в занятиях низменных и ничтожных, не обнаруживая и следа милой людям страсти; между тем эти же самые люди говорят общим для всех языком: выказывают предпочтение более возвышенным радостям, хвалят гонкий вкус и стыдятся своего собственного как низкого. Это постепенное и всеобщее чувство должно быть творением природы: оно ясно указывает на врожденное человеку тяготение ко всему, что возвышает душу; иные, правда, получают больше удовольствия от предметов не столь высоких; но и они сознают, что человечество в целом предпочитает великое и возвышенное, и понимают, что им следует поступиться собственными вкусами ради общепринятых.

Из сказанного выше можно вывести отличное правило для достижения возвышенного в тех творениях искусства, где это возможно; а именно показывать следует лишь то, что всего важнее, устраняя все низкое и пошлое; ибо сознание читателя, возвысившись до важного предмета, неохотно уделяет внимание пустякам. Один из знаменитых критиков²³ назвал подобный разумный отбор главного *«величием стиля»*** . Ни в одном из искусств не находит он столь широкого применения, как в поэзии, которая обладает поэтому замечательной способностью наделять величием предметы и явления; когда мы что-либо созерцаем сами, всякая мелкая подробность предстает нам в свой черед; но когда нам берется описать предмет, эти под-

* Что почет — это нечто само по себе желанное, видно по мальчикам... Как велико их рвение, когда они состязаются! Как важны для них сами состязания! Какую они испытывают радость, когда побеждают! Как стыдятся поражения! Как не хочется им осуждения! Как жаждут они похвал! Какие трудности готовы вынести, лишь бы быть вожаками среди сверстников! (Ц и ц е р о н , О крайних степенях добра и зла [V, 22, § 61].)

** [Журн.] «Зритель», № 415 [1712, 26 июня].

робности отстраняют, а наиболее важные черты сближают теснее.

Именно верный вкус при таком отборе наиболее интересного ради усиления впечатления делает возможным тот факт, что нас более трогает живое описание, чем зрелище самого события во всех его подробностях.

Лонгин объясняет это путем сравнения двух отрывков. Первый взят из Аристея:

Чудо великос нам являет подобное дело:
Люди вдали от земли по морям разместили жилища,
Счастья не знают они, обреченные тяжко трудиться.
Взор устремляя к светилам, а души в морскую пучину,
Часто взывая к богам, простирая с надеждою руки,
Просят напрасно у тех, кто от них отвернулся сердито ²⁴.

Второй принадлежит Гомеру:

Грозен упал, как волна на бегущий корабль упадает,
Мощная, бурей из туч возвращенная; весь потрясенный,
Пеной корабль покрывается: шумное бури дыханье
В парус гремит, и трепещут сердца корабельщиков бледных,
Страхом объятых; они из-под смерти едва уплывают ²⁵.

В втором отрывке поэт, чтобы исполнить читателя ужасом и изумлением, выбирает лишь наиболее поразительное. Первый нагромождает мелкие и ничтожные подробности, которые рассеивают внимание и не производят впечатления; вместе с тем он полон словесных антитез и вычурностей, крайне неуместных при описании бедствия. Впрочем, последнее замечание относится к другому разделу.

Вот подлинно возвышенное описание боя, ибо оно в немногих словах сосредоточивает все наиболее важное:

Как мрачные, бурные тучи осени, выдвигаясь из-за двух звучащих эхом холмов, приближаются друг к другу герои. Как два глубоких потока с высоких скал, встречающиеся, смешивающиеся и стремящиеся в равнину, громко, сурово и мрачно встретились в битве Лохлин и Иннис-Файл. Вождь поражает вождя и муж мужа, сталь звенит о сталь; звонко трескаются шлемы; кровь льется и дымится вокруг. Тетива скрипит на гладких луках. Стрелы высоко носятся по поднебесью. Копья мелькают, как круги света, освещающие лицо ночи. Этот шум войны подобен шуму взволнованного океана, когда он высоко вздымает свои волны, и последнему раскату грома в небе. Хотя сто бардов Кормака были там, сто бардов, готовых воспеть битву, но слаб был их голос, чтобы сохранить будущим временам память о подвигах. Много было павших героев, далеко разлилась кровь храбрых ²⁶.

В следующем отрывке из 4-й книги «Илиады» бой описан с необычайной силой:

Рати, одна на другую идущие, чуть соступились,
 Разом сразились кони, сразились конья и силы
 Воинов, медью одеянных; выпуклобляшные разом
 Сшиблись щиты со щитами; гром раздался ужасный...²⁷

Впрочем, подобные общие описания встречаются у Гомера не часто. Пятая книга содержит наиболее длинное описание битвы во всей «Илиаде»; однако это лишь долгий перечень того, кто кем был убит, и даже не в схватке, а издали — стрелой или копьем; причем войны эти названы здесь в первый и последний раз. Описание продолжается в большей части шестой книги. Каждое ранение описано подробно, с точностью, которая сделала бы честь анатому, но в эпической поэме скучна и утомительна. Нескончаемые ужасы смягчаются лишь красотой греческого языка и мелодичностью Гомеровых стихов.

В двадцать первой книге «Одиссеи» есть отрывок, сильно отступающий от приведенного выше правила: он посвящен той части истории Пенелопы и ее женихов, где ее заставляют выбрать одного из них — того, кто лучше всех выстрелит из лука Одиссея:

...Влезши на гладкую полку (на ней же ларцы с благовошной
 Были одеждой) царица, поднявшись на цыпочки, руку
 Снять Одиссеев с гвоздя ненатянутый лук протянула;
 Бережно был он обернут блестящим чехлом...²⁸

Вергилий иной раз также грешит против этого правила; в следующих отрывках мелкие подробности выступают на первый план, более того, описываются со всей торжественностью поэтического слога: «Энеида», кн. I, строки 214—219; кн. VI, строки 176—182; кн. VI, строки 212—231; для последнего отрывка, содержащего описание погребения, нет уж вовсе никаких оправданий, поскольку человек, которого хоронят, до этого в поэме не упоминался.

В «Ифигении» Еврипида монолог Клитемнестры*, сходящей с колесницы, изобилует тривиальными подробностями²⁹.

Но более всех неразумен в этом отношении Лукан³⁰: морской бой между римлянами и фокейцами** описан им

* Начало III акта.

** Кн. III, строка 567 и след.

столь пространно и без всякого обобщающего взгляда, что читатель утомляется от бесконечных подробностей и не ощущает ни малейшего волнения; а между тем там есть отличные места, как, например, сцена двух братьев или старика и его сына, взятые отдельно, они сильно настроили бы. Но Лукан, однажды пустившись в описание, не знает, когда его окончить. Сравните другие подобные же места: кн. IV, строки 292—337; кн. IV, строки 750—765. Эпизод с волшебницей Эрихто, в конце книги V, невыносимо подробен и многословен.

Позволю себе привести для контраста отрывок из старинной баллады:

В путь, мальчик-паж! И так скажи:
 «Спустись с горы крутой,
 Лорд Хардикнут, вынь грозный меч —
 Король зовет — ждет бой».
 И паж помчался как стрела,
 Через луга, через поля:
 «Спустись с горы, лорд Хардикнут,
 И вызволь короля»³¹.

То же правило применимо и к другим искусствам. В живописи считается установленным, что главное лицо должно всего сильнее освещаться; что красивейшая поза та, которая выставляет на первый план все наиболее благородное и по возможности скрывает мелочи; что складки одежд должны быть немногочисленны и просторны; что ракурсов должно избегать, ибо они представляют некоторые части тела уменьшенными; и что мускулы надо изображать цельными, не дробя их на мелкие части. В наше время каждый признает это правило также и в искусстве садовода, в противоположность цветникам, раздробленным на множество частей ради чопорной правильности. Тем же правилом руководствуются во всех своих творениях выдающиеся архитекторы.

Другое правило относится преимущественно к возвышенному, хотя применимо и к иным литературным творениям развлекательного рода; оно предписывает, насколько возможно, избегать выражений общих и отвлеченных. Такие выражения, подобно математическим символам, предназначены для наиболее краткого сообщения мыслей; но образы, являющиеся душой поэзии, могут быть сколько-нибудь удачно созданы лишь с помощью конкретного. Из этого правила должны быть исключены общие слова,

обозначающие группы людей: наши родичи, наш род, наша страна и тому подобные слова, хотя и не рождают образов, однако имеют над нашими чувствами необычайную власть; величие обозначаемого ими сложного предмета преодолевает неясность образа.

Рождаемая величием весьма сильная эмоция, чтобы достигнуть полноты, нуждается в повторных впечатлениях. Действие единичного впечатления может быть только мгновенным; если мы и ощущаем при этом некий душевный подъем, он тотчас же исчезает. Мне известно, что в качестве примеров возвышенного часто приводятся отдельные мысли или чувства; однако действие их не может сравниться с впечатлением от величественного предмета, представленного в его главных чертах. Дабы читатель мог судить об этом сам, я приведу некоторые примеры. В описании славного фермопильского сражения, где спартанский царь Леонид и цвет его воинства, защищая свою страну, полегли до последнего человека, цитируются слова одного из воинов, Диенека, которые за их веселую отвагу заслуживают первого места среди подобных изречений. Когда им сказали, что огромное войско противника затмит своими стрелами свет солнца, он ответил: «Тем лучше; значит, мы будем сражаться в тени» *.

Сомерсет

Ах, Уорик, Уорик! Если б уцелел ты,
Могли бы мы вернуть свои потери!
Сейчас узнали мы: с могучим войском
Из Франции вернулась королева.
О, если бы ты с нами мог бсжать!

Уорик

Все ж не бежал бы я³².

Подобные чувства в устах человека, умирающего от ран, являются истинно героическими и должны возвышать душу, насколько это вообще возможно для немногих отдельных слов; они выдерживают сравнение с прославленными *Qu'il mourût!*³³ у Корнеля; последние выражают всего лишь негодование, тогда как в первых звучит твердость и бодрая отвага.

Едва ли будет справедливо цитировать ради контраста многие возвышенные строки, богатые прекраснейшими образами и облеченные в самый энергичный слог; я при-

* Геродот, кн. VII.

веду всего один пример из Шекспира, где предстает лишь несколько предметов и где нет особой словесной пышности; впечатление достигается здесь нарастанием, которое увлекает читателя все выше и выше, пока он не ощутит величия во всей полноте:

Вот так, подобно призракам без плоти,
 Когда-нибудь растают, словно дым,
 И тучами увенчанные горы,
 И горделивые дворцы и храмы,
 И даже весь — о да, весь шар земной³⁴.

Слова *«горделивые дворцы»* уже вызывают представление о чем-то высоком, последующие образы поднимают нас все выше. Черета образов, производящих все более сильное воздействие, способствует возвышенному настроению больше любого отдельного образа.

Ничто так не способствует высокому парению души, как образы, прямо выражающие величавое и возвышенное. Зато ничто так не смиряет ее, как те же образы, когда ими пользуются для контраста; ибо когда мы испытываем подобный подъем, искусное введение предмета, напоминающего о тщете и ничтожности, делает падение тем глубже, чем выше был подъем. Шекспир отлично сделал это в уже цитированных строках <...>

Чем больший подъем мы испытываем в начале этого превосходного пассажа, тем глубже падение нашего духа, когда вводится образ, более всех способствующий смирению, — образ полного исчезновения земли и ее обитателей. Разгоряченный ум более подвержен впечатлениям, чем пребывающий в спокойствии; а описание чего-либо печального или гнетущего действует всего сильнее, когда застает нас в настроении возвышенном или бодром.

Впрочем, для подобного воздействия не всегда нужен образ, внушающий смирение; мы уже говорили, что при описании высших существ воображение читателя, неспособное удерживаться на этой неестественной высоте, часто как бы падает, опускаясь при этом даже ниже обычного. За примером, по счастью, ходить недалеко; лучшего мне не сыскать: «И сказал бог: да будет свет. И стал свет». Лонгин приводит³⁵ эти слова Моисея как яркий пример возвышенного; трудно более кратко и ясно выразить всемогущество бога; однако я должен заметить, что впечатление возвышенного, создаваемое этим образом,

длится всего лишь миг; и что наше сознание, неспособное удерживаться на высоте, несвойственной нашей природе, немедленно проникается смиренным благоговением перед существом, которое столь вознесено над смертными, пресмыкающимися во прахе. Всем известен спор, происшедший по поводу этих слов между двумя французскими критиками *, из которых один утверждал, что они возвышенны, а другой положительно это отрицал. Сказанное мной показывает, что правы оба, но оба правы лишь отчасти; первое впечатление от этих слов, несомненно, чувство величия, что подтверждает Буало; но всякий должен признать, что впечатление это мгновенно и, исчезнув, уступает место смирению и благоговению. Относительно этого второго чувства прав Юэ, который, будучи человеком истинно набожным и, возможно, не наделенным большой силой воображения, ощутил смирение в большей степени, нежели его противник. Но даже оставляя в стороне различие характеров, я считаю мнение Юэ более обоснованным; ибо вызванные подобными образами эмоции смирения ощущаются сильнее и дольше.

Преувеличения, допускаемые в возвышенном сюжете, являются не столь частым пороком, чтобы требовалось исправлять его критикой. Ложная возвышенность — вот риф, о который обыкновенно разбиваются авторы, отличающиеся более пылом, нежели разумом; примеры могут тут послужить маяком для будущих мореплавателей. Один из видов ложновозвышенного, так называемая *напыщенность* обычна для малоодаренных сочинителей; она состоит в попытках посредством велеречивых описаний непомерно возвысить предмет низкий или обыденный; от этого он вместо возвышенного становится смешным. Я отлично знаю, как мы склонны под действием страстей увеличивать истинные размеры предмета; однако для подобных гипербол существует предел; переходя границы указанной склонности, они вырождаются в бурлеск. Возьмем следующие примеры:

Сеян

Кто высок средь бытия?

Мир знает лишь двоих — то Рим и я.

Мне мал покой мой, воздух попран мной,

Я вижу — с каждым шагом головой

Собью с небес звезду ³⁷.

* Буало и Юэ ³⁶.

Когда поэт по своей природе неспособен возвышаться духом, он легко впадает в напыщенность; он неестественно напрягается, и эти напряженные усилия заносят его далее, чем следует.

Удачно сказал о нем Буало:

Другой, чтоб не ползти, в туманных высях скрылся³⁸.

У того же Бена Джонсона напыщенные строки встречаются в изобилии <...>³⁹.

Чем будут нам аллоброги⁴⁰ полезны?
Они ведь не похожи на людей,
Вселенную способных ввергнуть в ужас.
Любой из наших тысячи их стоит.
А нам нужны союзники, чей взгляд
Разлил бы бледный страх по лику неба,
Юпитера заставив задрожать...⁴¹.

А вот поистине речь безумца:

Пусть льется эта бурная река;
От наших слез она потопом станет.
Навеки в нем исчезнет грешный мир,
И все найдет в нем гибель⁴².

Другой вид ложного пафоса еще порочнее, чем напыщенность; он состоит в том, чтобы добиваться впечатления возвышенного посредством введения воображаемых существ, которые, однако, ведут себя не так, как им подобало бы; словно поэт имеет право приписывать созданиям своей фантазии любую несообразность. Этим более всего отличаются Бен Джонсон и Драйден:

Я вижу и богов, и смерть, и фурий,
Которые нетерпеливо ждут
Исхода столь великого события.
Меч наголо! И если нам сегодня
Изменит, несмотря на доблесть, счастье,
Врагу продайте жизнь свою такую
Кровавою ценой, чтоб, нас губя,
Сама судьба дрожала за себя⁴³.

О с м и н

Все счастливы, куда ни кинешь глазом,
А он забыл, кому он всем обязан;
Альманзор смелый — вот кому должны
Мы все за каждый шаг и дар войны.
Исход борьбы до схватки предрешая,
Он мчит в бой, ветра опережая.

Абдалла

Как буря, он стремителен и скор.
Следить за ним не успеваешь взор.

Абдемелех

И нелегко над тем лететь победам,
За кем и рок едва плетется следом.
Смерть бросит в Лету много темных дел,
Простив убийц. Величье их удел⁴⁴.

Все боги Рима с вами; Слава кличет,
Разбив свой лагерь в высях Апеннин
И ко всему, что там, внизу, взывая:
К морям, народам, ледникам пустынным,
К развалинам надгробий. Даже там,
Где только кручи да молчанье смерти,
Она и мертвые громады будит...⁴⁵.

В напыщенность способен впасть не только сочинитель у себя в кабинете, но и актер на сцене; известная манера игры — величественна, если она подкрепляется достоинством чувства и силой выражения, но становится смешной, если чувство низменно, а выражение плоско.

Эту главу я заключаю еще несколькими замечаниями. Когда возвышенное воплощено должным образом и когда оно уместно, оно восхищает нас и рождает самую сладостную из всех эмоций; восторгаясь возвышенным предметом, читатель чувствует себя как бы вознесенным на более высокую ступень. Не удивительно поэтому, что повествования о победителях и героях пользуются неизменным успехом. Именно этим объясняется и тот факт, который я прежде ошибочно считал присущим человеку заблуждением: а именно тот факт, что самые жестокие несправедливости и притеснения почти не вредят славе завоевателя; несмотря ни на что, мы горячо ему сочувствуем, следим за его подвигами и желаем ему успеха; воодушевление героя передается читателям, возвышает их над обычными понятиями о справедливости и делает в большой мере нечувствительными к совершающимся злодеяниям:

...одна лишь сила
Заслужит поклоненье; и геройством
Считаться будет побеждать в бою,
Народы покорять и, в изобилие
Проливши кровь, с добычей возвращаться.
В сем будут видеть крайнюю ступень
Житейской славы люди и давать
Позванья победителей, богов,

Сынов Творца, заступников вселенной
 Тем извергам, кого достойней звать
 Убийцами и пагубой мирской.
 Так обретется слава на земле
 И скроется достойнейшее славы⁴⁶.

Чрезмерное пристрастие к величию дает себя знать во многом другом; как бы ни был человек добр, честен и полезен, ему не добиться того почета, каким пользуются люди более возвышенного характера, хотя и менее цельные; и несчастья первого трогают нас меньше, чем несчастья вторых. Добавлю, ибо этого скрыть нельзя, что раскаяние, которое мы ощущаем при нарушении обещания, немало зависит от того, насколько значительным лицом является обиженный; яркий тому пример — клятвы и обеты влюбленного; ими обыкновенно легко пренебрегают, когда клянутся женщине низкого положения.

ГЛАВА V

ДВИЖЕНИЕ И СИЛА

Что движение приятно взору независимо от его назначения и цели, видно из того, как его любят дети; спортивные игры юношества привлекают нас более всего по этой причине.

Раз предмет, находящийся в движении, приятен, можно было бы заключить, что в состоянии покоя он должен быть неприятен; однако мы узнаем по опыту, что такое заключение было бы поспешным. Состояние покоя — одно из тех, которые не могут быть приятны или неприятны; оно совершенно безразлично. И в этом — счастье для человечества: если бы покой был приятен, это лишало бы нас охоты к движению, а ведь именно им выполняется всякая работа; а если бы он был неприятен, то являлся бы постоянным источником раздражения, ибо в этом состоянии нам предстает большинство видимых вещей. Подобный же благой замысел я уже указывал, когда противопоставлял величавое — малому, а высокое положение — низкому. Перст божий виден даже в наиболее обыкновенных наших делах; поистине достойна восхищения удачная

приспособленность внутренней природы человека к внешним обстоятельствам, проявляющаяся в приводимых здесь примерах.

Движение приятно как быстрое, так и медленное; однако долго длящееся движение допускает некоторые исключения. Всего приятней та степень его длительности, которая соответствует естественному течению наших восприятий. Ребенка восхищает движение наиболее быстрое; но быстрота скоро начинает казаться чрезмерной и становится неприятна, ибо насильно ускоряет поток наших восприятий. Долго длящееся медленное движение становится неприятным по причине противоположной: из-за того, что задерживает естественное течение наших восприятий*.

Помимо быстроты и медленности движение обладает и другими свойствами, делающими его более или менее приятным; так, правильное движение мы предпочитаем неправильному; примером является движение планет по орбитам, близким к окружности; менее приятно движение комет по орбитам не столь правильным.

Равномерно ускоряющееся движение, подобное восходящему ряду чисел, более приятно, чем движение равномерно замедляющееся; движение вверх нравится нам из-за нашей склонности к высоте.

А что сказать о движении вниз, равномерно ускоряющемся вследствие закона тяготения, и как сравнить его с движением вверх, которое, согласно тому же закону, равномерно замедляется? Которое из них приятней? Этот вопрос решить нелегко.

Движение по прямой приятно; однако мы предпочитаем ему волнистое движение морской воды, языков пламени или корабля под парусами; такое движение свободнее, а также естественнее. Вот отчего столь красиво и извилистое течение реки.

Свободное, плавное течение жидкости приятно именно своим скольжением; но приятность здесь зависит более всего от того обстоятельства, что движение воспринимается не как движение отдельного предмета, а как правильное движение бесконечной массы. Поэты, пораженные красотой, заимствуют у струящейся жидкости больше образов, чем у твердых тел.

* Более подробно это объяснено ниже, в гл. IX.

Сила бывает двух родов: та, что пребывает в покое, и та, что применяется при движении. Первую из них, например мертвый груз, нам следует оставить в стороне; ибо тело в состоянии покоя не является само по себе приятным или неприятным. Меня интересует лишь сила в движении; и хотя при этом одно от другого неотделимо, все же можно абстрагировать их, чтобы рассмотреть каждое в отдельности. Оба они приятны, ибо оба заключают в себе деятельное начало. Приятно видеть, как предмет движется; видеть, как его двигают, например тащат или толкают, не более приятно или неприятно, чем наблюдать его в покое. Приятно видеть, как некий предмет проявляет силу; но видеть применение силы к нему не делает его для нас ни приятным, ни наоборот.

Хотя движение и сила приятны оба, производимые ими впечатления различны. Это различие, явственно ощущаемое, нелегко поддается описанию. Можно лишь сказать, что эмоция, вызываемая движущимся предметом, уподобляясь своей причине, как бы увлекает в движение и наше сознание; эмоция, вызванная зрелищем приложенной к чему-либо силы, также уподобляясь своей причине, дает нам внутреннее ощущение усилия.

Для объяснения этого различия приведу примеры. Я уже говорил, отчего столь приятен вид дыма, восходящего в ясное небо, например, из лесной хижины; настолько приятен, что художники то и дело воспроизводят его на своих полотнах. В спокойном состоянии духа мы любуемся естественностью и легкостью восходящего движения; оно подобно медленному течению реки, но более приятно, ибо движение восходящее нравится нам больше нисходящего. Фейерверк или *jet d'eau** возбуждают нас больше, ибо здесь к восходящему движению добавляется еще красота силы, проявляющейся на наших глазах. В часы отдыха на цветущем лугу человека пленяет вид дыма, восходящего в утреннее небо; но фейерверк или фонтан пробуждают его из праздности и зовут к деятельности.

Фонтан производит иное впечатление, чем водопад. Нисходящее движение, будучи естественным и не требующим усилий, имеет скорее свойство успокаивать, нежели возбуждать; напротив того, движение восходящее, прео-

* Фонтан (франц.).

долевая силу тяжести, создает впечатление большого усилия и тем живит и бодрит наш ум.

Общественные игры у греков и римлян, доставлявшие столько удовольствия зрителям, состояли главным образом в показе силы — в борьбе, прыжках, метании больших камней и тому подобных состязаниях в силе. Вид богатырской силы рождает в нас ответное внутреннее усилие, которое действует бодряще. Однако проявления силы могут порой и подавлять; так, пороховой взрыв, ярость бурливого потока, угрюмая тяжесть огромной горы и разрушительная сила землетрясения вызывают более изумление, чем удовольствие.

Ничто так не способствует впечатлению величия, как сила, особенно когда ее проявляют существа, надсенные разумом. Я не сумею объяснить это яснее, чем с помощью следующих цитат:

Низвергнутый десницей всемогущей,
Летел стремглав из светлого эфира
Он в темную бездонную пучину,
Где вечные мученья ожидали
Дерзнувшего на господу восстать
С оружием...<...>¹.

Рассмотрим теперь воздействие на нас движения и силы в их сочетании. При созерцании небесных тел нас более всего поражают их сферическая форма и правильность их движения; так как законы их движения и их огромная масса менее для нас очевидны, то мы воспринимаем скорее их красоту, чем величие. Но, будь мы способны единым взглядом охватить их все, могучий полет этих гигантских тел преисполнил бы нас изумлением; ничего более величавого природа неспособна явить.

Движение и сила, приятные сами по себе, приятны также своей полезностью, когда применяются для некоей благой цели. Вот отчего столь прекрасны некоторые механизмы, в которых сила и движение сопряжены, чтобы выполнять работу множества человеческих рук. Вот отчего так красивы, правильны и сильны движения боевого коня: каждый шаг его наилучшим образом отвечает своему назначению. Но более всего красота движения обнаруживает себя в человеке не только по причинам уже указанным, но и потому, что каждый его жест исполнен значения. Однако способностью к приятному движению на-

делены отнюдь не все; каждому члену человеческого тела свойственны и приятные движения и неприятные; одни чрезвычайно грациозны, другие грубы и вульгарны; одни выражают достоинство, другие же — низость. Но поскольку удовольствие при созерцании их зависит не только от красоты движений, а также от выражаемых ими характеров и чувствований, оно подлежит рассмотрению в других главах*.

Настоящую главу я склонен заключить рассуждением о назначении того удовольствия, какое мы получаем от движения и силы; но оно слишком очевидно, чтобы нуждаться в объяснении. Мы находимся в этом мире в таких условиях, что труд обязателен для нашего благополучия, ибо без него нельзя добыть даже предметов первой необходимости. А раз от нас требуется деятельность, постоянное движение и постоянное приложение силы, провидение милостиво позаботилось, чтобы они были для нас приятными; если бы нам было неприятно нечто, от чего зависит самое наше существование, это было бы большим несовершенством нашей природы; и даже безразличие в этом случае сильно препятствовало бы необходимой людям деятельности.

ГЛАВА VI

НОВИЗНА ПРЕДМЕТОВ И НЕОЖИДАННОСТЬ ИХ ПОЯВЛЕНИЯ

Ничто, в том числе и красота и даже величие, не вызывает столь сильных эмоций, как новизна. Новый предмет немедленно рождает эмоцию, именуемую *интересом*, которая всецело занимает ум, изгоняя из него на время все другие объекты. Никогда беседа простолюдинов не бывает так интересна, как тогда, когда касается диковинных вещей и необыкновенных событий. В поисках редкостного и нового люди покидают родину; новизна обращает в удовольствие тяготы и даже опасности путешествия. Чему должны мы приписать эти странные явления? Несомненно, любопытству, заложенному в

* В гл. XI и XV.

человеке ради самых благих целей, а именно для приобретения познаний; эмоция изумления, вызываемая предметами новыми и незнакомыми, разжигает наше любопытство и желание узнать о них больше.

Эта эмоция отличается от *восхищения*; причиной интереса является новизна какого-либо свойства или поступка; восхищение же вызывается лицом, совершившим нечто подлинно достойное изумления.

В детстве нас, вероятно, изумляет всякий новый предмет; ибо в детстве все впервые увиденное не только ново для нас, но и незнакомо; по мере того как предметы становятся привычными, мы мало-помалу перестаем изумляться новому, если оно сколько-нибудь схоже с тем, что нам уже знакомо; чтобы вызвать наше изумление, предмет должен быть не просто новым, но необычным. Будем ради краткости считать, что, говоря о новизне, я подразумеваю сочетание обоих этих обстоятельств.

В обычной цепи наших восприятий, когда один предмет ведет за собой следующий, ничто не появляется неожиданно*; ум, подготовленный таким образом к восприятию предметов, принимает их один вслед за другим без волнения. Но когда что-либо вторгается неожиданно, не будучи ничем подготовлено, оно вызывает эмоцию, известную под названием *удивления*. Она может быть вызвана чем-либо весьма знакомым, как, например, неожиданной встречей с другом, которого считали умершим; или с богачом, которого вы недавно знали нищим. С другой стороны, новый предмет, пусть и незнакомый, не вызовет этой эмоции, если зритель к нему подготовлен; так в Индии путешественник не удивляется при виде слона; ведь он и едет туда, чтобы его увидеть; хотя новизна этого предмета вызывает его интерес. Житель Индии, оказавшийся в Англии, будет весьма удивлен, увидя пасущегося на лугах слона; но само по себе это животное, для него привычное, не вызовет у него интереса.

Таким образом, удивление имеет несколько отличий от интереса; источником первого является неожиданность появления; источником второго — новизна. Не менее различны они и по своей природе, как я покажу ниже. В одном они совершенно сходны, а именно в непродолжительности; согласно общему закону, она может объясняться внезап-

* См. гл. I.

ностью возникновения этих эмоций. То, что быстро достигает полной силы, скоро и гаснет. Этому способствует также большая сила этих эмоций, ибо сильная эмоция, неспособная к дальнейшему усилению, не может быть длительной. Но главная причина непродолжительности заключается в самих источниках этих эмоций; мы быстро осваиваемся даже с самым неожиданным предметом, и новизна так же скоро угасает в привычности.

Неясно, приятны ли эти эмоции или мучительны. Может показаться странным, что основные качества наших чувств оставляют место для сомнения; но когда мы поглощены какой-либо эмоцией, нам не до размышлений; а когда достаточно успокаиваемся, чтобы поразмыслить, нам уже трудно вспомнить ясно, какова была эмоция. Новые предметы порой устрашают нас, а порой восхищают; страх, внушаемый тигром, всего сильнее в первый миг и постепенно рассеивается, когда к нему присмотришься; с другой стороны, каждая женщина признаёт, что именно новизна более всего нравится в новой моде. Не будем, однако, спешить заключать, что изумление само по себе не содержит ничего приятного или неприятного, а приобретает эти свойства смотря по обстоятельствам. Предмет устрашающего вида действительно пугает нас еще более, когда он для нас нов; но из этого не следует, что новизна сама по себе неприятна; если в одном предмете она нас восхищает, в другом же — устрашает, тут нет никакого противоречия; вышедшая из берегов река являет собой зрелище величавое и великолепное; однако она может вызывать и немалый страх, если мы пробуем через нее переправиться; мужество и величие духа хороши; но когда их проявляет враг, это усиливает наш ужас. Точно так же и новизна может производить два совершенно различных впечатления: непосредственно и сама по себе она приятна; но косвенно может оказывать и противоположное действие, то есть внушать ужас, ибо когда новый предмет представляется сколько-нибудь опасным, наше незнание его мощи и качеств побуждает воображение рисовать его самыми зловещими красками*. Напоимер, вид льва может в первый миг вызвать два противоположных чувства: приятную эмоцию интереса и неприятное чувство

* См.: Хоум, Опыты о принципах морали и естественной религии, ч. II, опыт 6.

ужаса; новизна предмета непосредственно рождает первое из этих чувств и косвенно способствует второму. Разобравшись в предмете, мы видим, что способность новизны косвенно усиливать ужас отнюдь не противоречит тому факту, что новизна сама по себе неизменно приятна. Всего яснее мы это увидим, добавив еще некоторые обстоятельства. Если мы впервые увидим льва из безопасного убежища, зрелище будет приятным без малейшей примеси страха. Если, напротив, мы впервые встречаемся с этим опасным зверем вблизи, наш ужас может быть столь велик, что вытеснит чувство новизны. Это, однако, не доказывает, что чувство интереса неприятно; а доказывает лишь то, что оно может быть вытеснено чувством более сильным. Всякий может на собственном опыте убедиться, что интерес, вызываемый новым предметом, всегда приятен, когда он безопасен; что до предметов опасных, то из предыдущего явствует, что он приятен и в этих случаях, пока зритель способен ощущать в них новизну.

Не менее сложен и вопрос об удивлении: является ли оно само по себе приятным или неприятным. Удивление несомненно усиливает нашу радость при неожиданной встрече со старым другом, но оно же усиливает и наш испуг, когда мы внезапно натываемся на что-либо опасное. Для разъяснения этого вопроса надо прежде всего заметить, что нежданно появившийся предмет порой настолько ошеломляет, что на какой-то миг вызывает оцепенение; когда предмет этот опасен или кажется таковым, его нежданное появление, к которому мы не готовы, способно совершенно выбить нас из колен и на миг подавить все наши способности и даже самую мысль*; в таком состоянии человек абсолютно беспомощен и если вообще способен двинуться, то может и бежать прочь от опасности и ринуться ей навстречу.

Удивление, испытываемое в такой чрезмерно сильной степени, не может быть ни приятным, ни неприятным; ибо ошеломленный ум в значительной степени, если не полностью, теряет чувствительность.

Поэтом мы должны исследовать особенности этого чувства там, где нежданный предмет или событие оказывает менее сильное воздействие. А покуда сохраняется способность испытывать удовольствие или страдание, не

* Отсюда латинское: torpor, animi stupor.

будет ли естественно предположить, что удивление, подобно интересу, неизменно в своих свойствах? Я, однако, склонен думать, что удивление не обладает такой неизменностью, но приобретает свойства того предмета, который его вызвал. Изумление, неизменно возникающее при новизне и отличное от всех других эмоций, должно обладать постоянными свойствами. Нежданность появления предмета неспособна вызвать эмоцию, отличную от той, какую этот предмет вызывает при обычных обстоятельствах; она может лишь усиливать эту эмоцию, делая ее более приятной или, напротив, более мучительной, чем обычно. Предположение это подтверждается опытом, а не только примерами из языка, который ведь тоже исходит из опыта; о человеке, нежданно встретившем друга, говорят, что он приятно удивлен; когда он неожиданно встречает врага, он удивлен неприятно. Итак, единственное, на что способно удивление, это — усиливать вызываемую данным предметом эмоцию. И это легко объяснить: поток связанных меж собой впечатлений проникает в сознание плавно, не вызывая смятения; тогда как предмет, появляющийся нежданно, трубит тревогу, пробуждает наш ум из спокойствия и все его внимание устремляет на объект, отчего тот, если вообще приятен, становится приятным вдвойне. Этому способствует несколько обстоятельств; с одной стороны, волнение ума и напряжение внимания наилучшим образом готовят нас для глубокого впечатления; с другой стороны, самый предмет неожиданностью своего появления оказывает воздействие не постепенное, подготовленное ожиданием, но как бы наносит удар всю силой сразу. То же самое происходит и в тех случаях, когда предмет сам по себе неприятен¹.

Приятность новизны легко отличима от той, какую доставляет разнообразие: для последней необходимо множество предметов, первое же доставляется одним. Кроме того, при достаточном разнообразии предметов, все равно, являются ли они одновременно или чередой, мы получаем удовольствие именно от этого многообразия, хотя бы каждый из них был нам знаком; приятность новизны, будучи прямо противоположной, в разнообразии не нуждается.

Новизна бывает различных степеней, и действие ее соответственно различно. Всего менее она ощущается при повторном созерцании предмета после долгого перерыва;

опыт показывает, что в этих случаях предмет принимает видимость новизны; большое здание со множеством украшений или обширное поле с купами деревьев, озерами, храмами, статуями и другими красотами может показаться новым не однажды; ибо память не сохраняет предмета столь сложного, во всяком случае, всех его частей и их расположения. Но опыт учит нас, что и независимо от несовершенства памяти сама разлука придает вид новизны некогда знакомому предмету; это не удивительно, ибо в разлуке привычность постепенно исчезает; так, человек, близко нам знакомый, вернувшись после долгого отсутствия, кажется кем-то новым. Расстояние способствует этому не менее, чем время; после непродолжительного пребывания в далеких краях друг кажется нам столь же новым, как если бы он возвратился после долгого отсутствия, но из мест более близких; в нашем уме образуется некая связь между ним и дальней страной, и мы как бы видим отраженными в нем диковинки, которые он повидал. По той же причине, когда нам показывают два одинаково новых для нас предмета, мы не знаем, который из них предпочесть; но стоит сказать, что один из них привезен из отдаленной страны, и мы уже не колеблемся более, избирая именно его как более диковинный. Отсюда предпочтение, оказываемое иноземным предметам роскоши и диковинкам, которые кажутся тем драгоценней, чем дальше их родина.

Следующую, более сильную степень новизны мы находим в предметах, о которых прежде слышали; ибо описание, хотя и знакомит нас с предметом, не может вовсе лишить его новизны, когда он сам предстает нашему взору; первая встреча со львом вызывает некоторый интерес, даже если мы хорошо знаем его по самым точным изображениям в рисунках и скульптуре.

Примером третьей степени новизны является новый предмет, отдаленно напоминающий что-либо знакомое; близкое сходство между существами одного вида почти полностью уничтожает впечатление новизны, если ему не способствует расстояние, разлука или иные обстоятельства; но там, где сходство только намечено, мы испытываем некоторый интерес, тем больший, чем сходство меньше.

Высшую степень интереса вызывают предметы, не имеющие себе подобных среди знакомых нам. Об этой новизне говорит Шекспир в одном из своих сравнений:

Ты надо мной сляешь в мраке ночи,
 Как легкокрылый посланец небес
 Пред изумленными глазами смертных.
 Глядящих, головы закинув ввысь,
 Как в медленных парит он облаках
 И плавает по воздуху².

Один пример такого рода новизны заслуживает особого внимания; это когда совершенно новый предмет предстает одному человеку и только однажды. Эти обстоятельства необычайно усиливают впечатление; сочетание одиночества зрителя и единственности предмета доводят интерес до крайнего предела.

Говоря о впечатлении новизны, нельзя также упускать из виду место, какое предмет занимает в мире. Новизна низших из них оставляет нас равнодушными или трогает весьма мало: камушек, пусть даже самый причудливый с виду, едва ли нас изумит. Впечатление новизны тем сильнее, чем более важен объект, и при прочих равных условиях бывает всего сильнее перед высшими созданиями; невиданное насекомое поражает нас более, чем незнакомый плод; а невиданное животное — более, чем насекомое.

Как бы ни был естествен интерес к новизне, замечено, что те, кто всего более ее любит, старательнее всего это скрывает. Правда, любовь к новизне более всего присуща детям и людям праздным или же недалеким; но отчего бы нам все-таки стыдиться столь естественной склонности? Чтобы ответить на это, надо провести некоторое различие. Никто не стыдится любопытства, когда оно вызвано стремлением к познанию. Но предпочтение чего-либо ради одной лишь его новизны свидетельствует о низменном вкусе, которого стыдиться следует; причина тут обыкновенно в тщеславии, побуждающем людей, лишенных вкуса, предпочитать вещи диковинные и редкие, чтобы выделиться среди прочих. Действительно, как уже говорилось, этим отличаются большей частью люди низких вкусов, которым неведомы удовольствия более утонченные.

Одним из назначений интереса является то, что эта эмоция возбуждает нашу любознательность. Другое состоит в подготовке нашего сознания к глубоким впечатлениям от новых предметов. Знакомство со всем тем, что на нас воздействует, необходимо для нашего благополу-

чия; притом не поверхностное, а такое, которое глубоко запечатлело бы эти предметы в нашем уме. Для достижения этого глубокого впечатления мудро предусмотрено, чтобы наше знакомство с окружающими предметами обставлялось известной помпезностью и торжественностью, порождающей живейшее волнение.

Как только впечатление произведено, эмоция новизны уже не нужна и исчезает почти мгновенно, чтобы более не возвращаться, разве только если впечатление изглаживается с течением времени или по иной причине; в этом случае вторичная встреча с предметом бывает почти столь же торжественна, как и первая.

Мудрость провидения нигде не являет себя так очевидно, как именно в этих свойствах человека. Если бы новые предметы не воздействовали на нас с особой силой, впечатления от них были бы столь слабы, что не могли бы пригодиться нам в жизни; с другой стороны, если бы они продолжали поражать нас так же глубоко, как в первый миг, наш ум был бы ими всецело занят, не оставляя места ни для размышления, ни для действия.

Цель, коей служит удивление, еще более очевидна. Любовь к себе внушает нам чувство самосохранения; но эта любовь, повинующаяся рассудку и размышлению и неспособная властно притягивать или отталкивать, чересчур холодна для всякого рода неожиданностей; предмет, являющийся нам вдруг, не оставляет времени для размышлений; в таких случаях чувство удивления весьма кстати будит чувство самосохранения; удивление дает сигнал тревоги, и при малейших признаках опасности все наши силы готовы к тому, чтобы ее избежать или предупредить.

ГЛАВА VII

КОМИЧЕСКОЕ

Такова уж природа человека, что способности его притупляются постоянным упражнением. Для сохранения его сил недостаточно одних лишь часов сна, останавливающих всякую деятельность; в часы бодрствования ему по временам нужно бывает отвлечься от серьезных занятий. Для этой цели благая природа при-

пасла множество предметов, которые можно назвать *комическими*, ибо они вызывают у нас особую эмоцию, внешне выражающуюся *смехом*; эта эмоция приятна, она дает отдых мыслям и укрепляет дух. Воображение также играет здесь роль, бесконечно умножая число подобных предметов.

Комическое является общим термином, который, как показывает его происхождение, обозначает нечто веселое или шутовское. *Комическое* будет, очевидно, родовым понятием, а *вызывающее смех* — более частным: это именно то, что заставляет смеяться.

Как бы ни было легко сказать о каждом отдельном предмете, смешон он или нет, весьма трудно, если вообще возможно, определить, чем подобные предметы вообще отличаются от прочих.

Это — не единственный случай; ибо, оглядываясь назад, мы увидим ту же трудность в отношении большинства уже рассмотренных нами свойств.

Ничто не может быть легче, чем при взгляде на предмет назвать его прекрасным или уродливым, величественным или мелким; но если бы мы попытались вывести общие правила для отнесения предметов к той или иной из этих категорий, мы оказались бы в большом затруднении. Для общего определения смешных предметов имеется дополнительная трудность: люди не в равной степени воспринимают смешные предметы; и даже тот же самый человек по-разному в разное время; предмет, вызывающий у него громкий смех, когда ему весело, вызовет самое большее улыбку, когда он настроен на серьезный лад. Все же смешные предметы ограничены известными рамками, которые я укажу, не претендуя на точность. Во-первых, смешным может быть только предмет мелкий и ничтожный; ибо мы не смеемся над тем, что действительно важно для нас или для других.

Истинное бедствие возбуждает сожаление и не может быть смешным; но беда пустячная или воображаемая, не вызывающая сострадания, бывает смешна. Чрезвычайно смешна сцена Дон Кихота с мельницами или та сцена, где Санчо ночью падает в яму¹ и, привязав себя за руки и ноги к ее стенке, в ужасе ждет утра, когда оказывается, что он всего лишь в каком-нибудь футе от дна. Нас смешит нос особо длинный или курносый, но полное отсутствие его возбуждает в зрителе отнюдь не смех, но ужас.

Во-вторых, из всех творений природы и искусства смешны лишь те, что отступают от правил и грешат недостатком или избытком чего-либо, как, например, крайне удлиненное лицо или же чрезмерно круглое. Ничто правильное, приличное, прекрасное, пропорциональное или величественное смешным быть не может.

Даже из этого краткого очерка можно с очевидностью заключить, что эмоция, вызываемая смешным предметом, крайне своеобразна, поэтому ей вряд ли находится место в присутствии какой-либо иной страсти или эмоции. Это подтверждается опытом, ибо мы никогда почти не встречаем ее в сочетании с другой. Исключение надо сделать лишь для одной эмоции, а именно для презрения, возбуждаемого некоторыми неприличиями; всякое непристойное действие внушает нам презрение к совершающему его; а если это действие одновременно вызывает смех, как, например, грубые промахи и нелепости, эмоции презрения и смеха тесно соединяются в сознании, а внешне выражаются *презрительным смехом*. Итак, предметы, вызывающие смех, могут быть двух родов — они либо *забавны*, либо *достойны осмеяния*. Забавный предмет возбуждает одну лишь веселость; предмет, достойный осмеяния, вызывает и смех и презрение. Первый вызывает смех приятный. Во втором случае к приятности смеха примешано неприятное чувство презрения; эта смешанная эмоция называется *осмеянием*. Неприятное чувство, вызванное у меня чем-либо достойным осмеяния, я вымещаю на нем презрительным смехом.

Предмет забавный не доставляет неприятности; он вызывает лишь некое приятное щекотание, внешне выражающееся веселым смехом. Достойное осмеяния будет подробно рассмотрено ниже; настоящая же глава посвящена именно этой эмоции.

Забавные предметы столь обычны и понятны, что на них не стоит тратить бумагу и время. Возьмем несколько следующих примеров:

Фальстаф. Я его помню в Климентовом колледже; он похож был на человека, вырезанного в конце ужина из корки сыра. Голый он был точь-в-точь как раздвоенная редька с вырезанной наверху смешной рожей...².

Здесь речь идет о диспропорции. Приведем теперь примеры пустячных или воображаемых бед:

Фальстаф. ...Эти мошенники безо всякой жалости бросили меня в реку, точно одного из пятнадцати слепых щенят... А я ведь погружаюсь в воду, как это и полагается по моему весу, с необыкновенной быстротой... Но, к счастью, река в этом месте мелка, и берега пологи. А то бы я непременно потонул...³.

ГЛАВА VIII

СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

Рассмотрев те свойства отдельных предметов, которые имеют ближайшее касательство до критики, мы переходим согласно плану, намеченному в главе о прекрасном, к отношениям между предметами, начиная с отношения сходства и различия.

Связи человека с окружающими предметами требуют от него некоторого знания их природы, их силы и их свойств, с которыми он и сообразует свое поведение. Приобретение знаний, столь необходимых для нашего благополучия, не предоставлено одному лишь разуму; природа предусмотрела для этого еще и любопытство — склонность сильную и неугомонную. Оно влечет нас ко всякому новому предмету и побуждает сравнивать предметы, чтобы обнаружить их различия и сходства.

Сходство предметов одного рода и различия между предметами разных категорий чересчур очевидны и знакомы, чтобы сколько-нибудь удовлетворять наше любопытство; это удовлетворение доставляют ему различия там, где преобладает сходство, и сходство предметов различных. Так, различие между отдельными особями внутри одного вида растений или животных почитается за открытие, в то время как многочисленные черты сходства между ними не привлекают внимания; в различных видах особый интерес возбуждают именно черты сходства, но отнюдь не многочисленные различия.

Однако сравнения оказываются порой надуманными. Когда черты различия или сходства переходят известные границы, они кажутся несущественными и потому не нравятся человеку с тонким вкусом; однако стремление к удовлетворению любопытства столь сильно, что даже у хороших авторов мы находим много сравнений слишком натянутых, чтобы нравиться. Отсюда приводимые логиками

многочисленные примеры разграничений, не основанных на действительных различиях, а также многочисленные примеры у поэтов и ораторов, когда сравнение не оправдано достаточным сходством. Я ограничусь всего одним примером этого последнего, который, быть может, позабавит читателя тем, что взят не у поэта или оратора, но у серьезного автора, писавшего о законах: «Взявшийся за изучение законоведения заметит, что оно подобно глубокому колодезю, из которого каждый черпает в меру своего разума. Кто зачерпнет всего глубже, откроет восхищения достойные тайны законов, ведомые в прежние времена их мудрым знатокам. И подобно тому как ведро с легкостью извлекается из воды (ибо *nullum elementum in suo proprio loco est grave* *), но, будучи над водой, поднимается с большим трудом, так и изучение законов, хотя на первых порах и трудное, при погружении в глубину их становится приятным, легким и необременительным; лишь бы оставаться при этом в собственной среде» **. Шекспир с большим чувством юмора высмеивает эту склонность к сравнениям, вложив в уста слабого умом человека сравнения, очень похожие на только что приведенные.

Флюэллаен. Мне тоже кажется, что Александр родился в Македонии. Уверяю вас, капитан, если вы посмотрите на карту мира и сравните Македонию и Монмут, даю вам честное слово, вы убедитесь, что они — как бы это сказать — очень похожи по местоположению. В Македонии есть река, и в Монмуте точно так же имеется река; в Монмуте она называется Уай; но вот как называется та, другая река — у меня совсем вылетело из головы. Но все равно, они похожи друг на друга, как один палец моей руки на другой, и в обеих водятся лососи. Если вы хорошенько рассмотрите жизнь Александра, то увидите, что жизнь Гарри Монмутского очень хорошо ей подражает; вы во всем найдете сходство...².

Главная цель сравнения несомненно познавательная; но что это цель не единственная, явствует из удачных сравнений, делающих предмет более выпуклым. Мы получаем живое представление об отваге человека при сравнении его со львом; и высоко оцениваем красноречие, если оно уподоблено реке, вышедшей из берегов и все увлекающей в своем бурном течении. Тот же эффект достигается с помощью контраста: богатый сильнее ощущает свое счастье, сопоставив его с положением человека, не имеющего куска хлеба.

* Ничто в своей собственной среде не имеет веса (латин.).

** «Кок¹ о Литлтоне», стр. 71.

Так сравнение служит и поэзии и философии; и для обеих остается верным уже высказанное правило: сходство однородных предметов и различия предметов различных производят впечатления; сравнение их не удовлетворяет нашего любопытства и не подчеркивает особенностей этих предметов; два дворовых покая, одинаковых по форме, размерам и обстановке, так же хороши в отдельности, как и при сравнении; это же относится к двум одинаковым частям сада; с другой стороны, сопоставьте здание с водопадом, или картину с холмом, или даже маленькую собачку с могучим конем — такие контрасты также не произведут впечатления. Но, указывая на сходство между разнородными предметами и различия между предметами однородными, мы чрезвычайно оживляем картину. Поэты с верным вкусом извлекают все свои сравнения из вещей в основном различных и никогда не пытаются противопоставлять предметы, если те не принадлежат к одной категории и не сходны в главных своих чертах; поставьте рядом крупное и маленькое животное одной породы — и одно покажется больше, а второе еще меньше, чем по отдельности; когда мы противопоставляем красоту уродству, каждое при этом выступает нагляднее. Сравнение одежды различных народов вызывает у нас любопытство, но не удивление, ибо она недостаточно сходна в своих главных чертах, чтобы правиться нам контрастом подробностей. Между тем новый покрой рукава или кармана пленяет новизной и по контрасту с прежней модой вызывает некоторое удивление.

Что наличие сходства и различий заставляет нас живее воспринимать видимые предметы, это мы показали достаточно ясно; так же, несомненно, обстоит и с предметами, воспринимаемыми другими органами чувств. Этот закон не ограничивается внешними чувствами; большое впечатление производит и противоположность характеров. Яго в трагедии «Отелло» говорит:

Любуйся
Век на его счастливую звезду
И на свое уродство³.

Нигде так удачно не противопоставлены образы щеголя и сурового воина, как у Шекспира:

Хотспер
Я, государь, не отказал вам в пленных,
Но, помнится, по окончании боя,
Когда, в крови, разгорячен резней,

Без сил, едва переводя дыханье,
 Я, опершись на меч, стоял,— подходит
 Какой-то лорд, опрятен, расфранчен,
 Свеж, как жених; на ниву после жатвы
 Был подбородок выбритый похож;
 Как продавец духов, благоухал он...⁴

Страсти и эмоции также усиливаются от сравнения. Человек высокого ранга внушает окружающим робость, вплоть до того, что совершенно уничтожает их в их собственных глазах. Цезарь перед статуей Александра был глубоко уязвлен тем, что, достигши тридцати двух лет — возраста, когда Александр скончался, — не совершил еще ничего достопамятного.

Сильное действие оказывает сравнение и на наши мнения. Очень богатого человека считают еще богаче, чем он есть; и мудрость и слабости людей также обычно преувеличиваются.

Ощущение бедственного положения усиливается при сопоставлении с утраченным счастьем:

Как мог забыть
 Я то, чем был? По склонностям моим
 Мне был сужден другой удел. Не первый
 Я был несчастлив, но подумать только —
 Какое счастье упустил!⁵

Долгое и утомительное путешествие заставляет нас радоваться даже плохому постоялому двору, а в пути, если дорога хороша и седок тепло одет, ненастный день может показаться ему приятен, ибо сильнее дает ощутить тепло и уют.

То же происходит, когда человек сопоставляет свое положение с положением других. Вид судна, застигнутого бурей, заставляет сильнее почувствовать собственную опасность:

Сладко, когда на просторах морских разыграются ветры,
 С твердой земли наблюдать за бедою, постигшей другого.
 Не потому, что для нас будут чьи-либо муки приятны,
 Но потому, что себя вне опасности чувствовать сладко.⁶

Человек в горести не выносит чужого веселья; оно дает ему сильнее почувствовать его беду и делает еще несчастнее. Созерцая красоты земного рая, Сатана восклицает:

С каким восторгом обтекал бы я
 Тебя, Земля, когда б вкушал отраду

От смены гор, долин, лесов и вод,
 Морей, лугов и непроглядных дебрей,
 И топей, и пещер! Но не найти
 Среди них приюта мне! Чем боле вижу
 Красот вокруг, тем более растет
 Во мне печаль — как лютая борьба
 Противоречий. Все добро во мне
 Становится отравой, и на небе
 Еще б страдал я горше⁷.

...Кто утолить жестокий голод сможет,
 Вообразив перед собою пир?
 Мечтая о палящем летнем зное,
 Кто выйдет голым в стужу декабря?
 О нет! О счастье думая в несчастье,
 Мы только хуже чувствуем беду!⁸

Вид опасности иногда приятен, иногда мучителен. На верху высокой башни робкий человек бывает охвачен страхом, которого не может рассеять даже сознание безопасности. Но на человека, нелегко теряющего голову, это оказывает противоположное действие; близость опасности усиливает в нем по контрасту ощущение безопасности и то удовлетворение, какое она приносит; это чувство близко только что описанному — при виде корабля, который борется с бурей.

Увеличение или уменьшение предметов от сравнения есть нечто настолько знакомое, что ни один философ не подумал искать причину*. Возможно, что их молчанию способствует неясность предмета; но нам, по счастью, удается найти эту причину в указанном выше законе, а именно во влиянии на наши мнения страстей**. Мы уже видели множество примеров этого особого свойства страстей, и можно полагать, что увеличение и уменьшение предметов в результате сравнения имеет ту же причину; в этом мы убедимся, если представим себе, что впервые видим очень крупное животное рядом с очень маленьким животным того же вида. Первое, что при этом бросается в глаза, это — различие настолько большое, что вызывает удивление, а оно, подобно другим эмоциям, увеличивает в наших глазах

* В практических сочинениях об искусстве авторы готовы привести любую причину, не сознавая трудности и опасности этого. Ле Пиль⁹, объясняя, отчего приятен контраст, говорит, что «он подобен сражению, сталкивающему противников». Для объяснения чего-либо несомненного годятся, как мы видим, самые глупые рассуждения.

** Гл. II, часть пятая.

объект; представляя разницу в размерах наибольшей из возможных, мы видим или думаем, что видим, одно животное крошечным, а другое — огромным. Эмоция удивления, вызванная каким-либо необычным сходством, объясняет в свою очередь, почему на первый взгляд сходство это часто кажется нам большим, чем на самом деле. Заметим также, что понятия меньшего и большего, являющиеся основой сравнения, представляют собой величины крайне неопределенные и тем способствуют описанному впечатлению. У нас нет мысленного критерия для большого и малого, как и для различных степеней любого качества; и наше сознание, ничем не сдерживаемое, естественно дает удивлению полную волю.

Исследуя ход человеческой мысли, порой крайне сложный и переменчивый, необходимо соблюдать величайшую осторожность; к тому же подобные умозрения редко нас удовлетворяют. К счастью, в данном случае умозрения подкрепляются фактами и вескими доводами. Во-первых, маленький предмет одного рода, противопоставленный крупному предмету другого рода, не вызывает ошибки в их оценке, как в случае однородных предметов. Самые большие различия между предметами разнородными настолько обычны, что наблюдаются нами с полным безразличием; но такие различия между предметами однородными, будучи редкостью, неизменно вызывают удивление; не следует ли заключить, что во втором случае именно удивление порождает ту ошибку в оценке, которой мы не наблюдаем в первом случае? Во-вторых, если единственной причиной ошибки в оценке является удивление, отсюда неизбежно следует, что эта ошибка исчезает, как только предмет становится привычным. Это неизменно подтверждается, не позволяя сомневаться, что дело именно в удивлении; оно велико, когда мы впервые видим комнатную собачку рядом с огромным догом, но если оба животных постоянно вместе, никто не удивляется, и нам безразлично, встречаем ли мы их порознь или вместе. Богатство недавно разбогатевшего человека кажется нам безмерным, ибо мы преувеличиваем и без того удивительное различие его нынешнего и прошлого положения; но по отношению к семье, где богатство давно переходит из поколения в поколение, мы не делаем такой ошибки. Примечательно также, что на нас не оказывают действия избитые сравнения; так, сравнение влюбленного с мотыльком, летящим в огонь свечи, некогда

остроумное, от частого употребления утратило всю свою силу; сейчас сравнение любви с огнем может лишь вызывать отвращение; Гомера справедливо упрекали за то, что в его сравнениях слишком часто появляется лев; как он ни разнообразит их, этого недостаточно, чтобы поддержать у читателя живое чувство удивления.

Для объяснения влияния сравнений я избрал простейший случай, а именно первую встречу с двумя животными одного вида, различающимися только размерами; но чтобы завершить мою теорию, надо добавить и другие обстоятельства. Предположим теперь, что два животных, прежде знакомых зрителю порознь, впервые предстают ему вместе. В этом случае ошибка в оценке их размеров окажется гораздо большей, чем в первом случае; следя за ходом нашей мысли при этом, мы поймем причину: нашим первым чувством будет удивление при виде необычного различия двух однородных существ; затем мы осознаем, что одно из них кажется меньше, а другое больше, чем прежде. И это новое обстоятельство, еще более усиливая наше удивление, заставляет нас вообразить различие между животными неизмеримо большим, чем если бы мы не имели о них понятия ранее.

Я ограничусь еще одним предположением. Допустим, что зритель видел раньше лишь одно из животных, например комнатную собачку. Это новое обстоятельство изменит эффект; вместо того чтобы усилить существующее различие, увеличивая одно из животных и настолько же уменьшая второе, все кажущиеся изменения будут касаться одной лишь этой собачки; удивление от того, что она меньше, чем казалась прежде, сосредоточит на ней все наше внимание и представит нам ее крохотной; дога мы вовсе не замечаем. Могу привести еще один хорошо знакомый пример. Возьмите кусок достаточно белого полотна и положите его рядом с белоснежным; мы тотчас изменим наше мнение о первом куске; удивление от того, что он менее бел, чем мы полагали, заставит нас поспешно заключить, что он гораздо менее бел, чем на самом деле; уберите теперь белоснежное полотно и замените его куском черной ткани; удивление, вызванное этим новым обстоятельством, породит другую крайность и заставит считать первый кусок чисто белым. Так опыт заставляет нас признать, что эмоции влияют даже на наше зрение. Из этого можно сделать общее заключение: все, что оказывается более необычным или

прекрасным, чем ожидалось, мы находим более необычным или прекрасным, чем в действительности. Отсюда обычная уловка — предварительное умаление чего-либо именно тогда, когда мы хотим, чтобы оно произвело на других большое впечатление.

Сравнения, употребляемые поэтами и ораторами, принадлежат к этому последнему роду; ибо в них всегда возвышается или умалется какой-либо знакомый предмет. Первое достигается уподоблением его чему-либо величественному или противопоставлением чему-либо как раз противоположному. Для достижения второго делается обратное; предмет должен быть противопоставлен чему-либо стоящему выше его или уподоблен чему-либо низшему. Все внимание обращено на главный предмет, который таким образом чрезмерно превозносится или же излишне припихается.

Объясняя воздействие на нас всякого необычного сходства или различия, я указывал лишь одну причину — удивление; рассмотрение этой причины в первую очередь было нужно во избежание путаницы. Но удивление не является единственной причиной описанного эффекта; к нему присоединяется вторая, быть может, не менее мощная, а именно некое свойство человеческой природы, еще не изученное ни одним автором, хотя и важное по своим следствиям; поскольку оно не получило названия, читателю придется довольствоваться следующим описанием. Всякий человек, наблюдающий себя и других, наверняка заметил нашу склонность оканчивать начатую работу и все доводить до совершенства. Имея дело с природой, нам редко удается выказывать эту склонность, ибо там мало что остается незавершенным, но в искусстве роль ее велика; она заставляет нас упорствовать в собственном труде и желать завершения чужого; мы испытываем явное удовольствие, когда работа доведена до совершенства, и не менее явную досаду, когда это не удается. Вот отчего нам не по себе, когда интересный рассказ прерывается на середине, когда музыкальная пьеса не имеет разрешающего аккорда, а здание или сад остаются незавершенными. То же руководит собирателями, например, полных собраний сочинений, хороших или плохих.

Некто взялся собрать гравюры, воспроизводящие все прославленные картины, и это ему удалось, не считая нескольких. Лабрюйер¹⁰ говорит, что недостающие тща-

тельно разыскивались — не ради их ценности, но для полноты собрания*.

Конечное следствие указанной склонности еще раз подтверждает ее наличие; людские дела получают смысл, лишь будучи завершены, а для преодоления лени не всегда достаточно разума; необходимо еще нечто сверх этого, чтобы побуждать нас к труду и не давать остановиться на полдороге.

Не станем терять времени на описание того, как указанная склонность вместе с удивлением влияет на наше восприятие необычного сходства или различия. Сперва возникает удивление, которое преувеличивает это сходство или несхожесть. Склонность, о которой идет речь, заводит нас еще дальше, ибо внушает нам убеждение, будто сходство или различие является полным. Лучшим примером

* Приведенные примеры касаются дел, которые можно завершить. Но то же беспокойство замечается и там, где завершение невозможно, например для так называемого *бесконечного ряда*. Следуя мысленно вдоль такого ряда, мы вскоре ощутим беспокойство, все более сильное по мере движения по этому пути, где нет надежды на конец. Бесконечная даль недолго тешит наш взор; нам скоро становится не по себе, и тем больше, чем больше времени мы тратим на ее созерцание. Примером бесконечной дали может служить аллея, ничем не завершенная в конце; причину неприятного чувства мы могли бы надеяться найти, если бы тут было некое подобие бесконечного ряда. На первый взгляд сходства нет, ибо самый острый глаз охватывает лишь часть пространства и ею ограничен. Но сознание воспринимает все сущее; мысленно мы продолжаем линию до бесконечности; этим бесконечная даль подобна бесконечному ряду чисел. Действительно, спокойное чувство, внушаемое бесконечной далью, мало отличается от того, какое вызывает бесконечный ряд; поэтому можно полагать, что причина их одна и та же.

Обратимся теперь к пространству, не ограниченному шоткуда; таковы обширная равнина или океан, созерцаемые с возвышенности. Как и в предыдущих случаях, нам будет не по себе из-за отсутствия завершения. Разница лишь в том, что ничем не ограниченное пространство поначалу приятнее для взора, чем бесконечный коридор, зато потом более неприятно. Это, впрочем, легко объяснить без ущерба для наших общих положений: первоначальное удовольствие вызывается величием созерцаемого объекта, а последующее беспокойное ощущение незавершенности усиливается тем, что мы напрягаем зрение, стремясь охватить столь большое пространство, и при повторении этих усилий неприятное чувство возрастает.

Если я не ошибаюсь, оно имеет место и при численной незавершенности. Мне неприятен вид чужих земель, вклинившихся в мои поля, и мне хочется их купить; не ради выгоды, но чтобы округлить мое владение. На пути в Грецию Ксеркс и его войско были чествованы лидийцем Пифием¹¹. В благодарность Ксеркс дал ему 7000 дариков, которых тому недоставало до четырех миллионов.

будет сходство с растением или насекомым, которое видится нам иногда в причудливой формы камушках. Каким бы отдаленным ни было сходство, оно кажется удивительно точным. Стремление завершить сходство в сочетании с удивлением порой заводит нас так далеко, что мы даже предвосхищаем будущее. В греческой трагедии «Финейды»¹² несчастные женщины при виде места, где их намеревались умертвить, в ужасе закричали. «Они увидели, что жестокий рок судил им умереть именно здесь, где они были покинуты в младенчестве»^{*}.

Склонность все доводить до совершенства способна вводить нас в обман не только в сочетании с удивлением, но и сама по себе. Мы имеем тому множество примеров именно там, где удивлению нет места; первый, который я приведу, касается сходства. *Unum quodque eodem modo dissolvitur quo colligatum est*^{**} — этот принцип римского права неверен; ибо связывать и развязывать, строить и разрушать — являются действиями противоположными и совершаются противоположными средствами; но когда действия эти относятся к одному и тому же объекту, это заставляет нас усматривать между ними некое сходство, а описанное выше стремление изображает это сходство возможно более близким. Следующий пример относится к различиям. Аддисон замечает^{***}, что «к бледному лицу всего более подходят белые одежды; к раскрасневшемуся — ярко-пунцовые; а смуглая кожа хорошо оттеняется черным капюшном». Объяснить это помогает все та же описанная нами склонность; достаточно взять один из случаев. Самая смуглая кожа все-таки далека от черноты; когда мы видим ее рядом с черным цветом, нас поражает именно несходство; а присущее нам стремление усиливать различие заставляет вовсе не замечать смуглость.

Эта склонность, даже там, где нет места удивлению, не ограничивается областью мнений; она столь сильна, что иной раз побуждает нас к действиям ради завершения сходства или различия. Это может показаться темным, но тотчас же разъяснится после следующих примеров. На чем основан *lex talionis*^{****}, как не на том, чтобы уподобить наказание проступку? Разум велит, чтобы между преступле-

^{*} Аристотель, *Поэтика*, гл. 17.

^{**} Все разъединяется тем же способом, каким соединяется (*латин.*).

^{***} «*Spectator*», № 265 [1712, 3 января].

^{****} Закон возмездия (*латин.*).

нием и наказанием существовало соответствие или сходство; а описанное выше стремление требует, чтобы сходство было как можно полнее. Побуждаемый им Тит Ливий объясняет некое наказание именно сходством его с проступком, однако чересчур тонким для обычного восприятия. Рассказывая об альбанском полководце Метте Фусетии, который изменил своим союзникам — римлянам и был за то осужден на казнь: привязан к коням и растерзан — он влагает следующую речь в уста Тулла Гостилия, назначившего такую казнь: «Метт Фусетий, если бы ты мог научиться держать свое слово и блюсти договоры, то я живого тебя поучил бы этому; теперь же, так как ты неисправим, то по крайней мере научи человеческий род своей казнью считать священным то, что ты осквернил. И вот, подобно тому как недавно ты колебался между фиденатами и римлянами, так растерзано будет теперь на части твое тело»¹³.

Вот почему приговор часто приводится в исполнение на том самом месте, где было совершено преступление. В «Электре» Софокла¹⁴ Эгиста влекут во внутренние покои дворца, чтобы предать смерти там, где им был убит Агамемнон. Шекспир, чье знание человеческой природы столь же глубоко, как обширно, не оставил без внимания и эту особенность.

Отелло. Какой-нибудь отравы, Яго, сегодня же. Я не буду вступать с ней в объяснения, чтоб не поддаться ее обаянию. Так помни, сегодня же. Достанешь, Яго?

Яго. Зачем яд? Лучше задушите ее в постели, которую она осквернила.

Отелло. Хорошо. Хорошо. Знаешь, это справедливая мысль. Это мне нравится¹⁵.

Уорик

Ту голову, что Клиффордом пририта,—
Снять в Йорке голову отца с ворот,
И этой головою заменить;
Так мерою мы воздадим за меру¹⁶.

На смертном одре у людей обычно рождается желание быть похороненными рядом с близкими. В «Аминте»¹⁷ Тассо влюбленный, узнав, что любимая растерзана волком, хочет погибнуть той же смертью*.

Остается добавить на эту тему еще два замечания. Первое касается сходства, которое, будучи полным, уже не производит впечатления, как бы ни были разнородны срав-

* Акт IV, сц. 2.

ниваемые предметы. Так, мрамор весьма отличен от вещества, составляющего живое тело; вырезанная из мрамора человеческая фигура очень нравится нам сходством с человеком; но если мраморную фигуру раскрасить подобно картине, сходство станет столь полным, что издали она покажется живой; приблизившись, мы обнаружим нашу ошибку, но ощутим сперва одно лишь удивление; фигура будет все еще казаться живой, а не статуей; чтобы рассеять заблуждение, нужно усилие мысли. Так не может произойти с картиной; ибо там сходство не может быть настолько полным, чтобы скрыть, что перед нами лишь подражание природе.

Второе замечание относится к различию. Эмоции ощущаются всего сильнее, когда они различны и сменяют друг друга; однако смена не должна быть ни чересчур быстрой, ни чрезмерно медленной; когда смена чересчур медленна, контрасты ослабляются долгими промежутками времени; когда смена слишком быстра, ни одна из эмоций не успевает достигнуть полной силы, вытесняемая следующей. Речь Боссюэ над гробом герцогини Орлеанской¹⁸ являет собой беспорядочную смесь светлых и мрачных картин, сменяющихся с чрезвычайной быстротой: конечно, противоположные чувства сильнее всего ощущаются поочередно, но каждое в отдельности должно достичь надлежащей силы, прежде чем мы введем новое.

Сказанное выше помогает нам решить весьма важный вопрос, касающийся эмоций, вызываемых искусством, а именно: что лучше чередовать — сходные эмоции или же различные? Эмоции, рождаемые искусством, большей частью слишком сходны, чтобы нравиться именно своим сходством; поэтому чередовать их следует по контрасту. Это прямо признано для эпоса и драмы; лучшие авторы, ведомые, вероятно, более вкусом, чем рассуждением, обычно стремятся именно к этому. То же относится и к музыке; в одной кантате следует не только вмещать все эмоции, какие способна вызывать музыка, но ради наибольшего эффекта располагать их по контрасту. В искусстве садоводства для этого есть еще одна причина: чувства, вызываемые этим искусством, в лучшем случае столь слабы, что для их усиления следует применять все возможные средства; разбивая сад, можно чередовать в нем величавое с уютным и веселым, аккуратное с диким и меланхолическим; при обозрении его величавость должна соседствовать

с уютом, правильность с запущенностью, а веселость с меланхолией, так, чтобы каждая эмоция сменялась противоположной; еще лучше оставить кое-что невозделанным, а перспективу где-то не замыкать; такой вид сам по себе неприятен, но, чередуясь с приятными зрелищами, усиливает удовольствие от них; этому нас учит и природа, которая свои прекраснейшие ландшафты часто перемежает мрачными утесами, унылыми болотами и каменистыми пустошами. То же делают и величайшие сочинители музыки; вторая часть итальянской песни редко содержит какие-либо чувства и резкостью звучания словно нарочно оттеняет лучшие части этих музыкальных сочинений.

Малый сад, обозримый единым взглядом, дает мало возможностей для такого рода украшений. Противоположные эмоции требуют различных настроений, и поэтому соединение их не может быть приятным*; можно сочетать веселость и уютность или дикость и мрачность, но соединение веселости и мрачности неприятно. Дикие заросли ракитника и дрока в Ричмондском парке нравятся нам среди других его частей; но подобное было бы нетерпимо рядом с изысканным цветником или клумбой. Таким образом, парк небольших размеров не терпит контрастов; разбивая такой парк, всего надежнее будет придать ему некое единство. По той же причине единством должен обладать и пейзаж на полотне, и именно таково правило в живописи. Если сюжет весел, каждая фигура должна способствовать этому настроению.

Из предшествующих рассуждений следует, что парк, расположенный вблизи большого города, должен выглядеть уединенным. Напротив, разбивая парк в пустынной местности, надо стремиться создать некий контраст с ней: никаких храмов или темных аллей; но jets d'eau, каскады — все самое веселое и роскошное. Более того, в таком парке следует избегать близкого сходства с природой и поражать искусной правильностью, выставляя напоказ творения человеческих рук, что в пустынной местности явится приятным контрастом.

Из сказанного ранее** можно сделать вывод, что остроты и насмешки плохо сочетаются с величием. Несхожие эмоции производят сильное впечатление при медленной их

* См. гл. II, часть четвертую.

** В гл. II, часть четвертой.

смене; но при быстрой смене, близкой к одновременности, они не нравятся; так, в возвышенном описании битвы у Вергилия комический образ безусловно неуместен:

Тут Кориней, голову с алтаря обоженную взявши,
Пламенем мечет в лицо наести готовому рану
Эбузу. И у него борода огромная, вспыхнув,
Вся зачатила...¹⁹

Не менее комичен и столь же неуместен следующий образ:

В то время как готовятся поспешно
Орудия для взятия Солима,
Наш вечный враг на христиан бросает
Пылающие ненавистью взгляды.
При виде рвеня дружного рабочих
Он яростно кусает сам себя
И, словно бык, смертельно пораженный,
Неистово мычит, ревет и стонет.²⁰

Однако полное изгнание комического из эпоса было бы излишней суровостью. Эпическая поэма не всегда парит выше облаков; она допускает большое разнообразие и способна при случае спускаться на землю, не роняя своего достоинства. Там, где тон ее становится более будничным, уместно вводить и комическое. Это делает Вергилий*, изображая состязание в беге, все обстоятельства которого, включая комическую часть, взяты им у Гомера**. После приступа веселости мы, правда, менее расположены к серьезному и возвышенному; зато забавная сцена, давая отдых мыслям после усердных занятий предметами более важными, не позволяет нам утомиться и сохраняет наше наслаждение во всей полноте.

ГЛАВА IX

ЕДИНООБРАЗИЕ И РАЗНООБРАЗИЕ

При попытках объяснения единообразия и разнообразия и их воздействия на нас возникает сомнение относительно наилучшего способа. Если строго придерживаться темы, я предвижу трудности; а если я позволю себе отступления ради более ясной картины,

* «Энеида», V [291—362].

** «Илиада», песнь XXIII [754—784].

то буду, вероятно, обвинен в том, что пишу не на тему. Но боязнь осуждения не должна мешать делать нужное дело; к тому же задуманное мной отступление коснется некоторых смежных вопросов, которые не только любопытны, но имеют немалую важность для науки о человеческой природе.

Необходимое чередование впечатлений надлежит рассматривать с двух точек зрения: со стороны порядка и связности и со стороны единообразия и разнообразия. Первое уже сделано выше*; перейду ко второму. Мир, где мы живем, изобилует предметами, столь же примечательными своим разнообразием, как и численностью; открываясь нам посредством искусного механизма внешних органов чувств, они доставляют нашему сознанию все его представления; воспоминания, воображение и размышление присоединяются к ним, чтобы составить полную цепь, без перерывов и пробелов. Эта цепь представлений и мыслей весьма мало зависит от нашей воли. Ум, как уже было замечено, устроен так, «что никаким усилием не может нарушить последовательность мыслей или долго удерживать внимание на одном и том же предмете»**; мы можем замедлить возникновение представления; можем сократить его естественную длительность, чтобы дать место другому; можем варьировать чередование, меняя место или занятие; и до некоторой степени можем уменьшать разнообразие, часто, через короткие промежутки времени, вспоминая тот же предмет; но всегда будет чередование, смена одного представления другим. Можно искусственно замедлять или ускорять чередование, делать его более разнообразным или единообразным, но в той или иной форме оно неизбежно.

Даже предоставленная себе, череда представлений не всегда движется равномерно; существуют естественные причины для ее ускорения или замедления. Среди них я назову в первую очередь особенности душевного склада. Ничем так не отличается один человек от другого, как течением мыслей в его сознании; уму холодному и флегматическому присуще их медленное течение и, как следствие этого, — замедленная сообразительность и мешкотность в действиях; напротив, пылкому темпераменту свойственна быстрая смена представлений, быстрота в соображении и расто-

* В гл. I.

** Локк, Опыт о человеческом разуме, кн. 2, гл. 14.

ропность в действиях. Замечено, что азиатские народы, в особенности же китайцы, более хладнокровны и медлительны, чем европейцы; не потому ли, что жаркий климат истощает силы и расслабляет дух? Тогда как прохлада, свойственная центральной Европе, вселяет бодрость в тело и дух, ускоряет течение мыслей, а тем самым побуждает к деятельности. У людей молодых мы замечаем более быстрое чередование представлений, нежели у стариков; отсюда присущая юным жажда разнообразия и развлечений, сменяющаяся в зрелом возрасте более однообразными и степенными занятиями. Поэтому люди зрелых лет пригоднее для дел, где требуется больше единообразия, чем разнообразия. В старости замедленное течение представлений делает разнообразие ненужным; поэтому старики во всем держатся привычного единообразия. Какова бы ни была причина, мы можем утверждать, что пылкость воображения и темперамента неизменно сочетается с быстрым течением представлений в сознании.

Естественная скорость чередования представлений отчасти зависит и от их характера. Приятный предмет, прочно завладев умом, замедляет это течение больше, чем когда предметы нам безразличны; величие и новизна также надолго приковывают наше внимание, вытесняя все другие мысли; и занятый таким образом ум не ощущает пустоты. Некоторые эмоции, торопя нас от предмета к предмету, ускоряют чередование. Когда цепь состоит из связанных между собой представлений или мыслей, чередование их происходит быстро, ибо природа устроила так, что связанные предметы воспринимаются легко и без задержек*.

И наоборот, чередование будет медленным, когда его составляют разрозненные представления или мысли, нелегко проникающие в сознание; что не связанные друг с другом предметы проникают туда с трудом, видно из растерянности, в какой мы пребываем в первый момент их появления, колеблясь между новой цепью мыслей и прежней; за этот короткий период один-два прежних предмета не раз врываются в наше сознание, пока внимание не остановится окончательно на новом объекте. Эти замечания касаются также мыслей, подсказанных литературой; ум воспринимает быстрое чередование связанных между собой представлений, но разрозненные представления, к которым он

* См. гл. I.

не подготовлен, воспринимаются им не сразу; поэтому чередование подобных мыслей должно быть медленным. Вот почему эпическая поэма, пьеса или любое связанное повествование читаются быстрее, чем книга максим или изречений, быстрая смена которых вызывает путаницу и утомление.

Таковы границы, какие природа ставит для скорости чередования представлений. Каковы эти границы в отношении разнообразия, мы сейчас увидим. Единообразие или разнообразие цепи представлений зависит от предметов, которые в это время окружают человека. Имеют значение и его занятия; ибо иной раз мы заняты множеством дел одновременно, иной же раз ничем. Естественная череда воспоминаний более ограничена, ибо в ней каждый предмет как-то связан с предыдущим и последующим; эти связи, многочисленные и весьма различные, вносят достаточное разнообразие, не допуская в то же время его избытка, который неприятен. Нрав и конституция также оказывают тут влияние, равно как и на скорость чередования. Человек спокойный и степенный неохотно допускает до себя мысль, не связанную должным образом с какой-либо из предшествующих; тогда как легкомысленный жадно хватается за все новое, хотя бы и весьма слабо связанное с предыдущим. Необходимо принимать во внимание и то, каковы сами по себе представления, составляющие цепь; ибо их характер не меньше влияет на единообразие и разнообразие, чем на скорость чередования. Ум, поглощенный какой-либо страстью, будь то любовь или ненависть, надежды или опасения, прикован к одному предмету и не терпит ничего постороннего. При таком состоянии чередование представлений должно быть не только медленным, но и крайне однообразным. Гнев, когда он только что вспыхнул, весь устремлен на свой объект и оставляет в сознании место для одной лишь жажды отмщения. Это отлично изображено в образе Хотспера, очерченном необычайно живо и ярко <...>¹

Обозрев цепь представлений в ее природном виде, а также возможные отклонения вследствие различных причин, посмотрим теперь, насколько она подчиняется нашей воле; ибо о некотором влиянии этой последней говорилось выше. Прежде всего, чередование представлений можно замедлить, если задерживаться на одном предмете, или ускорить — если гнать из мыслей другие. Однако подобные изменения естественного чередования представлений, со-

вершаемые по нашей воле, имеют предел, которого нельзя преодолеть даже самым мучительным усилием; это станет очевидным, если вспомнить, что ум, ограниченный в своих возможностях, неспособен вмещать многие представления одновременно; и когда он ими насыщен, в нем не находится места для новых, пока не удалились прежние; следовательно, никакие намеренные изменения не могут совершаться мгновенно, ибо время, которое на них требуется, ограничивает скорость чередования. С другой стороны, наша способность задерживать ускользающее представление также ограничена; и причина здесь та, что, чем дольше мы удерживаем какое-либо представление, тем это нам труднее, пока наконец трудность не превысит наши силы, и тогда мы бываем вынуждены отступить и предоставить череду мыслей ее естественному течению.

Что до единообразия и разнообразия, то здесь наша власть над цепью представлений в одних случаях очень велика, в других же ничтожна. Цепь, состоящая из представлений о предметах внешнего мира, целиком зависит от места, где мы находимся, и способна изменяться лишь при перемене места. Цепь, состоящая из воспоминаний, подвластна нам еще менее, ибо мы не можем по собственной воле призвать ни одну мысль, с ней не связанную*. Зато цепь, подсказанную чтением, можно разнообразить по желанию, лишь бы книги были под рукой.

Власть над чередой представлений, данную нам природой, можно значительно увеличить, если постоянно и от молодых лет в этом упражняться. Это мы видим на примере некоторых математиков, которые далеко превзошли природные возможности по части медленности и единообразия в мыслях; а еще более на примере людей религиозных, которые проводят целые дни в молитве и налагают на себя длительное и суровое покаяние. Что касается быстроты и разнообразия, трудно представить себе, чего достигают тут иные благодаря привычке усердно трудиться. Пусть чужеземец или кто-либо незнакомый с подобным зрелищем сопровождает британского канцлера² в его трудах, хотя бы за один только день парламентской сессии,— как же будет он удивлен! Какое увидит обилие дел, какую глубину размышлений, какое усердие к делам правления! У этого великого человека череда представлений, очевидно, намного

* См. гл. I.

ускорена по сравнению с природной, и при этом никакой путаницы или поспешности; во всем величайший порядок и точность. Вот что значит привычка. Счастлив человек, овладевший способностями, которые могут настолько вознести его над обычной долей смертных*.

Теперь мы подготовлены к тому, чтобы рассмотреть цепь представлений с точки зрения доставляемой ею приятности или неприятности; здесь от читателя требуется особое внимание, ибо именно здесь мы найдем объяснение влияния на нас единообразия и разнообразия. Когда представления чередуются своим естественным порядком, человек чувствует себя легко и свободно, особенно после вынужденного ускорения или задержки. Напротив, ускорение и замедление естественного чередования вызывает мучительное чувство, мало ощутимое при незначительных нарушениях, но нарастающее при любой из двух крайностей. Неспособность долго задерживать внимание на одном предмете и воспринимать за короткое время множество предметов особенно отличает детей; а также и людей, непривычных к труду; когда чередование очень замедлено, человек томится, он либо теряет терпение, либо дремлет; при быстром чередовании голова его идет кругом, он устает, и это похоже на усталость после тяжелого физического труда.

Однако и умеренная скорость чередования не удовлетворяет нас, если при этом представления недостаточно разнообразны; численность без разнообразия еще не составляет цепи, которая была бы приятна. При сравнении немногих предметов единообразие приятно; но частое появление однородных предметов становится неприятным; недостаточное разнообразие нас утомляет; любое ограничение, будь то по причине замедленного чередования или чрезмерного единообразия, скоро становится для нас стеснительным. Впрочем, излишнее разнообразие также утомительно; это ощущается даже при чередовании связанных между собой представлений; а тем более в случае представлений разрозненных, получающих к нам доступ с известным усилием; правда, совершенное однажды, усилие это едва заметно; но при частом повторении оно становится крайне тягостным. Какова бы ни была причина, одно можно утверждать, что человеку приятно, когда представления у него сменяются с определенной скоростью, но также и с

* Эта глава была написана в 1753 году⁵.

определенным разнообразием. Удовольствие от цепи связанных между собой представлений весьма велико, когда мы грезим; особенно когда воображение усердно творит новые идеи, притом с удивительной легкостью; напомним, что большую долю в этом удовольствии составляет безмятежность, в какой пребывает в это время наш ум. Дело обстоит иначе, когда в цепь включаются предметы внешнего мира; ибо, появляясь без всякого иного порядка, кроме смежности в пространстве, они образуют цепь представлений, которая может быть как весьма однообразной, так и крайне разнообразной; а это по причинам противоположным одинаково неприятно.

Не менее болезненно изменение посредством усилия воли той степени разнообразия, какую требует природа. Созерцание, если ум при этом надолго прикован к одному предмету, становится мучительным, ибо ограничивает свободу представлений; любознательность и надежда сделать полезные открытия могут дать нам силу его выносить; но большинство людей глубоко его ощущает и испытывает из-за этого отвращение ко всем отвлеченным наукам. В любой профессии работа, состоящая из простых, но непрерывно повторяемых движений, утомляет работающего; он жалуется не на чрезмерное количество работы или ее непосильную трудность, ему недостает именно разнообразия, его тяготит необходимость вновь и вновь проделывать то же самое. Когда работа достаточно разнообразна, ум сохраняет свежесть и человек доволен своим уделом. Слишком усиленную и разнообразную деятельность также трудно выносить, хотя бы во всем другом она была приятной; так, наплыв спешных дел у адвоката, врача или негодника ошеломляет и подавляет, если нет привычки к такому усиленному труду, приобретенной долгим упражнением; в этих случаях утомляет именно избыток разнообразия; и это непрерывное напряжение весьма мучительно.

Существуют и не зависящие от нас причины, которые нарушают назначенную природой степень разнообразия; так, незначительная боль в какой-либо одной части тела, если она длительна и непрерывна, может сделаться почти нестерпимой; больной, чувствуя, что боль не усиливается, жалуется на ее непрерывность больше, чем на жестокость; на то, что она поглощает все его мысли, не давая думать ни о чем другом. Боль, которая перемещается, более терпима, ибо перемещение вносит разнообразие; еще легче

терпеть боли перемежающиеся, позволяющие отвлечься и подумать о других вещах. Часто встречающийся цвет или повторяющийся звук становятся неприятны; например, анфилада комнат со стенами одного цвета или продолжительный звон колокола. Цвета и звуки достаточно разнообразны, хотя бы в разнообразии не было порядка, приятны; например, разноцветные цветы на лугу или хор птиц в роще; но стоит усилить разнообразие чрезмерно, и оно становится неприятным; так, излишняя пестрота тонов, теснящихся на небольшом полотне или быстро сменяющих друг друга, производит неприятное впечатление, которое можно предотвратить, разделяя те же цвета в пространстве или во времени. Множество голосов, звучащих в толпе, крик животных, согнанных на ярмарку, вызывают неприятное чувство; хотя часть их или даже все они, но поочередно были бы приятны. Из-за того же излишка разнообразия боли, ощущаемые в различных частях тела одновременно или тотчас друг за другом, являются настоящей пыткой.

Удовольствие или неудовольствие, которое смотря по обстоятельствам доставляет нам цепь представлений, есть драгоценный дар природы, преследующей благие цели. Понимая, однако, что ум читателя, увлеченный предметами столь интересными, легче обычного поддается убеждению, я постараюсь не пользоваться этим и всякий свой довод или замечание основательно подкреплять; с такой оговоркой я продолжу разъяснение этих целей. Выше уже говорилось, что люди флегматического темперамента, у которых представления чередуются медленно, не расположены к действию; и что энергическая деятельность неизменно сочетается с быстрым чередованием представлений. За примерами не надо далеко ходить: следя за течением собственных мыслей, всякий убедится, что быстрый ход мыслей побуждает его к действию; и что он к нему не расположен именно тогда, когда чередование представлений замедляется. Но так как человек создан для действия и должен быть деятельным, чтобы быть счастливым, природа заботливо предохраняет его от лености, сочетая умеренное чередование представлений с приятным ощущением и сделав мучительной их чрезмерную медленность. Замедленное чередование представлений имеет еще одно дурное следствие: в нескольких особо важных случаях человек бывает руководим инстинктом, но для дел, допускающих размышление и выбор, ему дан в наставники разум; а поскольку

размышление часто требует обилия мыслей, чередование их должно быть достаточно быстрым, чтобы подсказать все необходимые мотивы; при слишком замедленном чередовании мотивы могут приходиться на ум, когда дело уже начато и отступать поздно.

С той же заботливостью природа охраняет своего любимца, человека, и от чересчур быстрого чередования; обе крайности болезненны в равной степени, хотя и по-разному. Следствия этой заботы многочисленны. Во-первых, природа ставит разумный предел не только деятельности нашего тела посредством некоторых болезненных ощущений, но делает то же и для наших духовных способностей с помощью неприятного чувства, сопровождающего чрезмерно ускоренное чередование представлений. Природа остерегает нас, она велит нам уменьшить скорость и не напрягать чересчур мысль. Еще одно из ее благих предначертаний мы обнаружим, если поразмыслим, как именно запечатляются в нашем сознании предметы: чтобы память могла прочно запечатлеть какой-либо предмет внешнего мира, ей даже при величайшем напряжении внимания нужно время; при обычной степени внимательности времени требуется еще больше; поэтому ускоренное чередование представлений, очевидно, мешает предметам производить на нас впечатление достаточно глубокое, чтобы оно могло пригодиться в жизни; вот почему Природа, приходя на помощь нашей памяти, остерегает нас посредством болезненного ощущения от чересчур быстрого чередования представлений. Есть у нее тут и еще более важная цель: как замедленная череда представлений не располагает к действию, так чересчур быстрая толкает на поступки поспешные и необдуманные; разумное поведение достигается размышлением и ясным пониманием, невозможными при ускоренном беге мыслей. И вот Природа, добываясь от нас разумного поведения, надежно охраняет нас от поспешности в мыслях, сочетая ее с неприятными ощущениями.

Природа не только принимает меры против чересчур медленного или чересчур быстрого чередования мыслей; она еще и делает умеренное их течение весьма приятным. Скорость их не ограничена слишком строго; каждый может безболезненно ускорять или замедлять в себе в известных пределах скорость смены представлений. В еще большей степени он может это делать, приобретая соответствующие навыки; привычка к созерцанию уменьшает то-

мительное чувство, вызываемое замедлением, а деятельная жизнь постепенно приучает находить приятность в ускорении течения мыслей.

Что касается главного назначения нашей любви к разнообразию, заметим, что людские дела, многочисленные и разнообразные, требуют соответствующего распределения нашего внимания и усилий. Ради правильного их распределения Природа и сделала равно для нас неприятными как чрезмерное единообразие, так и излишек разнообразия. В самом деле, будь мы привержены любой из этих крайностей, наше внутреннее устройство плохо соответствовало бы внешним обстоятельствам. Там, где труд по необходимости однообразен, как, например, в мануфактурах, или крайне разнообразен, как у юриста или врача, Природа, заботливая о всех наших нуждах, опять-таки предусмотрела это, вселив в каждого склонность к приобретению привычек; терпеливое прилежание в каком-либо одном занятии облегчает его чрезмерное однообразие; а подобное же упражнение в быстрой смене занятий облегчает излишнее разнообразие. Таким образом мы привыкаем получать удовольствие от ряда занятий, которые сами по себе, без привычки, не слишком приятны.

Некая середина между единообразием и разнообразием столь же приятна, как и середина между быстротой и медленностью. Так устроенный человеческий ум на диво приспособлен к нашим земным делам, в которых происходят постоянные перемены, однако же не без связи одного с другим; приспособлен он и для приобретения познаний, каковое заключается более всего в обнаружении сходства между предметами различными и различий между предметами сходными; такое занятие, даже помимо приобретаемых знаний, восхитительно само по себе, ибо является золотой серединой между слишком большим единообразием и чрезмерным разнообразием.

Сейчас мы подошли к главной цели настоящей главы, а именно рассмотрению единообразия и разнообразия в их отношении к искусствам, чтобы обнаружить, если сумеем, когда должно преобладать первое, а когда второе. Приобретенные нами сведения тотчас же позволяют нам сделать общий вывод: что во всяком произведении искусства нам должна быть приятна та степень разнообразия, которая соответствует естественному чередованию наших представлений; и что избыток как разнообразия, так и единообразия

должен быть неприятен именно потому, что нарушает это естественное течение. Поэтому в произведениях искусства допустимо большее или меньшее разнообразие, смотря по сюжету; в картине, представляющей важное событие, которое приковывает внимание зрителя к одному предмету, нам не понравились бы ни многочисленные фигуры, ни украшения; картина, изображающая что-либо веселое, допускает большое разнообразие фигур и украшений. То же относится к поэзии и к музыке.

В то же время следует заметить, что в природе допустимо большее разнообразие предметов, нежели на картине; а на картине — большее, чем в словесном описании. Предмет, предстающий нам в натуре, скорее производит впечатление, чем изображенный красками, а тем более словами. Вот почему изобилие разных предметов в природном ландшафте не вызывает путаницы и утомления; по этой же причине картина способна вместить больше разнообразия, чем стихотворение. Однако и картина, подобно зданию, должна быть достаточно простой, чтобы восприниматься с одного взгляда. Насколько каждая из картин Лебрена⁴, изображающих историю Александра, отвечает этим требованиям, я предоставляю судить сведущим людям.

От общих замечаний я перехожу к частностям. В произведениях, постоянно выставленных для обозрения, надлежит стремиться к разнообразию. В скульптуре поэтому есть правило так располагать различные части статуи, чтобы достигать возможно большего разнообразия. Конус на первый взгляд красивее пирамиды; однако ради большего разнообразия ему справедливо предпочитают пирамидальный шпиль. По той же причине овалу отдают предпочтение перед кругом; а рисуя здание или иное сооружение, художники придают ему большее разнообразие тем, что изображают его несколько сбоку, под углом; этим они удовлетворяют нашему вкусу к разнообразию, не нарушая в то же время и правильности. В картине, изображающей животных, особенно животных одного вида, должны преобладать контрасты; чтобы внести в нее жизнь, надо рисовать одно спящим, другое бодрствующим; одно в покое, другое в движении.

Все литературные сочинения, предназначенные для развлечения, требуют тем больше разнообразия, чем они длиннее. Недостаток разнообразия явственно чувствуется

в истории гражданских войн во Франции, сочинении Давила⁵; описанные там события важны и многообразны; но читателя утомляет однообразие выведенных там характеров, ибо все изображены одинаково искусными политиками, руководимыми одной лишь выгодой. Трудно сказать, чем больше отвращает от себя Овидий — избытком ли разнообразия или чрезмерным однообразием: все его повести на один лад, все неизбежно кончаются превращением одного существа в другое; но не менее утомительно у него и разнообразие, состоящее в том, что читателю без передышки преподносят одну историю за другой. Ариосто еще более утомителен, чем Овидий, тем, что переходит в разнообразии границу; не довольствуясь, как Овидий, нанизыванием одного рассказа на другой, он озадачивает читателя, смешивая их все в кучу, безо всякой связи. Вместе с тем «Неистовый Роланд» надоедает и однообразием, не меньше чем «Метаморфозы», хотя и по-иному: в самом интересном месте рассказа читателю, нетерпеливо ждущему развязки, вдруг предлагается другая повесть, которая его не трогает, пока ум его занят первой. Этот раздражающий метод, которому автор ни разу не изменяет на протяжении всего длинного сочинения, имеет помимо однообразия еще один недостаток: он не дает родиться тому сочувствию, которое читатель испытывает к интересным событиям, когда его не прерывают.

Эмоции, связанные с чередованием представлений, мало изучены и еще меньше поняты; вот почему эта тема нуждалась в подробном рассмотрении. Иные читатели могут удивиться тому, что разнообразие трактуется мной лишь как способствующее приятности от чередования представлений, тогда как его принято считать неотъемлемым атрибутом красоты любого рода, согласно определению: «Красота слагается из единообразия и разнообразия». Но после приведенных выше объяснений и примеров стало, я надеюсь, очевидно, что это определение, быть может, и пригодное для того или иного отдельного случая, отнюдь не верно в отношении красоты вообще; в красоте высоко нравственного поступка или математической теоремы разнообразие не играет роли; среди видимых предметов — великое множество прекрасных, почти или вовсе не отличающихся разнообразием; шар, наиболее единообразная из фигур, является вместе с тем и самой прекрасной; квадрат, более красивый, чем трапеция, менее разнообразен в

составляющих его линиях. Приведенное выше определение красоты, выраженное в лучшем случае туманно, приложимо лишь к предметам, являющимся нам по несколько вместе или чередой, когда должное сочетание единообразия и разнообразия действительно всегда приятно, при условии, чтобы каждый из этих предметов в отдельности тоже был прекрасен; ибо единообразие и разнообразие среди предметов уродливых не доставляет удовольствия. Это обстоятельство в определении опущено; а если его упомянуть, оно тотчас обнаружит несовершенство всей формулы; определение красоты как сочетания прекрасных предметов в должной пропорции единообразия и разнообразия не может быть принято; ибо нет грубее ошибки, чем употреблять в определении то слово, которое как раз и надлежит определить.

Приложение к гл. IX,
касающееся творений природы преимущественно с точки зрения единообразия и разнообразия

В творениях природы, будем ли мы рассматривать их внутреннее или внешнее строение, одинаково ясно выступают красота и целесообразность. Мы начнем с их внешнего вида, ибо это первое, что предстает взору.

Форма созданий живой природы обычно правильна. Ствол дерева, его ветви и их разветвления почти круглы и образуют систему частей, правильно уменьшающихся от ствола к тончайшим веточкам. Нигде так не выступает единообразие, как в листьях, которые на деревьях одной породы одинаковы по цвету, размеру и форме; семена и плоды всегда имеют правильное строение, большей частью близкое к шарообразному. Поэтому растение, особенно крупное, со своим стволом, ветвями, листвою и плодами являет собой восхитительное зрелище.

У животного на первом месте туловище, наиболее крупная из его частей; форма его, подобно стволу дерева, почти круглая, то есть наиболее из всех приятная; обе стороны его совершенно одинаковы; другие части тела большей частью существуют попарно; оба составляющих каждой пары также одинаковы. Те части, которые существуют в единственном числе, располагаются посередине; конечности, находящиеся в известной пропорции к туловищу, служат для его поддержки и придания ему должной высоты. На одном конце помещаются шея и голова; голова, будучи наиболее важной частью, занимает, как и должно быть, главное место. Таким образом, красота целого

является результатом правильного расположения множества одинаковых и пропорциональных частей; малейшее отклонение от числа, одинаковости, пропорций или порядка неизменно воспринимается как уродство.

Ни в чем Природа так не щедра, как в великолепной окраске своих созданий. Цветы, мех животных и оперение птиц соперничают в красоте окраски, неподражаемой как по яркости, так и по гармоничности. Прекраснее всего в природных красках — краски человеческого лица; здесь всего более проявило себя несравненное мастерство природы, гармонически сочетавшей краски с размерами, формой и расположением отдельных частей. Словом, цвет, как видно, живет только в природе и тускнеет в самых искусных руках художника.

Во внутреннем строении растения и животного мы наблюдаем изумительную тонкость. Человек, обрабатывая материал, ограничивается его поверхностью; тогда как природа искусно проникает в самую глубину, вплоть до мельчайших первичных частиц. Тело животного и растения состоит из нескольких крупных сосудов; те в свою очередь — из меньших, а меньшие — из еще меньших, и так, насколько нам известно, до бесконечности. Способность создавать механизмы из тончайших частиц присуща именно природе и примечательно отличает ее создания от любого произведения искусства. Такое строение, повторяясь от крупных частей до мельчайших, помогает сохранить во всем самую строгую правильность; волокна растений являются связками цилиндрических каналов, лежащих в одном направлении и почти параллельно друг другу; иногда встречается полная симметричность частей, как, например, у лука, состоящего до самой сердцевины из концентрических оболочек. Тело животного еще более изумляет расположением внутренних частей, их порядком и симметричностью; нет ни одной кости, мышцы, жилы или нерва, которые не имели бы себе подобного по другую сторону; этот порядок соблюдается вплоть до мельчайших частей; легкие состоят из двух частей, расположенных по обе стороны грудной клетки; ниже с тою же правильностью помещены почки; что касается частей, существующих в единственном числе, то голова выгодно расположена посредине; печень, желудок и селезенка помещаются в верхней части брюшной полости, примерно на одной высоте; мочевой пузырь находится в середине тела, как и кишечник, заполняющий ее своими извилистыми петлями.

Искусное мастерство природы, не ограничиваясь малыми телами, простирается также и на величайшие; таковы тела, образующие солнечную систему, которые при всей их огромности в части веса и объема подчинены самым строгим закономерностям. Их места вокруг солнца и расстояния от него определяются согласно точному закону в зависимости от их массы. Высокому рангу центрального светила, выде-

ляющегося из прочих размерами и ярким пламенем, соответствует и занимаемое им место. Шаровидная форма небесных тел не только прекрасна сама по себе, но и всего более подходит для их правильного движения. Каждая из планет оборачивается вокруг своей оси за определенное время; и каждая вращается вокруг солнца по почти круговой орбите за время, пропорциональное расстоянию до него. Их скорость, подчиненная особому закону, постоянно меняется вследствие правильно чередующихся ускорений и замедлений. Словом, великое разнообразие в правильности вместе с красотой самой системы непременно вызывает величайшее восхищение каждого, кто способен чувствовать целесообразность, мощь и красоту.

Природа обладает удивительной способностью сочетать системы одну с другой и распространять это на все свои творения. Так, составные части растения — корни, ствол, ветви, листва и плоды — представляют собой отдельные системы, объединенные взаимной зависимостью. У животного лимфатические и желчные пути, кровеносные сосуды и нервы, мышцы и железы, кости и хрящи, плевра и кишки и все прочие органы образуют системы, сочетающиеся в единое целое. Одновременно существуют и иные связи, менее тесные; каждое растение связано с землей своими корнями; оно нуждается в дожде и росе, чтобы вырабатывать соки; в тепле, чтобы эти соки сохранялись и циркулировали; каждое животное связано законом тяготения с землей, с воздухом, которым оно дышит, с солнцем, от которого получает жизненное тепло; земля дает питание растениям, те — животным, а животные — другим животным, образуя длинную цепь зависимости; теперь установлено точно, что земля является частью большой системы, включающей множество небесных тел, связанных взаимным притяжением и обращающихся вокруг общего центра. Столь правильные и единообразные связи, простирающиеся на столь большое число существ и столь большое пространство, вызывают изумление; изумление должно возрасти, когда мы видим связи, идущие от мельчайших атомов до величайших светил и разветвленные столь широко, что им не видно ни начала, ни конца. Несомненно, эти связи не ограничены нашей планетной системой; они распространяются еще дальше, туда, где реют в бесконечности другие светила и системы. Пространство заполнено творениями бога, подчиненными единому плану, ради одной великой цели.

Но самой удивительной из связей, хотя и не самой очевидной, является связь нашего внутреннего существа с творениями природы; человек несомненно создан для их созерцания, раз он находит в этом великую радость. Творения природы замечательны как единообразием, так и разнообразием; и человеческий ум создан, чтобы одинаково радоваться тому и другому. Единообразие и разнообразие переплетены в творениях природы с удивительным искусством; самое большое раз-

нообразии всегда в чем-то единообразно, а величайшее единообразие непременно в чем-то разнообразно. Отдельное растение являет нам большое разнообразие, ибо обладает стволом, ветвями, листвой, цветами, плодами, размерами, цветом; но, рассматривая ряд растений, в особенности принадлежащих к одному виду, мы находим в этом разнообразии удивительное единообразие. Там, где природа по видимости стремилась к наибольшему единообразию, как, например, в существах одного вида, мы все же обнаруживаем различия, помогающие легко отличать одного человека от другого. Поистине удивительно, что человеческое лицо, где настолько преобладает единообразие, имеет вместе с тем такие отличия, что среди миллионов людей невозможно спутать одного с другим; эти отличия, ясно видные, одновременно столь тонки, что их не выразить словами. Замечательно совершенное согласие между умом человека и творениями природы. Разнообразие и единообразие настолько противоположны, что трудно вообразить, чтобы оба могли нравиться одному и тому же человеку; во всяком случае, не в одном предмете и не в одно время; однако ж, несомненно, что мы часто получаем удовольствие от обоих именно в одном предмете, когда они удачно в нем сочетаются, образуя тесный союз. Более того, в предметах, всего ближе нас касающихся, единообразие и разнообразие сочетаются постоянно, например, в творениях природы, где это сочетание всегда обнаруживается в совершенной гармонии. Поэтому творения природы, естественно, образуют группы, приятные в любом сочетании; лес с деревьями, кустарником и травой всегда нас радует; пение птиц, мычание стада и журчание ручья сочетаются в нечто приятное, хотя наш слух и не находит в них модуляций или гармонии. Словом, ничто не сочетается столь счастливо с внутренней сущностью человека, как то соединение единообразия и разнообразия, какое наш взор открывает в творениях природы; вот почему ничто не радует нас больше, чем созерцание природного ландшафта.

ГЛАВА X

СООТВЕТСТВИЕ И УМЕСТНОСТЬ

Человек стоит выше животного равно чувствами, как и разумом. В совершенстве внешних органов чувств животные, пожалуй, не уступают человеку и, возможно, имеют также некое смутное понятие о красоте; но наиболее тонкие понятия правильности, порядка, единообразия и соответствия, будучи связа-

ны с моралью и религией, составляют исключительную привилегию царя природы. Вот почему никакое занятие не подходит более для человека и *не соответствует* в такой мере его достоинству, чем такое, которое вырабатывает у него вкус и научает во всем различать, что правильно, что подходяще, уместно и прилично*.

Из самых слов *соответствие* и *уместность* видно, что они неприменимы к какому-либо отдельному предмету, но подразумевают множественность и указывают на некие *отношения* между предметами. Так, принято говорить, что приличная одежда *подобаает* судье, скромность — молодой женщине, а высокий слог — эпической поэме; и наоборот, что неподходяще или *неуместно*, чтобы малого роста женщина утопала в чересчур широких фижмах; чтобы под богато расшитой одеждой было грубое и грязное белье; чтобы низкий сюжет был воспет высоким слогом или возвышенный — низким; чтобы первый министр штал жене чулок, а преподобный прелат в облачении плясал матросский танец.

Осознание нами подобных отношений, свойственное, очевидно, только человеку, может происходить единственно из *чувства соответствия* или *уместности*; будь мы лишены такого чувства, сами эти слова были бы для нас непонятны**.

* «И это совсем не малая сила его природы и разума — в том, что только одно это живое существо чувствует, что такое порядок, что такое подобающее, какова мера в поступках и высказываниях. И вот никакое другое живое существо не воспринимает ни красоты, ни привлекательности, ни соразмерности частей всего того, что воспринимается взглядом; природа и разум, перенося это изображение от глаз к душе, находят нужным в гораздо большей степени сохранять красоту, стойкость и порядок в намерениях и поступках и стараются не допускать ничего некрасивого и развратного ни в помыслах, ни в поступках, — чтобы человек ничего не сделал и не задумал, будучи охвачен страстью. Из всего этого слагается и создается то, чего мы ищем, — нравственно-прекрасное». Цицерон, Об обязанностях¹.

** Судя по тому, сколько всего свет терпит, не осуждая, можно на первый взгляд счесть, что чувство соответствия или уместности едва ли заложено в нас от природы, но, скорее, является искусственным и изысканным, свойственным лишь тем, кто хочет выделяться среди прочих. Судя по грубой лестнице, какая расточается вельможам и богачам в посвящениях и тому подобных опусах, можно подумать, что это именно так. Если бы, скажут мне, в мире царил подсказанное самой природой понимание того, что уместно и прилично, мог ли бы хороший писатель сочинять подобные вещи, а разумный человек принимать их без отвращения? Можно ли считать, что французский король Людовик XIV² был от природы одарен чувством приличия, если он мог в

Опыт показывает, что соответствие и уместность неизменно приятны, а несоответствие и неуместность всегда неприятны. Единственное затруднение состоит в том, чтобы установить, какие именно предметы в своем сочетании обнаруживают эти качества, ибо множество сочетаний не содержат их вовсе; так, например, море в сочетании с картиной или человека в сочетании с горой нельзя назвать ни уместными, ни неуместными. Естественно предположить — и метод индукции это подтвердит, — что соответствие или несоответствие мы обнаруживаем только среди предметов, чем-то между собой связанных, как-то: человек и его поступки, главное и второстепенное, вещь и украшающие ее подробности. Действительно мы так устроены от природы, что от подобных связанных меж собой предметов требуем известного соответствия, именуемого *уместностью*, и бываем недовольны, когда обнаруживаем противоположное, то есть *несоответствие* или *неуместность* *.

Если в связанных между собой вещах мы ищем соответствия, то, очевидно, вправе предположить, что соответствие должно быть тем большим, чем теснее связь. Так оно и оказывается при ближайшем рассмотрении; там, где связь всего теснее, как, например, между причиной и следствием, целым и его частями, там мы требуем самого точного соответствия; но там, где связь является более отдаленной или же случайной, как, например, между ве-

театральном спектакле, сочиненном для его развлечения, позволить публично и в своем присутствии называть себя величайшим из когда-либо правивших на земле монархов? Это, разумеется, факты немаловажные, но они, к счастью, доказывают только, что это чувство отсутствует порой перед гордыней и тщеславием; и это не единственный случай, ибо так же бывает иной раз и с чувством справедливости.

* В главе о прекрасном мы делим качества на первичные и вторичные; чтобы текст не оказался темным, следует заметить, что так же делятся и отношения. Сходство, равенство, единообразие, близость являются отношениями, которые не зависят от нас, но существуют, хотя бы и не были нами воспринимаемы; поэтому их с основанием можно назвать *первичными*. Но есть и другие отношения, которые нам только кажутся, не обладая независимым от нас существованием, подобно отношениям первичным. Это — соответствие, несоответствие, приличие и неприличие; их правильно будет назвать отношениями *вторичными*. Из сказанного в тексте явствует, что упомянутые вторичные отношения возникают между предметами, связанными каким-либо из первичных отношений. Примером вторичных отношений являются отношения собственности, существующие только в сознании. Я покупаю землю или лошадь; первичные отношения с ними создает купчая, а строящиеся на ней вторичные отношения — это понятие собственности.

щами, сваленными в кучу, мы почти не требуем соответствия. От поведения и образа жизни требуется самое строгое приличие, ибо с ними человек связан отношениями причины и следствия. Связь между зданием и почвой, на которой оно стоит, относится к наиболее тесным; поэтому величественному зданию подобает стоять на возвышенном месте; но с ближними холмами, реками и долинами оно связано лишь отношениями соседства, а потому здесь не требуется особого соответствия. Между членами одного клуба соответствие должно быть значительным; равно как и между вещами, выставленными вместе напоказ; между пассажирами почтовой кареты его может быть значительно меньше, и еще меньше — между зрителями на спектакле.

Соответствие столь тесно связано с красотой, что его обычно считают одним из ее видов; однако они столь различны, что никогда не совпадают: красотой, как и окраской, наделен отдельный предмет; соответствие предполагает множественность; далее, предмет сам по себе прекрасный может по отношению к другим вещам производить сильнейшее впечатление несоответствия.

Соответствие и уместность считаются обычно синонимами; в начале этой главы слова эти именно так и употреблялись, одно вместо другого; однако это не одно и то же, и сейчас пора определить точное значение каждого. Соответствие является родовым понятием, куда уместность входит в качестве одного из видов; ибо уместными мы называем лишь те соответствия, какие должны существовать между разумными существами и их мыслями, словами и поступками.

Чтобы вполне представить эти вторичные отношения, я прослежу их через посредство важнейших из отношений первичных. Отношение части к целому, как чрезвычайно близкое, требует полнейшего соответствия; малейшее отклонение здесь неприятно; примером может служить «На-лой»³, бурлескная поэма, которая заканчивается серьезным и пылким панегириком Ламуаньону, одному из королевских судей:

Допустим,
Начал ты вазу лепить — зачем же сработалась кружка?

Примеры соответствия и несоответствия можно в изобилии найти в отношениях между сюжетом и украшаю-

щами его подробностями. Литературное сочинение, предназначенное исключительно для развлечения, может иметь множество украшений, так же как концертный или театральный зал; ибо когда мы веселимся, нарядные украшения нам особенно нравятся. Самые пышные одежды, неприличные для трагедии, подходят певцам в опере, современная опера — отличная вещь, но, поскольку она отклоняется от природы в самом главном, мы не ищем в ней ни естественности, ни соответствия в обстоятельствах второстепенных. С другой стороны, серьезный и важный сюжет не терпит обилия украшений *, как и такой, который уже сам по себе отличается совершенной красотой; предмет, поражающий нас возвышенностью и величием, всего лучше выглядит в самом простом облачении.

Пышный наряд не подходит человеку невзрачному: помимо несоответствия здесь был бы контраст, который сильнее подчеркивает невзрачность. Изящная наружность и манеры требуют в одежде простоты в сочетании с элегантностью. Человеку статному и величавому подходят одежды богатые, однако не пестрые или перегруженные мелкими украшениями. Очень красивая женщина может украшать себя сколько угодно, а все же лучше всего выглядит в простой одежде:

...Ведь красоте
Нет нужды в украшениях никчемных;
Она всего прекрасней без прикрас⁵.

Соответствие определяет не только количество украшений, но также их характер. Украшения танцевального зала должны быть веселыми. Церкви подобают одни лишь картины на религиозные сюжеты. Все украшения на щите должны иметь сюжетом войну; Вергилий весьма разумно ограничивает украшения на щите Энея военной историей римлян; этого не понял Гомер; ибо большая часть фигур на щите Ахиллеса относится к мирным занятиям, особенно к празднествам; автор «Телемака»⁶ совершает ту же ошибку, описывая щит своего юного героя.

Чтобы судить об уместности в украшениях, надо принимать во внимание не только что или кого украшают, но

* Нарушая это правило, введение к третьему тому «Характеристик»⁴ представляет собой сплошную цепь метафор; в таком изобилии они чересчур цветисты для темы этого сочинения и еще тем неуместны, что отвлекают наше внимание от главного, занимая его блестящими пустяками.

и при каких обстоятельствах; украшения, пригодные для бала, не вполне подходят для молитвенного собрания; один и тот же человек не должен одеваться одинаково на свадьбу и на погребение.

Ничто так близко не связано с человеком, как его чувства, слова и поступки; поэтому здесь мы требуем, чтобы все это в точности друг другу соответствовало. Когда мы находим то, чего ожидали, мы живо чувствуем соответствие; когда не находим — испытываем столь же сильное сознание несоответствия. Вот отчего всем так неприятна аффектация, состоящая в показной деликатности и утонченности, которые не соответствуют ни характеру, ни положению данного лица. В эпических и драматических сочинениях нет ничего отвратительнее, чем неуместное или неприличное поведение. В трагедии Корнелия «Цинна»⁷ Эмилия, фаворитка Августа, ежедневно получает от него знаки внимания и осыпана всяческими благами, а сама все время замышляет на жизнь своего благодетеля из одного лишь желания отомстить за гибель отца; месть благодетелю из дочерних чувств должна основываться на справедливости, а потому не должна обращаться к средствам противозаконным; однако изображенная там попытка коварного убийства относится к числу таких преступлений, на какие едва ли решился бы даже негодяй против злейшего своего врага.

Сказанного на первый взгляд достаточно для объяснения отношений соответствия и пристойности. Однако тема эта еще не исчерпана; напротив, она предстает нам все более широкой, чем далее мы обзираем следствия, какие эти отношения имеют для человеческого сознания. Соответствие и уместность неизменно приятны; а всякий приятный предмет вызывает приятную эмоцию; несоответствие и неприличие, напротив, неприятны и, разумеется, вызывают эмоции неприятные. Эти эмоции, приятные или мучительные, порой исчезают без всяких последствий; но чаще вызывают другие эмоции, к которым я и перехожу.

Когда некоторое несоответствие обнаруживается в случайном сочетании людей или предметов, например среди пассажиров почтовой кареты или среди обедающих в таверне, мгновенное неприятное впечатление исчезает без последствий. Иначе обстоит дело с приличием и неприличием; ответственность за сознательные действия, будь то речи или поступки, ложится на совершившего их; когда

они приличны, он получает в награду наше уважение; когда неприличны, мы караем его презрением. Предположим, для примера, великодушный поступок, соответствующий личности совершившего и вызывающий в нем и во всех очевидцах приятное сознание уместности или приличия. У совершившего оно рождает уважение к себе и радость; первое, когда он думает о себе в связи с поступком, а второе — когда он думает о добром мнении, которое снижал у людей; у очевидцев то же впечатление благоприличия вызывает уважение к совершившему поступок, а когда по контрасту они думают о себе — смирение. Следствия неуместного поступка будут как раз обратные; тягостное ощущение несоответствия рождает у совершившего поступок угрызения и стыд; первое, когда он думает о себе в связи с поступком, а второе — когда сознает, что думают о нем другие; то же ощущение несоответствия у очевидцев вызывает презрение к совершившему поступок, а когда они по контрасту думают о себе, — самоуважение. Таковы различные эмоции, вызванные одним и тем же поступком у разных людей; это довольно сложный механизм со многими пружинами. Как видно, благоприличие в поступках особенно любезно природе, или ее творцу, раз о нем проявляется столько заботы. Нам здесь не предоставлено свободного выбора; подобно справедливости, это от нас требуется и, подобно ей же, для более строгого соблюдения ее нам положены от природы награды и наказания; человек не может безнаказанно совершить что-либо неуместное или неподобающее — его карает презрение окружающих и собственный стыд. Столь разумное устройство должно привлечь наше внимание; ибо природа ничего не делает впустую; и мы можем с уверенностью заключить, что и этому любпытному проявлению человеческой природы назначена некая полезная цель. К раскрытию этой цели или предназначения я и обращаюсь теперь со всем усердием; но прежде остановлюсь несколько подробнее на наказании, как мы теперь можем его назвать, которое природа уготовила нам за неприличные или неуместные поступки. Это необходимо для полного изложения предмета, и как знать, быть может, кроме того, откроет нам путь к познанию искомого предназначения.

Грубое неприличие карается презрением и негодованием, которое мы открыто выражаем совершившему его; даже малейшее нарушение приличий всегда так или ина-

че встречается осуждение. Существуют, однако, промахи более невинные, вызывающие смех; таковы бесчисленные глупости и нелепости, совершаемые представителями рода человеческого; этим назначено иное наказание, как будет видно далее. Эмоции презрения и смеха, вызванные таким поступком, тесно соединяясь в сознании зрителя, внешне выражаются особым смехом, *презрительным* *. Поступок, вызывающий не только презрение, но и смех, называется *достойным осмеяния*; за него природа определила наказание в виде презрительного смеха. Надо заметить, что мы применяем это наказание столь охотно, что порой распространяем его даже на существа низшие: так, когда мы настроены весело, надутый спесью индюк, распустивший хвост, способен вызвать у нас такой смех.

Не следует думать, будто различные неприличия отделены друг от друга четкими границами; от пустячного до самого грубого, от забавного до серьезного градации бесконечны. Вот почему при виде какого-либо неуместного поступка, слишком смешного, чтобы рассердить, но и слишком серьезного для одного только смеха, зритель испытывает смешанные чувства насмешливого презрения и гнева, которые выражаются обычными в подобных случаях словами: не знаю, то ли смеяться, то ли сердиться.

Легко заметить, что в случае неприличия забавного, которое всегда бывает пустячным, наше презрение к совершившему его весьма незначительно, зато смеемся мы над ним, то есть удовлетворяем это презрение, чрезвычайно охотно. Подобное несоответствие между чувством и его удовлетворением может показаться нарушением природной гармонии. Силясь разрешить это недоумение, я размышляю над только что сказанным, а именно что неприличный поступок не только вызывает презрение к виновнику, но также по закону контраста утверждает нас в хорошем мнении о самих себе. Именно это всего более способствует удовольствию, с каким мы осмеиваем глупости и нелепости; известно ведь, что наиболее тщеславные из людей больше всего склонны высмеивать других. Уже одно тщеславие — страсть сильная, приятная сама по себе и не менее приятная в способах ее удовлетворения — могло бы объяснить удовольствие, получаемое нами от высмеивания, не говоря уж о возможности презирать. Это подска-

* См. гл. VII.

зывает объяснение для одного общеизвестного факта: что мы всего более расположены смеяться промахам и нелепостям, совершаемым другими, когда сами настроены весело, ибо в таком состоянии наше самомнение всего сильнее.

Теперь, когда мы осторожным шагом прошли по трудной дороге, не однажды рискуя заблудиться, нам остается установить главное назначение чувств соответствия и уместности, занимающих столь заметное место в человеческом сознании. Что касается понятия соответствия, то одно из его назначений вполне очевидно, а именно: будучи одним из принципов искусства, соответствие в огромной степени увеличивает наше наслаждение им, что, как говорилось выше *, является также назначением пропорциональности; а потому останавливаться на этом здесь нет нужды. Где речь идет о количестве, соответствие совпадает с пропорциональностью; когда различные части здания ладно друг к другу пригнаны, можно сказать, что оно приятно взгляду соответствием своих частей, иначе говоря, пропорциональностью. Понятие благоприличия, относящееся лишь к сознательным действиям, никогда не совпадает с пропорциональностью; очень длинный нос непропорционален, но он не может быть назван *неблагоприличным*. Правда, в некоторых случаях неуместность и непропорциональность встречаются в одном и том же предмете, но непременно с разной точки зрения. Приведу в качестве примера очень низенького человечка, пристегнувшего себе огромную шпагу; в размерах того и другого мы видим непропорциональность; выбор человеком такой шпаги мы назовем неподобающим, точнее, неуместным.

Сознание неуместности, испытываемое человеком при виде промахов и нелепостей, несомненно служит на благо человечеству. У зрителя оно вызывает веселость и смех — отличный вид отдыха от трудов. Это, однако, пустяки в сравнении с нижеследующим: стать посмещением тягостно, и такое наказание человеку, совершившему нелепый поступок, заставляет его быть впредь осторожнее. К счастью, мир устроен так, что даже невиннейшие промахи не остаются безнаказанными; ибо если допустить их, когда они безобидны, небрежность обратится в привычку и причинит немало вреда.

* См. гл. III.

Особенно важна роль чувства приличия в сфере морального долга. Чтобы это понять, следует различать моральный долг в отношении других от долга в отношении самих себя. Примерами первого могут служить верность, признательность и старание не причинять зла; примерами второго являются умеренность, скромность, твердость духа; первые возводятся в долг чувством справедливости; вторые — чувством приличия. И вот назначение чувства приличия, которое должно привлечь наше внимание. Интересы каждого требуют, чтобы его поступки соответствовали достоинству человека и месту, назначенному для него провидением; ибо разумность в поступках всячески способствует его счастью, сохраняя ему здоровье, обеспечивая достаток и уважение людей и, что самое лучшее, доставляя заслуженное уважение к себе. Но в деле столь важном для нашего благополучия нельзя полагаться даже на сознание человеком собственных интересов; к этому присоединяется также повелительный голос долга. Во всем необходимом для нашего счастья творец природы неизменно применяет один метод: порядочность нашего поведения он обеспечил естественными законами, предупреждающими множество заблуждений, в какие мы впадали бы ежедневно, будь мы целиком предоставлены столь ненадежному руководителю, каков человеческий разум.

Понятие пристойности было бы неверно рассматривать иначе как в качестве естественного закона, управляющего нашим поведением по отношению к другим. Я считаю пристойность законом не менее, чем справедливость; ибо обе являются правилами поведения, которым *должно* следовать; пристойность есть обязанность, ибо назвать поступок подобающим значит, иными словами, признать, что он *должен быть* совершен, а назвать его неприличным значит сказать, что от него *надлежит* воздержаться. Именно понятия *должен* и *надлежит* делают из справедливости закон; это применимо и к понятию приличия, хотя, быть может, не в такой степени; однако разница здесь именно в степени, но не в качестве; и нам надлежит охотно и без колебаний соблюдать оба.

Об этом предмете мне еще есть что сказать. Подобно справедливости, в отношении приличия также предусмотрены награды и наказания; это явно доказывает, что оба являются законами. Удовлетворение, какое испытывает человек, исполнивший свой долг, а также самоуважение и

доброжелательность других — такова награда, положенная в обоих случаях. Наказания хоть не одинаковы, но весьма подобны и различаются более степенью, чем качеством. Нарушение закона справедливости карается угрызениями совести; нарушение закона благоприличия — стыдом, а ведь это те же угрызения, только более слабые. Всякое нарушение закона справедливости возбуждает негодование у очевидцев, равно как и в всякое явное нарушение приличий. Неприличия незначительные караются более мягко; за них достаются упреки, а порой — насмешки. Вообще и награды и наказания, связанные с приличиями, менее значительны, чем те, что предусмотрены для соблюдения справедливости, и это мудро, ибо долг по отношению к другим еще важнее для общества, нежели долг по отношению к себе; в самом деле, общество не могло бы существовать и часа, если б люди не имели защиты от своенравных и необузданных страстей своих ближних.

Главное назначение чувства пристойности, ставшее теперь для нас ясным, должно радовать каждого мыслящего читателя, и, однако, это еще не все, ибо чувство это служит еще одной важной цели — вместе с чувством справедливости оно побуждает к выполнению общественного долга. Действительно, меры воздействия, имеющие целью заставить человека быть справедливым к себе, служат и тому, чтобы добиться от него справедливости к другим; это тотчас покажет нам следующее рассуждение: несправедливый поступок остается вместе с тем и неприличным; ничто не представляется более неприличным, чем несправедливое; каждому человеку по природе его подобает исполнить свой долг в отношении других; следовательно, любое нарушение этого долга является вместе с тем нарушением долга человека по отношению к себе. Такова истина, без преувеличения; она открывает нечто новое и прекрасное в моральном ландшафте, обогащая его множеством приятных предметов. Мы видим теперь, что ничто не упущено из виду, ничто не оставлено втуне, что могло бы способствовать исполнению человеком общественного долга; ибо ко всем побуждениям, до него относящимся, прибавляются требования долга в отношении самого себя. Для подтверждения этого достаточно будет одного всем знакомого примера; проявление неблагодарности как таковое неприятно и проявляющему ее и всем очевидцам; к себе самому виновный чувствует презрение; перед людьми он ощу-

щает стыд; люди же преисполняются к нему презрения и негодования. Все это вызвано неприличием поступка. Если тот же поступок рассматривается как несправедливость, он вызывает другие чувства; в совершившем его — угрызения и страх перед заслуженным наказанием; в других, и прежде всего в благодетеле, — негодование против неблагодарного и ненависть к нему. Итак, стыд и угрызения в сердце неблагодарного; негодование и ненависть в сердцах других — таковы наказания, уготованные природой за несправедливость. Тупым и бесчувственным должен быть тот, кто в этом превосходном установлении не усматривает благодетельный перст нашего создателя.

ГЛАВА XI

ДОСТОИНСТВО И ИЗЯЩЕСТВО

Слова *достоинство* и *низость* относятся к характеру, чувствам и поступкам человека; так, мы говорим о ком-либо, что его осанка и манеры исполнены природного достоинства; о другом — что он низкой пробы; у некоторых людей мы видим достоинство в каждом поступке и чувстве, у других низость и вульгарность. О некоторых произведениях искусства говорят, что они благородны, под стать достоинству человеческой природы; о других — что они низки, тривиальны. Подобные слова обиходны, хотя значение их не всегда точно. Для искусства критики было бы весьма важно выяснить, что они означают; это могло бы помочь нам расположить произведения искусств соответственно их достоинству.

Задавшись прежде всего вопросом: к чему применимы слова *достоинство* и *низость*? — мы вскоре обнаружим, что они неприложимы к предметам неодушевленным; самый великолепный дворец, когда-либо построенный, может быть величавым, монументальным, но нельзя говорить об его достоинстве; крохотный кустик может быть мал, но не низок. Слова эти относятся к живым существам, а скорее всего, только к человеку; это станет очевидным, когда мы продолжим наше исследование.

Людские деяния предстают нам во множестве аспектов: сами по себе они или важны, или незначительны; по отноше-

нию к совершающему их они могут быть пристойными или неподобающими; по отношению к тем, кого они затрагивают, — справедливыми или несправедливыми; добавлю теперь, что их может также отличать достоинство или низость. Если кто-либо склонен думать, что в человеческих поступках достоинство равнозначно величию, а низость — то же самое, что малость, он поймет разницу, если размыслит, что поступок может быть значительным, не будучи добродетельным, и малым, не будучи предосудительным; а мы называем достойным лишь то, что добродетельно, а низким — только дела предосудительные. Всякий достойный поступок вызывает уважение к совершившему его; низкий же навлекает на него презрение. За великое дело человеком восхищаются, но часто при этом не чувствуют к нему ни любви, ни уважения; не всегда осуждают человека и за занятие малыми пустяками. Цезарь, перейдя Рубикон, совершил нечто великое, но не достойное, ибо его целью было порабощение страны; когда Цезарь в походе утолил жажду из ручья, это было нечто малое, однако ж не низменное.

Мне представляется, что достоинство и низость зиждутся на естественном законе, о котором еще не говорилось. Человек наделен *сознанием* ценности и высоких качеств своей природы; он считает ее совершеннее, чем природу окружающих его людей, и видит, что совершенство это заключается в добродетелях, и прежде всего наиболее высоких из них. Для выражения этого сознания подходит слово *достоинство*. Вести себя достойно и избегать всех низких поступков считается не только добродетелью, но также и долгом; долгом каждого по отношению к себе самому.

Поступая так, человек снискивает общую любовь и уважение; поступая низко, унижая тем себя, он вызывает осуждение и презрение.

Судя по данному здесь описанию, достоинство и низость можно счесть за некий особый вид приличия и неприличия. Многие действия могут быть приличны или неприличны, однако понятия достоинства и низости к ним неприменимы; прилично поесть, когда ты голоден, но в этом действии нет достоинства; справедливая месть, нарушающая закон, может быть неприличной, но не низкой. Зато всякий достойный поступок вместе с тем и приличен, всякий низкий — одновременно неприличен.

Сознание достоинства человеческой природы присутствует даже в наших удовольствиях и забавах; когда они обогащают ум, рождая возвышенные эмоции, или смягчают душу, вызывая у нас сочувствие, это значит, что они соответствуют достоинству нашей природы; когда они сужают наш духовный мир, устремляя нас на что-либо пошлое, их осуждают, как неподобающие достоинству нашей природы. Отсюда все занятия, будь то труд или забава, соответствующие достоинству человека, называются *благородными*, а все занятия, которые ниже его достоинства, зовутся *ребяческими*.

Тем, кто изучает человеческую природу, неизменно встречается одна сложность, а именно: отчего великодушные и отвага более ценятся и доставляют человеку больше чести, чем доброта или даже справедливость, хотя последние более, чем первые, способствуют как частному, так и общему счастью? Вопрос этот, поставленный прямо, может озадачить даже мудреца; однако предыдущие замечания помогают легко его решить. Подобно другим предметам, человеческие добродетели ценятся нами не за их полезность, которую обнаружить можно, лишь поразмыслив, но соответственно производимому впечатлению. Справедливость и доброта являются как бы негативными добродетелями, которые обычно производят впечатление, лишь когда их преступают; напротив, отвага и великодушие, рождая возвышенные эмоции, значительно усиливают в человеке сознание достоинства как своего, так и других людей; вот почему отвага и великодушие ценятся более других названных добродетелей; их мы называем самыми высокими, достойными и похвальными.

Это побуждает нас рассмотреть эмоции и страсти в непосредственной связи с нашей нынешней темой, и нам нетрудно будет расположить их по порядку, от самых низких до наиболее высоких и достойных. Удовольствия, ощущаемые в самом органе чувств и называемые *телесными*, конечно, примитивны, а когда им предаются чрезмерно, то и низменны; поэтому люди хоть сколько-нибудь деликатные скрывают удовольствие, получаемое ими от пищи и напитков. Удовольствия зрения и слуха, не связанным с физическим ощущением* и свободным от всего низменного, мы предаемся, не стыдясь; они приобрета-

* См. Введение.

ют даже некоторое достоинство, когда объекты их величавы или возвышенны. Так же обстоит и со страстями, рождаемыми сочувствием; добродетельный человек, обнаруживший твердость духа и достоинство перед лицом жестоких бед, выглядит весьма достойно; сочувствующий ему зритель исполняется того же достоинства. Ответная эмоция скорби никогда не бывает низменной; напротив, она согласна с природой человека как существа общественно-го и пользуется общим одобрением. Место любви в этой иерархии в большой степени зависит от ее объекта; место это невысоко, если любовь основана на одних лишь внешних прелестях; еще хуже, когда ею дарят особу низкого положения, не обладающую особыми качествами; но когда любовь вызвана более возвышенными нравственными добродетелями, она приобретает немалое достоинство. То же относится и к дружбе. Признательность, если она горяча, есть чувство живительное, но едва ли достигает высокого достоинства. Радость сообщает человеку достоинство, когда причина ее возвышенна.

Если верить индуктивному методу, достоинство не свойственно ни одной из неприятных страстей; одна из них может быть мелкой, другая сильной, одна подавляет, другая возбуждает; но ни в одной из них нет ничего возвышенного, а тем более достоинства. Жажда мести в особенности, хотя она воспламеняет ум и всецело его занимает, лишена достоинства, и не бывает даже возвышенной; однако не кажется она и низкой или подлой, разве лишь когда для удовлетворения избирает окольные пути. Стыд и угрызения, хотя они подавляют дух, не являются низменными. Гордость, еще одна из неприятных страстей, не придает гордцу достоинства в глазах других. Тщеславие всегда представляется низменным; особенно, если оно, как это обычно и бывает, не имеет никаких оснований.

Перехожу к удовольствиям интеллекта, занимающим высокое место с точки зрения достоинства. В этом убедится каждый, когда вспомнит о важных истинах, открытых наукой, таких, как общие теоремы и общие законы, управляющие материальным и нравственным миром. Удовольствия интеллекта подобают человеку как существу разумному и способному к созерцанию; они немало его облагораживают; в своем созерцании он возносится до самого Божества, познавая его всемогущество, мудрость и благость, а это является наслаждением самого высокого ро-

да. Поэтому искусства, изучаемые как наука, доставляют наслаждение более высокое, нежели то, какое они приносят, если считать их просто делом вкуса каждого.

Однако созерцание, как бы ни было оно само по себе ценно, по сравнению с деянием считается чем-то подчиненным; ибо человеку назначено более действовать, чем созерцать. Поэтому он и обнаруживает больше достоинства в действии, нежели в созерцании; щедрость, великодушие и героизм всего более его возвышают; они лучше всего соответствуют достоинству его природы и более приближают к божеству, чем какое-либо другое его качество.

О всяком явлении, в котором обнаруживается мудрый замысел, мы спрашиваем, во-первых, как оно себя проявляет, а во-вторых, — с какой целью. Из этих вопросов важнее второй, ибо средства всегда подчинены цели; и действительно, *конечная* цель всегда сильнее возбуждает наше любопытство, чем *действующая* непосредственно. Это первенство мы обнаруживаем всего яснее, когда созерцаем творения природы; если мудрость и могущество проявились в действующей причине, то столь же явственно выступает мудрость и в конечном предназначении, и только в нем можем мы узреть благодать — изо всех атрибутов божества наиболее для человека важный.

Попытавшись найти ближайшее назначение достоинства и низости, а для этого выяснить принцип, на котором они основаны, мы ообъясним теперь, в чем конечный смысл наделения достоинством или низостью перечисленных выше удовольствий, начиная с удовольствий плотских. Поскольку они полезны, они, подобно справедливости, достаточно гарантированы природой, чтобы ими не пренебрегали. Голод и жажда сопровождаются неприятными ощущениями; к плотской любви нас также влечет настоятельная потребность; если бы плотские наслаждения были к тому же еще и возведены в достоинство высоких, они неизбежно нарушили бы наше духовное равновесие, возобладав над человеколюбивыми чувствами. Вот в чем главная необходимость отказать этим удовольствиям в какой бы то ни было степени достоинства; очевидно также, что их следует относить к низменным, если им предаются неумеренно. Более утонченные наслаждения, которые мы получаем посредством зрения и слуха от творений природы и искусства, заслуживают высокой оценки за их особую и многостороннюю полезность; в иных случаях они

достигают высокого достоинства и даже малейшие из них мы никогда не считаем низменными. Удовольствие, доставляемое остроумием, юмором, предметами, достойными осмеяния или просто смешными, полезно тем, что дает уму отдых от дел более серьезных; однако, предаваясь этим удовольствиям, ум может впасть в расслабленность и лень *. И место им отводится соответственное: чтобы они доставляли полезный отдых, мы не клеймим их названием низменных; но дабы ими не злоупотребляли, они помещаются как раз над этими последними; даже предаваясь такому удовольствию, человек не гордится собой; а если оно отняло у него больше времени, чем надобно для отдыха, он вспоминает об этом с некоторым стыдом.

С точки зрения их достоинства общественные (social) эмоции стоят выше эгоистических и много выше тех, что доставляют нам зрение и слух; человек по природе своей— существо общественное; и, чтобы сделать его более пригодным к жизни в обществе, он мудро наделен одной особенностью: больше ценить в себе черты человеколюбия, нежели себялюбия **.

Сколь хорош по природе своей человек, всего виднее в том, что, находясь в обществе, он способен к большому совершенствованию; при должном усердии оно может быть почти безграничным; и даже не переходя в область религии, можно предположить, что начатое совершенствование человек завершает в каком-либо будущем состоянии. А поскольку все подлинное совершенствование достигается упражнением разума, наш создатель, дабы побудить нас к этому упражнению, отвел удовольствиям разума высокое место; на это им дает право их необходимость как в этой жизни, так и в будущей.

Но поскольку целью всякого нашего совершенствования является деяние, самое высокое место справедливо отводится добродетельным поступкам. Оказывается, они от природы делятся на различные категории; и первыми, с

* Ведь природа породила нас с тем, чтобы мы казались созданными не для развлечений и шуток, но для суровости и, так сказать, для более важных и более значительных стремлений. Развлечения и шутки нам, конечно, дозволены, но, так же как сон и другие виды отдыха, тогда, когда мы уже совершили более важные и ответственные дела. (Цицерон, Об обязанностях 1).

** Оттого даже те из себялюбивых эмоций, которые имеют своим источником человеколюбие, мы ценим выше тех, что основаны на себялюбии.

точки зрения достоинства, стоят не те, которые обладают наибольшей полезностью; так, например, великодушные ценятся людьми выше, чем справедливость, хотя для общества несомненно важнее последняя; а еще выше мы ставим бесстрашие и героизм. Можно было бы думать, что нравственные достоинства должны цениться соответственно их важности. Однако здесь Природа отступает от своего обычного пути, и отступает весьма мудро: непосредственная цель ее при этом изложена выше, а конечная в «Опытах о принципах морали и естественной религии»*.

Переходим к рассмотрению *изящества*, области почти неизведанной и потому требующей особенного старания.

Изящный представляет собой атрибут; *изящество* выражает этот атрибут в форме существительного.

Что атрибут этот приятен, это ни в ком не вызывает сомнения.

Поскольку изящество выражается внешне, оно должно восприниматься каким-либо из наших пяти чувств. Что оно присутствует в предметах видимых, может подтвердить всякий, кто наделен вкусом; что только ими ограничивается — можно доказать индуктивно, ибо не воспринимается ни обонянием, ни осязанием, ни на вкус. Но, может быть, оно воспринимается на слух? Музыку иногда действительно называют изящной, но это всего лишь метафора, такая же, как применение к ней слова «прекрасная»; надо сказать, что вторая метафора более к ней подходит; это показывает, сколь мало применима к музыке и вообще к звукам первая, если брать собственный смысл этого слова.

Оно бесспорно относится к человеку. Но к каким еще существам помимо него? Что оно не относится к предметам неодушевленным, видно с первого взгляда. Какие же из животных кроме человека им обладают? Разумеется, не слон и даже не лев. Конь может отличаться совершенными формами и горделивой осанкой; все его движения могут быть прекрасны; однако его никогда не называют изящным. Красота и величавость присущи и человеку и некоторым другим созданиям; но понятие достоинства не применимо ни к одному созданию, стоящему ниже человека: по тщательном исследовании мы обнаружим, что это же относится и к изяществу.

* Часть I, опыт 2, гл. 4.

Итак, мы признали изящество исключительным достоянием человека; следующим вопросом будет: является ли оно, подобно красоте, атрибутом постоянным или же таким, который обнаруживает себя лишь при известных обстоятельствах? Проявляется ли оно в покое и в движении, во сне и наяву? Оно несомненно связано с движением; ибо, когда самый изящный человек пребывает в покое, не двигается и ничего не говорит, мы не видим его изящества, как не видим цвета в темноте. Следовательно, изящество — это приятный атрибут, который неотделим от движения, рассматриваемого как противоположность покоя, и включает речь, взгляды, жесты и походку.

Поскольку иные жесты некрасивы и исключают изящество, следующим вопросом будет: каким именно движениям оно присуще? Невозможно казаться изящным в маске; когда в них не участвует выражение лица, движения могут быть изысканны, элегантны, но никогда не будут изящны. Движение, наиболее совершенным образом отвечающее своему назначению, великолепно; однако в нем не хватает еще чего-то, завершающего наше представление об изяществе.

В чем состоит это неведомое *еще что-то* — вот наиболее трудный вопрос. Из сказанного, во всяком случае, ясно одно: это *еще что-то* зависит от выражения лица, и именно такого, которое указывает на кротость, доброжелательность, высоту души и достоинство. Теперь наше исследование находится на верном пути; ибо качества внутренние воздействуют на нас всего сильнее, и впечатление, какое оказывает изящество на каждого человека с хорошим вкусом, слишком глубоко, чтобы можно было объяснить его одними лишь телесными прелестями.

А сейчас надлежит выяснить, какие именно качества души в соединении с грацией движений составляют изящество. Здесь недостаточно добродушия, веселости, приветливости и даже сочетания всего этого. Как мне представляется, именно достоинство, сочетаясь с элегантною движений, составляет изящество, тем более когда к нему присоединяются другие достоинства, в особенности наиболее возвышенные.

Однако и это еще не все. Самые высокие добродетели могут достаться в удел человеку с маловыразительным лицом; такой не может быть изящным. Итак, для изящества необходимы еще выразительные черты, живо показываю-

щие каждому, кто обладает вкусом, все происходящее в душе.

Если все это свести воедино, можно определить изящество как приятный внешний вид, который складывается из грации движений и лица, выражающего достоинство. Выражение других качеств для него не обязательно, но способно усиливать впечатление.

Изящный человек является из всех видимых предметов наиболее приятным.

Большие возможности выказать изящество предоставляют танцы, а еще бóльшие — публичные выступления.

В заключение выскажу еще следующие замечания: тот, кто лишен приятных качеств души, тщетно стал бы пытаться быть изящным. Правда, человек может иметь понятие о качествах, которыми сам не обладает, и стараться выражать эти качества с помощью взглядов и жестов; но эти заученные жесты будут слишком неточны, чтобы быть изящными.

ТОМ ВТОРОЙ

ГЛАВА XII

ДОСТОЙНОЕ ОСМЕЯНИЯ

Определение этого понятия ставит в тупик всех критиков. То, что говорит о нем Аристотель, темно и недостаточно*; Цицерон пишет об этом предмете пространно**, но удовлетворить нас не может; он блуждает в потемках и не видит различия между просто смешным и достойным осмеяния. Квинтилиан¹ это различие видит***, но не пытается объяснить. По счастью, теперь этот предмет уже не представляется темным; смешное вызывает всего лишь смех****; достойное осмеяния не просто смешно, но и неприлично и возбуждает смешанную эмоцию, которая выражается презрительным смехом*****.

Разобравшись в этой трудности, я перехожу к другим подробностям.

Бурлескные поэмы, хотя они и являются важным средством осмеяния, не сводятся к одному этому, ибо явственно разделяются на такие, которые просто смешат, и такие, которые презрительно осмеивают. Серьезный сюжет, не содержащий ничего непристойного, может быть снижен с помощью известной окраски и превращен в смешной; таков «Virgile travesti»*****, а также «Secchia

* Поэтика, гл. 5.

** Об ораторах, кн. 2.

*** «...смех не далеко отстоит от осмеяния». Кн. VI, гл. 3, § 1.

**** См. гл. VII.

***** См. гл. X.

***** Скаррон?

гарита» *; здесь, чтобы рассмешить читателей, смеются сперва сами авторы. «Налой» является бурлескной поэмой другого рода³; в нем пустячное событие использовано для обличения пороков, праздности и сварливости некой монашеской братии. Автор поэмы, Буало, достигает смешного эффекта, излагая события слогом героической поэмы и делая вид, будто считает все это весьма возвышенным и важным. В сочинении такого рода недопустимо ничто явно смешное, ибо оно разрушило бы контраст; поэтому автор неизменно серьезен и ни разу не выдает себя улыбкой.

Хотя бурлеск, имеющий целью осмеять, достигает эффекта с помощью более высокого слога, чем положено его сюжету, для возвышенного здесь существуют границы, которые переступать нельзя; сообразуясь с возможностями читательского воображения, поэт должен ограничиваться образами живыми и понятными; натужные попытки вознестись выше обычных границ фантазии неприятны; читателю, утомленному постоянным напряжением, они скоро надоедают, а если он и продолжает читать, то невнимательно и равнодушно. Кроме того, вымысел доставляет удовольствие лишь тогда, когда его живые краски позволяют увидеть действительность, а это невозможно, если образы у автора вымученные. По этой причине я вынужден осудить «Батрахомиомахию»⁵, приписываемую Гомеру; воображение не в силах создать ясные образы лягушек и мышей, которые ведут себя с достоинством, присущим одним только людям; мы не можем представить себе их действия настолько реальными, чтобы это нас заинтересовало.

«Похищение локона»⁶—это нечто совсем не похожее на названные выше сочинения; это, собственно, не бурлескная, а скорее *герои-комическая поэма*; веселый и обыденный сюжет трактуется в ней шутливо, но и с известным достоинством; ее автор не надевает маски, как это делает Буало, и не тщится непременно смешить, подобно Тассони. «Похищение локона» — сочинение изящное, менее искусственное, чем те, что упомянуты выше; оно приятно и забавно; не ставя осмеяние главной своею целью, оно, однако, достигает этой цели, когда на это естественно напрашивается такой персонаж, как сэръ Плюм. Один из

* Тассони⁴.

выпусков Аддисона «Зрителя», посвященный вееру *, весьма забавен, напоминая своим сюжетом «Похищение локона».

Юмор также относится к настоящей главе, ибо он связан с осмеянием. Конгрив ⁷ определяет юмор как «особую и неизбежную для него манеру поступать или говорить, присущую только данному человеку и отличающую его речь и поступки от других». Будь такое определение верно, тогда юмором был бы и величавый, внушительный вид, характерный для некоторых людей; а также прирожденный дар убедительного красноречия, тоже ведь не всем присущий. Ничто правильное и уместное и ни одну из особенностей характера, слов и поступков, которые мы ценим и уважаем, нельзя назвать юмором. Присматриваясь к юмористу, мы обнаруживаем обстоятельства и смешные и неприличные, которые принижают его в наших глазах и в какой-то степени делают достойным осмеяния.

Юмор в сочинениях весьма отличен от юмора в характере. Когда автор настаивает на смешных сюжетах с явным намерением рассмешить читателей, мы скажем, что он пишет *смешно*, но вряд ли заслуживает названия *юмориста*. Так мы назовем автора, который принимает вид серьезный и важный, но рисует свой предмет такими красками, что вызывает смех. У писателя, являющегося юмористом по характеру, это получается непреднамеренно; другие, чтобы преуспеть, должны таковыми прикидываться. Свифт ⁸ и Лафонтен ⁹ были юмористами от природы, и сочинения их полны юмора. Аддисон таковым не был; однако его проза изобилует весьма тонким юмором. Арбетнот ¹⁰ превосходит их всех в изображении забавного и тем доказывает большой талант, ибо, если мои сведения верны, в характере его нет ничего подобного <...> ¹¹

Ирония высмеивает особым образом; она состоит в том, что над человеком смеются, делая вид, что его хвалят. Много примеров этого рода осмеяния нам дает Свифт.

«Этим методом можно за несколько недель понаделать немало писателей, способных справиться с труднейшей и обширнейшей темой. Не важно, что в голове у него пусто, лишь бы была заполнена записная книжка! Будьте только снисходительны к особенностям метода, а также к

* [Журн.] «Зритель» № 102 [1711, 27 июня].

слогу, грамматике и способности изобретать; предоставьте ему такие законные права, как списывание чужого текста и отступления от собственного; ему ничего более не надо для сочинения опуса, который отлично будет выглядеть на полке книготорговца и навеки пребудет там в отличной сохранности, украшенный, точно гербом, заглавием, бледно начертанным на корешке; никогда не замусолят его пальцы читателей, никогда не попасть ему в библиотеку; но когда исполнится срок, он радостно пройдет испытания чистилища, чтобы вознестись «на небо»¹².

Пародию следует отличать от всех прочих видов осмеяния; она оживляет веселый сюжет, подражая при этом изображению какого-либо серьезного события; но не обязательно осмеивает. Возьмем следующие примеры. В первом пародируются слова Моисея:

Дав смотр войскам, искусница сказала:
«Да будут пики козыри!» — Что ж, так и стало¹³.

Второй подражает клятве Ахиллеса у Гомера:

«Клянусь я этой прядкою святой
(Не слиться ей с любимой головой,
Не засиять во всей красе своей
Среди кудрей возлюбленной моей),
Клянусь, что я, пока живу, дышу,
Носить трофей мой буду, как ношу».
Поклялся — и расправил локон, чтобы
Почтить трофей, который в схватке добыл¹⁴.

А этот пародирует Гомеров рассказ о скипетре Агамемнона:

«Прими ж свою судьбу — с тобой я слажу!»
Рвет шпильку острую из-за корсажа
Белинда, ярым гневом воспылав.
Ее прапрадсед, сед и величав,
Носил, свою персону украшая,
Три перстня. Гроб слезами орошая,
На пряжку их расплавила жена,
Когда ж навек уснула и она,
Из пряжки сделали свисток ребенку,
И бабушка Белинды дула звонко
В него часами. Вот он шпилькой стал
И долго мать Белинды украшал,
Сверкая в волосах сквозь злую проседь.
Теперь Белинда эту шпильку носит¹⁵.

Хотя осмеяние, как уже было сказано, не обязательно для пародии, они не исключают друг друга; пародией можно пользоваться и для осмеяния; это видно из следу-

ющего примера, где к богине Глупости обращаются на тему современного образования:

Ему дала ты зрелость слишком рано.
 Покончив рано с ней, он зажил странно:
 Ни отрок, ни мужчина. Невидимкой
 И школу и колледж прошел под дымкой *
 Всей бесконечной благодати твоей
 Тобою выпестованный Эней.
 Но вдруг — рывок: великолепный, смелый,
 Он оглушил разгулом город целый ¹⁶.

Вмешательство богов в манере Гомера и Вергилия следовало бы сохранить лишь для смешных сюжетов, в которые такое пародийное вмешательство вносит большое оживление; например, пещера Уныния в «Похищении локона», песнь 4; богиня Раздора в первой песне «Налоя» и богиня Лениности во второй песне.

Те, кто обладает даром осмеяния, который редко сочетается со вкусом к тонким красотам, весьма зорко подмечают все неуместное и охотно его выискивают ради удовлетворения своей склонности. Раздраженные этим люди утверждают, что неприлично осмеивать вещи серьезные. Истинно серьезные предметы не годятся для осмеяния; но, возражают им, когда сомневаются, является ли предмет действительно серьезным, единственной проверкой будет именно попытка осмеяния. Отсюда знаменитый вопрос: может или не может осмеяние служить проверкой истины? Я отвожу этому вопросу место, ибо он помогает выяснить сущность осмеяния.

Более точно вопрос этот ставится так: может ли наше чувство смешного быть верным мерилем для различения предметов, достойных осмеяния? Исходя из того, что смешное относится к области не разума, но чувства или вкуса **, я рассуждаю так: никто не сомневается, что наше чувство прекрасного является верным мерилем прекрасного; а наше представление о величии — мерилем величавого и возвышенного. Разве не столь же несомненно, что чувство смешного есть верное мерило смешного? И не только верное, но единственное; ибо оно, подобно красоте или величию, не относится к области рассудка. Если под влиянием моды или обычая какой-либо предмет стал внушать благоговение, которого не заслуживает, чем еще

* Ср. «Энеида», кн. I. At Venus obscuro ¹⁷, etc.

** См. гл. X; ср. с гл. VII.

можно стереть с него фальшивую позолоту и показать в истинном свете? Человек с верным вкусом видит предметы без масок; а если случится ему усомниться, пусть применит мерило насмешки, которая отделяет предметы от искусственно созданных связей и показывает во всей наготе и неприличии.

Но, скажут нам, тогда и самые важные вещи подвергнутся осмеянию. Едва ли; ибо, когда предмет не содержит в себе ни смешного, ни неприличного, он неуязвим для осмеяния. А если даже это и случится, я не предвижу никакого вреда. Ведь если рассуждать так, то и остроумие можно осудить, ибо оно может быть направлено против высоких предметов. Неправильное применение остроумия и осмеяния неспособно долго вводить людей в обман; оно не выдержит проверки верного и тонкого вкуса, и истина будет в конце концов признана даже непросвещенными. Осуждать талант к смешному из-за того, что он может быть употреблен во зло,— в этом тоже немало смешного; кто удержался бы от улыбки, если бы осуждали талант к рассуждению, потому что и его можно так употребить; а ведь для этого, казалось бы, есть не меньше оснований, быть может, больше, ибо ни один дар не употребляется столь часто во зло, как именно разум.

Лучше всего довериться природе; самые ценные таланты можно употребить во зло, в том числе и талант осмеяния; так постараемся же правильно их возделывать, а не выкорчевывать. Не будь этого мерила истины, я не знаю, что было бы; что помешало бы блестящим пустякам прослыть важной материей, видимости — выдавать себя за сущность, а суевериям — за религию.

ГЛАВА XIII

ОСТРОУМИЕ

Остроумие является качеством некоторых мыслей и высказываний; слово это не применимо к поступку, чувству или материальному предмету.

Как бы трудно зачастую ни было отличить остроумную мысль или выражение от прочих, можно все же утверждать, что термин *остроумие* относится к таким мыс-

лям и высказываниям, которые смешны и в то же время удивляют своей неожиданностью. Остроумием зовут и самую способность к подобным смешным мыслям и высказываниям; так, мы говорим об *остроумном человеке*.

В собственно остроумии, как уже сказано, можно различить два рода: остроумие мысли и остроумие слов. Остроумие мысли опять-таки делится на смешные образы и смешные сочетания вещей, почти или совсем между собой не связанных.

Смешные образы, удивляющие своей необычностью, почти или вовсе не имеющие корней в действительности, создаются воображением, которое весьма для этого пригодно, будучи из всех наших свойств наиболее живым и своевольным. Приведем следующий пример:

Шейлок. Вы же знаете — никто не знает лучше вас, — что у меня сбежала дочь!

Саларино. Совершенно верно. Я даже знаю портного, который ей делал крылышки, на которых она улетела¹.

Образ бесспорно остроумен. Он смешон и должен удивлять, ибо не имеет параллели в природе и совершенно неожидан.

Другой вид остроумия мысли это тот, что подмечен Аддисоном, вслед за Локком определяющим его как «сочетание мыслей в возможно большем разнообразии, где только можно отыскать им какое-либо подобие или соответствие, дабы возникали в воображении приятные картины и образы»^{*}.

То же самое можно сказать более кратко и, пожалуй, более точно: «Сочетание предметов по определенным и причудливым связям, которые удивляют своей неожиданностью».

Вот подходящий пример:

В нем остроумия невпроворот,
Но редко он его пускает в ход,
Вплетая кой-когда в беседы нить,
Как будто бы боится износить.
Так в праздник новую наденешь пару,
Довольствуясь все дни недели старой².

Остроумие является изюминкой из всех наиболее изящным развлечением; образ входит в сознание легко и весело, производя некую чрезвычайно приятную вспышку. Остроумие

* [Ср.] Опыт о человеческом разуме. Книга 2, гл. 11, § 2.

сродни высокому, не будучи высокопарным; оно веселит, не будучи разнузданным; оно дает отдохновение и вместе с тем развлекает.

Остроумию выражений, обычно называемому *игрой слов*, я отвожу последнее место, поскольку это — остроумие низшего рода. Сейчас я продолжаю примеры остроумных мыслей, и прежде всего смешных образов <...>³

Второй вид остроумия мысли, а именно смешные сочетания и противопоставления, можно проследить в нескольких разновидностях.

Вот, например, причудливые причины, не имеющие никакой связи со следствиями:

Фальстаф. ...Клянусь честью, этот рассудительный юнец недолго любивает меня. Его ни за что на свете не рассмешить; да это и не удивительно: ведь он не пьет вина. Из таких благонравных юношей никогда не получается толку. Легкие напитки и пристрастие к рыбным блюдам до того охлаждают им кровь, что они впадают в какую-то мужскую бледную немочь, а когда женятся, то производят на свет одних девчонок. Большею частью они дураки и трусы <...>⁴

Толедской стали добрый старый меч
Ел сам себя, лишенный жарких сеч —
Он проржавел. Убежище свое
Проткнуло ножны злое острие,
Как будто старцу прятать надоело
Свой лик, от праздности осатанелый⁵.

А вот о врачах:

В этом ремесле вот что хорошо: мертвецы на редкость порядочны и деликатны: никогда еще ни один не пожаловался на врача, который его уморил⁶.

Белинда. Ах, мой боже! Он так мне надоел — все твердит о пламени да о пламени — я, должно быть, целый год не смогу и глядеть на огонь⁷.

Подобные фантастические толкования весьма комичны и не подходят для серьезного сочинения. Поэтому Каули⁸ в стихах на смерть сэра Генри Уоттона обнаруживает дурной вкус:

Науки всю обширность он вместил,
Но ум его еще обширней был.
Всех превзойдя в познаньях самых разных,
Скончался он, чтоб не остаться праздным...⁹

Вот комическое сочетание малого с большим, так, словно это вещи равнозначные:

Кто воспоеет британской мощи ширь,
А кто — изящество индийских ширм...¹⁰

Ни юный вождь, проигрывая бой;
Ни женщина, прощаясь с красотой;
Ни обойденная лобзаньем Лотта;
Ни муж, оторванный от нег Эрота;
Ни деспот, ждущий вечного проклятья;
Ни Лола (ей перекосили платье);
Кто был из них разгневан так жестоко,
Как ты, когда похитили твой локон? ¹¹

А вот сочетание предметов по видимости противоположных. Как например, сэр Роджер де Коверли¹², пишущий в «Зрителе» о своей вдове, что «он оставил бы ей угольную шахту, чтобы она всегда могла чисто одеваться, а на пальчике у нее сверкала бы целая сотня самых плодородных из его акров».

Вот предпосылки, которые много обещают и ничего не выполняют. Цицерон говорит об этом так: «Я, разумеется, сделаю лишь беглый обзор этих родов комизма. Самый обычный из них, как вы знаете, тот, когда говорится не то, чего ожидаешь. Тут и наша собственная ошибка вызывает у нас смех» ^{*14}.

Рассмотрев остроумие мыслей, мы переходим к остроумию чисто словесному, называемому обычно *игрой слов*. Этот род остроумия зависит большей частью от выбора слова, имеющего несколько значений; благодаря ему становятся возможны различные языковые трюки и простые мысли приобретают совершенно иной вид. Игра необходима человеку как отдых после трудов; поэтому человек любит игру настолько, что наслаждается также и игрой слов; и это хорошо, что слова могут употребляться не только для нашей пользы, но и для развлечения. Такая забава, хотя и скромная, доставляет уму отдых; некоторым она нравится всегда, а иногда всем.

Примечательно, что этот низший род остроумия был излюбленным развлечением всех народов на известной ступени развития у них вкуса, но постепенно утратил это почетное место. Как только язык становится системой и значения слов устанавливаются с достаточной точностью, является возможность для выражений, где двойное значение некоторых слов придает знакомой мысли вид новизны; а читателю или слушателю приятно выказать проница-

* Об ораторе, 11, 63 ¹³.

тельность, разгадав истинный смысл, скрытый под многозначностью слова.

Что этот род остроумия в царствование Елизаветы и Якова I был у нас в чести, видно из произведений Шекспира и даже авторов духовных. Но это не может быть долговременным; по мере того как язык становится зрелым и значения слов все более уточняются, количество слов, считающихся синонимами, все время уменьшается; а когда оставшиеся уже были неоднократно употреблены, прелесть новизны исчезает.

Перехожу к примерам, которые я распределяю, как и предыдущие, по категориям. Вот кажущееся сходство, создаваемое двойным значением слова:

Под камнем сим лежит жена моя.
Покой нашла она — а также я.

А вот кажущийся контраст, порожденный все той же причиной и называемый *словесной антитезой*; в сюжетах комических она производит немалый эффект:

Кто просит притиранье ей принесть,
Чтоб сохли все по ней, а ей бы — цвель.
Кто приворотного купил бы зелья,
А кто — лекарство от похмелья¹⁵.

Как девы грешные им просят пособить:
Плод тайно выкинуть, а честь бы сохранить¹⁶.

...дают согласие и дары берут¹⁷.

Вот другие кажущиеся связи, обусловленные все той же причиной:

Ужель твой меч (иль ты не смог скрепиться!)
Дан, чтоб сломать обет или скриницу?¹⁸

Тут рыцарь шляпу снял, склонясь умело,
С изяществом, чтоб не прошляпить дело¹⁹.

Мужи совета предрекают страсти:
В чужих краях — паденье прежней власти,
Там — не один высокий рухнет трон,
У нас же — честь невест и верность жен.
То чай из чашки пьешь ты, Анна наша,
То — на совете — мудрость полной чашей²⁰.

Заплыли сонным жиром судьи наши.
Ни совесть не тревожит их, ни кашель²¹.

О принце Евгении²²:

Этому полководцу взять город все равно что понюшку табака²³.

...Рассудка лишившись и дома²⁴.

Вот примеры кажущихся противоречий:

Во всем война с любовью подобны,
И лишь в одном любовь стоит особно:
Кто победил — стремится убежать,
А кто сражен, тот силится догнать²⁵.

Какой сумела ты волшебой
С душой своею ледяной
Зажечь во мне любовь? Ужели
Возможно, чтобы льды кипели?²⁶

В серьезных стихах подобные остроты неуместны; примером может служить следующая строка из элегии Поупа, посвященной памяти одной несчастной дамы:

Всех гревшее навек остыло сердце.

Свифт отлично пародирует такие строки:

Я нежных рук ее из рук не выпускаю,
Хоть ледяные — жгут они, и хоть сухие — тают²⁷.

Понимание слова в ином смысле, чем оно употреблено, также относится к остроумию, ибо удивляет неожиданностью:

Беатриче. Остается мне сесть в уголок и кричать: «Дайте мне мужа!»

Дон Педро. Сеньора Беатриче, я вам доставлю мужа.

Беатриче. Лучше бы мне его доставил ваш батюшка. Нет ли у нашего высочества брата, похожего на вас? Ваш батюшка наготовил* превосходных мужей — лишь бы девушки им нашлись под парю²⁸.

Фальстаф. Мои честные парни, знаете ли вы, что у меня на сердце?

Пистоль. Два пуда жира с лишком²⁹.

Сендс

Красавицы, позвольте.

Простите, если чушь какую брякну.

Я весь в отца.

* В подлиннике игра слов: get — достать, а также зачать. (Прим. перев.)

Анна Буллен
А он был сумасшедший?

Сендс
Да, он совсем рехнулся от любви³⁰.

Утверждение, имеющее два смысла, правильный и неправильный, но построенное так, чтобы подсказать нам именно неправильный, — это род низкопробного остроумия, которое носит название *каламбура*. Например:

П а р и с
Любимая Елена! Ты должна
Снять с Гектора доспехи боевые;
Упрямые застёжки лат его
Твоим прекрасным пальцам подчинятся
Охотнее, чем грубому мечу
И силе мышц неукротимых греков.
Ты, ты должна его обезоружить³¹.

Каламбур содержится в конце. Слово «*обезоружить*» имеет два значения: снять с кого-либо доспехи, а также победить его в бою. Контекст подсказывает нам второе значение, но по отношению к Елене возможно только первое.

Вот еще примеры:

Все, чего просишь,— «ничто», по-твоему, Цинна, бесстыдник.
Если «ничто», то тебе не отказал я ни в чем³².

Тебе, река Сена, Юкунд построил двойной мост,
И ты по праву можешь назвать его *понтификом*³³.

Юкунд был монахом.

Верховный судья. Дело в том, сэр Джон, что вы живете в большом беззаконии.

Фальстаф. Кто носит такой пояс, как я, не может жить в меньшем³⁴.

Селия. Простите... вам придется выносить мою слабость. Я не в состоянии идти дальше!

Оселок. Что до меня, то я скорей готов выносить вашу слабость, чем носить вас самих. Хотя, пожалуй, если бы я вас нес, груз был бы не очень велик, потому что, мне думается, в кошельке у вас нет ни гроша³⁵.

Кто клятву дать заставил, сам поклялся —
Не тот, кто, чтобы отвязаться, сдался.
Кто скажет, что он клятвы не сдержал,
Когда ее давать он не желал³⁶.

Седьмая сатира в первой книге Горация сочинена нарочно для того, чтобы преподнести нам в конце прескверный каламбур. Говоря о некоем негодяе по имени Рекс* Рушилиус,

Вот грек Персий, латинского укуса вдоволь отведав,
Вдруг закричал: «Умоляю богами, о Брут благородный!
Ты ведь с царями справляться привык: для чего же ты
Этому шею свернуть? Вот твоё настоящее дело!»³⁷ медлишь

Хотя игра слов является признаком того, что ум чувствует себя вольготно и расположен к любому развлечению, мы не должны из этого заключать, что это всегда — игра комическая. Слова столь тесно связаны с мыслями, что, если предмет действительно серьезен, он не покажется комическим даже в причудливом словесном облачении. Однако я далек от того, чтобы рекомендовать его для серьезных сочинений; напротив, разлад между мыслью и ее выражением будет неприятным, как видно из следующих примеров:

Ла фё. Он отказался от врачей, графиня. Своим лечением они заставляли его тратить время на надежды, а результат был лишь тот, что с течением времени он и надежды утратил³⁸.

О бедный край, больной от войн гражданских!
Я не сберег тебя от смут заботой,—
Что ж будет, коль заботой станет смута?³⁹

Если кто-либо скажет, что существует еще один вид остроумия, кроме упомянутых, заключающийся в одних лишь звуках, я готов отвести место и ему. Действительно, надо признать, что многие из двойных рифм «Гудибраса» подходят под определение остроумия, приведенное в начале этой главы; они комичны, и их необычность вызывает некоторое удивление. Этот род остроумия удается Свифту не менее, чем Батлеру, как видно из следующих примеров его рифм:

Goddess — Boddice. Pliny — Nicolini. Iscariots — Charriots. Mitre — Nitre. Dragon — Suffragan.

Остроумным может быть находчивый ответ; однако его нельзя считать особым родом остроумия, ибо есть множе-

* В подлиннике игра слов: чех по-латин.— царь, а также имя собственное. (Прим. перев.)

ство чрезвычайно находчивых ответов, которые, однако, вполне серьезны. Приведу следующий пример. Некий дерзкий грек упрекнул Анахарсиса в том, что он скиф. Верно, сказал Анахарсис, моя страна срамит меня, а ты срамишь свою страну. Эта находчивость производит впечатление, но отнюдь не комическое.

ГЛАВА XIV

ОБЫКНОВЕНИЕ И ПРИВЫЧКА

Зная, сколь сильно действие на человека новизны, можно ли предположить, что и привычка имеет над ним силу? И однако наша природа равно подвластна тому и другому; и не только в отношении предметов разных, но зачастую того же самого. Когда предмет нов, он восхищает; освоившись с ним, мы становимся к нему равнодушны; однако долгая привычка делает его снова желанным. Человеческая природа, движимая многочисленными и различными побуждениями, устроена удивительно и хитроумно.

Привычка имеет над многими нашими чувствами такую власть, она способна так изменять их и искажать, что ее надлежит внимательно изучить, если мы хотим постичь природу человека. Предмет этот, уже сам по себе неясный, находится в большом пренебрежении, и подробное рассмотрение его было бы делом нелегким. Я намерен лишь бегло его коснуться, надеясь, однако, что изложение его здесь побудит прилежных исследователей к дальнейшим открытиям.

Обыкновение относится к поступку, *привычка* — к тому, кто его совершает. Под *обыкновением* (custom) мы понимаем частое повторение того же самого действия, а под *привычкой* (habit) — влияние обыкновения на совершающего действие. Это влияние может быть активным, как, например, ловкость, приобретаемая постоянными упражнениями, или пассивным, когда предмет начинает производить на нас впечатление отличное от первоначального. Здесь речь пойдет только об этом втором, как относящемся до области наших чувств.

Предмет этот сложен; иные удовольствия усиливаются привычкой, а между тем привычка рождает безразличие*; во многих случаях следствием частого повторения являются пресыщенность и отвращение; хотя привычка притупляет горести и боль, однако отсутствие чего-либо издавна привычного является своего рода пыткой. Словом, мы дорого дали бы за путеводную нить по этому лабиринту.

Как бы то ни было, привычка несомненно имеет над нами большую власть; она воздействует на наши удовольствия, наши поступки, даже на мысли и чувства. В пору резвой юности привычка имеет мало значения; в зрелые года ее власть усиливается, а в старости она царит безраздельно. В эту пору нашей жизни мы и едим, и гуляем, и отправляемся на покой в определенный час, и все это под действием привычки; для нас становится важным, чтобы и место за столом и ложе сна были одни и те же, и нарушение этих привычек доставляет большое неудобство.

Всякое умеренное удовольствие, часто повторяющееся в течение долгого времени, образует между нами и источником этого удовольствия особую связь. Эта связь, называемая *привычкой*, рождает у нас потребность в этом предмете, когда его в положенное время не оказывается. Чем дольше мы предаемся такому удовольствию, тем оно сильнее, пока не образуется привычка, и именно тогда удовольствие бывает наибольшим. Однако оно не пребывает неизменным, то же привычное повторение, которое его усиливало, незаметно снова его ослабляет, делая даже слабее, чем вначале; но об этом ниже. Сейчас мы хотим показать на опыте, что занятия, доставляющие вначале лишь умеренное удовольствие, легче всего становятся привычкой. К горячительным напиткам, сперва едва ли приятным, мы привыкаем легко; в привычку обращается даже и то, что вначале не нравится, как-то: кофе, ассафетида и табак; об этом забавно сказано у Конгрива:

Фейнолл. Для страстного любовника вы что-то уж слишком зорко подмечаете недостатки вашей возлюбленной.

Мирабель. А для того чтобы быть зорким, я слишком страстно влюблен; ибо она нравится мне со всеми своими недостатками; более того: нравится именно за эти недостатки. Причуды ее так на-

* Когда б весь год веселый праздник длился,
Скучней работы стали б развлеченья;
Но редки празднества — и в радость всем.
Лишь необычное бывает мило¹.

туральны и так лукавы, что они ей к лицу; а жеманство, которое в другой женщине было бы отвратительно, лишь делает ее еще прелестнее. Скажу тебе, Фейнолл, она однажды так была со мной дерзка, что я в отместку разобрал ее на части, просеял и выловил все ее слабости; я изучал их и выучил наизусть. Список их был столь длинным, что я начал надеяться, что когда-нибудь возненавижу ее. Для этого я принялся так часто о них думать, что в конце концов, против ожидания, они стали раздражать меня все меньше и меньше; через несколько дней я привык вспоминать их без малейшего недовольствия. Сейчас они сделались для меня столь же привычными, как собственные мои пороки; и, вероятно, будут мне скоро так же милы².

Прогулка по палубе, хотя и крайне тесной, становится по привычке столь приятной, что моряк и на суше прогуливается обыкновенно в тех же тесных пределах. Я знал человека, променявшего море на жизнь в деревне; в своем саду он насыпал искусственный холм с плоской вершиной, в точности подобной палубе как формой, так и размерами, и здесь обычно прогуливался. На Минорке губернатор Кейн выстроил вдоль всего острова отличную дорогу, однако жители продолжали пользоваться старой, которая была не только длиннее, но и чрезвычайно плохой*.

Азартная игра, которая вначале мало занимает человека, становится со временем весьма приятной; часто ей предаются с жадностью, точно главному делу жизни. То же относится и к удовольствиям духовным, особенно к познанию и упражнению в добродетели; дети едва ли имеют о них понятие, равно как и люди необразованные и близкие к природе. Любовь к добродетели и знаниям рождается медленно, но способна стать сильнее всех других человеческих вожделений.

Чтобы образовалась активная привычка, мало одного лишь частого повторения; должен пройти какой-то срок; самое частое повторение за короткое время не принесет результатов; так же как и редко повторяющиеся действия, растянутые на очень долгое время. Тут нужна умеренность и многократное повторение через малые промежутки. Однако и этого недостаточно, если для действия не выбраны всякий раз одно и то же время, место и другие обстоятель-

* Привычка — вторая натура. Было время, когда бристольтские купцы не имели для встреч иного места, как на улице, открытой непогодам. Им построили биржу с удобными галереями. Но они настолько привыкли к своему прежнему месту, что городским властям, чтобы их оттуда выдворить, пришлось разломать мостовую и нагромоздить там груду камней.

ства; чем больше во всем этом единообразия, тем скорее складывается привычка. То же можно сказать и о привычке пассивной; чрезмерное разнообразие не позволяет ей сложиться; никакая пища не делается привычной, если менять к ней приправы. Таким образом, чтобы усилить умеренное удовольствие и обратить его в конце концов в привычку, нужны действия, совершаемые единообразно и без нажима, повторяемые долгое время, без значительных перерывов; при таких условиях все приятное становится привычным.

Привязанность и отвращение, которые надлежит отличать как от страсти, так и от природной склонности, являются привычками к тому или иному предмету, приобретенными только что описанным способом. Удовольствие общения с кем-либо, вначале слабое, должно часто повторяться, чтобы обратиться в привычную привязанность. Так рожденная привязанность, дружеская или любовная, редко становится бурной и неодолимой страстью; однако именно она всего прочнее связывает два человеческих существа. Подобным же образом первоначальная легкая неприязнь, которую приходится испытывать снова и снова, превращается в привычное отвращение, длящееся обычно всю жизнь.

Сладкие блюда не только не становятся привычными, но, вкушаемые часто, вызывают пресыщение; никто не привыкает к сахару, меду или конфетам, как привыкают к табаку.

Многая сладость претит — горечью вкус оживи! ³

Безвкусна будет сладость,
Когда хоть малой горечи в приправу
Недостает ей; быстро пресыщает
Та сладость ⁴.

Таких страстей конец бывает страшен,
И смерть их ждет в разгаре торжества.
Так пламя с порохом в лобзанье жгучем
Взаимно гибнут, и сладчайший мед
Нам от избытка сладости противен:
Излишеством он портит аппетит.
Люби умеренней — и будет длиться
Твоя любовь. Кто слишком поспешает, —
Опаздывает, как и тот, кто медлит ⁵.

Это относится ко всему особо привлекательному и рождающему иступленную страсть; такие страсти несовместимы с привычкой; никогда не рождают они ни привязан-

ности, ни отвращения; человек, пылко влюбившийся с первого взгляда, испытывает сильное желание насладиться, но не привязанность к женщине*. Человек, которого неожиданно благодетельствовали, полон желаний доказать свою признательность, не испытывая к благодетелю чувства привязанности; а жажда отомстить за жестокую обиду не сопровождается отвращением к обидчику.

Пожалуй, нелегко объяснить, отчего умеренные удовольствия усиливаются вследствие привычки; зато можно указать целых две причины, отчего это не происходит в случае удовольствий более острых. Согласно закону нашей природы подобные удовольствия быстро достигают своего апогея и столь же быстро угасают**; действие привычки чересчур медленно, чтобы преодолеть этот закон. Не менее важна и вторая причина: жгучее наслаждение крайне утомительно, как сказал бы натуралист; оно истощает силы организма***, и мы не можем предаваться ему настолько часто, чтобы оно обратилось в привычку; если источник

* Пылкую любовную страсть без привязанности можно иллюстрировать следующим рассказом. При взятии Константинополя турками знатная молодая гречанка Ирина попала в руки Магомета II⁶, в ту пору находившегося в расцвете сил и славы. Его свирепое сердце было покорено ее прелестями; он заперся с ней, не допуская к себе даже своих министров. Любовь настолько им овладела, что он то и дело покидал войско ради Ирины. Война утихла, ибо победы уже не прельщали султана. Солдаты, привыкшие к богатой добыче, стали роптать; недовольство охватило даже военачальников. Преданный султану баша Мустафа первый отважился сообщить ему, что его повсюду открыто хулят. Выслушав его в мрачном молчании, султан принял решение. Он приказал Мустафе собрать на следующее утро войско и быстро удалиться в покои Ирины. Никогда еще не была она так прекрасна; никогда султан не ласкал ее так горячо. Чтобы красота ее явилась во всем блеске, он велел служанкам убрать ее наутро с особым искусством и старанием. Он взял ее за руку, вывел перед войском и, сорвав с нее покрывало, сурово спросил башей, видели ли они когда-нибудь подобную красоту. Все в ужасе молчали. Взявшись одной рукой за пышную косу юной гречанки, а другой — за меч, он одним ударом отсек ей голову. Затем, повернувшись к приближенным, сказал, дико сверкнув глазами: «Когда я того хочу, мой меч умеет рубить узы любви». Как ни странно, но опыт показывает, что жажда наслаждения может совмещаться с сильнейшим отвращением к той же женщине. Пример этого мы находим в первой книге мемуаров Сюлли⁷, к которому я и отсылаю читателя, ибо рассказ слишком непристойен, чтобы его цитировать.

** См. гл. II, часть 3.

*** Леди Изн⁸, когда ее супруг вернулся на путь истинный, так говорит об этом в письме к подруге: «Будь довольна: сэр Чарлз сделал меня счастливой, вплоть до того, что мне больно от радости».

наслаждения предлагается нам вновь прежде, чем к нам вернулось желание, он способен вызвать вместо удовольствия отвращение.

Привычка неизменно напоминает нам, что время наслаждения наступило, вызывая мучительное ощущение нехватки привычного объекта и желание получить его. Сперва всегда ощущается нехватка; за этим естественно следует желание; при появлении желанного объекта оба эти чувства мгновенно исчезают. Так, например, человек, привыкший к табаку, через обычный промежуток времени ощущает смутную тоску, которая вначале бывает беспредметной, но скоро сосредоточивается на привычном объекте; то же наблюдается у привычных пьяниц, которые часто мечутся и не находят себе места, даже прежде чем вспомнят о бутылке. В удовольствиях, которым мы предаемся постоянно и через равные промежутки времени, аппетит, покорный обыкновению, приходит регулярно в урочное время и не раньше, хотя бы объект был перед нами. Это ощущение нехватки, порожденное привычкой, кажется прямой противоположностью пресыщению; и странно, чтобы частое удовлетворение страсти имело столь противоположные следствия, как тоска пресыщения и тоска нехватки.

Вождеделение, относящееся к продолжению рода, сопровождается подобным же ощущением нехватки; голод и жажда представляют собой неприятные ощущения нехватки, всегда предшествующие желанию поесть или выпить; так и потребность в плотском наслаждении опережает желание, обращенное на определенный объект. Тоска, ощущаемая независимо от объекта, может быть излечена только удовлетворением.

Весьма отлична от этого страсть, при которой желание предшествует ощущению нехватки; такая страсть может существовать лишь в присутствии своего объекта; вытесните из мыслей объект, и страсть исчезнет вместе с желанием и тоской*.

Упомянутые выше естественные аппетиты отличаются от привычки тем, что обращены неопределенно на все возможные объекты удовлетворения; тогда как привычка направлена на объект вполне определенный; привычная привязанность к какой-либо женщине сильно отличается от естественной страсти, включающей весь женский пол; а

* См. гл. II, часть третья.

привычка к определенному любимому блюду — совсем не то, что аппетит вообще. Тем не менее примечательно, что природа обеспечила удовлетворение естественных appetitов, необходимых для существования человечества, сделав их столь же настоятельными потребностями, как и те, которые создаются привычкой.

Лишение чего-либо привычного мы сносим менее терпеливо, чем любую другую нехватку; голод и жажду мы переносим легче, особенно вначале, чем лишение привычного удовольствия; недаром люди часто заявляют, что скорее откажутся от еды или сна, чем от табака. Отсюда не следует, что удовлетворение привычки приносит то же удовольствие, что удовлетворение естественной потребности; отнюдь нет; но лишение ее оказывается тяжелее.

Неторопливые и повторяющиеся действия, рождающие привычку, увеличивают нашу способность наслаждаться привычным удовольствием дольше и чаще, чем вначале; так зачастую образуется привычка к излишествах; но и после величайшей неумеренности вкус к привычному удовольствию возрождается с новой силой, а с ним и ощущение его нехватки.

Объектом рассмотренных до сих пор эмоций являлся либо человек, например постоянный спутник, либо определенное жилище, развлечение, наконец, вид пищи: кофе, баранина или что-либо другое. Однако этим привычки не ограничиваются. Постоянное чередование пустых развлечений может стать настолько привычным, что человек не в состоянии обойтись без развлечений ни минуты; их разнообразие мешает ему пристраститься к какому-то одному; здесь образуется привычка к развлечениям вообще; подобную привычку можно назвать *родовой*, в отличие от перечисленных выше, которым подходит название *видовых*. Другими примерами родовой привычек могут служить: привычка к городской жизни, к сельским видам спорта, к уединению, к чтению или к ежедневным деловым хлопотам. Всякая видовая привычка содержит элемент родовой; скажем, привычка к определенному блюду делает этот вкус приятным, и мы с удовольствием обнаруживаем его в иной пище. Лишившись привычного блюда, человек выбирает наиболее на него похожее; когда нет табака, довольствуются любой горькой травой; вместо привычного пунша обходятся вином; привыкнув к радостям супружеской жизни и потеряв любимое существо, человек скорее

решается на второй брак. Словом, лишившись привычного объекта, мы любовно отыскиваем его достоинства в других.

Мы привели причины, отчего источники сильных наслаждений редко становятся привычными; но мы обнаруживаем, что причины эти относятся лишь к видовым привычкам. В случае умеренного удовольствия единообразное и частое повторение рождает привычку; такое же повторение острого наслаждения ведет к пресыщенности и отвращению. Примечательно, однако, что пресыщение вызывает только один определенный объект; объевшись медом, мы не получаем отвращения к сахару; насладившись до пресыщения одной женщиной, мы не склонны отказаться от того же удовольствия с другими. Легко поэтому объяснить, как образуется родовая привычка к наслаждению: радость, которую оно нам принесло, зажигает воображение и заставляет жадно искать того же удовлетворения в других объектах. Частое удовлетворение одной и той же страсти с помощью различных объектов создает в конце концов родовую привычку. Так, постоянной потребностью становятся острые приправы, богатая одежда, роскошные кареты, многолюдное общество, словом, все так называемые *удовольствия*. Такие привычки укрепляются еще и отмеченной выше особенностью: повторение расширяет наши возможности восприятия, позволяет наслаждаться чаще и полнее, чем вначале.

Итак, хотя видовая привычка образуется лишь в отношении умеренных удовольствий, привычка родовая может создаться в отношении любого удовольствия, умеренного или неумеренного, лишь бы оно допускало разнообразие объектов. Разница только в том, что умеренное удовольствие само собой создает видовую привычку, тогда как наслаждение к такой привычке вовсе не располагает. Словом, умеренное удовольствие лишь в редких случаях порождает родовую привычку; а наслаждение не может породить никакой иной.

Вожделение, относящееся к продолжению рода, становится привычкой несколько по-особому: время его удовлетворения, как и степень, много зависят от обыкновения; изменяется оно, изменяется и сила вожделения. Точно так же если организм привыкает к известному количеству пищи в известное время, то этим определяется и аппетит. Он становится иным, если приучить организм к иному режиму питания. Здесь, как видно, изменения происходят не с ду-

хом, как обычно для пассивных привычек, а с телом.

Если к жирной и пряной пище примешать более простую, она может стать видовой привычкой. Сладость сахара, менее приторная, когда она разбавлена, может создать со временем привычку именно к такому раствору. Как умеренные удовольствия, становясь более острыми, ведут к родовым привычкам, так наслаждения, становясь умереннее, образуют привычки видовые.

Красота человеческого облика (об этом особо позаботилась природа) является для нас высшей из всего разнообразия прекрасных форм, какими наделены живые создания. Различные степени этой красоты у отдельных людей делают ее предметом иногда умеренной, а иногда сильной страсти. Умеренное чувство, которое выдерживает повторения, не уменьшаясь, и занимает ум, не истощая его сил, постепенно растет, становясь привычкой. Нередки даже примеры, когда чье-то лицо, сперва не приглянувшееся, становится при частых встречах безразличным, а потом даже привычно приятным. С другой стороны, совершенная красота с первого взгляда поражает настолько, что это чувство неспособно усиливаться далее. Наслаждение ослабляет удовольствие*, и, если оно часто, дело кончается обычно пресыщением. Впечатления от совершенной красоты, сперва живые и постепенно ослабевающие, составляют контраст слабым впечатлениям, которые постепенно усиливаются, пока не образуют видовой привычки. Но привычка к красоте представляет собой тягу к красоте вообще, хотя от отдельных объектов человека часто отвращает пресыщение; так образуется родовая привычка и ее неперемное следствие — непостоянство в любви; ибо такая привычка, включающая все прекрасное, является неодолимым препятствием для привычки видовой.

Этот вопрос, столь важный для молодежи обоего пола, заслуживает большего, нежели беглое упоминание. Хотя приятная эмоция при виде красоты совсем не то, что плотское вожделение, но, будучи обращена на один и тот же объект, она образует в своем сочетании весьма сильную *страсть***; наслаждение в таком случае бывает острым, а потому чаще ведет к пресыщению. Так неизменно происходит, когда совершенная красота одного человека встречается с пылким воображением и чувствительностью друго-

* См. гл. II, часть четвертая.

** См. там же.

го. То, что я здесь говорю, — есть истина, без преувеличений; и только бесчувственные могут остаться к ней безразличны. Над этим следует поразмыслить юным и влюбленным, которые при заключении брачного союза слишком часто следуют одному зову плоти, идут на приманку красоты. Может, правда, случиться, что, когда минует наслаждение — а оно минует непременно и скоро, — возникнут новые отношения, на основе более достойной и долговечной; по такой эксперимент опасен; ибо даже здравый ум, кроткий нрав и всевозможные внутренние достоинства редко оказываются достаточными для того, чтобы заново укрепить отношения; обычно, а вернее, всегда эти качества — единственная прочная основа нерасторжимого союза — остаются незамеченными из-за пресыщенности, наступающей вслед за избытком наслаждения.

Нельзя обойти молчанием еще одно следствие привычки, отличное от всех до сих пор рассмотренных нами, ибо оно занимает в человеческой природе немалое место. Хотя привычка усиливает умеренные удовольствия и ослабляет более острые, в отношении страдания ее действие оказывается иным; ибо она притупляет всякое страдание и скорбь, и более легкую и самую тяжкую. Поэтому длительное страдание имеет хотя бы то хорошее, что привычка к нему закаляет нас и мы переносим его более стойко.

Любопытны изменения, происходящие в привычках. Умеренное удовольствие усиливается от повторения, пока не становится привычкой; тут оно достигает вершины, но недолго на ней остается; после этого начинается постепенный спад, а затем удовольствие совершенно исчезает. Иначе обстоит с чувством нехватки чего-либо привычного; оно постепенно растет и наконец достигает наивысшей силы, когда уж и удовлетворение не приносит радости.

Ведь так всегда бывает:

Не ценим мы того, что мы имеем,
Но, стоит только это потерять,
Цены ему не знаем и находим
В нем качества, которых не видали
Мы прежде⁹.

Следствия видовой привычки можно проследить на примере табака. Вкус его вначале бывает крайне неприятен; затем наше отвращение к нему уменьшается и исчезает совершенно; в эту пору вкус его ни приятен и ни неприятен; продолжая употреблять его, мы начинаем получать

удовольствие; оно возрастает и достигает наконец высшей степени, после чего постепенно слабеет, тогда как привычка к нему продолжает усиливаться и мы страдаем в случае его нехватки. Итак, когда привычка становится всего сильнее, способность наслаждаться уже утрачена; мы зачастую курим или нюхаем табак машинально, даже не сознавая, что делаем. Исключение составляет удовольствие получить его после того, как мы были его лишены; оно тем сильнее, чем сильнее наша привычка; и сродни тому, какое мы испытываем, избавившись от пытки, и причина которого объяснена выше *. Однако это удовольствие лишь случайно оказывается следствием привычки; и, каким бы ни было оно острым, его избегают из-за предшествующих мучений.

Что касается мук нехватки, то здесь я не усматриваю разницы между привычкой родовой и видовой. Но в отношении доставляемого ими удовольствия различие между ними велико. Я имел случай наблюдать, что удовольствие от видовой привычки постепенно слабеет, пока не исчезнет; напротив, удовольствие от родовой привычки благодаря разнообразным возможностям удовлетворения почти или совсем не уменьшается, после того как достигнет своего апогея. Как бы там ни было с прочими родовыми привычками, я убежден, что в отношении радости добродетели и познания это наблюдение верно; удовольствие делать добро ничем не ограничено и может быть столь разнообразным, что никогда не уменьшится; столь же беспредельна и наука; наше стремление познавать имеет для своего удовлетворения неограниченные возможности, ибо открытия привлекают нас новизной, разнообразием, полезностью или всем этим вместе.

В этом трудном исследовании я пытался, но безуспешно обнаружить, как именно влияет на нас привычка; остается объяснить это особой склонностью нашей природы. А предположив это, мы без труда обнаружим несколько важных следствий этого. Что сила привычки направлена к нашему благу — не могло ускользнуть от внимания каждого, кто почитает труд нашей подлинной сферой, а удовольствия — всего лишь отдыхом. Чувство пресыщенности необходимо, чтобы ограничивать нас в наслаждениях, которые иначе поглощали бы наш ум и делали его непригодным к труду. С другой стороны, поскольку труд бывает

* Гл. II, часть первая, раздел 3.

порой тяжелым, а удовольствие от него лишь умеренным, свойственная таким удовольствиям способность возрастать от привычки и неприятное превращать в приятное служит отличной защитой против немилостивой судьбы и примиряет нас с любой долей.

Как быстро в нас рождается привычка!
 Мне лес безлюдный, глушь и полумрак
 Милей, чем пестрый и богатый город.
 Я здесь брожу один, никем не видим,
 И вторю песне томной соловья
 Стенаньями тоскующего сердца ¹⁰.

Поскольку различие между умеренным и сильным относится только к удовольствиям, а страдания, какие бы они ни были, от времени смягчаются, привычка служит панaceей против всех страданий и скорбей; и это ее следствие не нуждается в примерах.

Еще одно следствие привычки весьма должно радовать каждого гуманного человека, и, однако, ей доньше уделялось мало внимания; дело в том, что привычка более всего другого способна уравнивать богача с бедняком; скромные удовольствия, удел этих последних, по счастью, возрастают с привычкой; тогда как роскошные наслаждения, доступные лишь первым, неизбежно ведут к пресыщенности. Любимцы Фортуны, обладатели дворцов, великолепных садов и роскошных лугов, наслаждаются ими меньше, чем прохожие. Дары Фортуны распределяются не столь уж неравномерно: одни ими владеют, другие наслаждаются.

Действительно, если привычка заставляет нас тяжело страдать при нехватке привычного, а удовольствия от нее мало, тогда жизнь в роскоши — самая из всех незавидная. Те, кто привык к роскошной пище, к удобным экипажам, богатой обстановке, к толпе слуг, к почтению и лести, обладают лишь малой долей счастья, зато испытывают множество огорчений. Для такого человека, раба своих роскошных привычек, даже мелкие неудобства путешествия — скверная дорога, ненастная погода или грубая пища — являются большим злом; он теряет душевное равновесие, брюзжит и срывает свое раздражение на любых мелочах. Куда лучше пользоваться дарами Фортуны с умеренностью; человек, закаливший себя воздержанностью и трудом, во-первых, неуязвим для жизненных неурядиц, а во-вторых, всегда имеет в своем распоряжении большое разнообразие удовольствий.

Эту главу я намерен заключить вопросом не столько сложным, сколько деликатным, а именно: чем должна быть привычка в наших оценках творений искусств? Одно несомненно: мы охотно отдаем во власть обычая то, что для природы безразлично. Так, именно обычаем, а не природой установил различие между правой и левой рукой, так, что нам неудобно и неприятно делать левой рукой то, что принято делать правой. Различные цвета, хотя они и действуют на нас по-разному, все приятны нам своей чистотой; но обычай внес в это дело изменения; черная кожа у человека нам неприятна, как, должно быть, неприятна белая кожа негру. Эти вещи, сами по себе безразличные, становятся приятными или неприятными в силу привычки. После сказанного нас не удивит, что природные приятные или неприятные свойства привычка часто превращает в их противоположность.

Что касается вкусов, то есть предпочтения одних предметов другим, то здесь несомненно, во-первых, что более тонкие из наших чувств подвластны обычаю. и что влияние на них обычая отнюдь не свидетельствует о дурном вкусе; одежда и манеры во всех странах подчиняются обычаям; яркие румяна, какие кладут на щеки французские дамы, кажутся им красивыми наперекор природе; и нельзя вполне признать правоту чужестранцев, осуждающих это, если подумать о законной власти обычая или, иначе говоря, *моды*. Говорят, что население северных склонов Альп считает красивым распространенное среди них вздутие на шее. Так обычай меняет природу вещей и из предмета неприятного делает нечто противоположное.

Но над всем, что можно назвать приличным или неприличным, обычай не много имеет власти и не должен бы иметь ее вовсе. Здесь на первом месте стоит чувство долга, и только постыдно слабые или порочные люди утрачивают его настолько, чтобы подчинить обычаю.

Эти немногие замечания дают нам возможность отчасти оценивать чужеземные нравы, как они описаны чужеземными или отечественными авторами. Не так давно излюбленной темой было сравнение древних и новых; сторонники древних нравов полагали достаточным, что нравы эти оправдывались тогдашними обычаями; их противники, отказываясь признавать обычай за мерило вкуса, осуждали древние нравы, находя многие из них неразумными. Так как спорившие имели каждый в виду различные принципы,

не пытаюсь установить общего мерил, спор мог тянуться до бесконечности. Сказанное выше имеет целью установить такое мерило для суждения о законных границах власти обычая; попытаемся применить это мерило к некоторым отдельным случаям.

Человеческие жертвоприношения, это мрачное следствие слепых и низких суеверий, постепенно исчезли, вытесняемые разумом и гуманностью. Во времена Софокла и Еврипида память об этом обычае была еще свежа; и афиняне еще не отвыкли без отвращения видеть такие жертвоприношения на сцене, как показывает «Ифигения» Еврипида¹¹. Однако в современном театре человеческое жертвоприношение, чуждое современным нравам и возбуждающее ужас вместо сострадания, было бы неприличным. Поэтому я вынужден осудить «Ифигению» Расина¹², которая подменяет нежное сострадание отвращением и ужасом. Возражение вызывает каждый сюжет, чересчур отклоняющийся от нынешних, более высоких, понятий и чувств. Хоть мы и вынуждены верить, поскольку находим всему этому подтверждение в истории, события все же кажутся нам слишком надуманными и неестественными, чтобы мы могли ощутить их реальность*; человеческая жертва столь противоестественна и для нас столь невероятна, что лишь немногим покажется чем-то бóльшим, нежели сказка. Первое возражение относится и к «Федре» того же автора; страсть царицы к своему пасынку, противная природе, рождает не столько сочувствие, сколько отвращение и ужас. В своем предисловии автор замечает, что страсть царицы, сколь она ни противоестественна, есть следствие рока и гнева богов; то же оправдание он влагает и в ее уста. Но что за дело нам, христианам, до гнева языческого бога? В страстях мы не признаем рока; и если любовь противоестественна, она не может нравиться. Оправдание, какое предлагает нам автор, годится для оправдания незначительных нарушений приличия, но никогда не привлечет наше сочувствие к тому, что кажется нам безумным или нелепым.

Не по душе мне и развязка этой трагедии. Человек со вкусом может без отвращения читать греческую пьесу¹³, где изображено морское чудовище, посланное Нептуном пожрать Ипполита; он знает, что подобный сюжет согласует-

* См. гл. II, часть первая, раздел 7.

ся с верованиями греков; сюжет может понравиться ему как нечто волновавшее в свое время греческого зрителя. Но он неспособен столь же снисходительно принять такой спектакль на современной сцене; ибо столь неправдоподобные события никогда не могут нас сильно тронуть.

В «Хоэфорах» Эсхила¹⁴ Орест говорит, что Аполлон повелел ему отомстить за убитого отца; однако, если он повинуется, то будет отдан во власть фурий или поражен неким страшным недугом; трагедия заканчивается хором, оплакивающим судьбу Ореста, который вынужден мстить собственной матери и таким образом помимо своей воли совершает преступление. Ни один современный человек не согласится со столь неразумными и нелепыми взглядами, вызывающими у него отвращение даже при чтении древнегреческого сюжета. У суеверных греков было также распространено верование, что весть о смерти человека пророчит ему гибель; так что Орест, в первом действии «Электры» распространяя слух о своей смерти, чтобы усыпить бдительность матери и ее любовника, уже тем самым как бы обречен. Подобные бредни не могут нравиться современной публике; они, быть может, способны вызвать некоторую жалость к народу, терзаемому нелепыми страхами, похожую на ту жалость, какую мы испытываем, читая о готтентотах; но подобные нравы неспособны волновать наши чувства и вызвать любовь к изображенным в пьесе персонажам.

ГЛАВА XV

ВНЕШНИЕ ПРИЗНАКИ ЭМОЦИЙ И СТРАСТЕЙ

Столь тесно сопряжены душа и тело, что всякое волнение первой оказывает явственное влияние на второе. В этом к тому же наблюдается удивительное единообразие: каждый род эмоций и страстей имеет только ему свойственное внешнее выражение*. Эти внешние выражения или признаки можно считать как бы естественным языком, который сообщает всем зрителям

* Ведь всякое душевное движение имеет от природы свое собственное обличье, голос и осанку. Цицерон, Об ораторе¹.

рождающиеся в сердце человека эмоции и страсти. Надежда, страх, радость, скорбь обладают внешними признаками; характер человека можно прочесть на его лице; и красота, которая производит такое глубокое впечатление, состоит, как известно, не столько в правильности черт и нежной коже, сколько в доброте, разумности, веселости, приветливости и других душевных качествах, отражающихся на лице. Хотя совершенное знание этого языка есть вещь редкая, для обычных жизненных нужд довольно и того, что известно большинству.

Нелегко, однако, объяснить, как именно это понимание достигается; одного зрения тут недостаточно; ибо при самом внимательном взгляде на человеческое лицо в нем можно различить лишь черты, краски и движения, которые ни по отдельности, ни вместе не могут изобразить страсть или чувство; внешние знаки их видны, но, чтобы понять значение этих знаков, надо уметь соотносить их с вызвавшей их страстью, а это зрению не под силу. Так где же искать наставника, способного открыть нам эту тайную связь? Если это — опыт, то, действительно, долгое и прилежное наблюдение может отчасти научить нас узнавать внешние выражения страстей у людей хорошо нам знакомых; но тогда незнакомцы были бы для нас совершенно непонятны; а между тем значение этих внешних признаков мы равно угадываем в незнакомце, как и в закадычном приятеле. И опять-таки, если бы единственным путем их понимания был опыт, мы не могли бы ждать такого понимания от большинства людей; но все это устроено гораздо лучше: язык внешних признаков страсти понятен молодым и старым, неучам и ученым. Я говорю о наиболее ясных письменах этого языка, ибо разгадыванию более темных и тонких его оттенков нас учит преимущественно опыт. Итак, где же искать решения этого трудного вопроса, затрагивающего, как видно, глубины человеческой природы? Я полагаю, что лучше воздержаться от решения, пока мы не ознакомимся ближе с природой этих внешних признаков и с их проявлениями. Начнем со следующих предпосылок.

Внешние выражения страсти бывают намеренными и произвольными. Намеренные опять-таки разделяются на два вида: условные и природные. Слова являются, очевидно, знаками намеренными; кроме того, они условны, за исключением нескольких простейших знаков, выра-

жающих некоторые эмоции, которые, будучи одинаковыми во всех языках, созданы, стало быть, самой природой; так, возгласы восхищения свойственны всем людям, как и возгласы сострадания, злобы и отчаяния. Драматическим писателям надлежит хорошо знать этот естественный язык страстей; талант такого писателя состоит главным образом в мастерском владении выражениями, какие диктует каждому природа, когда сильная эмоция рвется наружу; а дарование читателя состоит в умении настроиться соответственно этим выражениям.

Другим видом намеренных знаков являются позы и жесты, которые естественно и с удивительным постоянством сопровождают некоторые эмоции: так, крайняя радость выражается прыжками, пляской и устремлением тела ввысь; крайняя скорбь — поникшей позой; а колено-преклоненная или простершаяся ниц фигура во все времена и у всех народов выражала глубокое благоговение. Еще одно обстоятельство, даже более чем их постоянство, доказывает, что телодвижения эти даны природой, а именно их соответствие или схожесть с рождающими их страстями*. Радость, которая представляет собой веселое устремление ввысь нашего духа, выражается таким же устремлением тела; гордость, великодушие, мужество и все возвышенные чувства также выражаются движениями хотя и различными, но сходными в своем стремлении ввысь; выпрямленный стан является выражением достоинства:

Два существа превосходили прочих
Красой своей и совершенством форм,
Как у богов — прямым и стройным станом.
Достоинством облечены врожденным
И наготой, исполненной величья².

Напротив, горе, а также почтение, которые как бы давят на душу, всего красноречивее выражаются подобным же склонением тела; отсюда выражение «*быть подавленным*», означающее «*быть огорченным*»**.

* См. гл. II, часть шестая.

** Вместо хвалебной речи к вышестоящему лицу китайцы воздают ему хвалу письменно, причем знаки тем мельче, чем больше почтение; высшую степень его выражают столь мелкими знаками, что их нельзя прочесть. Вот явное доказательство существующей в нашем сознании связи между почтением и уменьшением в размерах; смиряясь перед сильными мира, человек старается стать как можно незаметнее и таким же делает свой почерк.

Кто не уделял этому особого внимания, не может себе представить, на какие разнообразные движения и позы способно тело, сопровождая каждую из эмоций. Смирение, например, естественно выражается опущенной низко головой; заносчивость — головой поднятой; томность или уныние заставляют ее клониться набок. Весьма выразительны также руки: различные их движения выражают желание, надежду, страх; они помогают нам обещать, приглашать или отстранять; с их помощью можно угрожать, умолять, восхвалять и ужасаться; они способны одобрять, отказывать, вопрошать, выражать нашу радость, нашу скорбь, сомнения, сожаления, восхищение. Эти движения, столь послушные страстям, крайне трудно воспроизвести в спокойном состоянии духа; древние, понимая, сколь важно и вместе сколь трудно этим движениям научиться, с большой тщательностью наблюдали и собирали их и составили свод практических правил, которые преподавались в их школах в качестве важного предмета. У природы есть звуки для выражения каждой из страстей. Актер, овладевший этими звуками, чтобы пленять наш слух, обладает большим могуществом; если он к тому же владеет и жестами, пленяющими взор, он неотразим.

Все описанные признаки, хотя они, в сущности, намеренные, можно подавить лишь с огромным трудом, когда к ним побуждает страсть. Едва ли нужно более убедительное доказательство, чем заядлый игрок в шары; присмотритесь к нему: как он изгибается всем телом, стараясь вернуть шар на правильный путь. Правила хорошего воспитания велят по возможности подавлять внешние выражения страстей, чтобы не проявлять в обществе излишней горячности или пристрастия. Это относится и к речи; правда, особенно сильная страсть безмолвствует*. Но когда она менее неистова, ей нужно изливаться в словах, обладающих в таких случаях особой силой, недостижимой для состояния спокойного. Уверенность в наперснике также побуждает нас говорить о себе и своих чувствах; но причина тут более общая, ибо она действует и тогда, когда мы наедине с собой. Причиной этой является страсть, ибо мы часто получаем немалое удовлетворение, выражая ее внешне — словами и движениями.

* См. гл. XVII.

Иные страсти, достигнув известной силы, столь настойчиво хотят излиться в словах, что мы произносим их вслух, когда никто нас не слышит. Именно это свойство страсти объясняет монологи; и именно оно доказывает, что они естественны*. Мы иной раз поддаемся этой склонности, одушевляя на время любой ближайший к нам предмет, чтобы сделать его нашим наперсником. Так, в «Зимней сказке»** Антигон разговаривает с младенцем, которого ему велели бросить в лесу:

Несчастливая малютка! Я слышал,
 Что мертвецы порой встают из гроба.
 Я думал, это вздор, но прошлой ночью,
 Сомнения нет, я видел королеву⁴.

Признаки невольные, которые все принадлежат к естественным, или свойственны одной какой-либо страсти, или общи для многих. Всякая сильная страсть имеет присущие ей внешние признаки, не исключая и приятных страстей, каковы, например, восхищение или веселость. Более умеренные приятные чувства имеют один общий внешний признак, по которому мы можем судить о силе страсти, но едва ли сумеем точно назвать ее. Мы видим довольное выражение лица, но больше ничего понять не можем. Мучительные страсти, которые все отличаются большой силой, — те разнятся друг от друга своими внешними выражениями: так, страх, стыд, гнев, тревога, отчаяние имеют всегда свои признаки, в которых невозможно ошибиться; некоторые из мучительных страстей оказывают сильное воздействие на тело, вызывая дрожь, судорожные метания или обмороки. Но эти признаки, за-

* Хотя волнение страсти делает разговор с самим собой несомненно естественным и нередким в жизни, Конгрив³, автор нескольких отличных таких монологов, признается с большим чистосердечием, чем знанием дела, что они ненатуральны; и оправдывает их только необходимостью. Это он делает в посвящении к комедии «Двоедушный» в следующих словах: «Когда в монологе человек рассуждает сам с собой, взвешивая все *за* и *против*, не следует думать, будто он обращает речь к нам или к себе; он просто думает, причем (часто) о таких предметах, о которых говорить вслух было бы глупостью непростительной. Но, так как мы являемся скрытыми зрителями событий и поэт считает необходимым, чтобы мы постигли все тайны его замысла, он согласен открыть нам мысли своего героя и для этой цели прибегнуть к речи, ибо не выдуманно еще покуда лучшего способа сообщения мыслей».

** Действие III, сц 6.

висящие более всего от конституции человека, неодинаковы у разных людей.

Те из невольных признаков, которые отражаются на лице, бывают двоякого рода: одни мимолетны, появляются вместе с вызвавшими их эмоциями и вместе с ними же исчезают; другие, образуясь постепенно от сильной и часто испытываемой страсти, становятся ее постоянными знаками и указывают уже наклонности или нрав человека. Лицо младенца не выражает никаких определенных склонностей; оно не может иметь отпечатка характера; для этого нужно время; и даже временные признаки различимы у него еще плохо; это первые неумелые попытки природы выразить чувства; крик новорожденного, без слез, является несомненной попыткой плакать; а такие временные признаки, как улыбка или нахмуренная бровь, наблюдаются лишь через несколько месяцев после рождения. Постоянные признаки, образовавшиеся в юности, покуда тело податливо и гибко, закрепляются, когда оно отвердевает, и не стираются даже при изменениях характера. Эти признаки не образуются после того, как ткани тела отвердели, если не считать немногих тяжелых случаев, вроде повторных приступов подагры или каменной болезни; но такие признаки менее упорны, чем приобретенные в юности; ибо после устранения причины они постепенно стираются и исчезают.

Естественные признаки эмоции, сознательные или произвольные, будучи почти одинаковыми для всех людей, образуют всеобщий язык, смысл которого не могут затемнить ни расстояния, ни различия наций и языков; даже образование при всей важности его неспособно изменить или извратить, а тем более уничтожить их значение. В этом состоит мудрость Провидения; ибо, если бы эти знаки были, подобно словам, условны и изменчивы, мысли и намерения чужестранцев были бы от нас полностью сокрыты; а это явилось бы большим или даже неодолимым препятствием к общению; тогда как ныне внешние выражения радости, скорби, гнева, страха, стыда и других чувств, будучи языком всеобщим, открывают прямой путь к сердцу. Поскольку условные знаки в каждой стране различны, между народами не могло бы быть обмена мыслей, не будь знаков естественных, в которых все сходится. И поскольку обнаружение чужих страстей при самом их зарождении необходимо для нашего благо-

получия, а нередко и для сохранения жизни, то наш создатель, в попечении о наших нуждах, создал этот путь к сердцам, которого ничто не может преградить, покуда есть у человека глаза.

Исследуя внешние признаки страстей, нельзя забывать и о поступках; ибо, хотя значение каждого из них в отдельности неясно, в общем они всего лучше отражают то, что у человека на сердце *. Наблюдая чье-либо поведение в течение какого-то времени, мы безошибочно угадаем, что за страсти руководят им, что он любит и что ненавидит. В юные годы всякий наш поступок являет собой недвусмысленный знак нашего нрава; ибо детство почти или совсем не знает притворства. С возрастом дело становится сложнее; но и тогда редко кому притворство удается очень уже долго. Таким образом, поведение точнее всего выражает внутренние наши склонности. Оно не заслуживает называться всеобщим языком, ибо вполне понятно лишь особо проницательным или наблюдательным людям; однако это тоже язык, который всякий способен хоть немного понять и который в сочетании с прочими внешними признаками позволяет достаточно управлять нашим поведением в отношении других; если, имея такие сведения, мы все же совершаем ошибки, то не по незнанию, а из опрометчивости.

Размышляя над различными выражениями наших чувств, мы видим, как Природа заботится, чтобы люди были друг для друга понятны. Сильные эмоции, как уже говорилось, рождают нетерпеливое стремление выразить их посредством речи и других произвольных знаков; подавить это стремление может лишь мучительное усилие; внезапный пароксизм страсти является обычным извине-

* Здесь более всего имеются в виду поступки, подсказанные страстью ради ее удовлетворения. Кроме того, поступки иной раз совершаются, чтобы дать некоторый выход страсти, хотя бы при этом было невозможно ее полное удовлетворение. Подобные действия присущи сильной страсти; поэтому их удачное изображение действует с огромной силой:

О пагубная женщина! — Подлец,
Улыбчивый подлец, подлец проклятый! —
Мои таблички, — надо записать,
Что можно жить с улыбкой и с улыбкой
Быть подлецом; по крайней мере — в Дании.

(Ишет.)

Так, дядя, вот вы здесь ⁵.

нием неприличного поступка или грубой брани. Что до знаков произвольных, то их и вовсе нельзя избежать; никакое усилие воли не может остановить дрожание членов или бледность лица при страхе; и как бы мы ни боролись с этим, от внезапного стыда кровь бросается нам в лицо <...>⁶

Эмоции в собственном смысле, будучи спокойными, не сопровождаются приметными внешними признаками. Не обязательно это и для страстей, идущих от размышления; ибо они не бывают внезапными или неистовыми; однако они всегда как-то проявляют себя, ибо именно ими мы руководствуемся в большинстве наших поступков. Итак, поступки с достаточной ясностью обнаруживают те из наших страстей, которые идут от размышления, и завершают собой стройную систему внешних признаков, по которым мы учимся понимать человеческую природу.

Теперь нам пора рассмотреть действие внешних признаков страсти на зрителя. Ибо они никогда не оставляют его равнодушным, вызывая различные эмоции, которые все служат целям благим и мудрым. Это любопытное явление имеет немалое значение для человеческой природы. Знание его особенно полезно писателям, изображающим патетическое; необходимо оно и живописцам — создателям исторических полотен.

Выше говорилось, что всякой страсти или категории страстей присущи свои внешние признаки; теперь, в связи с нашей новой темой, следует добавить, что признаки эти непременно производят впечатление на зрителя; так, например, внешние знаки радости вызывают у него веселость; внешние знаки скорби рождают сострадание; а внешние признаки ярости пугают даже тех, на кого она не устремлена.

Во-вторых, естественно предположить, что сладостные страсти внешне выражают себя так, что зрителю приятно; а признаки страстей мучительных для него неприятны. Это предположение, подсказанное самой Природой, подтверждается опытом. Возможным исключением является гордость, внешние признаки которой неприятны, хоть она и числится среди страстей сладостных; впрочем, и это — не исключение, ибо гордость, в сущности, — чувство смешанное, наполовину сладостное, наполовину мучительное; когда гордец думает о себе и своем значении и достоинстве, чувство это сладостно; приятны и его

внешние признаки; но поскольку гордость состоит более всего в недооценке или осуждении других, постольку она мучительна и внешние признаки ее неприятны.

В-третьих, выше утверждалось, что приятный объект всегда вызывает сладостную эмоцию, а неприятный объект — эмоцию мучительную. Согласно этому закону внешние выражения сладостной страсти, будучи приятными, должны рождать у зрителя приятную эмоцию, а внешние выражения мучительной страсти, будучи неприятными, должны вызывать у него мучительную эмоцию*.

В-четвертых, в настоящей главе замечается, что сладостные страсти большей частью внешне выражаются одинаково, тогда как все мучительные страсти различны в своем внешнем выражении. Вследствие этого эмоции, рождающиеся при виде внешних признаков сладостных страстей, не отличаются разнообразием; это эмоции приятные и радостные, но у нас нет слов для более точного их определения. Напротив, внешние признаки мучительных страстей вызывают различные эмоции; так, эмоции, вызываемые видом скорби, угрызений совести, гнева, зависти или злобы, существенно друг от друга разнятся.

В-пятых, внешние признаки мучительных страстей бывают и *привлекательными* и *отталкивающими*. Внешние признаки мучительной страсти, которая вместе с тем и неприятна**, всегда отталкивают; страсть, вызванную этими признаками, также можно считать отталкивающей. Мучительные, но приятные страсти производят действие противоположное; их внешние признаки привлекательны и рождают благожелательность к человеку, который эти признаки обнаруживает: так, отраженная на лице скорбь немедленно вызывает сострадание и побуждает оказать помощь. Чувство, вызванное такими внешними признаками, также можно считать привлекательным. Причину столь различного действия внешних признаков мучительных страстей легко усмотреть из того, что изложено в главе II, часть седьмая.

Пора теперь вернуться к вопросу, заданному вначале: как научаемся мы понимать внешние признаки и относить каждый к той или иной страсти? Мы видели, что это зна-

* См. гл. II, часть седьмая.

** См. гл. II, часть вторая, деление страстей на приятные и неприятные.

ние нельзя ни сразу прочесть в том, что видишь, ни приобрести опытом. Значит, оно вложено в нас природой? Следующие соображения склоняют нас ответить на это утвердительно. Прежде всего, внешние признаки страсти должны быть естественны; ибо они одинаковы во всех странах и у всех людских племен. Гордость, например, неизменно выражается выпрямлением тела, благоговение — тем, что человек склоняется ниц, а печаль — унылым взглядом. Во-вторых, сознанием естественности и всеобщности этих выражений чувств мы не обязаны опыту; мы устроены так, что имеем в том внутреннее убеждение; человек может переселиться на противоположную сторону земного шара, и все-таки по привычным признакам он распознает страх среди своих новых соседей с той же легкостью, что и дома. Но к чему предварительные замечания, когда сомнения можно разрешить проще? Ведь если смысл внешних признаков чувств открывается нам не с помощью зрения и не через опыт, остается заключить, что он нам дан природою.

В таком случае мы можем с некоторой долей уверенности утверждать, что человек от природы наделен способностью узнавать любую страсть по ее внешним проявлениям. Мы не можем в этом сомневаться, если вспомним, что смысл этих внешних проявлений понятен даже младенцам; младенец тотчас откликается на чувства няни, отраженные на ее лице: улыбка радует его, хмурое лицо пугает; страх вызывается сознанием опасности; какую же опасность мог бы видеть младенец, если бы не различал гнева на лице няни? Мы должны поэтому признать, что ребенок умеет читать гнев на лице няни — и, очевидно, интуитивно, ибо другим знанием он не обладает. Я не утверждаю, что ребенок все это сознает ясно: ибо для ясных представлений нужно размышление и опыт; но очевидно, что даже у младенца, когда он пугается, есть какое-то ощущение опасности.

Угадывать страсть по внешним ее проявлениям согласно природной аналогии, понимать их язык слишком важно для нас, чтобы зависеть от опыта; столь шаткое и неверное основание было бы большим препятствием к образованию обществ. Вот почему провидение мудро решило, чтобы нашим наставником в этом языке была природа.

Многообразны и удивительны цели, каким творец нашей природы подчинил внешние признаки страстей; названные выше составляют всего лишь часть их. Мне предстоит

объяснить еще ряд таких конечных целей; к этой задаче я и спешу перейти.

Прежде всего, внешние признаки внутреннего волнения, видимые каждому, способствуют установлению значений многих слов. Единственное верное средство установить значение слова в случае сомнений — это обратиться к предмету, им обозначаемому, отсюда двусмысленность слов, означающих те предметы, которые не воспринимаются внешними органами чувств, ибо для них такая проверка невозможна.

Страсть, строго говоря, не относится к объектам, воспринимаемым органами чувств; воспринимаются лишь ее внешние проявления; они-то и позволяют нам с достаточной точностью обращаться к людским страстям; поэтому после слов, обозначающих предметы внешнего мира, наиболее ясным значением обладают слова, обозначающие наши страсти. Менее определенны значения слов, выражающих душевные движения и наиболее тонкие чувства. Этот недостаток слов, относящихся к движениям души, является главной причиною путаницы в логике; термины этой науки далеко еще не определились даже после многих стараний, посвященных им одним выдающимся автором*, которому, впрочем, мир все же весьма обязан, ибо он убрал гору хлама и придал предмету логики разумный и правильный вид. Тем же недостатком страдает и критика, имеющая своим предметом наиболее тонкие чувства; термины, относящиеся к этим чувствам, не более ясны, чем в логике. Попытка придать науке критики сколько-нибудь правильную форму не предпринималась ни разу; как ни богата руда, не нашлось еще критического химика, чтобы выделить ее составные части и дать каждой соответствующее название.

Во-вторых, описываемый нами всеобщий язык весьма способствует общению людей. Взгляды и жесты открывают прямой доступ к сердцу и позволяют нам с некоторой точностью избирать людей, достойных нашего доверия. Удивительно, как быстро и в большинстве случаев верно судим мы о характере человека по внешним признакам.

В-третьих, уже при общении людей эти внешние признаки, распространяя среди всех чувства каждого, более всего другого способствуют возникновению чувств челове-

* Дж. Локк.

колюбивых. Наиболее всеобъемлющим средством для сообщения чувств бесспорно является речь; но она как в быстроте, так и в убедительности уступает описываемым нами признакам, в особенности произвольным, которые неспособны обманывать. Когда к словам, выражающим чувства, присоединяются взгляд, тон, мимика и жесты, такое соединение обладает силой неотразимой; благодаря этим внешним признакам все сладостные эмоции человеческого сердца, все человеколюбивые и добродетельные чувства не только воспринимаются, но и чувствуются другими людьми. Это замечательное устройство сделало беседу той живой радостью, без которой жизнь не имела бы вкуса; одно веселое лицо немедленно распространяет веселость среди множества окружающих людей.

В-четвертых, страсти человеконенавистнические, вредные тем, что побуждают ко злу и насилию, отмечены, чтобы остеречь нас, весьма явными внешними признаками; особенно ясно отражаются на лице гнев и мстительность, когда они внезапны*. Внешние признаки всех опасных страстей вызывают у нас чувство страха; а оно, зачастую действуя без участия разума и размышления, уводит нас от опасности**.

В-пятых, эти внешние признаки страстей отлично служат нравственности. Тягостная страсть, сопровождаемая неприятными внешними признаками, должна вызывать у каждого тягостную эмоцию; если же это — страсть человеколюбивая, то и эмоция рождается приятная, такая, что сближает со страждущим. Лишь человеконенавистнические страсти вызывают в зрителе отвращение, а часто и негодо-

* Грубость (манер) сродни гневу как по внутреннему состоянию, так и по внешним признакам, несколько напоминающим признаки гнева; грубость легко переходит в гнев; вот почему дикари ему подвержены. Таким образом, грубые манеры нехороши двояко: во-первых, они легко переходят в гнев, а кроме того, вследствие подобия внешних признаков переход этот бывает незаметным, так что человек, на которого обращен гнев, не может вовремя остеречься. Вот почему так важно для общества искоренять подобные манеры и воспитывать привычку всегда быть приветливым и спокойным. Последняя желательна по двум различным причинам. Во-первых, обладающих ею людей трудно вывести из себя. Во-вторых, она так далека от состояния гнева, что обладающий ею человек, если бывает оскорблен, проходит много стадий, прежде чем воспылет гневом. Каждая из этих стадий имеет свои внешние признаки, так что обидчик бывает своевременно предупрежден и успевает удалиться или же сделать попытку к примирению.

** См. гл. II, часть первая, раздел 6.

вание. Вот как отлично устроено все в природе, чтобы мы влеклись к добродетельным и ненавидели порочных.

В-шестых, изо всех внешних признаков страстей в признаках скорби и горя наиболее явственно выступает их конечное назначение; они отличаются характерными особенностями, выделяющими их среди всех других, а также тем, что вызывают сочувствие; а ему человеческое общество обязано величайшим благом: оказанием помощи бедствующим.

Столь интересная тема заслуживает изучения внимательного и неспешного. Соответствие природы человека и внешних условий его жизни достойно удивления; по своей природе он влечется к обществу, а общество необходимо для его благополучия, ибо одиночество делает его беспомощным, лишенным поддержки и надежды на помощь в многочисленных его бедах; но взаимная поддержка, эта благородная черта человеческого общества, слишком важна, чтобы ей зависеть от холодного разума; все устроено более мудро и более согласно с природой: устроено так, чтобы этой цели, даже бессознательно, служило чувство сострадания.

Здесь оно всего важнее; более всего другого оно способствует облегчению нашей жизни. Но как бы сочувствие людей ни было необходимо для нашего благополучия, нам нелегко сразу понять, отчего оно вызывается внешними признаками горя; ибо, рассуждая по аналогии с уже известными нам законами природы, если эти признаки привлекательны, они должны рождать сладостную эмоцию, а это значило бы, что каждому приятен вид человеческого горя; если же эти признаки неприятны, как оно несомненно и есть, то разве не должны они отвращать и заставлять бежать от мучительного зрелища? Таково априорное рассуждение, и так оно бы и было, будь человек созданием всецело себялюбивым. Но доброе начало в нашей природе совершенно иначе направляет болезненное чувство сострадания и вызываемые им желания; вместо того чтобы бежать от вида страданий, мы спешим на помощь страждущим; и наше желание бывает удовлетворено, только когда мы поможем им всем, что в наших силах*. Внешние признаки горя, хоть и тягостные, привлекают нас; вызываемое ими сочувствие является большой силой, побуждающей

* См. гл. II, часть седьмая.

нас оказывать помощь даже незнакомцу, словно он нам друг или родня*.

Действие, какое оказывают на всех внешние признаки страстей, столь явно способствует общественному благу, что я не могу отказать себе в удовольствии более подробно ознакомить читателя с этим достойным восхищения свойством человеческой природы. Эти внешние признаки, которые можно свести к цвету, форме и движению, казалось бы, не должны производить сильного впечатления; а если они на это способны, то, как мы видели выше, действие их оказывается иным, чем можно было бы ожидать. Поэтому для объяснения действия этих внешних признаков приходится приписать их присущему человеку стремлению к общественному благу; радоваться вместе со счастливыми, плакать с теми, кого постигло горе, и избегать тех, кто опасен,— таков вложенный в человека инстинкт, примечательный как мудростью, так и благостью. Возьмем в особенности внешние признаки скорби; чтобы убедиться, сколь мудро они созданы, достаточно предположить некоторые другие варианты, которые по видимости были бы более естественны, но не отвечали бы своему назначению. Что, если бы внешние признаки радости были неприятными, а внешние признаки скорби — приятными? Предположение это вовсе не столь уж причудливо, ибо между этими признаками и эмоциями, которые они вызывают у зрителя, нет обязательной связи. Итак, сделаем такое предположение и спросим себя: как стало бы действовать сочувствие? Ответить недолго: сочувствие сделалось бы вместо благотельного разрушительным; ибо при неприятных внешних признаках радости мы проникались бы отвращением к чу-

* Давно замечено, что больше всего зрителей в театре собирают пьесы наиболее трагические; это на первый взгляд может показаться непонятым капризом человеческой природы. Любовь к новизне, желание себя занять, восхищение актерской игрой влекут нас в театр; а начав смотреть пьесу, мы хотим увидеть и ее конец, как бы он ни был печален. Но мы учимся на опыте; и разве не удивительно, что, даже зная по опыту, как мы будем страдать во время таких представлений, мы не избегаем их? Едва оправившись от потрясения, вызванного одной трагедией, человек сознательно идет смотреть следующую, и себялюбие ничуть ему не препятствует. Секрет можно раскрыть в двух словах: сочувствие хотя и болезненно, но привлекательно; оно привлекает нас к страждущему наперекор себялюбию, которое велит бежать от него. Благодаря этому удивительному свойству сочувствия люди сколько-нибудь чувствительные влекутся к страданию сильнее, чем к радости.

жому счастью, а при приятных внешних признаках горя наслаждались бы чужим горем. Я сделаю еще одно предположение: пусть внешние признаки горя стали бы для нас безразличны и не вызывали ни удовольствия, ни огорчения. Это уничтожило бы главный вид сочувствия — тот, что вызывается зрительными впечатлениями; ясно, что сочувствие, вызванное размышлением, ощущаемое лишь особо чувствительными людьми, не может иметь большого распространения.

В третьем своем предположении я буду ближе к истине. Предположим, что внешние признаки горя, будучи неприятными, вызывали бы тягостную эмоцию отвращения. В этом случае сочувствие не исчезло бы, но стало бы бесполезным, ибо оно заставляло бы нас бежать от зрелища горя, вместо того чтобы нести помощь; человеческая доля была бы хуже, чем при полном исчезновении сочувствия; ибо оно лишь мучило бы тех, кто его ощущает, безо всякой пользы для страждущих.

Неохотно расставаясь со столь интересным предметом, я добавлю в заключение еще одно замечание. Внешние признаки страстей явно доказывают, что человек по своей природе создан открытым и искренним. Ребенок, во всем послушный природе, не таит своих чувств; у дикаря и человека необразованного, который не имеет иного наставника, кроме природы, вся внутренняя жизнь на виду; они свободно обнаруживают все признаки страстей. Но и тогда, когда люди научаются скрывать свои чувства, когда их поведение превращается в искусство, все же остается нечто такое, что умеряет притворство и предотвращает большую часть его губительных следствий; полное подавление произвольных признаков любой сильной страсти мучительно для человека, и долго вытерпеть его невозможно; правда, привычка делает это менее болезненным; но, к счастью, существуют еще произвольные признаки, которые никакими усилиями нельзя подавить и даже скрыть. Законченное лицемерие, состоящее в том, чтобы полностью скрыть свой нрав и симулировать какой-то иной, тем самым становится невозможным; этим способом природа охраняет человеческое общество от большого вреда. Можно сказать, что природа, будучи сама искренней и правдивой, хочет, чтобы таким же оставалось и человечество; чтобы оно сделало своим девизом простоту и правдивость и изгоняло всякое вредное притворство.

ГЛАВА XVI

ЧУВСТВА

Всякое движение души, под-
сказанное страстью, называется *чувством*. Одно лишь об-
щее понятие о различных страстях не дает художнику воз-
можности верно изобразить какую-либо из них; он должен,
кроме того, знать, как проявляет себя одна и та же страсть
у различных людей. Страсти получают ту или иную окрас-
ку смотря по особенностям характера; вот почему редко
бывает, чтобы страсть ощущалась и проявлялась у двух
людей одинаково. Отсюда вытекает следующее правило для
эпических и драматических сочинений: страсть должна со-
ответствовать характеру, чувства — соответствовать стра-
сти, а выражающие их слова — соответствовать чувствам.
Если во всем этом нет верного следования природе, несо-
вершенство выполнения тотчас будет замечено; некоторое
правдоподобие возможно, но в целом картина окажется
бесцветной, и ей будет недоставать тонкости. Живописец
для изображения различных движений тела должен быть
хорошо знаком с работой мышц; не меньшее знакомство с
эмоциями и характерами требуется от писателя, чтобы он
мог изобразить различные движения души. Общего пред-
ставления о страстях и их грубого деления на сильные и
слабые, возвышенные и смиренные, суровые и радостные
для этого отнюдь не достаточно; в картинах, созданных с
помощью столь поверхностных сведений, не будет ни сход-
ства, ни выразительности; и, однако, мы увидим ниже, что
нашим писателям зачастую не хватает даже этих поверх-
ностных познаний.

Обсуждая данную тему, можно без конца находить да-
же в обычных страстях тонкие различия. Моя задача скром-
нее; я хочу всего лишь указать некоторые примеры невер-
ного изображения чувств у лучших писателей, предварив
их несколькими общими замечаниями.

Если употребить музыкальный термин, каждая страсть
обладает известной тональностью, на которую и должно
быть с величайшей точностью настроено всякое выражение
чувств; а это нелегко, особенно когда такую гармонию надо
поддерживать на протяжении длинного спектакля. Чтобы

достичь подобной тонкости исполнения, писатель должен воплотиться в изображаемого персонажа, проникнуться его страстью; для этого нужен редкостный талант. Но эта трудность единственная; ибо для писателя, который умеет, отказавшись от себя, перевоплотиться в другого человека, не составит труда изобразить его чувства; они потекут сами, свободно и даже безотчетно и нередко будут столь же приятно новы ему самому, как и его читателям. Но если для живого изображения даже одной эмоции требуется усилие гения, насколько труднее сочинение страстных диалогов, где столько же различных тональностей, сколько участников. Какой гибкостью чувств должен обладать писатель, приближающийся в таких творениях к совершенству, если он должен воплощать быстро сменяющиеся различные, а то и противоположные характеры и страсти. Но и эта задача при всей ее трудности несравненно легче, чем сочинение диалога в светской комедии, где надо показать характеры без посредства страстей. Дело в том, что различные тональности характеров труднее уловимы и менее явны, чем тональности страстей; поэтому многие писатели, не умея очерчивать характеры, довольны уж и тем, что удовлетворительно изображают простейшие движения обычных страстей. Но из всех подобных сочинений наиболее труден диалог на философскую тему, характеризующий собеседников; чтобы переплести характер с рассуждениями и подобрать к характеру каждого не только присущие ему мысли, но и способ их выражения, нужен талант, вкус и разумение.

Насколько трудно сочинять диалоги, видно и без рассуждений, из бесчисленных примеров жалких сочинений подобного рода, какие можно найти на всех языках. Даже умение воспроизводить жесты и голоса встречается редко, хотя оно достигается с помощью зрения и слуха, этих наиболее острых и живых из внешних органов чувств; насколько же реже встречаем мы дар воспроизведения характеров и эмоций с их разнообразными оттенками, притом так, чтобы это получилось живо и естественные чувства находили себе должное выражение. Правду говоря, подобное изображение недоступно для обычного таланта; поэтому большинство писателей, вместо того чтобы выражать страсть так, точно они ощущают ее сами, довольствуются ее описанием в качестве зрителей. Чтобы пробудить в себе страсть одним лишь внутренним усилием, не имея к тому действительного повода, нужна большая чувствительность; однако

ж это необходимо как сочинителю, так и актеру; ибо только те, кто ощущает страсть, могут верно изобразить ее. Задача сочинителя наиболее трудна; кроме страстей он должен заботиться о композиции и воплощаться в самые разные, быстро сменяющие друг друга характеры. А чтобы стать зрителем, довольно и скромного запаса воображения; тут надо лишь представить себе, будто событие совершается у тебя на глазах. Вообразив это, писатель будет и писать как зритель, преподнося читателям собственные размышления, холодные описания и цветистую декламацию, вместо того чтобы сделать их как бы очевидцами действительных событий и всех движений подлинной страсти*. Поэтому большая часть наших пьес кажется сочиненной по одному образцу: персонажи без характеров, бледно очерченные страсти, утомительное однообразие и напыщенный слог**.

Это описательное изображение страстей оставляет нас холодными; описания не будят нашего сочувствия; нам надо прежде создать иллюзию реальности, и все должно представиться совершающимся у нас на глазах***. Жалок гениальный актер, играющий главную роль в подобной *описательной трагедии*; он ощущает страсть, которую предстоит изобразить, но как же он скован, вынужденный, вместо того чтобы говорить ее языком, всего лишь описывать ее холодными словами стороннего наблюдателя. Я убежден, что именно в этом пороке причина того, что на нашем театре играют почти одного Шекспира, при всех его многочисленных неправильностях. В наших новых английских трагедиях мы встречаем порой довольно верное выражение чувств, присущих наиболее обычным страстям; но ни в одной не можем ожидать чувств, выражающих весь харак-

* Герой «Энеиды» представляется следующими словами: «*Благочестивым зовусь я Энеем, до небес прославлен молвою*»¹. Никогда Вергилий не написал бы ничего столь неуместного, если бы воплотился в своего героя, а не выражал чувства зрителя. Также и Ксенофонт² не сочинил бы для Кира-младшего следующей речи к греческим союзникам, которых он вел против брата своего Артаксеркса: «Я избрал вас, о греки! — в союзники не ради увеличения своего войска, ибо *варваров* у меня без числа; но потому, что вы отвагой и военной дисциплиной превосходите всех *варваров*». Это — мысль Ксенофонта; не мог же Кир считать своих соотечественников за варваров.

** В произведениях Расина все — воплощение чувства; каждый персонаж живет своей жизнью, и именно благодаря этому он единственный настоящий драматург среди писателей его страны [*Руссо*]³.

*** См. гл. II, часть первая, раздел 7.

тер; именно поэтому наши новые опыты в драматическом роде по большей части нестерпимо скучны.

Перечитывая только что написанное, я несколько опасаясь быть недостаточно верно понятым; ибо в такой сложной теме трудно избежать непонятого; но я обещаю излагать ее как можно яснее, добавляя к правилам примеры. Прежде всего я приведу примеры чувств, которые можно назвать законными отпрысками соответствующих страстей; им будут противопоставлены описательные и, следовательно, незаконные; для такого сравнения я обращусь к Шекспиру и Корнелю, которые стоят первыми в ряду прославленных драматургов.

Первый пример мы найдем у Шекспира; это — чувства, продиктованные сильнейшим волнением:

[Лир]

Одно томит, одно я сознаю,
Одно: дочернюю неблагодарность!
Ведь это все равно, как если б рот
Кусал его питающую руку.
Но я им покажу! Довольно слез.
Прогнать меня в такую ночь наружу!
Лей, ливень! Вытерпеть достанет сил.
В такую ночь! Регана, Гонерилья!
Отца, который стар, и отдал все,
И вас любил!.. Слабеет мой рассудок.
От этого легко сойти с ума!

Кент

Мой государь, укроюсь под крышей.

Лир

Заботся о себе. Мне ураган
Приносит облегченье. Он мешает
Мне думать о другом. Но я войду.

(Шуту.)

Иди вперед, дружок. Ты нищ, без крова.
Я помолюсь и тоже лягу спать.
Бездомные, нагие горемыки,
Где вы сейчас? Чем отразите вы
Удары этой лютой непогоды —
В лохмотьях, с непокрытой головой
И тощим брюхом? Как я мало думал
Об этом прежде! Вот тебе урок,
Богач надменный! Стань на место бедных,
Почувствуй то, что чувствуют они,
И дай им часть от своего избытка
В знак высшей справедливости небес!

Выраженные здесь чувства столь естественно рождаются из изображаемых страстей, что мы не можем себе

представить более совершенного подражания природе человеческих страстей.

Что касается французского автора, истина требует признать, что он описывает страсти языком зрителя, вместо того чтобы выражать их, как если бы он сам их чувствовал, что, разумеется, ведет к утомительному однообразию и напыщенности слога*.

Примеры едва ли нужны, ибо этот тон у него всюду неизменен. Впрочем, я приведу два отрывка наудачу ради контраста с предыдущим. В трагедии «Цинна» Эмилия⁹, ожидавшая после раскрытия заговора пыток и казни для себя и своего возлюбленного, получает от Августа помилование, причем он проявляет величайшее великодушие и

* Этот упрек относится ко всем французским драматургам, за очень малыми исключениями; их трагедии, исключая трагедии Расина, преимущественно, а то и всецело описательны. Корнель⁵ показал дорогу, и последующие авторы, подражая ему, приучили слух французского помпезному, декламаторскому слогу, который не подходит ни одной из страстей. Поэтому высмеять французскую трагедию так же легко, как нарисовать карикатуру на чопорного, надутого шеголя. Эта легкость породила в Париже особое развлечение, состоящее в бурлескной переложке наиболее популярных трагедий и называемое *пародией*. Ламот⁶, которому, как видно, такие сочинения изрядно надоели, признает, что для их успеха достаточно изменить список *действующих лиц*, заменив королей, героев, королев и принцесс лудильщиками, портными, молочницами и швеями. Декламация, столь не похожая на подлинный язык страстей, проходит незамеченной, когда говорят знатные особы; но в устах простолудинов ее неуместность как в отношении говорящего, так и изображаемой страсти заметна настолько, что становится нелепой. Трагедия, где каждая страсть говорит свойственным ей языком, не может быть подобным образом осмеяна; одна и та же страсть выражается всеми людьми почти одинаково; а потому ее естественное выражение не может быть смешным, и его можно вложить в уста любого, кто способен эту страсть испытывать.

Известно, что английскому уху речь французских актеров кажется слишком быстрой; на это особенно жалуется Сиббер⁷, часто слышавший на французской сцене знаменитого Барона⁸. Отчасти это можно объяснить недостаточным знанием французского языка; иностранцам обычно кажется, что речь на незнакомом языке звучит вокруг них чересчур быстро. Однако это не единственное объяснение, как можно судить из того, что французы, напротив, негодуют на вялость английской речи. Нельзя ли объяснить эту разницу во вкусах предыдущими нашими наблюдениями? Естественный язык страсти зависит от природы самой страсти, особенно от того, сколь медленно или быстро она развивается: печальные чувства, наиболее обычные в трагедии, развиваются медленно, поэтому замедляется и речь; напротив, декламируя, актер постепенно распаляется и убыстряет речь. Но поскольку французы учились на напыщенных трагедиях Корнеля, а англичане — на более естественной речи Шекспира, не удивительно, что у этих двух народов оказалась такая разница во вкусах.

нежность. Вот отличный случай изобразить все оттенки удивления и благодарности, которые это несомненно должно вызвать. Названные чувства, вначале очень сильные, чересчур сильные для слов, должны в первые мгновения выражаться одними лишь бурными жестами; когда к человеку возвращается дар речи, слова его сперва бывают бесвязны и прерывисты; во всяком случае, следует ожидать прилива смешанных чувств, вызванных колебаниями между двух страстей.

Однако автор заставляет Эмилию вести себя совершенно иначе; она с необыкновенным хладнокровием описывает свое положение; вернее, это делает за нее поэт:

О Цезарь, предаюсь твоей я доброте,
Она как свет в моей душевной темноте.
Быть больше не хочу в преступном ослепленьи.
Что казнь мне? Совести ужасны мне мученья.
Одно раскаянье живет в душе моей,
В своей неправоте признаться надо ей.
Богами одарен ты высшей добротойю.
Как я хотела бы склониться пред тобою.
И смею думать я — ты будешь добр ко мне;
Ты жизнь мне возвратил, дал счастье всей стране.
Пусть ненависть свою бессмертной я считала —
Она уже мертва, тебе я верной стала.
О мести мысль теперь душе моей страшна.
Желанием тебе служить душа полна¹⁰.

В трагедии «Серторий»¹¹ королева, получив неожиданное известие об убийстве возлюбленного, вместо того чтобы обнаружить какие-либо чувства, превращается в холодного наблюдателя и поучает окружающих, как следует себя вести королеве в подобном случае <...>

После этих общих замечаний о том, как выражает себя истинная страсть, я перехожу к частностям. И здесь, во-первых, надо сказать, что страсти редко пребывают неизменными в течение длительного времени; они обыкновенно изменяются, то усиливаясь, то ослабевая, причем смены эти зачастую происходят быстро*; и выражения чувств правдивы лишь тогда, когда соответствуют этим колебаниям.

Чтобы показать усиление страсти, как нельзя более подходит прием нарастания. В качестве примера достаточны будут следующие строки:

* См. гл. II, часть третья.

Оруноко

А ты сумела б мертвых разбудить?
 Перехватить в его полете время?
 И вновь мне возвратить часы, и дни,
 И годы, что меня дарили счастьем? ¹²

Альмерия

Скажи, какой волшеббой
 Ты покоришь и волны, и утесы,
 Что, сжалившись, они тебя вернули
 Земле и радостям, любви и мне? ¹³

Но верьте: я не стал бы подлецом
 Ценой страны, захваченной тираном,
 И всех богатств Востока ¹⁴.

Следующие строки отлично выражают все более крепнущую убежденность:

Ни шагу, ни движения, ни вздоха,
 Чтоб сотканный из воздуха, но схожий
 С Альмерией, не сгинул дивный образ...
 Ах, тает он! Чтоб тень ее обнять,
 Я подхватчу его. Она жива!
 Не тень, а плоть, плоть теплая, живая!
 Сама Альмерия! Моя жена! ¹⁵

Размышление усиливает нашу решимость, как и наши страсти:

О, если делом, словом или в мыслях
 Я соглашусь на брак с другим, пусть небо
 Обрушится и в прах меня сотрет! ¹⁶

Это подводит нас ко второму замечанию. Различные фазы страсти, различные ее движения, от зарождения до угасания, следует изображать тщательно и в должном порядке, иначе они покажутся нам натянутыми и искусственными.

Так, например, гнев, вызванный тяжелой обидой, обращается прежде всего против обидчика; жажда мести возникает первой и должна хотя бы отчасти себя исчерпать, прежде чем обиженный станет горевать над собой. Между тем в «Сиде» Корнеля дон Диго, жестоко оскорбленный, почти не помышляет о мести; он весь поглощен созерцанием того, как это оскорбление его унизило:

О гнев! О бешенство! О старость, враг лукавый!
 Ужель я столько жил, чтоб умереть без славы,
 И на полях войны трудился до седин,

Чтоб лавры доблести поблекли в день один?
 Рука, так много раз спасавшая Кастилью,
 Престолу королей защита и оплот,
 В час столкновения меня же предает?
 О, пламенная скорбь о славе посрамленной!
 Труд неисчетных дней, в сдинй день сметенный!
 Почет, возданный мне, чтоб гибель мне принести!
 Утес, с которого моя низверглась честь!
 Ужели дерзкого мое украсит горе...
 И я, не отомстив, окончу дни в позоре?
 Будь принцу моему руководитель, граф:
 Мое бесчестие меня лишает прав;
 В кичливой ревности ты можешь быть спокоен:
 Избранник короля, я больше не достоин.
 А ты, орудие моих былых побед,
 Но бесполезная игрушка хладных лет,
 Когда-то грозный меч, который, призван к бою,
 Был не защитой мне, а жалкой мишурой,
 Покинь носящего позор в своей груди
 И в руку к лучшему для мщенья перейди ¹⁷.

Уж конечно, не эти слова подсказывает нам в первую очередь гнев. И как первые движения гнева обращены всегда на вызвавший его объект, так же точно бывает и со скорбью. Однако, рассказывая о внезапной тяжкой болезни Александра, настигшей его во время купанья в реке Кидне, Квинт Курций ¹⁸ говорит, что первым чувством его воинов была жалость к себе, оказавшимся на чужбине без своего предводителя и почти без надежд благополучно возвратиться домой; если верить этому автору, постигшая их монарха беда, которая естественно должна была быть их главной заботой, оказалась для них чем-то второстепенным.

В «Аминте» Тассо ¹⁹ Сильвия при вести о смерти возлюбленного, которую она считает вполне достоверной, думает только о себе и, вместо того чтобы оплакивать любимого, дивится, отчего не разбилось ее сердце:

Ах, я, верно, из камня,
 Коли это известье
 Не убило меня.

В трагедии «Джейн Шор» ²⁰ Алиция, намереваясь уничтожить соперницу, рассуждает следующим образом:

О, ревность, ты — проклятье милой дружбы,
 Ты — злейший похититель нежных душ.
 О, как враждой ты отравляешь чувства,
 Вливая горечь в негу и тепло!

Взгляни — она! Благословеньем сердца
 Она была мне, а теперь для взора
 Проклятьем служит эта красота:
 Черты ее лица мне ненавистны!

Это — размышления холодного наблюдателя. Пока страсть владеет человеком, она не подсказывает ему никаких чувств, которые были бы ей во вред. Размышления вроде приведенных возможны, лишь когда страсть себя исчерпала.

Бывает, что нас одновременно волнуют различные страсти; чувства тогда колеблются подобно маятнику. И так же колеблется выражение этих чувств. Таково мое третье замечание.

Королева Екатерина

Мне б не ступать на английскую землю,
 Которая вся лестью поросла.
 Вы ангелам по облику подобны.
 Но что у вас в сердцах — один бог знает!
 И что теперь со мной, несчастной, будет?
 Несчастней женщины на свете нет.

(Обращаясь к прислужницам.)

Увы, бедняжки, где же ваше счастье?
 Разбилось об утесы королевства,
 Где нет надежд, нет жалости, нет друга...²¹

Отелло

О дьявол, дьявол! Если бы земля
 Давала плод от женских слез, то эти
 Плодили б крокодилов. Сгинь, уйди!

Дездемона
(уходя)

Уйду, чтоб не сердить тебя.

Лодовико

Послушная! Верните, генерал,
 Ее назад!

Отелло
 Сударыня!

Дездемона
 Мой милый?

Отелло
 Ну вот она, распоряжайтесь ею.

Лодовико
 Распоряжаться?

О т е л л о

Да. Ведь вы просили
Вернуть ее назад. Ну вот. Она
Умеет уходить и возвращаться,
И уходить, и снова приходить,
И может плакать, сударь, может плакать.
Послушная, послушная жена,—
Малеванное, грубое притворство!
Лей слезы, лей.— Я прочитал приказ
О возвращенье. Скройся. Будет надо,
Я позову.— Я к выезду готов
В любое время. — Говорят, исчезни! ²²

О т е л л о

Эмилия. Наверно, с сообщеньем
О смерти Кассио! Сейчас. Сейчас.
Теперь она не вздрагивает больше.
Прошелестело что-то. Тишина.
Теперь она недвижна, как могила.
Впустить ли мне Эмилию иль нет?
Мне кажется, опять пошевелилась.
Нет, показалось. Лучше не впускать.
Едва она войдет, как обратится
К моей жене. Жене? Какой жене?
Нет больше у меня жены на свете.
Какой доселе небывалый час! ²³

Четвертое мое замечание заключается в том, что природа, наделившая нас страстями, благодетельными для нас, когда они умеренны, несомненно имела в виду подчинить их разуму и совести *. Позволить страсти взять верх над разумом и совестью значит идти наперекор природе; подобное состояние духа является некоей анархией, которой всякий стыдится и которую старается скрыть. Даже любовь, как бы ни была она похвальна, когда переходит границы, сопровождается стыдом; ее таят от света и открывают одному лишь предмету любви:

Любовь, томимую сознанием вины,
Представить слабостью мы зрителям должны ²⁴.

Не любит тот, чья всем видна любовь ²⁵.

Отсюда — важное правило при изображении крайностей страсти: их следует сколько возможно скрывать. В особенности это касается преступных страстей: никто не подговаривает на преступление прямо и без обвиняков; черное дело даже в мыслях не предстает человеку в его на-

* См. гл. II, часть седьмая.

стоящем виде; когда его предлагают совершить, то намеками и так, чтоб оно выглядело благовидным. Шекспир в «Буре» дает как нельзя более верное изображение этого в речи узурпатора, герцога Миланского, когда он подговаривает Себастьяна убить его брата, короля Неаполя:

А н т о н и о

А если бы, достойный Себастьян...
 Что, если бы случилось так... Молчу!
 Но все же на лице твоём читаю
 Твою судьбу. Не случай ли даёт
 Тебе совет? Мое воображенье
 Корону видит на твоём челе²⁶.

Наиболее полную картину подобного рода мы находим в речи короля Иоанна, когда он уговаривает Хьюберта убить юного принца Артура:

...Мой Хьюберт, друг мой Хьюберт! Погляди
 На мальчика. Хочу тебе признаться:
 Он на моем пути — змея лихая.
 Куда б я ни подался, всюду он.
 Меня ты понял, страж его?²⁷

Так как лучшим доказательством является доказательство от противного, я приведу сейчас примеры неверных выражений чувств, но примеры буду брать лишь из самых лучших авторов. К первой категории их я отнесу несоответствие страсти ее выражению или, другими словами, такие выражения чувств, какие не могут быть подсказаны данной страстью. Во вторую категорию я включаю выражения чувств, подходящие для обычной страсти, но окрашенные неверно для характера данного персонажа.

Третью категорию составляют те, что являются не чувствами, а простыми описаниями. Четвертую — те чувства, которые соответствуют изображаемой страсти, но неверны тем, что выводятся либо слишком рано, либо чересчур поздно. Пятую — порочные чувства, показанные в их подлинном обличье, безо всякого прикрытия. И наконец, в последнюю попадают чувства, не отвечающие ничьему характеру и никакой страсти, а потому неестественные.

В первой категории находятся неверные чувства различного рода; их я попытаюсь разграничить, начиная с тех, которые неверны потому, что чересчур возвышенны для данной страсти:

О т е л л о

Я так же рад, как поражен, что вы
 Опредили здесь меня. О радости!

О, если после бурь такой покой,
 Пусть вихри воют так, что смерть разбудят!
 Пускай корабль на водяной Олимп
 Карабкается и летит глубоко,
 Как с неба в ад! ²⁸

Так может выражать себя неистовая страсть, но не то спокойное удовлетворение, какое испытывает человек, избежавший опасности <...> ²⁹.

Бывают, напротив, высказывания, недостаточно сильно выражающие нужные чувства. Птолемей, навлекший на себя гнев Цезаря, когда казнил Помпея, в ужасе ожидает, что потеряет свой трон. Между тем Корнель заставляет его произнести речь, полную хладнокровных размышлений и отнюдь не выражающую его чувств:

Когда б послушался я твоего совета,
 То не было б теперь владыки надо мной;
 Но неразумие обычно то царям,
 Что ошибаются в избрании советов;
 Стремнины на берегу, судьба слепит им очи ³⁰.

В пьесе Расина «Братья-враги» ³¹ второй акт начинается с любовной сцены: Гемон говорит возлюбленной о муках разлуки, о сиянии ее глаз, о том, что умереть он хочет только у ее ног и что один миг разлуки кажется ему тысячелетием. Антигона, со своей стороны, кокетничает: говорит, что должна идти к матери и брату и ей некогда слушать его признания. Все это — противная французская галантность, недостойная подлинной любовной страсти; ее едва ли можно допустить при изображении современных нам французских нравов; и уж совершенно нетерпима она, когда на сцене выводятся древние. Нравы, которые тот же автор изображает в «Алекサンドре», не более верны: французская галантность царит и там.

В третью категорию попадают выражения чувств, противоречащие изображаемой страсти; когда мучительная страсть выражается приятными словами или наоборот. Вот пример, где слова недостаточно серьезны для данного чувства:

В глазах померкших горе и усталость.
 Читать и плакать — все, что мне осталось ³².

Или еще:

Несчастные, чья жизнь была темна,—
 Вам первым небо дало письмена:

Юнцу отвергнутому, деве пленной.
 Тем живы письма, что сокровенно
 Внушает им любовь. Горят они —
 В них свет души, ее тепло, огни.
 Без страха, не краснея, пыл мятежный
 В них вложит дева, выводя прилежно
 За знаком знак; в них хор согласных душ,
 В них вздох летит от Инда в царство стуж³³.

Все очень мило, но это — мысли Поупа, а не Элоизы. Сатана, разъяренный угрозой архангела Гавриила, так отвечает ему.

Толкуй, меня пленивши, о цепях,
 Надменный страж! Но ранее изведай
 Всю тягость рук моих! Хотя привык
 К пелегкой ноше ты, и на крылах
 Твоих сам бог несется по пути
 Небесному, мощенному звездами³⁴.

Заключительные слова создают великолепный величавый образ, который не мог быть рожден в приступе ярости.

К четвертой категории относятся выражения, слишком искусственные для серьезной страсти. В качестве примера я приведу прежде всего монолог умирающего Перси:

О Гарри, ты мою похитил юности!
 Охотней я расстанусь с брэнной жизнью,
 Чем с блеском доблести, что отнял ты.
 Мне это ранит мысль больней, чем тело.
 Но мысль — рабыня жизни, жизнь — игрушка
 Для времени, а время — страж вселенной —
 Когда-нибудь придет к концу³⁵.

Ливий вставляет следующие строки в жалобу жителей Локр, обвиняющих римского легата Племиния в притеснениях:

В этом вашем легате нет ничего человеческого, сенаторы, кроме внешнего вида, и ничего свойственного римскому гражданину, кроме наружности, одежды и латинской речи; это — приносящее гибель неукротимое чудовище, которое некогда, по мифическим рассказам, занимало отделяющий нас от Сицилии пролив и губило моряков³⁶.

В «Невесте в трауре» чувства большей частью выражены именно с той тонкостью, которая делает их верными слепками с натуры; но вот исключение, где картина прекрасна, однако начертана слишком искусно, чтобы выражать тяжкое горе:

Альмерия

Нет, время множит бедствия мои,
 И все часы, собирая воедино

Печали, распыленные в году,
 Ко мне летят с давящим, тяжким грузом
 Забот бессонных, вздохов, стонов, боли.
 И все, что отягчало их полет,
 Мне оставляют, страшивая с крыльев
 На голову несчастную мою
 Ужасную росу, чтоб устремиться
 Легко и радостно в дальнейший путь³⁷.

В той же пьесе Альмерния при виде трупа, который она принимает за тело Альфонсо, высказывает искусственные чувства, каких природа никому не может подсказать в подобном случае:

Да были ль впрямь сердца или глаза
 У тех, кто это сделал? Чей же взор
 Направить мог удар руки жестокой?
 Уж не виновны ль и мои глаза —
 Все видели — и не окаменели!
 Не плачу я — иссяк источник влаги,
 Я вдруг спокойной стала, словно все,
 Все хорошо. Но мой супруг убит!
 Да, да, я знаю — наступило горе,
 Открою шлюзы сердца, ключ страдания,—
 И пусть прольется горестный поток!³⁸

Леди Трумен. Как могли вы столь жестоко лишить меня радости, которую, как вы знаете, доставляет мне ваше присутствие? Вы похитили у моей жизни несколько часов счастья, которые должны были в ней быть³⁹.

Элегия Поупа, посвященная памяти некой несчастной дамы, тонко выражает самую нежную печаль, какую может вызвать плачевная судьба достойной особы. Такая поэма, глубоко серьезная и патетическая, с презрением отвергает всякий вымысел, ибо не таков язык сердца. Вот почему следующие строки не заслуживают снисхождения; это — взлеты фантазии, находящиеся в полном разладе с темой. Они заслуживали бы еще более суровой критики, если бы были подражанием, равнодушно копирующим сказанное другими:

Пусть в мраморе не воспроизведут
 Твоих прекрасных черт; и пусть не льют
 Над милым прахом слезы купидоны,
 Пусть он лежит в земле неосвященной,
 Никто над ним не бормотал молитв,
 Не будет аромат цветов разлит
 Над холмиком твоим, и лягут травы
 Легко на грудь твою в тени дубравы;
 Утра прольют здесь первых слез росы

На трепет ранних роз, на их красу,
И осенят крылами серафимы
Холм, освященный вечным сном любимой! ⁴⁰

В пятую категорию входят причудливость и жеманность выражений. Слова, которые сводятся к пустым «кончетти», как бы ни были они занимательны в часы досуга, не могут быть порождены серьезным чувством. В «Иерусалиме» Тас-со Танкред, измученный и ослабевший от потери крови после поединка, теряет сознание; так находит его Эрминия, пылко в него влюбленная, и думает, что он мертв.

Нельзя представить себе случая, когда горе быстрее достигало бы крайнего предела; между тем в выражении своей скорби Эрминия опускается до самых пошлых анти-тез и «кончетти»:

Из глаз ее ручьями льются слезы,
Со вздохами мешаются слова:
«Куда меня привлек мой жребий жалкий?
Танкред со мной! Тебя я вижу снова,
Но ты меня— увы! — уже не видишь!
Я у тебя перед глазами, ты же
Закрыв их плотно! Я тебя нашла
Лишь для того, чтоб потерять навеки ⁴¹.

Жалоба Армиды ⁴² написана в той же порочной манере*.

Королева Елизавета
Мне в плаче ваша помощь не нужна;
Я не бесплодна — плач могу родить.
Пусть все ручьи в моих глазах сольются,
Чтоб с помощью царицы вод — Луны
Могла я затопить весь мир слезами
О милом муже, о моем Эдварде! ⁴³

Пускай клеймит меня презреньем свет,
Пусть буду я гонимую бродяжкой;
Лишась друзей, покинутая всеми,
Питаюсь тем, что встретит взор, и жажду
Горючими слезами утоляю,—
Пусть раньше беды поразят меня,
Чем приучу я грешные уста
К несправедливости или обижу
Лишенного защиты сироту! ⁴⁴

Ссудите влагу мне, дожди, и вы,
Неиссякаемые родники,
Чтобы глаза мои могли питать слезами
Мой грустный долг невянущей печали...

* Песнь 20, строфы 124, 125 и 126.

Джейн Шор, испуская дух, произносит остроумное «кончетти»:

Все хорошо, и мирно я усну.
 Вокруг темно...
 Что я могла б вам завещать — не знаю;
 Что у меня осталось? Разве вздох
 Последний? — О!
 (*Умирает.*)

А вот что Гилфорд говорит леди Джейн Грей, когда оба они приговорены к смерти:

Стоишь ты недвижимо.
 Твои глаза, что, Эдварда утрату
 Оплакивая, лили реки слез,
 Глядят спокойно на руины счастья,
 Как будто бы решили бросить вызов
 Своей судьбе, в час горя торжествуя...
 Но ах! Взгляни — из глаз твоих невольно
 Струятся жидкие кристаллы слез!
 Я перейму их, чтоб росой обильной
 Не заболотить землю вокруг тебя⁴⁵.

Заключительные слова крайне жеманны; они недостойны ни столь серьезного случая, ни истинной любви.

В своем «Рассуждении о Сиде» Корнель, отвечая на критику, называвшую иные его строки слишком утонченными для горящих людей, замечает, что если бы поэты не выражались более искусно и утонченно, чем подсказывает страсть, у них получалось бы нечто низменное, а сильная скорбь издавала бы одни лишь восклицания. Говорить так значит попросту утверждать, что жеманность приятнее естественности и что ее следует предпочесть.

Вторую группу составляют чувства, которые соответствуют данной страсти, однако не вполне подходят для данного характера.

В последнем акте отличной комедии «Беспечный су-пруг»⁴⁶ леди Изи высказывает по поводу исправления сэра Чарлза более бурную радость, чем должно быть свойственно столь кроткой женщине:

Леди Изи. О сокровище мое! О сладкая награда долготерпеливой любви. — Итак, ты мой, и это более чем счастье; это вторая жизнь, это истинное безумие радости.

Если слова должны соответствовать характеру, то еще важнее, чтобы ему соответствовали поступки. В V акте «Барабанщика» Аддисон заставляет своего садовника по-

ступать даже не так, как должен бы невежественный и доверчивый крестьянин; он приписывает ему поведение полнейшего идиота.

Вот примеры описаний вместо чувств, составляющие третью группу. Известным примером описательного изображения страстей является в V акте «Ипполита» Еврипида монолог Тезея, узнавшего об ужасной гибели своего сына.

В «Эсфири»⁴⁷ Расина царица, услышав о гибели, грозящей ее народу, вместо соответствующих этому случаю чувств думает только о себе и тщательно описывает собственное состояние:

О боже! Стынет крови! О замысел злодейский⁴⁸.

Или еще:

А м а н

Ах, гордостью былой уже не обуян,
Пошаду принужден вымаливать Аман⁴⁹.

А т а л и я

В смятенье и тоске так долго я боролась.
О чудо новое! Его глаза и голос,
Они заставили вражду мою уснуть
Так сладко... Жалости моя доступна груди!⁵⁰

Т и т

О отчаянное неистовство моей страсти⁵¹.

Что это, как не описание страстей, ощущаемых другими?

Капитан Флэш в фарсе Гаррика⁵² пытается скрыть свой страх, говоря: «До чего же я взбешен, черт возьми!»

Выше приводилось искреннее и естественное выражение раскаяния и отчаяния. В четвертой книге «Потерянного Рая» автор заставляет Сатану выражать свое раскаяние и отчаяние словами хотя и прекрасными, но не вполне естественными; это скорее слова зрителя, чем того, кто сам терзаем описываемыми чувствами.

В четвертую категорию входят высказывания преждевременные или запоздалые.

К ним относятся некоторые из уже приведенных примеров. Добавим сюда еще один из «Спасенной Венеции», акт V, в конце сцены между Бельвидерой и ее отцом Приули. Рассказ Бельвидеры об опасности, какой она подвергалась, об угрозе мужа убить ее, должен был бы встревожить готового смягчиться отца и заставить его говорить

взволнованно. Вместо этого он изливает нежные чувства к дочери, словно уже спас ее и для них наступило полное спокойствие:

Приули

Ты в силах ли мне прошлое простить?
 Отцом твоим я буду впредь по праву;
 Вовск тебя не брошу я отныне.
 Ты — как тепло, питающее жизнь,
 Ты, как глаза мои, мне дорога —
 Глаза, что плачут от любви к тебе,
 Мир сердца моего⁵³.

Безнравственные чувства, высказанные напрямик, без маскировки и притворства, составляют пятую группу.

Леди Макбет, замышляя убить короля, говорит следующее:

Охрип,
 Прокаркав со стены о злополучном
 Прибытии Дункана, даже ворон.
 Ко мне, о духи смерти! Измените
 Мой пол. Меня от головы до пят
 Злодейством напитайте. Кровь мою
 Сгустите. Вход для жалости закройте,
 Чтоб голосом раскаянья природа
 Мою решимость не поколебала⁵⁴.

Монолог этот неестествен. Даже закоренелый злодей никогда еще не совершал предательского убийства без угрызений совести; что эта женщина находилась в страшном волнении, видно из ее призывов к адским духам, чтобы внушили ей жестокость и закрыли вход для жалости. Но в таком состоянии всегда прибегают к самообману: на злое дело набрасывают плотный покров; его оправдывают всеми обстоятельствами, какие способны подсказать воображение; а если преступление уж никак нельзя замаскировать, его пытаются совсем изгнать из мыслей и идут на него, не думая. Так поступил муж леди Макбет.

А жена не прибегает ни к одному из этих способов; она сознательно старается ожесточить свое сердце для совершения гнусного злодейства, даже не пытаясь ничего в нем оправдывать. Это не кажется мне естественным, и я надеюсь, что на свете нет такого злодея, какой здесь изображен.

В «Помпее» Корнелия Фотин без обиняков подговаривает Птолемея на злое дело*.

* Акт I, сц. 1⁵⁵.

В трагедии «Эсфирь» * Аман признает, не таясь, свою жестокость, дерзость и высокомерие. Подобный пример есть и в «Агамемноне» Сенеки ** 56.

В трагедии «Аталия» Мафан хладнокровно рассказывает другу о многих черных делах, совершенных им из честолюбия ***.

В «Двоедушном» Конгрива Максвелл, вместо того чтобы укрывать свои преступления, похваляется ими в монологе:

Цинтия, пусть твоя красота позолотит мои преступления; и любой обман или предательство вменится мне в заслугу. Предательство? Что это такое? Любовь уничтожает узы дружбы и возвращает людей в первобытное состояние ⁵⁷.

В пьесах французских авторов любовь не скрыта и не облагорожена; она трактуется как серьезное дело, более важное чем состояние, семья или достоинство. Мне думается, причина здесь та, что во французской столице любовь вследствие легкости связей из подлинной страсти выродилась в отношения, целиком зависящие от моды ****. Это может отчасти оправдать французских сочинителей, но мешает успеху их пьес у иностранцев <...> ⁵⁸

В последнюю категорию входят выражения чувств, естественные для любого характера и любой страсти. Их можно подразделить на три группы: во-первых, чувства, несовместимые с человеческой натурой и с законами природы; во-вторых, чувства, выраженные непоследовательно; в-третьих — бредовые и безумные.

Когда повествуют о людских делах, каждое событие, эпизод и обстоятельство должны быть естественны, иначе изображение несовершенно. Однако несовершенство изображения является мелкой погрешностью в сравнении с противоречием природе. В «Ипполите» ⁵⁹ Еврипида ***** Ипполит, желая другому оказаться в его положении, спрашивает: насколько тронуло бы меня его несчастье? словно естественно больше скорбеть о чужой беде, чем о своей.

* Акт II, явл. I.

** Начало акта II.

*** Акт III, конец явл. 3.

**** Некий автор шутливо замечает: «Самые слова «любовь» и «возлюбленный» изгнаны из интимной беседы лиц обоего пола и вместе со словами «оковы» и «пламень» встречаются лишь в романах, которые никто ныне не читает» (франц.). А когда изгнана природа, открывается возможность для всяких причудливых подделок, вплоть до самых нелепых.

***** Акт IV, сц. 5.

О с м и н

Я вижу — вот она, но никогда
 Отныне не увижу. Устремите,
 Глаза, мне в душу острый взор,
 Чтоб мысль мою увидеть, — только там
 Ее вы встретите. О, слабость зренья,
 Что власть имеет лишь над внешним миром
 Без права выбора — как зеркала,
 Что отражают все, что попадется,
 Одно вслед за другим — звезду иль жабу,
 Все то, что им слепой укажет случай⁶⁰.

Ни один человек в здравом уме не пытался употребить свое зрение, чтобы подсмотреть, что делается у него в голове; а тем более не винил свои глаза, зачем они не видят его мысль. В «Скупом» Мольера обокраденный Гарпагон хватается себя за руку, думая, что схватил вора. И говорит следующее:

Пойду позову полицию — пусть весь дом допрашивают, слуг, служанок, сына, дочь, меня самого⁶¹.

Это столь нелепо, что едва ли вызовет улыбку, разве лишь по адресу автора.

Вот примеры второй группы:

...готов я
 С любой неодолимой силой биться
 И победить⁶².

Лишь вами должен быть сражен непобедимый⁶³.

Да славятся его творенья
 Из поколенья в поколенья
 И до скончания веков⁶⁴.

Куда б я ни бежал — со мною ад;
 Я сам свой ад, и в глубочайшей бездне
 Вновь бездна разверзается⁶⁵.

Вот примеры третьей группы. Лукан говорит о гробнице Помпея:

Всюду почнет ведь он — до последних пределов вселенной.
 Где Океан распростерт: весь народ, все государство —
 Вот для Великого холм. Засыпьте скорее тот камень,
 Знак преступленья богов; если холм Геркулеса — вся Эта,
 Если Нисейский хребет — владение Бромия, — что же
 Камень в Египте один — гробница Помпея? Он всей бы

Областью Лага владел, когда бы нигде на надгробье
Имени не было! Все б из Египта мы, люди, бежали,
Прах твой боясь растоптать на побережьях Нила, Великий! ⁶⁶

Вот примеры чистого бреда. Кориолан говорит своей матери:

Что?! На колени
Пред сыном, столь наказанным, ты встала?
Тогда пускай до звезд подпрыгнут камни
Бесплодных побережий; пусть хлестнет
Ветвями гордых кедров дерзкий ветер
По пламенному солнцу ⁶⁷.

...Опасность знает,
Что Цезарь поопаснее ее.
Мы — как два льва, два брата-близнеца.
Из нас двоих я старше и страшней ⁶⁸.

А л ь м а н з о р

До смерти цепко я его держу,
Затем, что им как жизнью дорожу.
Убьют — ну что ж: его возьмешь ты силой,
Но тень свою я вышлю из могилы,
Чтоб то вернуть, что было в жизни мило <...> ⁶⁹.

В е н т и д и й

Пока любовь вам взора не затмила,
Вы были совершенным образцом
Людской породы. И была горда
Создавшая его природа. Боги,
И те дивились своему искусству,
Создавшему такое совершенство ⁷⁰.

Не говоря уж о кощунстве, выраженная здесь мысль не возвышенна, а смешна.

Столь же нелепа знаменитая эпитафия Рафаэлю:

Здесь лежит Рафаэль, кем опасалась природа
Стать побежденной навек и умереть вместе с ним ⁷¹.

Ей подражает Поуп в эпитафии сэру Годфри Неллеру:

Переживет — страшишься ты, живая,—
Он все твои творенья.
А умирая,
Сама страшишься тленья ⁷².

Такова власть подражания; ибо сам Поуп никогда не сочинил бы подобной нелепости.

Покончив с выражением чувств, мы перейдем к слогу.

ГЛАВА XVII

ЯЗЫК СТРАСТЕЙ

Среди особенностей человека как существа общественного примечательна его склонность сообщать свои мнения, свои эмоции и все, что его волнует. Сильно волнуют нас неудачи и несправедливости; и на них мы столь склонны сетовать, что, когда нет друга или знакомого, с которым можно было бы поделиться горем, мы иной раз жалуемся вслух, даже если нас никто не слышит.

Однако эта склонность проявляет себя не во всяком состоянии духа. Когда горе безмерно, человек стремится погрузиться в него и отвергает все утешения; поэтому безмерное горе безмолвно; ведь жалобы — это поиски утешения:

Несчастные находят утешенье
В своем же горе, в тайном кладе скорби;
Над ним они для всех незримо могут
Попричитать, поплакать, погрузить,
Своей печалью жадно упиваясь¹.

Горе обретает дар речи, лишь когда утихает, и не раньше; мы жалуемся, ибо жалоба — это стремление облегчить себе горе*.

Удивление и ужас безмолвны по иной причине; они столь сильно поражают ум, что на время приостанавливают его деятельность и лишают также дара речи.

Любовь и жажда мести, когда они безмерны, столь же молчаливы, как и глубокое горе. Но когда эти страсти не-

* Этому мы находим отличную иллюстрацию у Геродота в кн. 3. Камбиз², завоевав Египет, взял в плен царя Псамменита; испытывая его, он приказал, чтобы царская дочь в одеждах рабыни носила воду из реки; а сына повели на казнь с веревкой на шее. У египтян эти зрелища исторгали слезы и вопли; один лишь Псамменит молчал, опустив глаза. Вскоре затем, увидев одного из своих приближенных, старого человека, который, будучи лишен всего имущества, просил милостыню, царь горько заплакал, зовя его по имени. Пораженный Камбиз потребовал ответа на вопрос: «Псамменит, твой господин Камбиз желает знать, отчего ты молчал при виде унижения дочери и при виде сына, ведомого на казнь, а теперь убиваешься над судьбой бедняка, который тебе не родня?» Псамменит ответил так: «Сын Кира, бедствия моей семьи столь велики, что я не в силах их оплакать; но вид приближенного, который не имеет на старости куска хлеба, — вот это подходящий повод для слез».

сколько умеряются, они, подобно умеренной печали, становятся красноречивы; умеренная любовь, когда она несчастлива, выражает себя жалобами; когда счастлива — словами и жестами радости.

Поскольку ни одна страсть не длится непрерывно и бесконечно * и не протекает гладко, язык ее не только неровен, но и часто прерывист; и даже во время непрерывного приступа страсти мы выражаем словами лишь главные наши чувства. В обычной беседе того, кто высказывает каждую свою мысль, справедливо называют *болтливым*; ибо разумные люди высказывают только мысли, имеющие значение; точно так же мы выражаем словами лишь наиболее сильные приступы страсти, особенно когда она после перерыва бурно возобновляется. Я уже имел случай заметить **, что чувства должны соответствовать страсти, а выражающие их слова — соответствовать им обоим. Возвышенные чувства требуют и высоких слов; чувства нежные следует облекать в нежные, плавно текущие слова; когда какая-либо страсть действует на нас угнетающе, это выражается словами смиренными, но не низменными. Поскольку слова тесно связаны с выражаемыми мыслями, между ними должна быть полная гармония; когда смиренные чувства высказываются пышными фразами, это неприятно, ибо создает разлад; не меньший разлад получается и тогда, когда возвышенные чувства облекаются в низкие слова:

Как комедийный предмет в трагический стих не ложится,
Так и Фiestов пир гнушается легких размеров
Тех, что к лицу обыденным речам да комическим пляскам ³.

Однако это не исключает выражений образных, которые в умеренных количествах сообщают чувствам приятную возвышенность.

Но эффект бывает обратный, если образными выражениями злоупотребляют: тогда противоречие между чувством и его выражением заставляет разлад казаться большим, чем на самом деле ***.

Кроме того, образная речь подходит не ко всякой страсти; сладостные эмоции, возвышающие душу, находят вы-

* См. гл. II, часть третья.

** Гл. XVI.

*** См. более подробное объяснение этого в гл. VIII.

ражение в ярких эпитетах и обилии образов; но страсти, которые смиряют и гнетут нас, говорят простым языком:

Как и в трагедии речь становится скромной и жалкой,
Если Телеф и Пелей, нищетой и изгнанием томимы,
Вдруг позабудут напыщенный слог и слова в три обхвата,
Думая лишь об одном — чтобы зрителя жалобой тронуть ⁴.

Образная речь, порожденная игрой воображения, не может быть языком тревоги или скорби. Отвей, понимая это, изобразил сцену горя весьма подходящими для нее средствами. Во всем монологе почти нет фигур речи, кроме краткого и естественного сравнения в начале. Бельвидера говорит отцу о своем муже:

О, ты не знаешь, как мы с ним расстались;
Не видел ты, как он, подобно льву,
Метался с гибельным огнем в очах.
Не видел ты, как он одной рукой
Схватил меня за горло, а другую
Занес кинжал. — Вот видишь, каковы
Последние объятья наши были.
Меня на землю он поверг, крича:
«О, где мои друзья? Ответь мне!»
Он клял, грозился, плакал, но любил
И отпустил, чтоб я в последний раз
К ногам отца приникнула с мольбою.
Не смерть страшна, но пусть удар не будет
Его рукой любимой нанесен.
О, если сердце есть в тебе, спеши,
Спеши в сенат. и жизнь его друзей
Спаси, как обещал, не то погибну я ⁵.

Дабы сохранить указанное согласие между словами и их значениями, чувства, диктуемые нетерпеливой страстью, надлежит облекать в такие слова, где преобладают краткие слоги, ибо они создают впечатление торопливости. Напротив, эмоция, которая медлит возле своего объекта, лучше всего выражается словами, где преобладают длинные слоги. У человека, погруженного в меланхолию, представления сменяются медленно; для этого состояния духа всего более подходят слова многосложные; вот почему нет ничего прекраснее следующих строк:

В уединенье строгом, в этих кельях,
Где Созерцание благоговейно
В раздумьях о небесах живет,
И кротко Меланхолия царит ⁶.

Для сохранения того же согласия требуется еще одно: чтобы речь, уподобляясь эмоции, была то шероховатой, то гладкой, то прерывистой, то плавной. Эмоции спокойные и сладостные лучше всего выражаются плавной речью; удивление, страх и прочие бурные страсти требуют речи шероховатой и прерывистой.

От внимания прилежных наблюдателей человеческой природы не могло укрыться, что в пылу страсти мы говорим прежде всего то, что всего ближе к сердцу *; это великолепно выражено в следующих строках:

Вот я, виновный во всем! На меня направьте оружие,
Рутулы! Я задумал обман⁸.

Страсть часто склонна повторять слова, чтобы тем лучше выразить свою силу. Это отлично воспроизведено в следующих примерах:

О Солнце! —
Сказал я, — кроткий свет, что озаряешь
Земли веселый лик! и вы, холмы
И доли, реки и леса! и вы,
Живые твари дивные! Скажите,
Не знаете ль, кто я? Откуда здесь?⁹

Хоть оба согрешили,
Но согрешил ты только против бога,
Я ж — против бога и тебя, Адам!
Я возвращусь туда, где нас судили,
И воплями тревожить буду небо,
Пока оно свой приговор не снимет
С твоей главы и на меня одну —
Всех этих зол причину — не обрушит;
Мне, мне одной пести весь божий гнев!¹⁰

Шекспир в изображении страсти превосходит всех других писателей. Трудно сказать, что лучше ему удается: сочетание каждой страсти с особенностями характера, выявление чувств, рождаемых каждым оттенком страсти, или верное выражение каждого чувства.

Он не утомляет читателя декламацией и незначащими словами, которыми так изобилуют сочинения других авто-

* Деметрий Фалерский⁷ (О Красноречии, раздел 28) справедливо замечает, что точное согласование слов с мыслью так, чтобы между ними было полное соответствие, годится лишь для трезвых рассуждений, ибо страсть говорит просто, отбрасывая все украшения.

ров; чувства у него соответствуют характеру и положению говорящего; не менее совершенна у него и гармония между чувствами и словами.

Что это не преувеличение, станет очевидным для всякого человека со вкусом при сравнении Шекспира с другими писателями, когда они пишут на сходную тему. Если он бывает ниже своих возможностей, то в тех сценах, где не изображаются страсти; в этих случаях, стараясь подняться над слогом обычной речи, он иной раз становится путаным и темным*; иногда, чтобы поднять свой слог над повседневностью, он обращается к рифме. Но нельзя ли отчасти оправдать Шекспира — не говорю, его сочинения — тем, что перед ним не было образцов драматического диалога ни на его языке, ни на других живых языках? Кроме того, нельзя не заметить, что этот поток постепенно очищался; в диалогах поздних пьес достигнута чистота и совершенство; на основании этого наблюдения мы можем вернее расположить его пьесы в хронологическом порядке, чем это делается по традиции.

Пусть помнят об этом те, кто сурово преувеличивает всякую погрешность у этого величайшего в мире гения драмы; пусть также ради самих себя помнят, что легче обнаружить его недостатки, которые находятся обычно на поверхности, чем его красоты, которыми по-настоящему способны наслаждаться лишь те, кто глубоко проникает в человеческую природу. Одно должно быть очевидно даже самым заурядным умам: всюду где надо изобразить

* Вот пример:

«Нас называют пьяницами, клички
 Дают нам свинские; да ведь и вправду —
 Он наши высочайшие дела
 Лишает самой сердцевины славы.
 Бывает и с отдельными людьми,
 Что если есть у них порок врожденный —
 В чем нет вины, затем что естество
 Своих истоков избирать не может, —
 Иль перевес какого-нибудь свойства,
 Сносящий прочь все крепости рассудка,
 Или привычка слишком быть усердным
 В старанье нравиться, то в этих людях,
 Отмеченных хотя б одним изъяном,
 Пятном природы иль клеймом судьбы,
 Все их достоинства — пусть нет им счета
 И пусть они, как совершенство, чисты, —
 По мнению прочих, этим недостатком
 Уже погублены»¹¹.

страсть, его пером властно водит сама Природа, достигая величайшей тонкости в чувствах и их выражении*.

После отступления, в котором я не раскаиваюсь, я возвращаюсь к моей теме. Та совершенная гармония, какая должна существовать между всеми элементами диалога, является достоинством столь же редким, сколь очевидным; в особенности это касается средств выражения; так что если приводить примеры того или иного вида их несоответствия характерам, страстям или чувствам, можно набрать из разных авторов целые тома. Поэтому, следуя методу, изложенному в главе о чувствах, я ограничусь примерами наиболее грубых ошибок, которых каждому автору следует избегать.

Начнем со случаев, когда страсть выражена гладко и плавно текущей речью.

В главе, на которую я только что сослался, я осуждал Корнеля за неверное изображение чувств; справедливость требует, чтобы здесь я упрекнул его еще раз. Если приводить из этого автора примеры указанной погрешности, можно выписывать его трагедии целиком; ибо он не меньше грешит по этой части, чем тогда, когда вместо речи подлинной страсти преподносит нам свои собственные мысли зрителя.

И здесь сравнение с Шекспиром столь же для него невыгодно, как и прежде, касавшееся чувств. Расин в этом отношении менее уязвим, поэтому я приведу несколько примеров из него.

Первым будет описание морского чудовища в «Федре», сделанное Тераменом, спутником Ипполита. Терамен изображен в состоянии крайнего смятения, что видно из следующих строк, смелую образность которых можно оправдать лишь величайшим волнением:

...небо в ужасе от гада отвернулось.
Зараза — в воздухе, земная грудь дрожит;
Его принеший вал в испуге прочь бежит¹².

* Критики, как видно, не вполне постигают Шекспира. Его пьесы грешат по части построения, а здесь нужна не столько гениальность, сколько опыт; достичь в этом совершенства можно лишь прилежным наблюдением ошибок у предшественников. Шекспир превосходит всех древних и новых авторов знанием человеческой природы и раскрытием даже самых неясных и самых тонких эмоций. Это дар редкостный и для драматурга наиболее важный; именно в этом он стоит выше всех других авторов как в трагическом, так и в комическом роде.

Однако Терамен дает длинное, напыщенное описание этого события, задерживаясь на каждой подробности, словно он был всего лишь хладнокровным зрителем:

...от Трезенских врат мы отделились мало:
Он в колеснице был; царевича недуг
Вселил безмолвие в его примерных слуг.
Задумчив ехал он дорогой на Микены.
Он вожжи опустил, как миновали стены.
И чудо — жеребцы, привыкшие к тому,
Чтоб и в горячности покорствовать ему,
Со взором пасмурным, с опущенною мордой
Теперь как бы слились с его печалью гордой¹³.

Последний монолог Аталиды в трагедии «Баязет» того же автора представляет собой целую лекцию и весьма слабо отражает жгучее горе, вынудившее героиню лишиться себя жизни:

Итак, свершилось все; уловками и мщеньем,
Словами мрачными, неверным подозреньем
Я привела себя к минуте роковой,
Когда из-за меня любовник гибнет мой!
Судьба жестокая, иль ты мне мало мстила,
Что князя пережить меня ты осудила?
И даже смерть его, вдобавок ко всему,
Должна я приписать безумству своему!
Любимый, жизни я тебя лишила рано!
Нет, не султан ее похитил, не Роксана —
Предательскую нить сплела одна лишь я,
И вот ее узлы опутали тебя!
Как буду дальше жить, об этом вспоминая,
Коль даже в грозный миг, несчастья ожидая,
Жила без разума, лишь о себе скорбя?
Ах! Лишь убить тебя смогла любовь моя!
Нет, быстрой жертвою должна без промедленья
Я наказать себя и дать тебе отмщенье!
А вы, герои, — вы, кто мог бы в нем ожить,
Чью славу и покой мне суждено сломить, —
Ты, мать несчастная, жизнь этого героя
Доверившая мне в надежде на иное,
Роксана, Акомат, несчастные друзья,
Соединитесь все, чтоб осудить меня!
Все, все любовницу безумную терзайте
И мщенью должному преступницу предайте!
(Убивает себя.)¹⁴

Хотя предметом настоящего критического труда являются, как уже говорилось, сочинения, но не авторы, тема, которой я коснулся, побуждает меня преступить это ограничение и попытаться кратко обрисовать этого заслуженно

известного писателя. Он неизменно разумен, обычно правилен, никогда не опускается низко, никогда не утрачивает достоинства, не достигая, однако, возвышенного; он тонко изображает нежные чувства, но чужд подлинного языка неистовых и пламенных страстей.

Если речь бурной страсти вообще должна быть прерывистой, то в монологе это тем более так; язык предназначен для общения, а когда человек один, он, правда, всегда облекает свои мысли в слова, но редко произносит эти слова вслух, разве что под влиянием сильной эмоции; но и тогда бессвязно и прерывисто *. У Шекспира такие монологи наедине с собой можно считать за образец; нелегко представить себе образцы более совершенные. Из множества этих несравненных монологов я ограничусь двумя весьма разными по тону ¹⁵ <...>

Эти монологи наедине точно и смело воспроизводят действительность; в страстном монологе человек сперва думает вслух и высказывает лишь наиболее сильные из своих чувств; постепенно распаляясь, он словно видит перед собой слушателя, и речь его становится связной.

Насколько монологи обычно далеки от этих образцов? Настолько, что вместо удовольствия они вызывают отвращение. «Ифигения в Тавриде» ¹⁶ открывается сценой, где царевна в монологе с важностью рассказывает сама себе историю своей жизни. Ту же несообразность мы находим в первой сцене «Алкесты» ¹⁷ и в других вводных сценах Еврипида, почти без исключения. Нет ничего смешнее; невольно вспоминается один прием средневековых живописцев: каждый персонаж у них возвещает о себе с помощью надписи, выходящей изо рта. Аттестация, какую дает сам себе парасит в «Евнухе» Теренция ^{** 18}, написана весьма живо; однако она нарушает требование уместности; ибо никому в спокойном состоянии духа и на столь обычную тему не придет на ум громко разговаривать с самим собой. То же возражение относится и к монологу наедине в «Братьях» того же автора ^{***}. Подобный монолог в третьем явлении третьего действия его «Свекрови» совершенно невыносим; в нем Памфил спокойно и подробно рассказывает самому себе о случае, только что с ним приключившемся.

* Объяснение разговоров наедине с собой см. в гл. XV.

** Действие II, явл. 2.

*** Акт I, сц. 1.

Корнелию монологи наедине удаются не более, чем диалоги. Примером может служить первая сцена «Цинны».

Расин в этом отношении также крайне несовершенен. Его монологи наедине это ораторские речи, законченные и ничем не прерываемые. Монолог Антиоха в «Беренике» похож на судебные речи, где обе стороны подробно излагают свои доводы. Столь же неправильны монологи в «Баязете» — д. III, сц. 7; в «Митридате» — д. III, сц. 4 и д. IV, сц. 5; и в «Ифигении» — д. IV, сц. 8.

Разумеется, монолог наедине на интересную тему, где отсутствует волнение страстей, может представлять собой связную цепь мыслей. Если живой интерес к теме побуждает человека выражать свои мысли в некоем подобии диалога, он должен вестись связно и непрерывно, словно настоящий диалог; именно таков монолог наедине, где Фальстаф рассуждает о чести:

Еще срок не пришел, и у меня нет охоты отдавать жизнь раньше времени. К чему мне торопиться, если бог не требует ее у меня? Пусть так, но честь меня окрыляет. А что, если честь меня обескрылит, когда я пойду в бой? Что тогда? Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны? Нет. Значит, честь — плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует ее? Нет. Слышит ее? Нет. Значит, честь неощутима? Для мертвого — неощутима. Но, быть может, она будет жить среди живых? Нет. Почему? Злословие не допустит этого. Вот почему честь мне не нужна. Она не более как щит с гербом, который несут за гробом. Вот и весь сказ¹⁹.

Но и без диалогической формы связный монолог может быть оправдан, когда человек рассуждает сам с собой на важную тему; ибо если можно вообще оправдать мысли вслух, то необходимо, чтобы это была связная цепь рассуждений. Именно таков великолепный монолог Гамлета о жизни и бессмертии — мудрые раздумья на самую интересную из всех тем. Этим же оправдан и монолог наедине в начале пятого действия Аддисонова «Катона».

Другим видом грубых ошибок, каких должны избегать все писатели, является чрезмерно возвышенная речь, не отвечающая выражаемым чувствам. Вот примеры:

З а р а

Быстрее мысли

Сама помчусь. Еще не рассветет,

А я уж принесу тебе свободу.

Ты знаешь, вести только что пришли,

Которыми король смущен заметно.
 Как знать, какие тяжкие заботы
 Несут дозор у ложа королей?
 А может, то любовь его томит,
 Горит во тьме, под веки проникает,
 Их раскрывает и велит глазам
 Блуждать в ночи ²⁰.

Здесь язык чересчур напыщен и искусствен для описания столь простого предмета, как бессонница. В следующем примере тон пламенной жалобы хорошо подходит для изображаемой страсти — горя недавней потери; но каждый почувствует, что в предпоследнем двустиишии тон меняется; он внезапно становится возвышенным, а в последнем двустиишии наступает столь же внезапный спад:

Победу пагубну с войною проклиняет;
 Бежит прочь от двора, от славы, от людей;
 Скрываясь от себя среди пустынь, степей,
 Стараются сокрыть вселенной на краях
 Свое мучение, бесчестие и страх.
 На горизонте там светило дня являлось
 Или, кончая путь, во недрах вод скрывалось.
 Устами, коими сердечну горесть лил,
 В плачевных отзывах стократ произносил
 Бесценно для него то имя сына, друга ²¹.

В третью группу можно отнести речь чрезмерно вычурную или образную для серьезности, достоинства или важности предмета.

Химена, требуя суда над Родриго, убившим ее отца, вместо речи простой и взволнованной произносит нечто заполненное всеми искусственными цветами риторики:

Скончался мой отец; я словно вижу вновь,
 Как из груди его ключом клокочет кровь.
 Кровь, охранявшую твердыни ваших башен,
 Кровь, чьей отвагою ваш славный трон украсен,
 Которая еще дымится и сейчас
 От гнева, что она пролилась не за вас,
 Кровь, от которой смерть шарахалась со страхом,
 Родриго возле вас смешал с песком и прахом.
 Я бросилась туда, слабей на бегу:
 Он не дышал уже. Простите, не могу,
 Я плачу, государь, и говорить мне больно.
 Быть может, этих слез и вздохов вам довольно ²².

И дальше:

Зияла грудь его; он навсегда умолк,
 Но кровью на земле начертывал мой долг;

Вернее, мощь бойца, струей точась багряной,
 Мне о возмездии кричала этой раной,
 Чтоб тот, кто правит суд над истиной самой,
 Из скорбных уст ее услышал голос мой²³.

Ничто так не противоречит изображаемой страсти, как эта цветистая речь. Мне думается, она способна скорее возбуждать смех, чем внушать участие или жалость.

В четвертую группу входят случаи, когда слог чрезмерно легкомыслен для выражения суровых страстей.

Образность и метафоричность совершенно не годятся для выражения горя матери, которую гнусные убийцы лишили двух милых сыновей. Поэтому в следующих строках бесспорно проявлен дурной вкус:

Королева Елизавета
 О дети нежные мои! О принцы!
 О бедные, нецветшие цветы!
 Коль в воздухе витают ваши души
 И вечной нет обители у вас, —
 Ко мне на легких крыльях вы слетите,
 Чтобы стенанья матери услышать!²⁴

Король Филипп
 Вам горе ваше дорого, как сын.

Констанция
 Оно сейчас мне сына заменило,
 Лежит в его постели и со мною
 Повсюду ходит, говорит, как он,
 И, нежные черты его приняв,
 Одежд его заполнив пустоту,
 Напоминает милый сердцу облик.
 Я полюбила горе — и права²⁵.

Прием, привлекающий внимание к словам вместо содержания и называемый игрой слов, несерьезен и ребячлив и не должен иметь места ни в одном сочинении, веселом или печальном, хоть сколько-нибудь претендующем на возвышенность; эти приемы я отношу в пятую группу.

В «Аминте» Тассо* влюбленный, который спрашивает, как тот, кто потерял себя, может найти возлюбленную, занимается именно такой игрой слов. За это же многие осуждают следующие строки у Корнелия:

Да, мой отец убит; Родриго дерзновенный
 Омыл свой первый меч в его крови священной.
 Пролейтесь, токи слез, над злейшей из кончин!

* Акт I, сц. 2.

Увы! Моей души одна из половинок
Другую сражена, и страшен долг, велевший,
Чтоб за погибшую я мстила уцелевшей²⁶.

Ведь смерть — уход от самого себя,
А Сильвия и я — одно и то же.
В изгнании от Сильвии моей
От самого себя я буду изгнан²⁷.

Графиня
О дочь моя, не сокрушайся так.
Все это горе взяв себе одной,
Меня лишишь моей законной доли²⁸.

О бедный край, больной от войн гражданских!
Я не сберег тебя от смут заботой, —
Что ж будет, коль заботой станет смута?²⁹
Жестокая Амарилли, чье имя учит любви,
Но также и горечи...^{*30}.

Но вот как Антоний говорит о Юлии Цезаре:

Весь мир был лесом этого оленя,
А он, о мир, был сердцем для тебя.
Да, как олень, сражен толпою знати,
Ты здесь лежишь³¹.

Игра на звуковых подобиях — еще хуже каламбура; это самый низкий род словесных вычур. Однако Шекспир, когда он снисходит до игры словами, не всегда бывает не прав; иногда это делается ради обрисовки персонажа, как, например:

Король Филипп
Что скажешь, сын мой? Погляди на Бланку.

Людвик
Гляжу, отец мой. И в ее глазах
Я вижу чудо, чудо из чудес:
В них облик мой, лишь тень моя — и все же
Тень сына вашего, мой государь,
В них солнцем стала; по сравнению с ним
Ваш сын — лишь тень^{**}. Я никогда себя
Так не любил, как в том изображенье,
Безмерно лестном, что сейчас нашел
В блестящем зеркале ее очей.

* Игра слов: *Amarill* (итал.) созвучно и слову «любовь» и слову «горечь». (Прим. перев.)

** В подлиннике игра слов *sun* (солнце) и *son* (сын). (Прим. перев.)

Б а с т а р д
 «В блестящем зеркале ее очей»
 Он отражен. Так пусть же он увидит
 Повешенным себя на грозных дугах
 Ес бровей, — пусть испытает он
 Четвертованье в сердце Бланки, чужа
 В себе изменника любви. Как жалко,
 Что будет отражен любовью этой
 И ею же, ей изменив, казнен
 Такой болван ничтожнейший, как он ³².

Игра созвучиями представляет собой самый низкий вид этого дешевого остроумия; едва ли терпимое вообще, оно особенно неуместно в героической поэме; однако даже Мильтон опускается порой до подобного ребячества <...>.

Казалось бы, излишне обсуждать выражения, лишенные смысла; однако нечто подобное можно найти даже у хороших авторов. Они составляют шестую группу.

Такие пустые фразы отлично пародируются в «Репетиции» ³³:

Как! Оборвать с дыханьем эти струны?!
 Лихая смерть в замену жизни юной?

ГЛАВА XVIII

КРАСОТЫ ЯЗЫКА

Из всех искусств только живопись и скульптура являются по природе своей подражательными. Луг, на котором разбит сад, это не копия с природы или подражание ей, это — сама природа, но украшенная. Архитектура создает оригинальные творения и также не копирует природу. Музыка может иногда подражать звукам и движению, но большей частью, как и архитектура, она создает оригинальное. Речь копирует природу не более, чем музыка или архитектура, разве лишь тогда, когда, подобно музыке, подражает звуку или движению. Так, при описании тех или иных звуков речь иногда содержит слова, которые — помимо обычной способности рождать у нас понятие — обладают нежным или резким звучанием, подобным описываемым звукам; а есть слова, быстрой краткостью или медлительностью звучания напоминающие

именно тот род движения, который они обозначают. Подражательные свойства слов этим не ограничиваются: возвышенное звучание иных из них делает их подлинными символами высоких идей; грубый предмет обозначается резко звучащим словом; а многосложные слова, произносимые медленно и тихо, выражают печаль и меланхолию. Слова оказывают на нас действие помимо своего значения и подражательных свойств; они могут быть более или менее приятны для слуха полнотой, сладостью, нежностью или же резкостью своего звучания.

Однако эти красоты едва уловимы и доступны лишь тем, кто наделен особо чутким слухом. Язык обладает красотой высшего порядка, которая становится для нас очевидной, когда он точно и живо сообщает нам мысль. Эта красота языка — результат его способности выражать мысль — зачастую сливается с красотой самой мысли; красота мысли, перенесенная на ее выражение, заставляет его казаться еще прекраснее*. Но если мы хотим быть точными, эти красоты следует разграничивать. Это — вещи столь разные, что мы порой получаем величайшее удовольствие от слога, тогда как сам предмет неприятен; отвратительный предмет или сцена ужаса, от которой дыбом становятся волосы, могут быть описаны столь живо, что неприятный предмет ничуть не заслоняет приятности описания. Красоты, присущие языку, если рассматривать его с точки зрения значений, также являются одним из разделов настоящей темы и будут описаны ниже. Сейчас я замечу лишь, что эта красота является красотой средств, призванных достигать известной цели; отсюда очевидно, что из нескольких выражений, передающих одну и ту же мысль, самым прекрасным в указанном здесь смысле будет то, которое лучше всего отвечает своему назначению.

Указанные выше красоты языка, будучи различными, должны быть рассмотрены отдельно. Я начну с тех языковых красот, которые зависят от звучания; затем последуют

* Гл. II, часть первая, раздел 3. Деметрий Фалерский (О Красноречии, раздел 75) делает то же наблюдение. Нам свойственно, говорит этот автор, смешивать слог и тему; когда эта последняя обладает силой, мы считаем, что таков же и первый. Однако они ясно различимы; и нередко весьма высокие темы бывают выражены жалким слогом. Феопоп¹ незаслуженно прославился энергичностью слога; она действительно свойственна его теме, но в весьма малой степени — его слогу.

красоты языка, рассматриваемые с точки зрения значений; такой порядок представляется естественным, ибо мы обращаем внимание на звучание слова, прежде чем осознаем его смысл. Третьими по порядку будут те особые красоты языка, какие создаются сходством звучания и значения. Последними мы рассмотрим красоты стихов, ибо, хотя указанные выше красоты можно обнаружить как в прозе, так и в поэзии, стихам присущи многие особые красоты, которые ради связности следует рассмотреть вместе; во всяком случае, стихосложение является столь важным предметом, что заслуживает особого места.

РАЗДЕЛ I

КРАСОТЫ ЯЗЫКА, ЗАВИСЯЩИЕ ОТ ЗВУЧАНИЯ

Эта тема требует следующего порядка: сперва — отдельные звуки; затем эти же звуки, соединенные в слоги; в-третьих, соединение слогов в слова; и, наконец, — фразы связной речи.

Что касается первого пункта, то все гласные звуки образуются выдыханием воздуха из гортани через полость рта. Изменяя объем этой полости, мы получаем различные гласные звуки, ибо воздух, проходя через полости различного размера, звучит по-разному, то высоко, то низко; при малой полости звук получается высоким, при большой — низким. Таким образом пять гласных, произносимых с тем же усилием гортани, но с различно раскрытым ртом, образуют ряд звуков от высокого к низкому в следующем порядке: и, е, а, о, у. Каждый из них приятен для слуха, и, если спросить, который приятнее всех, надежней будет, пожалуй, указать тот, что дальше всего от крайностей. Вот все, что я имею сказать по первому пункту; ибо согласные не звучат сами по себе, образуя звуки лишь в сочетании с гласными, а поскольку это будут уже слоги, они относятся к следующему разделу, к которому мы и переходим.

Согласный звук произносится при меньшем объеме полости, чем любой из гласных; поэтому всякий слог, где участвует согласный, должен иметь более одного звука, хотя и произносится на одном выдыхании или, как принято говорить, одним дыханием; ибо, как ни легко сочетаются два звука, когда они разного тона, каждый должен быть слышен, если их не заглушают. По той же причине каждый

слог должен иметь столько звуков, сколько в нем букв, разумеется, если каждая произносится ясно.

Следующий наш вопрос: насколько слоги приятны для слуха. Мало найдется языков, достаточно утонченных, чтобы отвергнуть все трудно произносимые звуки; а замечено, что для слуха неприятны именно такие. Что касается приятных звуков, то двойной, видимо, всегда приятнее одиночного; каждый, кто наделен слухом, знает, что дифтонг *oi* или *ai* приятнее любого из этих гласных в отдельности; то же наблюдается, когда в слоге участвует согласный звук; так, слог *le* звучит приятней, чем гласный *e* или любой другой гласный. Данные опыта можно подкрепить убедительным доводом, подсказанным мудростью провидения: речь дана человеку для общения; запас членораздельных звуков соразмерен его потребности в них. Но если бы звуки, приятные по отдельности, не были бы так же приятны в сочетаниях, необходимость трудного выбора осложнила бы язык и затруднила овладение им; в то же время необходимость такого отбора сократила бы число полезных звуков и, быть может, не оставила бы их достаточно для различных нужд языка.

Поэтому гармония речи сильно отличается от музыкальной. В этой последней мы обнаруживаем много звуков приятных в отдельности, но крайне неприятных в сочетании; из этих сочетаний приятны лишь те, что так и называются *гармоническими*. В первой все звуки, приятные по рознь, гармоничны и в сочетаниях; так оно и должно быть, чтобы язык выполнял свое назначение.

Рассмотрев слоги, мы переходим к третьему пункту — к словам. Односложные относятся к предыдущему разделу; с многосложными обстоит иначе. При беглом взгляде может показаться, что приятное или неприятное звучание слова зависит от приятности или неприятности составляющих его слогов; это верно только отчасти, ибо мы должны принимать во внимание и тот эффект, какой производит чередование слогов. Ряд слогов, произносимых каждый с одинаковой или почти одинаковой степенью открытости рта, дает ряд слабых звуков, как, например, во французских словах *dit-il* и *pathétique*; а когда слог, требующий самой большой открытости, следует за слогом, где она минимальна, или наоборот, получается чередование, которое вследствие особо неприятного звучания названо «*зиянием*». Наиболее приятно то чередование, при котором объем полости рта

поочередно увеличивается и уменьшается, но в известных границах. Например: *alternative, longevity, pusillanimous*. Во-вторых, слова, целиком состоящие из медленно произносимых слогов или же из слогов, произносимых быстро, то есть, как принято говорить, *долгих* и *кратких*, весьма мало мелодичны; например *petitioner, fruiterer, dizziness*; напротив, чередование долгих слогов с краткими чрезвычайно приятно; например: *degree, repent, wonderful, altitude, rapidity, independent, impetuosity* *.

Кроме упомянутых красот некоторые слова обладают еще красотой, связанной с их значением; когда эмоция, вызываемая долготой или краткостью, резкостью или нежностью звука, сколько-нибудь подобна той, которая вызывается значением слова, мы ощущаем особое удовольствие. Но это относится уже к теме третьего раздела.

Приведенные наблюдения дают каждой нации мерило, которым можно достаточно точно определить сравнительное качество слов, составляющих ее язык; но эти наблюдения, как мы сейчас увидим, менее пригодны для сравнения слов различных языков. Разные нации по-разному судят о резкости или нежности членораздельных звуков; так, звук, кажущийся итальянцу резким и неприятным, может быть для северного уха достаточно нежным; тут каждая нация должна судить сама; где нет общего мерила, не может быть и оснований для предпочтения. С этим обстоит так же, как с поведением и манерами; для одного народа характерны прямотушие и искренность, свобода в речах и поступках; для другого — вежливость, сдержанность и полное сокрытие всех чувств, которые могут обидеть; каждому из них неприятны манеры другого. Изнеженный человек не переносит и малейших проявлений той жесткости и суровости, которые в подходящих случаях принято считать мужественными; для изнеженного слуха невыносима резкость некоторых слов, звучащих энергично для тех, кто привык к речам более грубым. Следует ли из-за этого оставить как бесплодную всякую мысль о сравнении языков с точки зрения грубости и нежности их звучания? Нет, не

* Итальянские слова, подобно латинским и греческим, почти все обладают этим качеством; в английских и французских словах оно встречается реже. В первом из них долгий слог отстоит возможно дальше от конца, а во втором долгим обычно бывает последний. Например: английское слово *Sénator*, латинское слово *Senátor* и французское слово *Senatéur*.

вполне; ибо можно сделать в этом направлении некоторые шаги, хотя на окончательное решение надеяться нельзя. Язык, на котором с трудом говорят даже местные жители, должен уступить место более благозвучному; а если жители какой-либо страны с одинаковой легкостью произносят звуки двух языков, то, по моему мнению, следует избрать тот, что поглубже, при условии, что в нем все же есть достаточный запас более мелодичных звуков; это станет очевидным, если разобраться в различном воздействии на нас членораздельных звуков. Мягкий и плавный звук приятен тем, что успокаивает; резкий звук, наоборот, возбуждает; усилие, какого требует его произношение, передается слушателям, которые как бы разделяют его; это привлекает их внимание и побуждает к действию. Добавлю еще одно соображение: приятность контраста, для которого грубый язык с его разнообразием звуков предоставляет большие возможности, должна быть даже для изнеженного слуха предпочтительнее однообразия более сладкозвучных языков*. Вот, видимо, все, что можно с уверенностью сказать по данному вопросу. Что касается других черт, составляющих красоту слов, то указанное выше мерило безошибочно как для чужеземных языков, так и для нашего; ибо каждый человек, каков бы ни был его родной язык, способен судить о долготе и краткости слов, о попеременном открывании и закрывании рта при говорении и о связи звучания со значением; здесь наши суждения не подвластны предрассудкам и обычаям, во всяком случае, таким предрассудкам, которые были бы непобедимы.

Несомненно, что английский язык, первоначально грубый, в настоящее время заметно смягчился благодаря опущению в произношении многих лишних согласных; и ни один человек, обладающий слухом, не усомнится, что он способен смягчаться и далее, не теряя в силе и энергичности; но такова в Англии тяга к скорости, что сейчас принято пренебрегать торжественностью удачно составленных многосложных слов и сокращать слова, даже рискуя сделать их трудно произносимыми и неприятными для слуха. Впрочем, об этом нет нужды распространяться, ибо меня опередил отличный писатель, который, как никто иной, по-

* Что итальянский язык чрезмерно мягок, можно заключить из того, что в стихах там часто опускаются гласные звуки ради более мужественного звучания.

стиг дух английского языка *. Не могу, однако, удержаться от одного замечания, заимствованного у того же писателя: некоторые времена наших глаголов образуются прибавлением конечного слога *ed*, который, будучи слабым звуком, производит тем худший эффект, что стоит на самом видном месте; поэтому в обычной речи он чаще всего отбрасывается, а согласный присоединяется к предыдущему слогу; отсюда резкие сочетания *drudg'd*, *disturb'd*, *rebuk'd*, *fledg'd*. Еще менее простительно это на письме; ибо торопливость устной речи может оправдать то, что совершенно недопустимо в сочинении; правда, слог *ed* неважно звучит на конце слова; но лучше это, чем умножение числа неблагозвучных слов, которых в нашем языке и без того слишком много. Упомянутый автор, показывая хороший пример, сделал все, что мог, для восстановления этого слога; и он заслуживает подражания. Но некоторые исключения я бы все-таки сделал. Слово, обозначающее труд или любой суровый и угрюмый предмет, не должно быть мягким; поэтому *forc'd* с апострофом лучше, чем *forced* без него. Другое исключение надо бы сделать для слов, где предпоследний слог оканчивается на гласный; в этих случаях конечный слог *ed* можно сократить апострофом, и слово не станет оттого неблагозвучным; например, *betray'd*, *carry'd*, *destroy'd*, *employ'd*.

Следующий по порядку вопрос — это звучание слов во фразе. А поскольку расположение в ней слов с наибольшей приятностью для слуха зависит от принципов, сокрытых от большинства людей, необходимо предпослать некоторые общие замечания о том, как выглядят предметы, расположенные в возрастающем или убывающем ряду. Когда предметы мало отличаются друг от друга, мы, располагая их в восходящем порядке, считаем, что второй не больше первого, третий — не больше второго и так далее; это зрительно уменьшает каждый, кроме первого; но если мы начинаем с самого большого и переходим постепенно к самому малому, их сходство заставляет нас видеть второй таким же большим, как первый, а третий — как второй; это зрительно увеличивает каждый, кроме первого. Когда предметы в ряду очень различны и преобладает контраст, впечатление получается обратное: большой предмет, следуя за

* См. предложение Свифта об исправлении английского языка в письме графу Оксфорду ².

маленьким предметом того же рода, представляется большим, чем в других случаях; а маленький предмет после большого представляется меньше*. Вот отчего столь приятен вид восходящего ряда различных по размеру предметов в отличие от ряда почти одинаковых. Наименьший из предметов в подобном контрастном ряду кажется нам таким же, как если бы стоял отдельно; но второй благодаря контрасту кажется больше, чем в отдельности; и так, пока мы не доходим до последнего в ряду. От нисходящего ряда впечатление получается обратное; ибо тут каждый предмет, кроме первого, кажется меньше, чем когда стоит отдельно, вне ряда. Можно, следовательно, принять аксиому, которая относится как к языку, так и к другим предметам: сильное впечатление, следуя за слабым, оказывается вдвое сильней, а слабое вслед за сильным почти незаметно.

Установив эту истину, мы без труда применим ее к нашей теме. Диомед**³ провозглашает следующее правило: в речи надлежит следить, чтобы она не спускалась от более важного к менее важному, так что лучше сказать *«Муж есть превосходнейший»*, чем *«Муж превосходнейший есть»*. Это правило применимо к целым фразам, составляющим период, которые, как говорит наш автор, должны, подобно отдельным словам, идти не от большего к меньшему, но от меньшего к большему***. В расположении членов периода ни один автор не может сравниться с Цицероном; красота следующих примеров, выбранных среди множества, не позволяет мне ограничиться ссылкой:

Вывите нас из бедствий,
Вывите нас из пасти тех,
Чья свирепость не может насытиться нашей кровью⁴ <...>

Такой порядок слов или фраз, постепенно удлиняющихся, с точки зрения удовольствия для слуха можно назвать *звуковым нарастанием*.

Последним вопросом является благозвучие периодов в связной речи; с этим мы разделаемся в нескольких словах. Никакими средствами, имеющимися в нашем распоряжении, невозможно представить столько предметов и с такой быстротой, как в устной или письменной речи; поэтому разнообразие важнее для нее, чем для любого другого ис-

* О причине этого см. гл. VIII.

** Кн. 2 (О строгости совершенной ораторской речи).

*** См.: Деметрий Фалерский, О Красноречии, раздел 18.

кусства. Отсюда правило расположения членов каждого периода: во избежание скучной монотонности звуков и ритма рифмы, длина фраз и их расположение должны быть возможно разнообразнее, а если члены периодов достаточно разнообразны, таковы же будут и сами периоды.

РАЗДЕЛ 2

КРАСОТЫ ЯЗЫКА, ЗАВИСЯЩИЕ ОТ ЗНАЧЕНИЯ

Один известный писатель * хорошо сказал: «Посредством речи мы можем рассеять нашу печаль, поделиться нашей радостью, сообщить наши секреты, подать совет и взаимно договориться о поддержке и помощи». Поскольку речь служит стольким благим целям, одной из главных ее красот должны быть слова, ясно и отчетливо сообщающие мысль. Это — предмет слишком обширный, чтобы трактовать его в одном из разделов другой темы; ибо одно лишь точное установление прямых значений слов, не говоря об их образном воздействии, требует целого тома; труд полезный, но неосуществимый без большого запаса времени, долгого изучения и размышления. Это я смиренно отклоняю. Не надеюсь я и исчерпать все другие красоты языка, относящиеся к значениям; в труде, подобном настоящему, читатель вправе ожидать лишь беглого очерка наиболее важных из них. Такая задача тем более мне по вкусу, что она связана с некоторыми естественными законами, и правила, которые я смогу вывести, будут, если не ошибаюсь, приятными иллюстрациями этих законов. Все, что раскрывает нам человеческое сердце, непременно важно; ибо какая другая наука более полезна людям?

Настоящая тема слишком обширна, требуется ее разделить; и то, что сейчас будет изложено, требует разделения на две части. В каждой фразе важны две вещи: во-первых, слова, из которых она состоит, во-вторых, расположение этих слов; первое — это как бы камни, из которых сложено здание, а второе — самая кладка. Поэтому красоты языка с точки зрения значений уместно разделить на два рода: во-первых, красота верно выбранных слов, то есть строительного материала, а во-вторых, красота должного их расположения. Я начну с правил, какими мы руко-

* Скотт, «Христианская жизнь»⁵.

водствуемся при выборе слов, а затем перейду к правилам их расположения.

Что касается первых, то, поскольку главной целью речи является сообщение мысли, ясность не должна приноситься в жертву никаким красотам; если можно сомневаться, является ли ясность положительной красотой, то уж никак нельзя усомниться в том, что отсутствие ее составляет величайший из недостатков. Поэтому ни о чем не следует так стараться, как об избежании всякой неясности в выражениях; ибо отсутствие смысла лишь немногим хуже такого смысла, который трудно понять. Неясность, возникающая из-за неверного расположения слов, относится уже к следующей, второй части данного раздела. А здесь я приведу несколько примеров неясности, происходящей от неверного выбора слов; поскольку этот недостаток слишком обычен у заурядных писателей, чтобы это надо было доказывать примерами, я ограничусь наиболее прославленными авторами.

Ливий пишет о поражении войска:

Масса людей была задавлена и перебита во время падения, оказавшегося более гибельным, чем само бегство⁶.

Этот автор часто бывает неясен из-за того, что высказывает лишь часть своей мысли, предоставляя читателю закончить ее. Его описание морского боя в кн. 28, гл. 30, крайне путаное.

Путь же обратный тебе оттуда отрезали Парки⁷.

<...>⁸

Приведенные строки заботят меня больше, чем любые из тех, что я позволил себе бранить; ибо я знаю, что туманное и темное выражение способно нравиться тем, кто не дает себе труда взглянуть на него критическим взором. Некоторые видят в нем тот смысл, какой им больше нравится; других восхищает, что оно допускает несколько толкований, а потому является более сжатым и вместительным; отсюда, кстати, распространено мнение о большинстве языков, пребывающих в младенческом состоянии: будто бы они в немногих словах способны выражать многое. Это можно иллюстрировать строками Квинтилиана, которые приводились в первом томе по другому поводу.

...По преданиям известно, что Фидий лучше представлял богов, нежели людей. Работы его из слоновой кости выше всякого подражания; хотя бы не было иного доказательства его искусству, кроме Ми-

нервы в Афинах или Юпитера Олимпийского в Элиде, красота когго еще более усугубляла, кажется, тогдашнее благоговение народов; то-лико-то величие произведения равнялось с величием сего бога⁹.

Фраза, выделенная курсивом, казалась мне совершенно ясной, пока я не уделил ей особого внимания. Однако, если рассматривать ее вне контекста, она означает не то, что хотел сказать автор; выходит, что красота упомянутых изваяний как бы добавляет к господствующей религии новую догму или ритуал или добавляет ей блеска; приходится обратиться к контексту, чтобы понять подлинное значение, а именно что при виде этих величавых статуй, столь подобных богам, греки утверждались в своей вере.

Смысл может затемняться от малейшей двусмысленности построения, как, например, когда период начинается со слова, которое, казалось бы, стоит в именительном падеже, но потом оказывается в винительном.

Добавлю еще одну погрешность против ясности, тем более что у иных авторов она слывет за особую красоту. Это — когда одному и тому же объекту, упоминаемому в одном периоде дважды, даются разные наименования. Например: об английских искателях приключений, первыми предпринявших завоевание Ирландии, говорится, что, «вместо того чтобы отучить туземцев от их диких обычаев, они постепенно ассимилировались среди коренных жителей и забыли обычаи собственной страны». Благодаря такому способу выражаться можно счесть, что автор хотел отличить *коренных жителей* от *туземцев*, и только общий смысл подсказывает нам, что это всего лишь разные обозначения, данные одному и тому же объекту ради разнообразия. Но ясность никогда не следует приносить в жертву никаким другим красотам, и мне кажется, что фразу эту можно улучшить следующим образом: «Забыв обычаи собственной страны, они постепенно ассимилировались среди туземцев, вместо того чтобы отучить их» и т. д.

Следующее по порядку и по важности правило гласит, что слог должен соответствовать теме; героические деяния или чувства требуют слога возвышенного; нежные чувства должны выражаться нежными и плавно текущими словами; а простой, лишенный украшений слог подходит для предметов серьезных и нравоучительных. Речь можно считать одеждой, облакающей мысль; и, когда одна не подходит к другой, мы ощущаем несоответствие, как если бы судья оделся щеголем или поселянин — знатной особой.

Когда впечатление от слов сходно с впечатлением от мысли, эти сходные эмоции сладостно сливаются в нашем сознании и удваивают наше удовольствие*; но когда впечатления от мысли и от слов несходны, их противоположенный союз неприятен.

Это согласие между мыслью и словами замечено всеми критиками и столь понятно, что не нуждается в примерах.

Есть, однако особый вид согласия, о котором в критических трудах не говорится почти ничего, хотя оно способствует стройности композиции. Оно состоит в следующем. В любой сколько-нибудь распространенной мысли мы обычно различаем части, связанные наиболее тесно, другие — связанные слабее, еще другие — разрозненные, а есть и такие, что прямо противостоят друг другу. Когда эти соединения и разделения воспроизведены в слоге, это прекрасно, ибо слова согласуются тогда со смыслом. Это правило можно иллюстрировать знакомым примером. Когда мы говорим о тесной связи души и тела, следует говорить *душа и тело*, ибо так лучше выражается связь слов, соответствующая связи мысли; но когда душа противопоставляется телу, лучше говорить: *как душа, так и тело*, ибо этот разрыв в словах подобен противопоставлению в мыслях. Продолжу примеры, начав с соединительных союзов:

Он остановил отряд и, приказав всадникам приготовить оружие...¹⁰.

Здесь слова, выражающие связанные между собой мысли, искусственно соединены посредством подчинения их одному и тому же глаголу. Таковы же и следующие два примера.

Так как из небольшого числа их ежедневно некоторые были убиваемы или получали раны, а остальные были утомлены телом и духом...

Следом выходит Миесфей и встает, тетиву натянувши, Целится вверх, и взгляд и стрелу на мишень направляя¹¹.

Чтобы оправдать это искусственное сочетание слов, должны тесно сочетаться выражаемые ими мысли; ибо иначе страдает необходимое согласие между смыслом и его выражением. С этой точки зрения вызывают возражение

* Гл. II, часть четвертая.

следующие строки из Тацита, где слова, обозначающие мало связанные между собой предметы, вынуждаются тем не менее к искусственному соединению. Вот эти строки:

Германия отделена от галлов, ретов и паннонцев реками Рейном и Дунаем, от сарматов и даков обоюдной боязнью и горами¹².

По той же причине я возражаю против следующих строк:

Взор свой поднял Враг,
Узрел тщету надежды и бежал,
Ропща, — и с ним бежала почти тень¹³.

Между чьим-либо уходом или бегством и переходом дня в ночь нет естественной связи; поэтому их искусственное соединение не может быть гармоническим.

Две части мысли, объединенные тем, что относятся к одному и тому же действию, естественно выражать частями предложения, управляемыми одним и тем же глаголом; в таком случае обе части для лучшего их сочетания должны быть однородными. У хороших авторов это столь обычно, что не привлекает внимания; но пренебрежение этим правилом крайне неприятно. Например: «Он не упомянул Леонору и то, что отец ее умер». Лучше сказать: «Он не упомянул ни Леонору, ни смерть ее отца».

Там, где две мысли связаны так, что нуждаются лишь в соединительном союзе, приятно, чтобы были связаны и выражающие их слова, хотя бы тем, что начинаются с одной буквы:

Павлин во всей славе своей не блещет и половиной тех цветов, какие мы видим в наряде английской леди, когда она убрана на раут или день рождения.

Если бы собака управляющий не сбежал, оставив в беспорядке отчетность, я поныне погрязал бы в грехах и горнорудном деле¹⁴.

Когда в подобных случаях однородность не соблюдается*, мы явственно ощущаем небрежность. Это подтверждается следующим примером, где две части предложения, связанные соединительным союзом, построены с излишним разнообразием.

По достоверным слухам, два молодых, подающих большие надежды джентльмена, отличающиеся блестящим умом и глубиной сужде-

* См. французскую грамматику Жирара¹⁵, рассуждение 19.

ний, после основательного философского исследования всех причин и следствий, опираясь лишь на свои природные способности, без малейшей примеси учености, открыли, что бога нет, и великодушно поделились своими мыслями с другими, стремясь ко благу общества. Эти два молодых джентльмена некоторое время назад были вследствие неслыханной строгости и в соответствии с не знаю каким уставшим законом привлечены к ответственности за богохульство*.

Лучше было бы так: «Обнаружив, что бога нет, и великодушно поделившись своим открытием на благо публики, были недавно...» и т. д.

Он совершил проступок, за который хозяин предал бы его смерти, если бы он не нашел случая убежать от него и не скрылся в пустынях Нумидии¹⁷.

Если все цели революции уже достигнуты, то не только неуместно их требовать, но могут приписать раскольнические замыслы, и всякий, кто стал бы на этом настаивать, заслуживает названия смутьяна¹⁸.

От примеров соединения и противопоставления мыслей, воспроизводимых в их выражении, перейдем к так называемой *антитезе*.

Вот как сказано о Кориолане, который просит народ сделать его консулом:

Надев наряд смиренья, он все так же
Остался горд¹⁹.

Брут. Что вы предпочли бы: чтоб Цезарь был жив, а вы умерли рабами, или чтобы Цезарь был мертв и все вы жили свободными людьми?²⁰

Он охладил моих друзей и воспламенил врагов²¹.

Искусственное сочетание слов несомненно хорошо, когда отражает какую-либо особенность сочетания частей мысли; но когда такого сочетания нет, оно является, как сказано выше, положительным уродством, ибо создает разлад между мыслью и ее выражением.

По этой же причине следует избегать всяких искусственных словесных противопоставлений, когда в мысли таковых нет. Этот последний вид противопоставления, именуемый *словесной антитезой*, любезен плохим писателям некоторой своей живостью.

* Свифт, Рассуждение о неудобстве уничтожения христианства в Англии¹⁶.

Они не задумываются над тем, как нелепо в сочинении на серьезную тему обманывать читателя, заставляя его ожидать противопоставления в мыслях, которого там не оказывается.

A light wife doth make a heavy husband ²².

Здесь имеется нарочитое противопоставление слов, когда в смысле не только нет противопоставления, но, напротив, существует весьма тесная связь, а именно причинная, ибо распутство жены терзает мужа.

И докажу я правду
Ценою жизни этого лжеца ²³.

Л ю ч е т т а

А что ж клочки? Останутся лежать,
Чтоб выдать нас?

Д ж у л и я

Ну подбери, коль хочешь.

Л ю ч е т т а

А давеча меня пробрали,
Зачем хотела подобрать ²⁴.

Бывает и противоположная ошибка, то есть нарочитое объединение слов, выражающих противостоящие друг другу мысли.

Это — ошибка слишком грубая, чтобы часто встречаться; однако авторы бывают в ней отчасти повинны, когда сочетают соединительным союзом события разновременные. Отсюда — неряшливость следующих строк:

Также и знать, которую король не мог удержать высокими должностями и чинами, была охвачена общим недовольством и опрометчиво ступила на ту чашу весов, которая и без того чересчур перевешивала ²⁵.

В таких случаях лучше выражать прошедшее время причастием в страдательном залоге, например: «Знать, охваченная общим недовольством, опрометчиво ступила...» и т. д. Или: «Знать, которая была охвачена...» и т. д.

Неприятно, когда соединительным союзом сочетаются утверждение и отрицание:

Не пробуждаясь от сигналов воинских,
Не опасаясь бурь морских,
Забыв и форум, и пороги гордые
Сограждан, власть имеющих ²⁶.

В шутовой речи словесное соединение противоположностей может давать хороший эффект. Например, Генрих Четвертый Французский представляет своим друзьям маршала Бирона:

Вот, джентльмены, маршал Бирон, которого свободно представляю как друзьям моим, так и врагам ²⁷.

Правило согласования мысли с ее выражением может быть распространено на построение целых периодов. Предложение, или период, должно выражать одну законченную мысль; разные мысли следует разделять, помещая их в разных предложениях или периодах. Когда в одном периоде теснятся мысли, требующие нескольких периодов, это выглядит неряшливо; это значит соединять в речи вещи, в действительности раздельные. Вот примеры такой ошибки:

Ты прекрасна, возлюбленная, ты прекрасна, и зелено наше ложе.

Или Цезарь, описывая севов:

В конце концов они так себя закалили, что даже в самых холодных местностях надевают на себя только короткие шкуры, оставляющие значительную часть тела открытой, и купаются в реках ²⁸.

Бернет в «Истории его времени» так говорит о лорде Сендерленде:

Понятия его всегда были верные; но это был человек весьма расточительный ²⁹.

Я заметил, как пылало лицо женщины, когда она держала речь против вельможи, которого никогда не видела; и вообще мне не приходилось видеть, чтобы женщина, принадлежащая к какой-либо партии, сохраняла красоту хотя бы на год ³⁰.

А вот как лорд Болингброк говорит о Страде ³¹:

Я выделяю его из всех современных авторов, ибо он безрассудно позволяет себе порицать Тацита и самонадеянно пишет историю; и ваша светлость простит мне это краткое отступление в честь любимого писателя ³².

Мне думается, что для поддержания нравственности человечества на известном уровне, гораздо ниже идеала (ибо мы способны представлять себе то, чего неспособны достичь), но все же достаточном для счастливого или хотя бы терпимого состояния, итак, мне думается, что творец природы почел нужным примешивать иногда к людскому обществу немногих, именно немногих, которых ему угодно наделить большей долей духовности, чем он обычно дарует сынам человеческим ³³.

Еще хуже, когда несколько мыслей теснятся даже не в одном предложении, а в одной его части:

Адамаст, мой отец небогатый
(Мне бы долю его!), меня отправил под Трою³⁴.

От общих приемов соединения и противопоставления переходим к одному из их видов — к сравнению. Здесь опять-таки тесная связь слов с их значениями требует, чтобы при описании двух сходных объектов соблюдалось и сходство между частями предложения. Чтобы разъяснить это правило, я приведу различные примеры его нарушения, начиная с таких, когда сходство описывается словами вовсе не сходными.

Я заметил, что слог некоторых важных министров намного превосходит слог любых других сочинений³⁵.

Здесь вместо сходных слов, требуемых сравнением, выбрано нечто совсем далекое. Вместо *сочинений*, которые нельзя сравнивать ни с какими министрами, нужно слово *писатели* или же *авторы*.

Однако я не могу представить себе, чтобы такое копирование, находящееся в обращении вместе с другими суждениями, не задело рано или поздно вашу светлость...

Обжора и простой развратник столь же смешны, как и те первых два характера³⁶.

Они мудро предпочитают великодушные старания, происходящие от доброго и любовного отношения, тем, кто служит нехотя и по принуждению³⁷.

Тит Ливий, рассказывая, как народ Энны просил ключи у римского правителя, заставляет его сказать:

Лишь только мы их выдадим, Энна окажется тотчас в руках карфагенян, и мы будем истреблены здесь более гнусным образом, чем был избит наш гарнизон в Мурганции³⁸.

Квинт Курций говорит о Поре, который, сидя на слоне, ведет свое войско в бой:

Пор был выше обычных людей, но особенно высоким он казался благодаря слону, на котором ехал и который был настолько же крупнее остальных, насколько царь был выше прочих индов³⁹.

Еще более неуместно разнообразить не только слова, но также построение периодов. Описывая Фермопилы, Тит Ливий говорит:

Хребет этих гор так пересекает Грецию посредине, как хребет Апеннинский разделяет Италию⁴⁰.

А вот как сказано о Шекспире:

Можно подозревать, что мы переоцениваем его гениальность, подобно тому как кажутся крупнее предметы, когда они непропорциональны и бесформенны⁴¹.

Здесь нарочно введено разнообразие, тогда как красота состоит в единообразии. Лучше было бы сказать так: «Можно подозревать, что мы переоцениваем его гениальность, как переоцениваем величину предметов, когда они непропорциональны и бесформенны».

Скажем теперь о длине частей предложения, говорящих о сходных предметах. Чтобы между ними было сходство, они должны иметь не только одинаковое строение, но по возможности одинаковую длину. Предложениям, где этим пренебрегли, недостает стройности:

Как выполнением всех прочих религиозных обязанностей нельзя угодить богу, если не проявлять еще и милосердия, так выполнением всех прочих министерских обязанностей нельзя угодить людям без усердного выполнения этой главной обязанности.

В следующем примере нагромождены все ошибки, какие возможны в периоде, где говорится о сходных предметах:

Министры ответственны за все нарушения конституции в той же мере, в какой сохранение конституции во всей неприкосновенности и силе или, напротив, извращение и расшатывание ее больше значат для нации, нежели все прочие примеры хорошего или дурного правления⁴².

Теперь о случаях, когда предметы противопоставляются один другому. Здесь очевидно, что если для обозначения двух сходных предметов надлежит подбирать сходные слова, то для обозначения предметов, противостоящих друг другу, надо подбирать слова противоположные. Это правило мы лучше всего разъясним примерами отклонений от него:

Друг приукрашивает достоинства человека, враг преувеличивает его проступки⁴³.

Здесь контраст в содержании не выражен в словах, и может показаться, что друг и враг делают разные вещи, не связанные друг с другом ни сходством, ни контрастом. Контраст был бы отчетливее, будь мысль выражена следующим образом: «Друг преувеличивает добродетели чело- века, а враг — его пороки».

Вот еще примеры того же рода:

Мудрый счастлив, снискав собственное одобрение; глупец — когда дождется похвал от других⁴⁴.

Лучше было бы: «Мудрый счастлив, снискав собственное одобрение, глупец — снискав одобрение других».

Подобно тому как относительно плодов и животных для сохранения их отличительных свойств имеют значение не столько их семена, сколько влияют на их изменение особенности почвы и климата, в котором они растут⁴⁵.

Перейдем к правилу иного рода. Внутри периода действие должно развиваться плавно; скачки от одного лица к другому, от предмета к предмету или от лица к предмету в одном и том же периоде рассеивают внимание и не дают сложиться глубокому впечатлению. Разъяснить это правило мне помогут примеры отклонений от него:

Почет питает искусство, и все побуждаются к серьезным занятиям славой; всегда пребывает в небрежении то, что у кого-либо не в чести⁴⁶.

О болезни, которую Александр схватил, купаясь в реке Кидн⁴⁷, и о лечении, предложенном врачом Филиппом, сказано так:

В это время царь получил от самого верного из своих царедворцев, Парменниона, письмо с предупреждением не доверять своего здоровья Филиппу.

Хук⁴⁸ в своей Истории Рима говорит о Евмене, побитом камнями:

Немного спустя он пришел в себя; а на другой день они поместили его на его корабль, который отвез его сперва в Коринф, а от туда на остров Эгину <...>⁴⁹

В следующем абзаце совершен скачок от предмета к лицу:

Это проституирование славы не только вводит в заблуждение непросвещенную толпу, которая заимствует свои мнения о тех или иных лицах у людей ученых; но и люди выдающиеся теряют отчасти стремление к славе, побуждающее к великим деяниям, когда видят, что ею награждают без разбора и достойных и недостойных⁵⁰.

Неприятна даже такая малость, как изменение конструкции внутри периода:

На рассвете, отправив вперед балеарцев и другие легковооруженные силы, Ганнибал переправился через реку, и, по мере того как воины переходили реку, он выстраивал их в боевой порядок; галльских и испанских всадников он поместил на левом фланге близ берега против римской конницы, правый фланг был назначен нумидийским всадникам⁵¹.

А вот как сказано о слонах Ганнибала, которых противник погнал на собственное его войско:

С большой стремительностью бросились животные на своих и причинили им больше вреда, чем незадолго перед тем неприятелям, так как на испуганное животное страх действует сильнее, чем управление сидящего на нем вожака⁵².

В этих строках есть и другая погрешность: части предложения не сходны, хотя и выражают сравнение.

Раздел, относящийся к выбору материала, мы заключим правилом пользования соединительными союзами.

Лонгин говорит, что опущение соединительных союзов делает предложение более живым; и приводит следующий пример из Ксенофонта:

Сомкнув щиты, они теснились, они сражались, они бежали, их перебили⁵³.

Как я понимаю, причина здесь следующая. Непрерывный звук, если он негромок, навеивает сон; прерывистый будит и бодрит своими повторяющимися призывами. Поэтому стопы, где слоги отделены друг от друга заметной паузой, производят большее впечатление, чем непрерывный звук. Период, где части связаны посредством соединительных союзов, оказывает на нас воздействие, подобное воздействию непрерывного звука; поэтому опущение этих союзов должно оживлять описание. Иное дело, когда части предложения, связанные соответствующими соединительными союзами, скользят плавно и тихо, показывая, что говорящий спокоен и не спешит; напротив, тот, кто охвачен страстью, пренебрегает соединительными и другими частями и передаст лишь главный образ; поэтому спешность, быстрота лучше выражаются без соединительных союзов:

Пришел, повидал, победил⁵⁴.

Эй, несите огонь, паруса распускайте, гребите!⁵⁵

...взгляните, какой туман там стелется черный?
 Быстро несите мечи, поднимайтесь на стены с оружием!
 Эй! Подступают враги! ⁵⁶

Вот почему Лонгин * справедливо уподобляет соединительные союзы путам, которые при состязании в беге стесняют движения.

Отсюда следует, что надо избегать скопления соединительных союзов в одном предложении; ибо если наличие соединительных союзов придает силу и живость, то обилие их очевидно сообщает периоду излишнюю томность. Приведу пример, хотя в нем всего два соединительных союза:

Проглядывая письма моих корреспондентов, я нахожу несколько от женщины, которые жалуются на ревнивых мужей; они заверяют меня в своей невинности и одновременно просят моего совета ⁵⁷.

Я делаю исключение для тех случаев, когда слова должны особо подчеркнуть холодность говорящего; ибо тогда обилие соединительных союзов является достоинством слога.

Обедая однажды в городе у олдермена, Петр услышал, как тот по обычаю своих собратий расхваливал говяжий филей:

— «Говядина,— говорил мудрый олдермен,— это король над всеми родами мяса. Говядина содержит квинтэссенцию и куропатки, и перепелки, и фазана, и торты, и паштетов» ⁵⁸.

Здесь автор обнаруживает весьма тонкий вкус, когда изменяет это перечисление в устах Петра, который говорит более живо:

«Хлеб,— говорит он,— милые братья, является основой жизни; в хлебе заключена (inclusive) квинтэссенция говядины, баранины, телятины, куропатки, тортов и паштетов».

Следует сделать еще одно исключение: соединительные союзы хороши, когда надо создать впечатление большой толпы, состоящей из многих частей, например: «Войско состояло из греков, и карийцев, и ликийцев, и памфилийцев, и фригийцев». Дело в том, что неспешное обозрение, выражаемое посредством соединительных союзов, заставляет части казаться многочисленней, чем при торопливом перечислении; в этом последнем случае войско пред-

* Трактат о возвышенном, разд. XXI.

стает как нечто единое; в первом мы как бы обзираем все народы*.

Переходим к красотам второго вида, а именно к должному расположению слов, то есть материала. Эта часть нашей темы столь же сложна, как обширна; и я отчаиваюсь представить ее достаточно ясно, разве лишь тем, кто хорошо знаком с общими принципами композиции или построения речи.

В любой мысли содержится по крайней мере один главный предмет — тот, кто совершает действие или над кем оно совершается. Этот предмет выражается именем существительным; его действие обозначается глаголом в действительном залоге; то, над чем совершается действие, обозначается другим существительным; его состояние обозначается глаголом в страдательном залоге, а то, что на него воздействует, — существительным. Помимо этих главных частей предложения обычно имеются второстепенные; каждое из существительных, а также глагол могут иметь определения; для завершения мысли могут потребоваться указания времени, места, цели, причины, способа и множества других обстоятельств. Как все это соединяется, будет видно из дальнейшего.

В законченной мысли, или мысленном предложении, все его члены и части взаимно связаны, одни слабее, другие теснее. Чтобы облечь такую мысль в слова, недостаточно ясно выразить содержащиеся в ней понятия; необходимо также, чтобы и содержащиеся в ней связи были выражены соответственно различным степеням этой связи. Чтобы звуку или слову придать значение, искусства не нужно; главной трудностью в любом языке является выражение различных отношений, в каких находятся между собой части мысли. Если бы способы достичь этого доныне были для нас тайной, я полагаю, что самый ученый грамматик затруднился бы их указать; а между тем, руководясь одной лишь природой, люди темные и безграмотные открыли способ столь совершенный, что его, по видимому, невозможно улучшить дальше. Следующим нашим шагом и будет разъяснение этого способа.

Слова, обозначающие какие-либо отношения, следует отличать от тех, которые их не обозначают. Существительные обычно не содержат понятия об отношении: напри-

* См.: Деметрий Фалерский⁵⁹, О Красноречии, раздел 63.

мер, *животное, человек, дерево, река*. Прилагательные, глаголы и наречия подразумевают отношения: прилагательное *хороший* должно относиться к чему-то, обладающему этим качеством; глагол *писать* подразумевает кого-то пишущего; а наречия *умеренно, усердно* явно относятся к какому-то действию, которое они определяют. Когда одно из таких слов вводится в предложение, должно быть ясно, к какому слову оно относится, иначе не может быть ясен смысл. В греческом и латинском языках я вижу для этого два различных способа. Прилагательные склоняются там, как и существительные; склонение и помогает установить их связь. Если, например, подлежащее выражено существительным в именительном падеже, в этом же падеже должно быть и определяющее его слово, например, *vir bonus*. Глаголы связаны, с одной стороны, с субъектом действия, а с другой — с предметом, над которым действие совершается; для выражения этой двойной связи служит нечто подобное: субъекту присваивается именительный падеж, а объекту действия — винительный; для выражения его связи со словом, обозначающим субъекта действия, глагол ставится в первом, втором или третьем лице; например, *Ego amo Tulliam, tu amas Semproniam, Brutus amat Portiam**. Второй способ заключается в размещении рядом, необходимом лишь для тех слов, которые не склоняются: наречий, артиклей, предлогов и союзов. В английском языке мало склонений; поэтому помещение слов рядом является для нас основной возможностью; прилагательные стоят при своих существительных**; наречие — при слове, которое оно определяет; а глагол занимает место между субъектом действия и дополнением, к которым он относится.

Должно быть очевидно, что те слова, в которых не содержится ничего указывающего на отношения, не могут быть соединены столь легко. Когда два существительных объединены отношением причины и следствия, главного и

* Я люблю Туллию, ты любишь Семпронию, Брут любит Порцию (латин.).

** Обычное для латыни отграничение прилагательного от существительного с помощью склонения хотя и не вредит ясности, но менее изящно, чем английское размещение их рядом. Соседство лучше выражает тесную связь, нежели простое сходство конечных слогов. Зато когда прилагательное и существительное объединены как соседством, так и созвучностью конечных слогов, преимущество явно на стороне латыни.

побочного или каким-либо другим, такие отношения нельзя выразить одним лишь соседством; ибо в предложении часто приходится ставить рядом слова, которые такими отношениями не связаны; поэтому отношения двух существительных можно выразить лишь с помощью особых частиц, обозначающих те или иные отношения. Латынь и греческий благодаря склонениям способны отчасти выражать такие отношения без посредства частиц. Например, отношения собственности между Цезарем и его конем выражаются тем, что последний ставится в именительном падеже, а первый в родительном: *equus Caesaris*; это возможно и для английского языка, без помощи частиц: *Caesar's horse*. Но в других случаях из-за отсутствия в английском языке склонений отношения такого рода обычно выражаются предлогами. Примеры: «Это вино — с Кипра». «Он едет в Париж». «Солнце опустилось за горизонт».

Способ соединения слов с помощью предлогов не ограничивается существительными. Так можно присоединять к существительным относящиеся к ним качества, атрибуты, способ существования или действия и все другие обстоятельства. Это делается искусственно, путем превращения обстоятельственного слова в существительное; тогда его можно соединять с главным субъектом описанным выше способом, с помощью предлога. Например, превратив прилагательное *мудрый* в существительное *мудрость*, можно сказать *человек мудрости* вместо более простого *мудрый человек*; это разнообразие обогащает язык. Я замечаю, кроме того, что употребление предлога в этом случае не всегда — дело свободного выбора; оно необходимо для всех обстоятельств, которые не могут быть выражены одним прилагательным или наречием.

Чтобы подвести нас к правилам расположения слов, требуется еще одно предварительное замечание, а именно: надо объяснить различие между естественным слогом и таким, где преобладают перестановки, или инверсия. Правда, между ними нет четкой границы; они переходят один в другой подобно разным оттенкам цвета. Никто, однако, не затруднится различить их крайние противоположные варианты; различие установить необходимо, ибо, хотя некоторые из правил, которые я укажу, общи для них обоих, каждый имеет также и свои собственные. В естественном слоге слова, связанные отношениями, располагаются рядом, а какое из них впереди, какое позади —

зависит от особенностей языка. обстоятельственные слова, снабженные предлогом, естественно следуют за словом, к которому относятся. Но такое расположение можно разнообразить, если иной порядок красивее; обстоятельное слово можно поместить перед словом, с которым оно связано предлогом; можно даже поместить его между относительным словом и тем, к которому оно относится.

Когда подобные вольности совершаются часто, слог становится инвертированным.

Но поскольку право на инверсию является одним из главных вопросов настоящей темы, необходимо рассмотреть его подробнее, и в частности проследить те шаги, какими инвертированный слог все более отдаляется от естественного.

Что касается помещения обстоятельных слов перед словом, к которому они относятся, я замечу, что это из всех видов инверсии наиболее легкий, настолько, что он совместим с естественным слогом; например:

Со всюю искренностью я заявляю...

Собственным неумелым ведением дел мы довели до столь плачевного состояния казну и кредит, что...

В четверг утром никаких почти сделок на Бирже не заключали.

В церкви св. Брайда на Флит-стрит м-р Вулстон (писавший против чудес нашего Спасителя), жестоко терзаясь угрызениями совести, публично отрекся от своих мнений.

Помещение обстоятельного слова между относительным словом и тем, к которому оно относится, ближе к собственно инверсии; разъединяя тесно связанные слова, этот прием дальше отходит от естественного слога. Но эта вольность имеет различные степени, разъединение бывает в одних случаях более резким, в других — менее. Чтобы правильно оценить эти различия, необходимо несколько больше углубиться в отвлеченные рассуждения, чем я вообще склонен.

Хотя в природе предмет не существует без своих свойств, а свойства — без предмета, в нашем осознании этого можно заметить существенные различия. Свойство я способен представить себе только как нечто присущее какому-то предмету; оно является частью моего представления о предмете. С предметом обстоит не совсем так;

ибо хотя я и не могу представить себе предмет, лишенный всех свойств, но могу абстрагировать его от них частично, как, например, представить себе арабского скакуна, не думая об его цвете, или белую лошадь, не уточняя ее размеров. Такое частичное представление еще легче, когда речь идет о действии или движении, которые являются лишь случайными атрибутами, менее постоянными, чем цвет или форма; я не могу представить себе движения независимо от предмета; но нет ничего легче, как вообразить предмет в состоянии покоя. Итак, степень инверсии, по-видимому, в большей мере зависит от порядка, в каком располагаются связанные друг с другом слова: когда на первом месте стоит существительное, выражаемое им понятие сохраняется в сознании хотя бы на мгновение; и это мгновение без труда можно продлить, помещая обстоятельственное слово между существительным и зависимыми от него словами. Но эта вольность, даже совершаемая часто, едва ли сама по себе достаточна, чтобы назвать слог инвертированным.

Совершенно иначе обстоит дело, когда помещенное на первом месте слово обозначает качество или действие; они не могут быть легко отделены от следующего за ними субъекта, поскольку их нельзя себе представить без него; поэтому всякое такое разделение посредством вклинившегося обстоятельственного слова характерно для слога инвертированного.

Для разъяснения этого необходимы примеры; и я начну с тех, где слово, стоящее на первом месте, не выражает отношения:

И Ева не страшилась
Свой повторить проступок <...>⁶⁰.

Язык не обладал бы большой силой, если бы ограничивался естественным порядком мыслей. Я сумею вскоре показать, что посредством инверсии можно достичь множества красот, неосуществимых при естественном порядке. Сейчас следует заметить, что человеческое сознание, к счастью, устроено так, что получает от инверсии удовольствие, хотя она и нарушает естественный порядок; и удовольствие настолько большое, что нередко допускается разделение наиболее тесно связанных слов. Трудно указать для инверсии границы; но я решаюсь все же сказать, что отделение артиклей, союзов или предлогов от слова, к ко-

тому они относятся, очень редко производит хорошее впечатление. Следующий пример, где это проделано с предлогом, пожалуй, более терпим, чем многие: «Он не желал ни отделяться от, ни действовать против них».

Предупреждаю читателя, что теперь я готов заняться правилами расположения слов, начав с естественного слога и переходя постепенно к наиболее инвертированному. И поскольку для расположения слов, как и для их выбора, первой и главной заботой является ясность, к ним равно относится изложенное выше правило, а именно что ясность не должна приноситься в жертву никаким иным красотам.

Неясность, создаваемая неправильным расположением, бывает двоякая: когда в результате ее смысл искажается, и когда он оказывается неясным. Начнем с первого, как наиболее предосудительного, и с примеров неправильного расположения отдельных слов:

Насколько воображение, рисуящее себе присутствие божества, способно вдохновить дух, мы можем *просто* наблюдать по тому влиянию, которое на людей оказывает самое обычное их окружение⁶¹.

Такое размещение искажает смысл; наречие *просто* стоит так, что кажется относящимся к предшествующему слову, тогда как по замыслу оно должно относиться к словам «обычное их окружение». Порядок следовало принять такой: «Насколько мысль о таком присутствии должна вдохновлять художника, можно судить просто по тому действию, какое оказывает на людей обычное присутствие». (А еще лучше было бы: «...какое оказывает на людей даже обычное присутствие...».)

Сикст Четвертый был, если не ошибаюсь, усердным собирателем по крайней мере книг⁶².

Смысл здесь искажен; «по крайней мере» должно относиться не к книгам, а к собирателю: «Сикст Четвертый был... по крайней мере усердным собирателем книг».

Вот что сказано о Людовике XIV:

Если он не был величайшим из королей, то был лучшим актером, изображавшим хотя бы величие, какой восседал когда-либо на престоле⁶³.

Лучше было бы так: «Если он не был величайшим из королей, то был хотя бы лучшим актером» и т. д.

Тогда не получилось бы неверного смысла, создаваемого соседством слов *величие* и *хотя бы*.

А вот примеры неверного размещения целых частей предложения:

Я перечислил лишь те способы поощрения благочестия, какие имеются в распоряжении монарха, ограниченного, подобно нашему, благодаря строгому соблюдению законов⁶⁴.

В предложении, так построенном, смысл получается не тот, какого хотел автор, а именно: «монарх ограничен строгим соблюдением законов». Устранить этот неверный смысл можно следующим порядком слов: «Я перечислил лишь те способы поощрения благочестия, какие благодаря строгому соблюдению законов имеются в распоряжении монарха, ограниченного подобно нашему».

Нынче утром, пока одна из дочерей леди Лизард перебирала капюшоны и ленты, принесенные камеристкой, с великим усердием, я столь же усердно осмотрел картонку, где они лежали⁶⁵.

Создаваемый этим расположением неправильный смысл легко устранить так: «Нынче утром, пока одна из дочерей леди Лизард с великим усердием перебирала капюшоны и ленты» и т. д.

Большой камень, случайно найденный на берегу после долгих поисков послужил мне якорем⁶⁶.

Можно подумать, будто поиски ограничивались морским берегом; но поскольку смысл заключается в том, что камень был найден на берегу, предложение следовало строить так: «Большой камень, после долгих поисков случайно найденный на берегу, послужил мне якорем».

Теперь о неправильном расположении, в результате которого смысл остается неясным; как и прежде, начнем с примеров неверного размещения отдельных слов.

Эти формы беседы мало-помалу умножились и стали неудобны⁶⁷.

Здесь неясно, относится ли *мало-помалу* к предыдущему слову или к последующему. Надо было сказать так: «Эти формы беседы умножились мало-помалу».

Подобная ложная скромность подвергает нас не только поступкам наглым, а очень часто и прямо преступным...⁶⁸.

Двусмысленность можно устранить следующим образом: «Подобная ложная скромность подвергает нас поступкам не только наглым, а очень часто и прямо преступным...»

Империя Блефуску есть остров, расположенный на северо-восток от Лилипутии и отделенный от нее только проливом шириной в 800 ярдов⁶⁹.

Двусмысленность можно устранить так: «...проливом шириной только в 800 ярдов».

В следующих ниже примерах смысл оказывается неясным из-за неправильного размещения частей предложения.

Сановник, который уменьшается от возвышения в чинах, подобно маленькой статуе на огромном пьедестале, всегда будет иметь завистников⁷⁰.

Здесь, по-видимому, неясно, относится ли сравнение к предыдущим словам или к последующим; двусмысленность устраняется так: «Сановник, который, подобно маленькой статуе на огромном пьедестале, уменьшается от возвышения в чинах, всегда...» и т. д.

Поскольку от вольноотпущенников, а вернее, рабов нельзя так много требовать, если их ожидания не оправдались, могут ли они надолго расколоться по столь преходящим поводам?⁷¹

Лучше сказать так: «Поскольку от вольноотпущенников, а вернее, рабов нельзя так много требовать, могут ли они, если их ожидания не оправдались, надолго...» и т. д.

О суеверном обычае запира́ть покой, в котором скончалась знатная особа, сказано так:

Видя, что жилище его настолько уменьшилось в размерах и ему, некоторым образом, нет места в собственном доме, после смерти матери баронет велел растворить настежь двери всех комнат, а капеллану окропить их святой водой⁷².

Лучше было бы так: «Видя, что жилище его настолько уменьшилось в размерах и ему, некоторым образом, нет места в собственном доме, баронет после смерти матери велел растворить настежь двери всех комнат...»

О некоторых непристойностях, допускаемых в разговоре, сказано:

Так как подобные разговоры не могут быть надолго приняты нацией, имеющей какие-то религиозные устои или понятия о стыдливости, если сельские джентльмены заведут их, они наверняка окажутся в трудном положении⁷³.

При ином порядке двусмысленность исчезает: «Сельские джентльмены, если заведут их, наверняка окажутся в трудном положении».

Об одном открытии в естественных науках, а именно о том, что цвет не является свойством, присущим субстанции, сказано:

Поскольку эта истина неопровержимо доказана многими современными учеными и является одним из лучших достижений этой науки, если он хочет ознакомиться с ней подробно, английский читатель найдет ее в главе восьмой второй книги «Опыта о Человеческом Разуме» м-ра Локка⁷⁴.

Лучше было бы так: «Поскольку эта истина...» и т. д., «Английский читатель, если он хочет ознакомиться с ней подробно, найдет ее...» и т. д.

Женщина редко спрашивает совета при покупке свадебного наряда. Когда она его уже выбрала, ради приличия она посылает своим подругам *congé d'élire*⁷⁵.

Лучше сказать так: «...она посылает ради приличия своим подругам *congé d'élire*» *.

И так как при купле и продаже постоянно необходимы торговые сделки, основанные на кредите и доверии, то в условиях, когда существует попустительство обману и он не наказывается законом, честный коммерсант всегда страдает, а плут оказывается в выигрыше⁷⁶.

Лучше так: «...честный коммерсант, когда существует попустительство обману и он не наказывается законом, всегда страдает...»

Из этих примеров можно заключить, что обстоятельные слова никогда не следует помещать между двумя главными членами предложения, ибо в таком случае всегда будет неясно, к какому из них они относятся; если помещать их внутри той части предложения, к которой они относятся, двусмысленность устраняется и главные члены предложения четко отделяются друг от друга, что составляет одну из красот композиции. Вообще, чтобы четко разделить члены предложения, обозначающие разные предметы мысли, лучше всего поместить во втором из них какое-либо слово, которое никак не отнесешь к предыдущему.

* *Congé d'élire* — здесь: приглашение выбирать (франц.).

Если скажут, что приводившиеся возражения чересчур мелочны и что недостаток ясности легко искупить тщательной пунктуацией, я отвечу, что пунктуация может устранить двусмысленность, но никогда не создаст той красоты, которая рождается, когда смысл четко выступает из удачного построения. Красота эта воздействует столь сильно, что по естественной ассоциации сообщается даже звучанию слов и как бы придает предложению благозвучность.

Но так как этот интересный факт относится более к следующим разделам книги, здесь достаточно напомнить известное нам по опыту: предложение, где смысл выступает со всей возможной ясностью, всегда гармоничней для слуха, чем такое, где смысл хоть сколько-нибудь темен.

Следующее по важности правило гласит, что слова, обозначающие тесно связанные предметы мысли, должны помещаться возможно ближе друг к другу. Правило это выводится непосредственно из человеческой природы, которая всегда склонна помещать вместе вещи, чем-либо связанные*. Когда предметы расположены согласно связям между ними, это создает у нас ощущение порядка; иначе мы ощущаем беспорядок и случайность в расположении предметов. Естественно, что и слова мы помещаем в том же порядке, в каком поместили бы обозначаемые ими предметы. Неприятное впечатление от насильственного разделения тесно связанных слов или частей предложения видно из следующих примеров.

Ибо англичане от природы чуждаковы и очень часто расположены по присущей им мрачности и меланхоличности ко множеству призрачных идей, к которым другие не столь склонны⁷⁷.

Здесь глагол или предикат отделен от слов, к которым относится, длинным рядом обстоятельственных слов; выходит шероховато и тем менее простительно, что это легко устранить, поместив обстоятельства перед глаголом: «Ибо англичане от природы чуждаковы и по присущей им мрачности и меланхоличности часто расположены ко множеству призрачных идей...» и т. д.

Ибо ни одному смертному автору волею превратных судеб не дано знать, какое применение может когда-нибудь быть найдено для его трудов, и т. д.⁷⁸.

* См. гл. I.

Лучше так: «Ибо волею превратных судеб ни одному смертному автору не дано знать, какое применение может когда-нибудь быть найдено для его трудов» и т. д.

Куда мы можем возвести также и соперничество между французской королевской династией, ибо дом Валуа и дом Бурбонов можно в этом случае считать за одно, и австрийской, которое продолжается поныне и стоило столько крови и золота⁷⁹.

Если кому-либо любопытны дальнейшие примеры этого рода, он их найдет без числа в сочинениях того же автора.

Местоимение, избавляющее от повторения имени человека или названия предмета, следует помещать возможно ближе к этому имени или названию. Это частный случай приведенного выше правила. К тому, что сказано для его обоснования, можно добавить еще один довод, а именно: если нам сообщили что-то новое, трудно вспомнить, к чему относится местоимение:

Поскольку не менее миллиона созданий в человеческом облике насчитывается в нашем королевстве, чьим единственным средством к жизни...⁸⁰

Лучше было бы так: «Поскольку в нашем королевстве насчитывается не менее миллиона созданий в человеческом облике, чьим единственным средством к жизни...» и т. д.

Том — живой и бойкий парень, достаточно остроумный, чтобы быть приятным в обществе, если бы его образовать и выправить хорошими манерами⁸¹.

У магометан есть обычай при виде любой бумаги, исписанной или печатной, лежащей на земле, подбирать ее и бережно откладывать, ибо она может содержать какую-то часть их Алькорана⁸².

Такое расположение создает неверный смысл; получается, что подбирают не бумагу, а землю. Лучше было бы так: «У магометан есть обычай при виде лежащей на земле исписанной или печатной бумаги подбирать ее...» и т. д.

Следующее правило основано на способности эмоций переходить с одного объекта на другой, с ним связанный; способность эта весьма свойственна человеческой природе; мы обнаруживаем ее даже там, где объекты связаны всего лишь соседством слов, которыми обозначаются. Поэтому одним из способов что-либо возвысить или принизить является объединение его в одном высказывании с чем-

либо от природы высоким или, наоборот, низким. Примером может служить речь Евмена⁸³ к римскому сенату:

Введенный в сенат, он объяснил причину прибытия своего в Рим желанием не только увидеть людей и богов, даровавших ему по милости своей такое положение, выше которого он и желать даже не смеет, но и самому лично побудить сенат принять меры против замыслов Персея⁸⁴.

Сочетание римлян с богами в одной фразе было искусной лестью, ибо ставило их как бы наравне. Напротив, для того чтобы унижить какой-либо объект, его сопрягают с чем-либо подлинно низким:

Я надеюсь подготовить это представление к будущей зиме; и не сомневаюсь, что оно понравится больше оперы или кукольного театра⁸⁵.

Многообразны кары, которые Небеса по временам обрушивают за грехи на целые народы. Ибо, когда в скверне погрязли все, справедливо, чтобы всеобщим было и возмездие. Такова была в нашей несчастной стране смертоносная чума, настолько губительная, что унесла, если верить сэру Вильяму Петти, пять миллионов христианских душ, не считая женщин и евреев⁸⁶.

Если б это получило силу закона, я охотно сделал бы исключение для адвокатов любого возраста, младших и старших офицеров, молодых наследников, учителей танцев, карманных воров и актеров⁸⁷.

Пушай поглотит хаос поскорей
Наш мир макак, болонок и людей⁸⁸.

Обстоятельные слова в предложении подобны мелким камням в стене здания, предназначенным заполнять промежутки между более крупными. Если такие подсобные частицы столпятся вместе, это некрасиво; они хороши лишь тогда, когда перемежаются с основными частями. Это правило я иллюстрирую следующим примером.

Утверждают также, будто в нашем королевстве, согласно подсчетам, имеется более 10 000 священников, чьи доходы вместе с доходами милордов епископов были бы достаточны для содержания...⁸⁹.

Здесь два обстоятельства, а именно: «согласно подсчетам» и «в нашем королевстве», без нужды сдвинуты вместе; будучи разделены, они выглядели бы лучше: «Утверждают также, будто в нашем королевстве имеется, согласно подсчетам, более 10 000 священников» и т. д.

Если возможен выбор, то обстоятельственные слова следует вводить как можно раньше, ибо они отвечают тому спокойствию духа, с каким мы начинаем период, а также книгу; затем мы постепенно распалеемся, и для нас становится важнее главная суть. Когда обстоятельственные слова помещены в начале периода или близко к началу, переход от них к главному приятен; происходит нечто подобное подъему ввысь. Наоборот, обстоятельственные слова, помещенные в конце периода, выглядят плохо; занятые главными его частями, мы неохотно отвлекаемся, чтобы уделить внимание обстоятельным словам. Поэтому явно предпочтительнее следующее построение: «Был ли в какой-либо стране осуществлен вполне правильный выбор, представляется сомнительным», а не такое: «Был ли вполне правильный выбор осуществлен в какой-либо стране».

Поэтому и построение следующего периода приходится признать неудачным:

Некогда я изучал с немалым прилежанием предмет, о котором вы спрашиваете моего мнения⁹⁰.

Небольшие изменения могли бы его улучшить: «Некогда я с немалым прилежанием изучал» и т. д.

Вот отрывок из Свифта на тему об образовании и воспитании нравственности:

И хотя они могут оказаться и слишком часто оказываются из-за соблазнов, какими их манит молодость и большое состояние, вовлечены в некоторое распутство, когда они появляются в свете, это всегда сопровождается укорами совести, ибо тяготение к добродетели в них еще живо⁹¹.

Лучше было бы так: «И хотя, когда они появляются в свете, они могут оказаться и слишком часто оказываются...» и т. д.

Как плохо выглядят обстоятельственные слова в конце или близко к концу периода, видно из следующих примеров:

Постараемся обратить наши мысли к тому, кто держит бразды всей вселенной в руке своей⁹².

Лучше сказать так: «Постараемся обратить наши мысли к тому, кто держит в руке своей бразды всей вселенной».

Вергилий, который выразил всю Платонову философию в той ее части, что касается человеческой души, великолепными аллегориями в шестой книге своей Энеиды, изображает возмездие⁹³.

Лучше было бы так: «Вергилий, который в шестой книге своей Энеиды выразил...» и т. д.

И Филипп Четвертый⁹⁴ был наконец вынужден заключить мир на условиях, неприятных для него самого и для его народа, противоречащих интересам Испании и всей Европы, в Пиренейском трактате⁹⁵.

Лучше было бы так: «И наконец Пиренейским трактатом Филипп Четвертый был вынужден заключить мир...» и т. д.

Строя период, важно определить, в каком именно месте его каждое слово будет всего действеннее — в начале ли, в середине или в конце. Первые слова периода привлекают внимание, и мы готовы глубоко их воспринять; но еще важнее слова заключительные, ибо вслед за ними наступает пауза, которая дает время, чтобы слова наиболее глубоко проникли в наше сознание*. Отсюда правило: для придания периоду наибольшей силы надо суметь заключить его тем словом, которое из всех наиболее весомо. Возможности, какие предоставляет пауза, не должно тратить на слова второстепенные; их следует беречь для главного предмета, дабы он произвел надлежащее впечатление; а это еще один довод против завершения периода обстоятельственными словами. Есть, однако, периоды, которые так строить нельзя; в этом случае наиболее важное слово надо помещать, если возможно, в начале; после конца это наиболее выгодное место, чтобы произвести впечатление. Поэтому, обращая речь к именитому человеку, следует начинать с его имени; когда этим правилом пренебрегают, что нередко делается ради гладкости стиха, мы тотчас замечаем некое снижение. Приведу следующие примеры:

Для того, кто чист и не тронут жизнью,
Ни к чему, мой Фуск, мавританский дротик,
Ни к чему колчан, отягченный грузом
Стрел ядовитых⁹⁶.

<...>В этих примерах имя того, к кому обращаются, выглядит отнюдь не внушительно; это всего лишь обстоятельное слово, втиснутое куда-то в угол. Что крити-

* Для придания периоду силы или возвышенности следует начинать и оканчивать его долгим слогом. Ибо долгие слоги естественно производят наиболее сильное впечатление; а из всех слогов периода всего сильнее действуют на нас первый и последний (Де мет р и й Ф а л е р с к и й, О Красноречии, раздел 39).

ка эта имеет основания, лучше всего доказывается Аддисоновым переводом второго примера.

Абнер! Один лишь божий гнев мне страшен⁹⁷.

— Отец, стой! Что хочешь сотворить
С единым сыном? Что за гнев, о сын,
Тебе велел в главу отца направить
Орудье смерти?⁹⁸

Каждый наверняка чувствует, как торжественно звучит обращение в начале, чего нельзя достичь, помещая его в середине. Впрочем, последние строки я не намерен бранить; напротив, они прекрасны тем, что разделяют уважение, подобающее отцу, и то, которое подобает сыну.

Все сказанное в этом и предшествующем разделах о размещении слов в периоде так, чтобы достичь наиболее впечатляющего звучания и значения, можно свести к следующему: наиболее приятным всегда будет тот порядок слов, который, не затемняя смысла, помещает самые значительные образы, самые звучные слова и самые длинные члены предложения в конце периода.

До сих пор речь шла об отдельных словах, отдельных членах предложения и отдельных обстоятельствах. Однако часто требуется перечисление множества подробностей в одном периоде; и спрашивается, в каком порядке следует их помещать? На первый взгляд кажется, что нелегко подвести под общее правило предмет, по-видимому, столь неопределенный; но к счастью, вспомнив, что сказано в главе I о порядке, мы находим готовые правила, которые остается только применить к данному случаю. Что касается, во-первых, перечисления предметов равнозначных, то в указанной главе говорится, что, когда нет оснований для предпочтения какого-либо из них, порядок их обозрения безразличен. Здесь нужно лишь добавить, что по той же причине безразличен и порядок их перечисления. Во-вторых, если однородные предметы, различающиеся только размерами, надо выстроить в ряд, то наиболее приятным для взора расположением будет от малых к большим. Обозревая такие предметы начиная с малых и переходя ко все большим, мы словно внутренне ширимся и испытываем явное удовольствие. Вот почему и слова, обозначающие подобные предметы, должны располагаться именно в таком порядке. Лорд Болингброк в первой части периода,

приводимого ниже, не оценил красоты этого приема, который можно назвать *нарастанием значений*: «Пусть явится некто великий, отважный, бескорыстный, деятельный, и его примут, за ним пойдут, ему станут почти поклоняться».

Будет заметно лучше, если перестроить период так: «Пусть явится некто отважный, бескорыстный, деятельный, великий» и т. д.

Неясно, применимо ли указанное правило к перечислению лиц разных званий; с одной стороны, возрастающий порядок будет несомненно самым приятным; с другой стороны, во всяком списке имен мы помещаем в начале лиц наиболее высокого звания и постепенно переходим к низшим. Там, где нашей целью является почтить перечисляемых лиц согласно их званию, надлежит следовать второму порядку; но каждый, кто думает только о себе или о читателе, изберет первый. В-третьих, поскольку чувство порядка направляет наш взгляд от главного к второстепенному и от целого к наиболее крупным его частям, а затем к меньшим и меньшим вплоть до мальчайших, тот же порядок должен соблюдаться и при их перечислении. Приведу один знакомый пример. В описании частей колонны — базы, стержня капители — возможны шесть вариантов перечисления. Который же из них лучший? Когда надо воздвигнуть колонну, мы, естественно, говорим о ее частях в приведенном выше порядке, который вместе с тем приятен, ибо является восходящим. Но когда мы рассматриваем уже стоящую колонну, чувство порядка требует, как сказано выше, чтобы главная часть была названа первой; поэтому мы начинаем со стержня; а следующей будет база, чтобы можно было затем подняться к капители. И наконец: если мы прослеживаем подробности природного явления, порядок должен быть тот же, что и в самой природе; исторические события связаны хронологическим порядком. Мы начинаем с основателя рода, а от него переходим к его потомкам; но при описании величавого дуба начинаем со ствола и поднимаемся к ветвям.

Там, где нужна сила и живость выражения, есть правило возможно дальше отдалять главную мысль и вполне высказать ее только в конце; а этого можно достичь единственно нарушением естественного порядка. Когда слово или член предложения вводится прежде времени, это возбуждает любопытство, и приятно, когда в конце перио-

да оно удовлетворяется; мы испытываем при этом удовольствие, подобное тому, какое доставляет зрелище удара, нанесенного во всю силу. Напротив, когда период строится так, что имеет больше одной заключительной части, любопытство читателя удовлетворяется первой из них, а все последующее кажется скучным или лишним; к этому добавляется разочарование, которое читатель испытывает, обнаруживая, что период, против ожидания, еще не закончен. Цицерон, а вслед за ним Квинтилиан советуют помещать глагол в конце. Это явно имеет целью придержать главный смысл до конца периода, ибо без глагола он не может быть вполне выражен; а когда глагол оказывается, как оно часто и бывает, основным словом, он во всяком случае должен стоять в конце согласно другому правилу, приведенному выше. Как обычно, для иллюстрации этого правила я приведу примеры. Вот период, где соблюден естественный порядок:

Если бы нравоучение составляло непремennую принадлежность эпической поэзии, я сомневаюсь, чтобы можно было найти хоть один образец этого рода сочинений на каком бы то ни было языке⁹⁹.

Так построенный период мог бы оканчиваться на слове «сочинений»; после этого он вяло продолжается и вяло оканчивается. Этот недостаток можно устранить следующим расположением: «Если бы нравоучение составляло непремennую принадлежность эпической поэзии, я сомневаюсь, чтобы на каком бы то ни было языке можно было найти хоть один образец этого рода сочинений».

Некоторые из самых выдающихся богословов применили это понятие Платоновой философии к существованию наших страстей после смерти с большим красноречием и убедительностью¹⁰⁰.

Лучше было бы так: «Некоторые из самых выдающихся духовных писателей с большим красноречием и убедительностью применили...» и т. д.

Даже здравые умы в той или иной степени подверглись влиянию этих беспочвенных страхов и предвестий будущего, созерцая самые незначительные творения природы¹⁰¹.

Лучше так: «Созерцая самые незначительные творения природы, даже здравые умы в той или иной степени подверглись...» и т. д.

Она вскоре сообщила ему, где он находится, и это место, несмотря на все его ужасы, показалось ему блаженной Магометова рая в обществе его Бальсоры¹⁰².

Лучше так: «Она вскоре сообщила ему...» и т. д. «показалось ему, в обществе его Бальсоры, блаженной...»

Император так стремился утвердить свою абсолютную власть в Венгрии, что подверг империю двойному разорению ради этого¹⁰³.

Лучше так: «...что ради этого подверг империю двойному разорению».

Ни одним правилом композиции нельзя так легко злоупотреблять, как последним; примером могут служить многие латинские авторы, особенно новые, у которых слог из-за слишком резких инверсий становится неблагозвучным и темным. Никогда не следует задерживать главную мысль до конца периода в ущерб ясности. Не следует этого делать также и в периоде очень длинном; ибо тогда читатель теряется среди обилия слов; а если путник не знает дороги, ему нет дела до красот окружающего ландшафта:

Все богатые дары, какие Астиаг дал ему при расставании, кроме нескольких мидийских коней, которых он хотел развести в Персии, он роздал друзьям, оставшимся у него при дворе Экбатаны¹⁰⁴.

Изложенные выше правила относились к построению одного периода. Я добавлю еще одно, касающееся деления речи на периоды. Краткий период способствует впечатлению живости и непринужденности; длинный, требующий больше внимания, кажется серьезным и торжественным*. Вообще автору следует перемежать длинные периоды с краткими во избежание тягостной монотонности и чтобы доставить читателю более разнообразное впечатление. Особенно надо избегать длинных периодов, пока вы не завладели вполне вниманием читателя; поэтому речь, в особенности более непринужденного рода, никогда не следует начинать с длинного периода. Вот в чем состоит погрешность следующего письма к молодой особе по случаю ее замужества:

Сударыня, теперь, когда осталась позади бестолковая суматоха свадебных визитов, вы стоите в преддверии жизни, где вам понадобится немало добрых советов, способных отвратить вас от многочисленных оплошностей, глупостей и пустого щегольства, к каким склонен ваш пол¹⁰⁵.

* Деметрий Фалерский (О Красноречии, раздел 44) замечает, что длинные части периода производят впечатление серьезности и важности. То же относится и к целым периодам.

Другой пример, с еще большими изъянами, мы находим в начале Цицероновой речи в защиту поэта Архия¹⁰⁶.

Прежде чем следовать дальше, нелишне, быть может, повторить правила, изложенные в этом и предыдущем разделах, чтобы сделать некоторые общие выводы. Естественным порядком слов и частей предложения справедливо называют тот, который соответствует естественному порядку понятий в данной мысли. Многие из изложенных правил стремятся подменить его искусственным ради тех или иных красот звучания или значения, которым при естественном порядке не находится места. Но редко случается, чтобы в одном и том же периоде нашлось место для применения нескольких из этих правил; стремясь сохранить одну из красот, мы вынуждены отказываться от другой; вопрос лишь в том, какую из них предпочесть? Этот вопрос нельзя решить никаким общим правилом; если не нравится естественный порядок, следует попробовать, какой из искусственных создаст наилучший эффект; практика и хороший вкус со временем научают легко находить его. В качестве общего правила можно лишь сказать, что, делая выбор, надо звучанию предпочитать значение.

Смещение слов и частей периода с их естественных мест, столь свойственное ученым языкам, обсуждалось много раз. Все согласны, что такое смещение, или инверсия, сообщает периоду силу и возвышенность; однако авторы, как видно, не умеют объяснить причину этого. Серсо*¹⁰⁷ приписывает инверсии такое могущество, что почитает ее главной особенностью французского стиха и единственным, что отличает в этом языке стихи от прозы; однако он не усматривает в ней никаких иных свойств, кроме способности удивлять; очевидно, он имеет в виду любопытство, возбуждаемое тем, что выражение главной мысли задерживается и она раскрывается вполне лишь в конце периода. Таков, действительно, один из эффектов инверсии, однако не единственный и даже не самый примечательный, как видно из сказанного выше. Но я воздержусь от осуждения, задачи мало приятной, и перейду к сути дела; для начала я замечу, что если приятно согласие между словами и их значениями, то должен быть приятен и порядок в расположении тех и других. Вот в чем красота простого или естественного слога, где порядок

* Размышления о французской поэзии.

слов точно соответствует порядку понятий. И это не единственная красота естественного слога; он нравится также своей простотой и ясностью. Это замечание бросает свет на нашу тему; ибо если естественный слог приятен сам по себе, то инвертированный таковым быть не может; поэтому его приятность должна состоять в некоей особой красоте, недоступной слогу естественному. Чтобы утвердиться в этом мнении, достаточно поразмыслить над некоторыми из приведенных выше правил, из которых следует, что инверсия извлекает из языка многие красоты, недостижимые при естественном размещении слов. Отсюда ясно, что инверсия допустима лишь ради достижения красот, превосходящих красоты естественного слога. Можно уверенно заявить, что любая инверсия, не подчиненная этому правилу, покажется резкой и натянутой и неспособна нравиться человеку со вкусом. Вот чем хороша инверсия, когда она уместна; это не цель, но всего лишь средство, дающее возможность для многих украшений, не находящих места в естественном слоге; отсюда — сила, возвышенность некоторых сочинений; отсюда — красоты греческого и латинского языков, в сравнении с которыми живые языки являются лишь слабыми подражаниями.

РАЗДЕЛ 3

КРАСОТЫ ЯЗЫКА, ПРОИСХОДЯЩИЕ ОТ ПОДОБИЯ
МЕЖДУ ЗВУКОМ И ЗНАЧЕНИЕМ

Красота, заключенная в сходстве между звучанием иных слов и их значением, не укрылась от внимания критиков, однако никто из них не исследует ее с достаточной тщательностью. Вероятно, они считают, что красота столь очевидная не нуждается в объяснении. Это ошибка, и, чтобы избежать ее, я приведу примеры различных соответствий между звуком и значением, а также попытаюсь объяснить, отчего такие соответствия прекрасны. Начну с примеров наиболее полного сходства звука и значения, после чего дам такие, где этого сходства все меньше и меньше.

Поскольку мы часто встречаем большое сходство между звуками, нас не удивит, что членораздельный звук бывает похож на звуки иного рода; так, слова могут воспроизводить звук тетивы:

The string let fly,
*Twang'd short and sharp like the shrill swallow's cry*¹⁰⁸.

Или звук топора, рубящего дерева в лесу:

...rustling, cracking, crashing, thunders down ¹⁰⁹.

Вздымаясь, волны бьют о берега —
Взрвет и стих, как бурная река ¹¹⁰.

Скилла грозила с одной стороны, а с другой пожирала
Жадно Харибда соленую влагу: когда извергались
Воды из чрева ее, как в котле, на огне раскаленном,
С свистом кипели они, клокоча и буроваясь... ¹¹¹.

Природу этих красот никто не затруднится указать; дело здесь явно в звукоподражании.

Другие естественные подобия между звучанием и значением нельзя считать доказанными. Между звуком и движением нет сходства; нет его и между звуком и выражаемым чувством. Однако нас часто вводит в обман искусное произношение; одни и те же строки можно прочесть по-разному: возвышенно или смиренно, нежно или резко, бодро или уныло; так, чтобы это подходило к выражаемым мыслям; такое согласие следует отличать от согласия между звуком и смыслом, замечаемого в некоторых выражениях, как бы их ни произнести; последнее есть творение поэта, первое надо приписать читателю. Еще одно обстоятельство способствует такому смешению: раз звук и смысл тесно между собой связаны, свойства одного легко сообщаются другому; так, величавость, нежность, унылость, хотя и относятся только к мыслям, переносятся на слова, которые оттого внешне уподобляются выражаемой ими мысли *. Я имею все основания предлагать свои наблюдения читателю, ибо вопрос этот трактуется критиками весьма неточно; никто из них не отличает естественного сходства между звуком и значением от только что описанных искусственных подобий; укажем, в частности, на Виду ¹¹², который в весьма пространным тексте приводит очень мало примеров, да и то лишь второго рода **.

Что некоторые из членораздельных звуков похожи на звуки иного рода — очевидно; а что такие подобия удачно использовались талантливыми авторами — ясно из приведенных примеров и многих других, какие можно привести. Однако можно утверждать, что это естественное подо-

* См. гл. II, часть первая, раздел 5.

** Поэтика, кн. 3, 365—454.

бие не простирается особенно далеко; объекты, воспринимаемые разными органами чувств, столь различны, что исключают всякое сходство; в особенности звуки как членораздельные, так и иные ни в какой мере не похожи на вкус, запах или движение; столь же мало походят они и на чувства или эмоции. Должны ли мы в таком случае признать, что звуку может подражать только звук? Если говорить о подражании в собственном смысле, подразумеваемом сходство двух предметов, то на этот вопрос приходится ответить утвердительно; однако во многих строках, где вовсе не описываются звуки, каждый ощущает особое согласие между звучанием слов и их значением. Поскольку этот факт не подлежит сомнению, остается выяснить его причину.

Сходные причины могут порождать несходные следствия; а несходные причины — вызывать следствия сходные. Так, великолепное здание отнюдь не похоже на героический поступок; однако вызываемые ими эмоции сходны. Еще яснее мы ощущаем это сходство в песне, когда музыка гармонирует с выражаемыми чувствами; между мыслью и звуком сходства нет; но между эмоцией, рождаемой нежной и патетической музыкой, и той, какую вызывает в нас жалоба несчастного влюбленного, сходство самое близкое. Применив это наблюдение к нашему предмету, мы обнаружим, что иногда даже звучание одного слова производит то же впечатление, что и обозначаемое им понятие; например, слово *running**, состоящее из двух кратких слогов, а еще более слова *rapidity, impetuosity, precipitation*** . Грубые манеры вызывают у зрителя эмоцию, сходную с той, какая вызывается резким и грубым звуком, вот отчего так хорошо отвечают своему назначению слова *rugged manners**** . Слово *little*****, произносимое при очень малом отверстии рта, звучит слабо, и это похоже на впечатление от чего-то маленького. Сходство это еще примечательнее, когда ряд слов объединен в период; их звучание часто производит сильное впечатление; а когда оно совпадает с впечатлением от значения, мы ощущаем сложную и особо приятную эмоцию; одна эмоция рождается выраженными чувствами, другая — мелодией или

* Бегущий (англ.).

** Быстрота, пылкость, стремительность (англ.).

*** Грубые манеры (англ.).

**** Маленький (англ.).

звучанием слов. Но главное удовольствие состоит в том, что обе сходные эмоции образуют совершенную гармонию и получают в сознании полное разрешение. За исключением одного случая описания звуков, все приводимые критиками примеры звучания, сходного с содержанием, оказываются сходством производимого воздействия; эмоции, рождаемые звучанием и значением, могут быть сходны; но сам по себе звук сходен только со звуком же.

Переходя к подробностям и начиная с тех случаев, когда сходство эмоций всего больше, я вижу прежде всего, что череда слогов вызывает иной раз эмоцию, крайне сходную с той, какая вызывается чередой движений; это явно даже людям, лишенным вкуса, из того, что слово «движение» во всех языках применяется к обоим. Таким образом, чередой движений, как-то: ходьбе, бегу, галопу можно подражать с помощью череды долгих или кратких слогов или надлежащей их смеси. Например, медленному движению можно подражать стихами, где преобладают долгие слоги, к тому же медленно произносимые:

Illi inter sese magnâ vi brachia tollunt ¹¹³.

Наоборот, быстрому движению подражают посредством кратких слогов:

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum ¹¹⁴.

Или:

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas ¹¹⁵.

В-третьих, строка из односложных слов благодаря частым паузам производит впечатление, сходное с впечатлением от затрудненного и прерывистого движения:

Тяжкий камень спизу обесми влек он руками
В гору; напругши мышцы, ногами в землю упершись ¹¹⁶.

...мулы идут перед ними,
Часто с крутизн на крутизны, то вкось их, то вдоль переходят ¹¹⁷.

В-четвертых, впечатление от ряда разных звуков сходно с впечатлением от бурного движения, а впечатление от нежных звуков — с впечатлением от тихого движения.

Вот пример второго:

Гладь тихих вод, зефир подул слегка —
Пужна здесь плавность гладкого стиха ¹¹⁸.

В-пятых, длительное движение воспроизводится с помощью александрийской строки. Вот пример длящегося медленного движения:

Александрийскою строкой ненужной
Поэма доползла к концу, как уж недужный ¹¹⁹.

И наконец, длящееся стремительное движение:

...быстро льется стих, как с гор потоки вод,
Коль по полю, как лань, бесшумно, беспомешно,
Касаясь чуть травы, Камилла мчится спешно ¹²⁰.

<...> В-шестых, период, состоящий главным образом из долгих слогов, то есть слогов, произносимых медленно, вызывает эмоцию, несколько сходную с той, какая ощущается в случаях серьезных и торжественных.

В-седьмых, медленное чередование мыслей свойственно как постоянной меланхолии, так и периоду из многосложных, медленно произносимых слов; благодаря сходству эмоций последний может воспроизводить первую:

В уединенье строгом, в этих кельях... ¹²¹.

В-восьмых, когда долгий слог сокращен, а краткий — продлен, необходимость произносить их столь необычно вызывает такое чувство, словно мы тяжело трудимся:

Лякс изнемогает под скалой.
Слова с трудом ворочают строкой ¹²².

В-девятых, неблагозвучные слова, трудные в произношении, вызывают чувство, подобное тому, какое рождает потуги скучного сочинителя:

Он пишет, но бесплодие гнетет:
Из мозга выжмет строчек восемь в год ¹²³.

В заключение приведу еще один пример, наиболее эффектный. В первом разделе упоминалось звуковое нарастание, а во втором — нарастание значений. Здесь уместно заметить, что, когда оба они встречаются в тех же самых строках, согласие звучания и значения особенно восхитительно; читатель наслаждается не только обоими нарастаниями в отдельности, но также их сочетанием, тем, что звучание точно подражает значению. В этом отношении самыми совершенными являются периоды Цицерона, цитированные в первом разделе.

Согласие между значением и звучанием не менее приятно и в так называемом антиклимаксе, то есть движении от большого к малому; ибо от этого миниатюрные предметы кажутся еще меньше. Разительный пример мы находим у Горация:

Будет рожать гора, а родится смешная на свет мышь¹²⁴.

Эта строка построена с особым искусством; на первом месте стоит глагол, являющийся главным словом как по смыслу, так и по звучанию; последнее место отведено слову, которое и по смыслу и по звучанию является самым ничтожным. Нельзя не заметить также, что сходное звучание двух последних слогов сообщает всей фразе нечто комическое.

Перечитывая приведенные примеры, я обнаруживаю, против ожидания, что при переходе от случаев наибольшего сходства к тем, где оно слабее, удовольствие возрастает. Я проверяю это впечатление вновь и вновь и ясно вижу, что наибольшее удовольствие доставляется именно сходством наиболее отдаленным. Но отчего? Если удовольствие вызывается сходством, разве не должно наибольшее сходство вызывать и наибольшее удовольствие? По счастью, недоумение разрешается, если вспомнить закон, установленный в главе о сходстве и контрасте; а именно, что удовольствие от сходства тем больше, чем оно неожиданней и когда сравниваемые предметы в главных своих чертах весьма различны. Это нас не удивит, если взять всем знакомые примеры. Никто не удивляется полному подобию двух яиц одной и той же птицы; более редко такое сходство встречается у двух человеческих лиц; это вызывает некоторое удивление; но оно гораздо сильнее, когда в камешке, агате или ином творении природы мы замечаем малейшее сходство с деревом или другим сложным предметом. Мы не колеблясь применим эти соображения к нашей теме; что удивительного в сходстве двух звуков, если звуки эти — однородные? Менее часто встречается сходство между звуком членораздельным и нечленораздельным, и оно доставляет некоторое удовольствие. Удовольствие сильно возрастает, когда с помощью звуков мы воспроизводим то, что похоже на них только производимым на нас действием.

Я имел уже случай заметить, что завершению сходства между звучанием и значением немало способствует ис-

кусное прочтение. Таким образом, искусство чтения можно также считать частью настоящей темы; несколькими замечаниями о нем я и заключаю этот раздел.

Чтобы дать верное понятие о чтении, его следует отличать от пения. Последнее состоит из ряда нот, из которых каждая требует иной степени раскрытия дыхательного горла; для первого требуются различные открывания рта, без изменений в отверстии дыхательного горла. Это не мешает чтению кое-что заимствовать у пения; так иногда невольно получается при выражении сильной страсти.

В чтении, как и в пении, есть основная нота ключа; голос часто возвышается над ней, чтобы звук соответствовал возвышенности темы; но устремление ввысь располагает к действию; чтобы дать сознанию отдых, надо опуститься до основной ноты. Отсюда термин *модуляция*.

Единственным общим правилом для произношения является следующее: слова должны звучать так, чтобы подражать обозначаемым ими предметам. Произнося слова, означающие нечто возвышенное, голос должен возвышаться более обычного; а слова, означающие уныние, следует произносить тихо. Для изображения грозной и бурной страсти слова должны звучать резко и громко; напротив, нежную страсть надо изображать тоном нежным и мелодичным; в оде Драйдена «Пиршество Александра»¹²⁵ строка «*пал, пал, пал*» изображает человека, павшего духом; поэтому каждый чтец, наделенный вкусом, без наставлений произносит ее с понижением голоса. Вообще наиболее важные слова должны выделяться особой эмфазой. Еще одно способствует сходству значения и звучания: медленное или быстрое чтение; ибо, хотя сравнительная долгота слогов является чем-то установленным — для прозы отчасти, а для стихов вполне точно, — целую строку или целый период можно прочесть и медленнее и быстрее. Итак, читать надо медленно, когда период выражает что-либо торжественное или медлительное; и быстро там, где говорится о чем-либо живом, веселом или стремительном.

Искусство правильного и изящного чтения, имеющего целью отражать в звуках — значение, едва ли подчиняется каким-либо еще общим правилам кроме приведенного выше.

Его можно, разумеется, разбить на ряд отдельных правил, но без большого толку, ибо ни в одном языке не су-

ществует слов для обозначения различных степеней высокого и низкого тонов, громкости и скорости чтения. Прежде чем делать эти различия предметом наставлений, надо изобрести ноты, подобные музыкальным. Есть основания думать, что в Греции каждая трагедия снабжалась такими нотами, которые указывали, как ее читать; но в новое время до подобной тонкости еще не додумались. Правда, Цицерон *, не прибегая к нотам, пытается дать правила для установления различных тонов голоса, подходящих к изображению различных страстей; и надо признать, что он при этом исчерпал все возможности языка. Но каждый внимательный читатель заметит, что его правила мало пригодны для обучения, употребляемые им слова понятны лишь тем, кто уже знаком с предметом.

Разнообразия ради я закончу этот раздел сравнением пения и чтения. При этом надо иметь в виду следующие пять свойств членораздельного звука: 1) звук или слог может быть резким или плавным; 2) он может быть долгим или кратким; 3) его можно произнести высоким или низким тоном; 4) его можно произнести громко или тихо. И наконец, ряд слов, составляющих период или часть его, может быть произнесен медленно или быстро. Первое свойство, которое зависит от букв, составляющих слог, и второе, установленное обычаем, не могут изменяться при чтении. Остальные три произвольны и зависят от чтеца; в искусном пользовании ими и состоит главным образом правильное чтение. Что касается первого свойства, то здесь музыка имеет преимущество, ибо все ее ноты приятны для слуха, чего не скажешь обо всех членораздельных звуках. Второе свойство — различная долгота слогов — позволяет создавать множество разнообразных стоп, однако далеко не столько вариантов, сколько можно получить из сочетаний музыкальных нот. По части различной высоты тонов чтение еще более невыгодно отличается от пения; ибо Дионисий Галикарнасский **¹²⁶ замечает, что при чтении, то есть когда отверстие дыхательного горла не изменяется в размерах, голос ограничен тремя с половиной нотами; пение располагает гораздо большим числом их. Зато в отношении последних двух свойств чтение не отстает от пения.

* Об ораторе, кн. III, гл. 58.

** О расположении слов. разд. 2.

В настоящей главе я указал лишь те из красот языка, какие рождаются из слов, взятых в прямом их значении. Красоты, связанные с метафорическими и образными возможностями слов, будут рассмотрены в гл. XX.

РАЗДЕЛ 4

СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Музыка стиха, хотя ею и занимается каждый из грамматиков, заслуживает больше внимания, чем ей уделялось доньше. Предмет этот тесно связан с человеческой природой; чтобы вполне его объяснить, требуется немало тонкости. Но, прежде чем мы к этому приступим, надо посмотреть, что такое стих, иначе говоря, чем он отличается от прозы; а это не так легко, как может на первый взгляд показаться. Верно, что стих подчинен точным правилам, тогда как проза более свободна и почти никаким правилам не подчиняется. Но неужели все, кто этих правил не знает, должны быть лишены возможности отличить стихи от прозы? И даже если говорить только о людях ученых, неужели они должны применить правило, чтобы наверняка установить, написано ли сочинение прозой или стихами? Вряд ли кто-либо станет это утверждать; поэту вместо правил надо полагаться на слух, как лучшего судью. Но как ухо отличает стих от прозы? Правильным ответом будет: на всякого, кто наделен слухом, они производят разное впечатление. Вот мы и сделали первый шаг в нашем исследовании.

Итак, если считать доказанным, что стих и проза производят на слух разное воздействие, нам остается лишь объяснить это различие и установить его причину. Для этого я призыву на помощь сделанное выше наблюдение над звучанием слов, а именно, что они приятнее для слуха, когда состоят из долгих и кратких слогов, чем когда все слоги одинаковы; длительный звук одного тона не кажется музыкальным; та же нота, когда она прерывается и возобновляется, более приятна, но также не производит впечатления музыкальной. Для этого впечатления помимо количества нужно еще разнообразие; в ряду звуков или слогов одни должны быть долгими, другие краткими; если они к тому же еще то выше, то ниже по тону, музыка становится тем более совершенной. Музыкальное впе-

чатление от периода, состоящего из долгих и кратких слогов, расположенных в определенном порядке, у греков называлось *rhythmus*, у римлян *pneugus*, а у нас зовется *метром* или *размером*. Цицерон справедливо замечает, что в одном долгом звуке мелодии нет. «В непрерывности нет никакого ритма... Ритм создается лишь четкими промежутками между ударами, промежутками равными или даже неравными,— мы замечаем ритм в падении капель, разделенных промежутками времени»¹²⁷.

Падение капель через равные или неравные промежутки времени безусловно не является музыкой; музыкальное впечатление производит только чередование долгих и кратких нот. Так, вероятно, думал и автор приведенных строк, хотя он и выразился несколько неосторожно*.

Могут заметить, что мелодия, если она зависит от сочетания в предложении долгих и кратких слогов, встречается не только в стихах, но и в прозе, ибо как тут, так и там некоторые слова произносятся тоном выше остальных; и что поэтому одной лишь мелодии недостаточно, чтобы отличить стихи от прозы. Это верно; и отсюда следует, что разница между ними, раз она не состоит в одном лишь наличии мелодии, должна заключаться в различии мелодий; так оно и есть, хотя эту разницу нельзя точно выразить словами; можно только сказать, что стихи музыкальнее прозы, и мелодия их совершеннее. Различие между стихами и прозой подобно различию в музыке между пением и речитативом; тем более что эти различия, подобно оттенкам одного цвета, порой настолько сближаются, что едва заметны; мелодия речитатива иногда близка к песенной, а та, с другой стороны, способна выродиться в речитатив. Ничто так не далеко от прозы, как большая часть гекзаметров Вергилия; а многие стихи Горация очень к ней близки; сапфические стихи обладают явственной мелодией; в ямбах она почти не слышна**.

* Зато в этих строках мы обнаруживаем этимологию латинского слова, означающего музыкальное впечатление. Так как всякий чувствовал, что один длящийся звук не создает музыки, первое открытие в этой области не шло дальше того, что для музыкального впечатления нужно некое число звуков; вот оно и получило название *numerus*, прежде чем установили, что кроме числа нужно еще и разнообразие.

** Музыка в собственном смысле кроме мелодии свойственна и гармония. Приятное для слуха чередование звуков составляет мелодию; гармония рождается от их одновременного звучания. В стихах, следовательно, достижима лишь мелодия, но не гармония.

Именно более совершенная мелодичность членораздельных звуков отличает стихи от прозы. Стихи подчинены известным непреложным законам; число и качество составляющих их слогов точно установлено; а также до некоторой степени и порядок их чередования. Эти оковы затрудняют сочинение стихов; трудность преодолевается лишь особым талантом. Полезные наставления, сообщаемые нам в стихах, приятны тем, что наставление сочетается с музыкой; но должны ли мы поэтому отринуть знания, предлагаемые нам в более скромном облачении? Это было бы нелепо; ибо знание обладает собственной ценностью, независимой от того, как оно приобретается; немало есть таких, кто охотно и многому нас научил бы, хоть не имеет таланта к стихотворству. Отсюда выгоды прозы, не стесненной, как видим, строгими правилами. Ей свойственна известная мелодия низшего порядка, к которой должен стремиться каждый автор; чтобы успеть в этом, нужно более упражнения, чем таланта. Впрочем, мы не настаиваем непременно на мелодической прозе; если сочинение выполняет главную свою задачу — познавательную, мы не столь уж заботимся о его внешнем обличье.

Определив природу и границы нашей темы, я перехожу к законам, которые ею управляют. Им не будет конца, если мы станем исследовать все виды стихов. Поэтому я хочу ограничиться латинским и греческим гекзаметром и французским и английским героическим стихом; но и это может завести меня дальше, чем готов за мной следовать читатель. Мои замечания будут, во всяком случае, достаточны для приводимых образчиков; соответственно видоизменяя, их легко применить к сочинению других видов стихов.

Прежде чем говорить подробно, надо заметить, что для любого стиха важны следующие пять обстоятельств: 1) число слогов в строке; 2) разная длина слогов, то есть время, требуемое для их произнесения; 3) сочетание этих слогов в слове, 4) паузы; 5) высота тона, каким слоги произносятся. Три первых пункта явно необходимы для стиха; если недостает хотя бы одного из них, не может быть той мелодии высшего порядка, которая и составляет отличие стиха от прозы. О четвертом надо сказать, что паузы выполняют три разные задачи: разделяют периоды и части внутри периода, согласно смыслу; усиливают мелодичность стиха; и, наконец, позволяют чтецу перевести дух. Паузы первого рода изменчивы; они бывают длиннее или коро-

че, чаще или реже, смотря по смыслу. Пауза второго рода, или цезура, отнюдь не произвольна. Последний вид паузы отчасти произволен, ибо зависит от того, насколько чтец владеет дыханием. Но поскольку хорошее чтение невозможно, если чтец, чтобы перевести дыхание, не пользуется смысловой паузой или паузой в мелодии, пауза третьего вида не должна иметь места отдельно от первых; поэтому о ней мы больше говорить не будем. О паузах смысловой и мелодической можно с уверенностью сказать, что их совпадение составляет одну из главных красот стиха; но так как нельзя ожидать совершенства от каждой строки, особенно в обширном сочинении, мы увидим ниже, что смысловой паузой часто приходится в какой-то степени жертвовать ради мелодической, а иногда — наоборот.

Произнесение слогов высоким или низким тоном также способствует мелодичности. Будь то стихи или проза, чтец выбирает известный тон, так сказать, *основную ноту*; этим тоном он произносит большую часть слов. Иногда ради смысла или мелодии тот или иной слог произносится тоном выше; это называется *акцентировать слог*. Противоположностью акцентированию является модуляция, которую я не называл среди необходимых условий стиха, ибо она целиком зависит от смысла и не связана непременно со стихом. Модуляцией называется понижение тона ниже основной ноты в конце каждого периода; и она столь мало существенна для стиха, что в правильном чтении последний слог каждой строки акцентируется, за исключением того, которым кончается период, ибо там смысл требует модуляции. Это читатель может проверить на опыте, для чего я рекомендую «Похищение локона», которое по части стихосложения является наиболее совершенным сочинением на английском языке. Пусть читатель обратит внимание в песне 2-й на период в строках 47—52, кончая словом «*gaу*», единственным из всех конечных слогов, который произносится с модуляцией. Можно взять также в песне 5-й период в строках 45—52.

Хотя указанные выше пять элементов входят в состав стихов любого рода, в каждом из этих родов они подчиняются разным правилам. Только о числе слогов можно сделать общее замечание, применимое к любому роду стихов: по времени, нужному для их произнесения, слоги бывают долгими или краткими; на два кратких слога нужно ровно столько же времени, сколько на один долгий. Эти две единицы времени присутствуют в любых стихах; и ни один род стиха, насколько я знаю, не требует большего разнообразия промежутков времени, нужных на произнесение слогов. Правда, чтец зачастую делает более длинную паузу — на особенно важном слове, — но это делается ради смысла и для мелодии не требуется. Не нужны для мелодии и некоторые случаи акцентирования. Слово, обозначающее смирение или уныние, и в прозе и в стихах произносится с понижением тона.

Теперь мы достаточно подготовлены для подробного разбора и начнем с латинского или, что то же самое, греческого гекзаметра. Этот вид стиха я буду разбирать по четырем пунктам: число, порядок, паузы, акценты; ибо о количестве сказано выше.

Все строки гекзаметра имеют одинаковую длину; она равна времени, нужному для прочтения двенадцати долгих слогов или двадцати четырех кратких. Строка гекзаметра может состоять из семнадцати слогов; правильный гекзаметр, а не спондей никогда не содержит их менее тринадцати. Следовательно, когда слогов больше, большинство их должно быть краткими; когда меньше — среди них должно быть больше долгих.

Строка эта допускает большое разнообразие в чередовании долгих и кратких слогов. Однако она подчинена правилам, несколько ограничивающим это разнообразие; для установления этих границ грамматики изобрели правило дактилей и спондеев, которые они называют *стопами*. На первый взгляд может показаться, что эти стопы также предназначены для чтения; но это не так, ибо, если читать согласно стопам, мелодия гекзаметра нарушается, во всяком случае, ухудшается по сравнению с обычным прочтением*. Эти стопы должны служить лишь для уточнения состава строки; иной пользы от них нет. Они столь ис-

* Уделив этому предмету некоторое внимание и тщательно все взвесив, я неизбежно пришел к выводу, что дактиль и спондей — не что иное, как искусственные мерилы, изобретенные для проверки правильности стиха. Повторные опыты убедили меня, что, даже если пренебречь смыслом, строка гекзаметра, произнесенная по дактилям и спондеям, не будет мелодичной. Строение такой строки подтверждает это и без помощи опыта, ибо, как мы увидим далее, в этой строке обязательна постоянная цезура после пятого долгого слога, если считать, как выше, два кратких за один долгий; если же мерить строку дактилями и спондеями, упомянутая цезура неизменно разделяет дактиль или спондей и никогда не приходится после какой-либо из этих стоп. Ясно, что если читать строку так, как она скандируется, то есть по дактилям и спондеям, то паузой надо совершенно пренебречь, а это разрушает мелодию, ибо эта цезура в мелодии гекзаметра необходима. Если же сохранять мелодию, делая паузу, надо отказаться от прочтения по дактилям и спондеям.

Что заставило грамматиков ввести дактили и спондеи, можно догадаться. Чтобы достичь мелодичности, надо четко произносить дактиль или спондей, которым оканчивается каждая строка гекзаметра. Это открытие, а также другое — а именно что этими же стопами можно мерить первую часть стиха — видимо, и понудило грамматиков ввести эти искусственные размеры и опрометчиво заключить, что стопам подчиняется также и произношение. Действительно, в конце строки дактиль и спондей определяют не только строение, но и произношение; но в первой части строки они определяют только строение.

Если нужны стопы, помогающие прочтению, а следовательно, мелодии, они должны мериться паузами. Слоги, приходящиеся между двумя паузами, следует считать за одну мелодическую стопу, ибо

кусственны и сложны, что я охотно заменил бы их другими правилами, более простыми и легче применимыми, например такими: 1) строка должна всегда начинаться с долгого слога, а кончаться двумя долгими, которым предшествуют два кратких; 2) краткие должны встречаться не более двух подряд, но и не менее; 3) если двум долгим слогам предшествовали два кратких, то следовать за ними кратким нельзя. Эти немногие правила охватывают все строение строки гекзаметра. Их опять-таки можно заменить одним правилом, которое нравится мне еще больше, ибо лучше упорядочивает состав каждой части. Чтобы ясно выразить это правило словами, я беру за основу двенадцать долгих слогов, составляющих строку гекзаметра, и делю эту строку на двенадцать равных частей, каждая из которых слагается из одного долгого слога или из двух кратких. Определив, какова такая часть, я даю правило: 1-я, 3-я, 5-я, 7-я, 9-я, 11-я и 12-я части должны представлять собой долгий слог; 10-я — всегда состоять из слогов кратких; 2-я, 4-я, 6-я и 8-я могут состоять или из долгих, или из кратких. Можно выразить все это еще короче: 2-я, 4-я, 6-я и 8-я части могут состоять или из долгого слога, или из кратких; 10-я должна быть из двух кратких, остальные — обязательно состоять из одного долгого. Это отвечает всем требованиям для строки гекзаметра и включает все сочетания дактилей и спондеев, какие в этой строке возможны.

Следующей по порядку является цезура. В конце каждой строки гекзаметра мы слышим паузу, и вот в чем причина этого: два долгих слога после двух кратких, которыми всегда оканчивается строка гекзаметра, отлично готовят нас к цезуре; ибо долгие или медленно произносимые слоги, подобно замедленному движению, естественно располагают к отдыху или паузе; этому способствуют предшествующие им два кратких слога, делающие еще заметней по контрасту медленность последних слогов. Для мелодии нужны и другие паузы кроме этой, конечной; две я нахожу легко, но возможно, что их больше. Самая длинная и важная из них следует после 5-й части; вторая, более краткая, которую можно назвать *полупаузой*, следует за 8-й частью. Первая из них настолько заметна, что ее различает и самое неуску-

мелодия требует, чтобы они произносились без остановки. Поэтому при любом числе слогов в строке гекзаметра в ней будет столько мелодических стоп, сколько имеется частей, разделенных паузами.

Ради связности я должен здесь забежать вперед и указать, что тот же принцип применим и к английскому героическому стиху. Этот стих может быть либо пятистопным ямбом, либо хореем, за которым следуют четыре ямбические стопы; однако эти стопы не подсказывают прочтения; мелодическими стопами являются здесь части строки между двумя паузами. Ради мелодии именно они должны выделяться чтением, иначе говоря, чтение определяется паузами и пренебрегает ямбами и хореем.

шенное ухо; на ней явно построены монашеские вирши, где последнее слово неизменно рифмуется с тем, которое предшествует цезуре:

De planctu cudo || metrum cum carmine nudo

Mingere cum bumbis res || est saluberrima lumbis.

С различием в долготе паузы и полупаузы связано еще одно примечательное различие: можно рассекать слово полупаузой, но ни в каком случае не цезурой; как это плохо — видно из примеров:

Effusus labor, at || que inmitis rupta Tyranni.

или:

Observans nido im || plumas detraxit; at illa.

или:

Loricam quam De || moleo detraxerat ipse.

Разделение слова полупаузой не выглядит так плохо:

Jamque podem referens || casus e | vaserat omnes.

Или:

Qualis populea || moerens Philo | mela sub umbra.

Однако те строки, где слова остаются целыми и не рассекаются даже полупаузами, звучат много лучше:

Nec gemere aërea || cessabit | turtur ab ulmo;

или:

Quadrupedante putrem || sonitu quatit | ungula campum.

Причина этого не требует долгих раздумий. Значение и звук столь тесно связаны при чтении вслух, что малейшее расхождение неприятно; важно поэтому, чтобы музыкальные паузы по возможности совпадали со смысловыми; особенно важно это для цезуры, ибо в полупаузе нарушение правила менее заметно. С точки зрения мелодичности безразлично, будут ли паузы на конце слов или середине; но для смысла неприятно, когда слово рассечено паузой и превращено как бы в два слова; и хотя неприятное чувство связано только со смыслом, оно легко переносится на звучание; нам кажется, что строка режет слух, тогда как в действительности дело касается смысла*.

Правило, определяющее место цезуры после 5-й части, имеет лишь одно исключение: когда за 5-й частью следует краткий слог, пауза иногда откладывается до него:

Pupillis quos dura || premit custodia matrum.

или:

In terras oppressa || gravi sub religione.

* См. гл. II, часть первую, раздел 5.

Это несколько разнообразит мелодию, и когда слова благозвучны, не лишено приятности, как в следующих примерах:

Formosam resonâre || doces Amar yllida sylvas.

или:

Agricolas, quibus ipsa || procul discordibus armis.

Когда этой паузой после краткого слога оказывается рассечено слово, мелодия совершенно исчезает. Примером может служить следующая строка из Энния, звучащая как проза:

Romae moenia terru || it impiger | Hannibal armis.

До сих пор чередование долгих и кратких слогов в строке гекзаметра, а также цезуры рассматривались с точки зрения мелодии; но для верного понятия о гекзаметре их надо рассмотреть также и с точки зрения смысла. Ни в каком другом стихе нет, пожалуй, такой свободы расположения долгих и кратких слогов; это весьма способствует красоте мелодии, отличающей гекзаметр и заставившей Аристотеля утверждать, что для эпической поэмы иной стих был бы невозможен *. Есть у него, однако, и недостаток, который не следует скрывать: те самые средства, какие способствуют богатству мелодии, делают этот стих менее некоторых других пригодным для повествовательной поэмы. Как сказано выше, нет ничего искуснее завершения строки гекзаметра двумя долгими слогами после двух кратких; но, к сожалению, такое построение, как сейчас увидим, очень мешает смыслу. Как вообще необходимо полное согласие между мыслью и облекающими ее словами, так, в частности, каждой паузе в смысле должна сопутствовать пауза звуковая. В прозе это можно строго соблюдать; но для стихов такая строгость может создать неодолимые препятствия. Готовые ради мелодии пожертвовать отчасти согласием между мыслью и ее выражением, мы легко миримся с тем, что музыкальная пауза в строке не совпадает со смысловой; но конец строки гекзаметра — чересчур видное место для подобной вольности; поэтому в каждой строке гекзаметра должна быть некоторая смысловая пауза на конце, хотя бы из числа тех, что отмечаются запятой; и не должно быть большой смысловой паузы иначе как на конце, ибо именно там приходится пауза мелодическая. Чтобы сохранить мелодию, строка гекзаметра не может позволить себе большей свободы; между тем в повествовательной поэме крайне трудно соблюдать это правило, даже с указанными послаблениями. Вергилий, несравненный мастер стихосложения, часто бывает вынужден оканчивать строку без смысловой паузы и столь же часто делать ее в середине строки; хотя пауза в мелодии, когда не закон-

* «Поэтика», разд. 24.

чена мысль, или смысловая пауза посреди мелодии не могут быть приятны.

Ацентирование, к которому мы теперь переходим, не менее важно, чем другие обстоятельства, рассмотренные выше. Хороший слух улавливает в каждой строке слог, отличающийся от остальных акцентом; этот слог, а именно 7-я часть строки, неизменно бывает долгим.

Nec bene promeritis || capitûr nec | tangitur ira;

или:

Non sibi toto || genitûm se | credere mundo.

В этих примерах ударение падает на последний слог слова, что благоприятно для мелодии, ибо пауза, которая для ясности прочтения должна следовать за каждым словом, позволяет продлить акцент. Поэтому строка с такой акцентировкой звучит лучше, чем когда ударение стоит на любом другом слоге...

Сравним приведенные строки со следующими:

Alba neque Assyrio || sucâtur | lana veneno

или:

Panditor interea || domus ômnipo | tentis Olympi

или:

Olli sedato || respôndit | corde Latinus.

В строках, где пауза находится после краткого слога, следующего за 5-й частью, ударение смещается; оно слышно менее ясно, ибо как бы делится надвое и стоит наполовину на 5-й части, а наполовину — на 7-й — то есть своем обычном месте, например:

Nuda genu, podôque || finûs col | lecta fluentes

или:

Formosam resonâre || docês Amar | yllida sylvas.

Кроме основного ударения возможны второстепенные, на других частях строки, особенно на 4-й, если только она не состоит из двух кратких слогов; на 9-й, которая всегда представляет собой долгий слог; и на 11-й, когда строка завершается односложным словом. Кстати, такое завершение вредит мелодии и должно применяться, только если того требует смысл. Следующие строки содержат все эти ударения:

Ludere quae vëllem calamô permisit agresti

или:

Et durae quêrcus sudâbunt rôscida mella

или:

Parturiunt môntes, nascêtur ridiculûs mus.

Размышляя над мелодией гекзаметра, мы обнаруживаем, что порядок построения — это еще не все; в строках, равно правильных по части чередования долгих и кратких слогов, мы находим мелодию весьма разной степени совершенства; и это не по причине особых сочетаний дактилей со спондеями или долгих слогов с краткими, ибо строки с преобладанием дактилей и строки с преобладанием спондеев могут быть одинаково мелодичными. Вот пример первой:

A Eneadum genitrix hominum divumque voluptas.

Вот пример второй:

Molli paulatim flavescet campus arista.

И есть ли что-либо более непохожее, чем мелодия следующих двух строк, где чередование долгих и кратких слогов совершенно одинаково:

спондей-дакт., спондей, спондей, дакт., спондей

Ad talos stola dimissa et circumdata palla.

(Гор.)

спондей, дакт., спондей, спондей, дакт., спондей

Placatumque nitet diffuso lumine coelum.

(Лукр.)

В первой пауза приходится в середине слова, что является важной погрешностью, а акцент смещен резкой элизией гласной *a* перед частицей *et*. Во второй все паузы и ударения слышны ясно; элизии нет, а слова более благозвучны. Из этих малостей слагается красота гекзаметра в части мелодии; из-за пренебрежения ими многие строки сатир и посланий Горация звучат хуже обычной прозы, ибо не достигают совершенства ни стиха, ни прозы. Чтобы извлечь из них мелодию, их надо читать, не вникая в смысл и не обращая внимания на слова, рассеченные паузами, и на множество резких элизий. В довершение всего они содержат прозаические, неблагозвучные слова и притом стоящие под ударением <...>

Теперь на очереди у нас английский героический стих, который будет рассмотрен по всем пяти пунктам: число, количество, распределение слогов, паузы и ударения.

Стих этот бывает двух видов: рифмованный и белый. В первом строки связаны попарно сходным звучанием конечных слогов; так соединенные строки именуется двустижием. Поскольку во втором виде стиха сходные звучания отсутствуют, там нет и двустижий. Оба вида следует рассматривать отдельно, ибо они отличаются многими особенностями. О рифме и метре будет сказано кратко. Строка содержит

десять слогов: пять кратких и пять долгих; известны лишь два исключения, встречающиеся редко.

Первое состоит в том, что к каждой строке добавляется одиннадцатый слог:

«Отважный воин ум хранит в манерке,
А светский франт — в изящной табакерке».

Эта вольность допустима лишь в одном двустишии; но при частом повторении она нестерпима.

Второе исключение касается второй строки двустишия, которая иногда удлиняется до двенадцати слогов и называется александрийской строкой.

«Александрийскою строкой ненужной
Поэма доползла к концу как уж недужный».

Это хорошо, когда по смыслу надо закончить период с некоторой торжественностью.

Что касается количеств, то излишне напоминать, что их в стихах всего два, причем одно — вдвое больше другого; что каждый слог сводится к одному из них; больший слог зовется *долгим*, а меньший — *кратким*. Здесь следует рассмотреть, скорее, особенности этих слогов в английском языке. В каждом языке есть слоги, которые по желанию можно произносить и как долгие и как краткие; английский же язык особенно ими изобилует; в трехсложных и более длинных словах долгота обычно неизменна; в двусложных она более изменчива; что касается односложных, то их, за малыми исключениями, можно произносить и как долгие и как краткие; и слух не оскорбляется такой вольностью, ибо привык к ней. Из этого следует, что мелодия английского стиха менее зависит от количества, чем от других обстоятельств; этим он существенно отличается от латинского стиха, где каждый слог, имея одно определенное звучание, звучит привычно для уха; и читателю наверняка приятно встречать такие слоги, благодаря искусному расположению весьма мелодические. Слоги, изменчивые в отношении количества, не обладают этой силой воздействия; ибо хотя можно привыкнуть к долгому и краткому произношению одного и того же слова, сознание все же колеблется при его восприятии, и впечатление слабее, чем когда у каждого слога лишь одно звучание. То, что остается еще сказать о количестве, удобнее сказать в следующей рубрике, о распределении слогов.

Об этом распределении можно сказать кратко: английский героический стих обычно представляет собой ямб: первый слог краткий, второй долгий и так далее до конца строки. Встречается, притом нередко, исключение, а именно строка начинается с трохея, то есть долгого,

а за ним краткого слога; но это не влияет на следующие слоги, которые чередуются как обычно. В следующем двустишии мы находим примеры того и другого:

Some in the fields of púrest éthter pláy,
And básk and whiten in the bláze of dáy

Большим недостатком английского стиха является отсутствие большинства многосложных слов, наиболее звучных в нашем языке; ибо лишь очень немногие из них имеют требуемое чередование долгих и кратких слогов. Поэтому английский стих почти целиком сводится к словам двусложным и односложным: звучное слово *magnanimity* совершенно исключается; *impetuosity* — слово еще более прекрасное благодаря сходству между звучанием и значением, однако и оно находится под запретом, как и бесчисленные подобные слова. Многосложные слова, где чередуются долгий и краткий слоги, хорошо звучат в стихах, например, *observance, opponent, offensive, pindaric, productive, profitic* и тому подобные трехсложные слова. *Imitation, imperfection, misdeemeanor, mitigation, moderation, observator, ornamental, regulator* и другие подобные четырехсложные слова, где два первых слога — краткие, третий — долгий, а четвертый — краткий, могут найти себе место в строке, начинающейся с трохея. Не знаю, есть ли подобное слово из пяти слогов. Одно знаю шестисложное: *misinterpretation*; но такие слова в нашем языке редки.

Без примеров трудно себе представить, насколько неуклюже, не лучше любого провинциализма, звучит в стихе неверное количество. Артикль *the* является одним из немногих односложных слов, которые неизменно кратки; заметьте, как неприятно звучит строка, где его приходится произносить как долгий слог:

This nymph, to thē destruction of mankind.

Или:

Th'adventurous baron the brighth locks admir'd.

Произнесите слог кратко, и мелодия почти исчезает; но даже это лучше неверного количества. В следующих примерах мы находим ту же погрешность:

And old impertinence || expee'd by new

With varying vanities || from ev'ry part

Love in these labyrinths || his slaves detains...

Большое разнообразие мелодии, наблюдаемое в английском стихе, создается главным образом паузами и акцентами; они важнее, чем принято думать. Эта часть нашей темы несколько сложна, и ее трудно изложить ясно; но если взялся за дело, о трудностях думать поздно. Первой требует нашего внимания пауза, подготовляющая акцентирование; самая краткая проверка позволит установить следующие факты: 1) в строке возможна лишь одна основная пауза; 2) эту паузу можно встретить после 4-го слога, 5-го, 6-го и 7-го. Четыре различных места паузы позволяют разделить английский героический стих на четыре типа; и я предупреждаю читателя, что только при этом делении можно составить себе верное понятие о богатстве и разнообразии англ-

лийского стиха. Каждому типу присуща своя мелодия, легко различимая хорошим слухом; и я не теряю надежды разъяснить причину этого. В то же время надо заметить, что паузу нельзя делать произвольно в любом из указанных мест; это, как увидим ниже, решает смысл; он же, следовательно, решает, к какому типу будет принадлежать каждая строка; в строке всего одна большая цезура, и она должна по возможности совпадать с паузой смысловой, чтобы звучание согласовалось со значением.

Сказанное будет иллюстрировано примерами каждого типа. Вот пауза после 4-го слога:

Back through the paths || of pleasing sense I ran.

Или:

Profuse of bliss || and pregnant with delight.

Пауза после 5-го:

So when an angel || by divine command,
With rising tempests || shakes a guilty land.

После 6-го:

Speed the soft intercourse || from soul to soul.
Или:
Then from his closing eyes || thy form shall part.

После 7-го:

And taught the doubtful battle || where to rage.
Или:
And in the smooth description || murmur still.

Кроме указанной большой цезуры тонкий слух улавливает и другие. Их обычно две в каждой строке: одна перед большой цезурой, другая после нее. Первая неизменно приходится после первого долгого слога, независимо от того, начинается ли строка долгим слогом или кратким. Вторая размещается столь же разнообразно, как и главная: то после 6-го слога, то после 7-го, то после 8-го. Вот примеры этих полупауз.

После 1-го и 8-го:

Led | through a Sad || variety | of woe.

После 1-го и 7-го:

Still | on that breast || enamour'd | let me lie.

После 2-го и 8-го:

From storms | a shelter || and from heat | a shade.

После 2-го и 6-го:

Let wealth | let honour || wait | the wedded dame.

После 2-го и 7-го:

Above | all pain || all passion | and all pride.

Даже из этих немногих примеров видно, что место второй паузы, как и большой цезуры, определяется главным образом смыслом. Ради мелодии ей надо бы приходиться после 8-го слога, чтобы строка завершалась четким ямбом, который своим чередованием «долгий — краткий» подготавливает к паузе. Однако она случается и после 6-го, и после 7-го, чтобы не рассекать пополам слово или не разъединять двух тесно связанных слов; здесь мелодия, как и должно, приносит в жертву смысл.

Для гекзаметра мы вывели правило: главная пауза не должна разделять слово; это слишком нарушило бы необходимое совпадение пауз смысловых и мелодических. То же правило сохраняется и для английского стиха; рассуждение мы подкрепим опытом.

A noble super || fluity it craves
Abhor, a perpe || tulty should stand.

Чем отличаются эти строки от прозы? По-моему, почти ничем.

Правило не относится к полупаузе, ибо она кратка и не слишком заметно неприятна, когда пересекает слово:

Relent | less walls || whose darksome round | contains
For her | white virgin || hyme | neals sing
In these | deep solitudes || and aw | ful cells.

Надо, впрочем, признать, что мелодия здесь терпит некоторый ущерб; слово должно произноситься без остановки посредине; подчиняясь этому правилу, полупауза становится едва заметной.

Главная пауза столь важна для мелодии, что место ей надо искать со всей тщательностью, чтобы она получалась отчетливо. Лучше всего для нее — совпадать с паузой смысловой; если по смыслу после 4-го, 5-го, 6-го или 7-го слогов нужна лишь запятая, для мелодической паузы этого довольно; неперемнное требование этого совпадения чересчур стеснило бы стихотворца; и можно показать на примерах, что мелодическая пауза возможна там, где смысл паузы не требует. Не следует, однако, думать, будто мелодическую паузу можно делать после любого слова; иные слова, подобно слогам одного слова, слиты столь тесно, что их нельзя разделять даже паузой. Так, неприятно звучит артикль, отделенный от существительного; вот строка, которую не произнесешь с теми паузами, что в ней помечены:

If Delia smile the || flowers begin to spring.

Произносить ее надо так:

If Delia smile || the flow'rs begin to spring.

А если место паузы не безразлично, то должны быть и правила, определяющие, какие слова можно рассекать цезурой, а какие нельзя. Эти правила я попытаюсь установить; не только ради их полезности, но чтобы показать некоторые скрытые принципы, управляющие нашим

вкусом, даже когда мы едва ли сознаем их; для этого лучше всего рассмотреть отношения между словами, начиная с наиболее тесных. Это прежде всего — отношения прилагательного и существительного, иначе говоря, предмета и его свойства — самые изю всех тесные. Спрашивается, можно ли разделять их паузой? Свойство не может существовать отдельно от предмета; их нельзя разделить даже в воображении, ибо они составляют части одной и той же мысли; поэтому как для мелодии, так и для смысла плохо, когда прилагательное наделяется неким независимым существованием. и между ним и существительным делается пауза. Таким образом, я не могу одобрить следующих строк и им подобных; по-моему, они звучат резко и неприятно:

Of thousand bright || inhabitants of air
The sprites of fiery || termagants inflame.

Я умножил примеры — на случай, если расхожусь в своей оценке с общепринятой, и чтобы каждый судил по своему вкусу. Именно ко вкусу я и обращаюсь; ибо, хотя приведенное выше рассуждение кажется мне правильным, оно слишком тонко, чтобы убедить в споре со вкусом.

На первый взгляд может показаться безразличным, что ставить впереди: прилагательное — согласно естественному порядку — или существительное, как при инверсии. Но мы скоро обнаруживаем, что это мнение ошибочно; так, цвет нельзя представить себе независимо от окрашенной им поверхности, но о дереве, месте, где оно растет, и о его раскидистых ветвях можно думать, не думая при этом о его цвете. Словом, о предмете можно думать, отвлекаясь от некоторых его свойств; но о свойстве нельзя думать независимо от предмета. Итак, хотя прилагательное, названное первым, неотделимо от своего существительного, обратное не будет верно; образ существительного может возникнуть у нас независимо от прилагательного; поэтому, когда существительное стоит первым, разделить их цезурой можно:

For thee the fates || severely kind ordain
And curs'd with hearts || unknowing how to yield.

Глагол и наречие находятся между собой в тех же отношениях, что существительное с прилагательным. Наречие, которое определяет действие, выраженное глаголом, неотделимо от глагола даже в воображении; поэтому я не одобряю следующих строк:

And which it much || becomes you to forget,
'Tis one thing madly || to disperse my store.

А вот действие можно себе представить лишь с некоторыми из его определений, отвлекаясь от остальных, как можно представить себе предмет с некоторыми его свойствами, отвлекаясь от прочих; поэтому когда инверсия ставит на первое место глагол, неплохо отделить его паузой от следующего за ним наречия. Это можно сделать в конце строки, где пауза по меньшей мере такая же, как и посреди строки:

While yet he spoke, the Prince advancing drew ||
Nigh to the lodge, etc.

Рассмотрим теперь отношения субъекта и действия, выражаемые в грамматике существительным в действительном залоге и глаголом. Когда они стоят в естественном порядке, между ними нетрудно сделать паузу; субъект не всегда находится в действии, и его поэтому легко представить себе отдельно от действия; когда впереди существительное, мы не знаем, что за этим последует действие; и так как перед началом движения нужна передышка, тут как раз уместна пауза.

Но когда инверсия помещает впереди глагол, можно ли отделять его паузой от существительного? Я отвечаю — нет, ибо действие нельзя себе представить без субъекта, как нельзя себе представить свойство без предмета, к которому оно относится. Следующие прекраснейшие строки никогда мне не нравились из-за паузы между глаголом и его существительным; и теперь я вижу, что это не случайно:

Where heav'nly — pensive Contemplation || dwells
And ever-musing Melancholy || reigns.

Всего труднее вопрос о глаголе в действительном залоге и дополнении, размещенных в естественном порядке. С одной стороны, очевидно, что ими обозначаются вещи, неразделимые сознанием. Убийство нельзя себе представить без жертвы, а картину — без поверхности, на которую наложены краски. Но действие и его объект не сливаются, подобно предмету и его свойству, как бы в один предмет; существительное-субъект отлично от существительного-объекта; их объединяет только одно: действие, совершаемое первым, совершается над вторым. Это позволяет расчленить действие, рассматривая его сперва в его отношении к субъекту, а затем — в его отношении к объекту. И все же в мысли все это сочетается столь тесно, что для расчленения, даже мгновенного, нужно усилие; а эти чрезмерные тонкости неприятны, особенно в созданиях художественного вымысла. Правда, лучшие из поэтов, пользуясь возможностью, не колеблются отделять паузой глагол от предмета, над которым совершается действие. В крупном произведении эти паузы простительны; но сами по себе они отнюдь не приятны, как видно из следующих примеров:

The peer now spreads || the glitt'ring forfex wide
As ever sully'd || the fair face of light...

Зато когда дополнение вследствие инверсии стоит первым, отделить его паузой от глагола не труднее, чем когда первым стоит существительное-субъект. Причина в обоих случаях одна; хотя глагол в мысли неотделим от управляющего им существительного и лишь с трудом отделим от существительного, которым управляет сам, существительное всегда можно себе представить отдельно от глагола; когда дополнение стоит впереди глагола, мы еще не знаем, будет ли над ним совершено какое-либо действие; а пока действие не началось, можно сделать паузу. Покажу это на примерах:

Shrines! where their vigils || pale-ey'd virgins keep
Soon as the letters || trembling I unclose
No happier task || these faded eyes pursue.

Сказанное о цезурах подводит нас к общему выводу: естественный порядок размещения существительного-субъекта и его глагола благо-

приятнее для пауз, чем инверсия; но во всех других сочетаниях инверсия дает для пауз больше возможностей. В этом — большое преимущество белого стиха перед рифмованным; его право на инверсию дает ему гораздо больший выбор пауз, чем при естественном порядке.

Переходим к отношениям менее тесным, которые мы рассмотрим все сразу. Слова, соединенные союзами и предлогами, свободно допускают между собой паузу, как видно из следующих примеров:

Assume what sexes || and what shape they please

The light militia || of the lower sky.

Соединительные частицы были придуманы для объединения в предложении двух существительных, обозначающих предметы, оказавшиеся объединенными в мысли, но вовсе не объединенные от природы; между двумя такими предметами, которые не только разделимы мыслью, но и действительно разделены, мы охотно допускаем ради мелодии паузу, на мгновение разрушающую их случайный союз.

Остался еще один важный раздел нашей темы, к которому меня подводит только что сказанное. Это — те части речи, которые сами по себе ничего не означают и приобретают значение лишь в сочетании с другими словами. Я имею в виду союзы, предлоги, артикли и тому подобные вспомогательные слова, называемые *частицами*. Можно ли их отделять паузой от слов, благодаря которым они получают значение? Законно ли, например, в следующих строках отделение предлога от основного существительного?

The goddess with || a discontented air

And heighten'd by || the diamond's circling rays,

When victims at || yon altar's foot we lay...

Или отделение союза от слова, которое он соединяет с предшествующим словом:

Talthybius and || Eurybates the good.

Нам сразу же становится ясно, что приведенные выше рассуждения о предметах, от природы связанных, неприменимы к словам, которые сами по себе ничего не значат; здесь надо, следовательно, применить какой-то иной принцип. Частицы эти вне своих мест ровно ничего не значат: чтобы они приобрели значение, их надо присоединить к тем или иным словам; необходимость этого присоединения, а также привычка образуют искусственную связь, имеющую большое влияние на наше сознание; оно не допускает даже мгновенного разделения, которое разрушает смысл, а также нарушает привычность. Для строк первого и второго типа это разделение еще неприятнее, ибо мешает акцентированию; это будет разъяснено позднее, когда речь пойдет об ударении.

До сих пор речь шла лишь о той паузе, которая разделяет строку по середине. Перейдем к паузе, завершающей строку; спрашивается, применимы ли к обоим одни и те же правила? На это можно ответить, лишь проведя различие. В первой строке двустопная завершающая пауза едва ли отличается от той, которая делит строку; поэтому правила здесь одинаковы для обеих. Другое дело — пауза, завершающая все

двустипшие; она очень похожа на ту, что завершает строку гекзаметра. Обе они столь заметны, что уместны лишь при совпадении с паузой смысловой. Следовательно, двустипшие непременно должно оканчиваться смысловой паузой; если не точкой, то хотя бы запятой. И действительно, это правило редко нарушается. В сочинениях Поупа я почти не нахожу таких нарушений...

О паузах вообще надо сказать, что когда связь между словами весьма слаба и пауза возможна, это не значит, что она всякий раз нужна. Есть правило выше всех прочих: смысл ни в коем случае не должен искажаться или затемняться ради мелодии; поэтому я не одобряю таких, например, строк:

Ulysses, first || in public cares, she found

или:

Who rising, high || th'imperial sceptre rais'd.

Что касается инверсии, то и рассуждение и опыт показывают, что многие слова, неразделимые, когда они стоят в естественном порядке, при инверсии могут быть разделены паузой. Можно добавить, что, когда разделение двух слов или членов предложения возможно при естественном порядке, оно наверняка возможно при инверсии. Инвертированный период, отклоняющийся от естественного хода мысли, даже отчасти требует смысловых пауз, чтобы более четко указать части. Возьмем следующие примеры:

As with cold lips || I kiss'd the sacred veil
With other beauties || charm my partial eyes...

То же самое, когда разделение делается после первой строки двустипшия:

For spirits, freed from mortal laws, with ease, ||
Assume what sexes and what shapes they please.

Пауза допустима даже в конце двустипшия, по причине, только что изложенной: инвертированные части пуждаются в некоторой смысловой паузе:

'Twas where the plane-tree spreads its shades around;
The altars heav'd; and from the crumbling ground
A mighty dragon-shot. ||

Итак, наши рассуждения незаметно привели нас относительно мелодической паузы к выводам, весьма отличным от тех, которые сделаны в первом разделе относительно разделения тесно связанных слов посредством помещенных между ними обстоятельств. Можно было бы думать, что там, где допустимо разъединение слов посредством обстоятельственного слова, одинаково допустима и пауза между ними; однако при ближайшем рассмотрении видимость аналогии исчезает. Это станет ясно, если вспомним, что смысловой паузой отделяются друг от друга разные части предложения; а когда два слова, принадлежащие к одной части предложения, разделены обстоятельственным словом, то все три составляют все же одну такую часть; поэтому слова могут разделять-

ся обстоятельством словом, хотя и не разделены смысловой паузой. Это объясняет нам все дело; ибо, как сказано выше, мелодическая пауза тесно связана со смысловой и должна по возможности ей подчиняться; мелодическую паузу никогда нельзя помещать там, где невозможна пауза смысловая, например между прилагательным и следующим за ним существительным, составляющими одну мысль; а тем более между частицей и тем словом, которое делает ее значимой.

Отвлекаясь на время от особенностей, сообщаемых мелодии паузами, нельзя не заметить, в общем, что они весьма разнообразят стих. Ряд одинаковых строк с одной и той же паузой весьма утомителен; таков французский стих. Чуткое ухо улавливает этот недостаток уже в немногих строках; в длинной поэме он делается невыносим. Поуп мастерски разнообразит мелодию; если можно сравнивать столь разные стихи, он не уступает в этом Вергилию.

Сказанное нуждается в оговорке. Единообразие частей мысли требует того же единообразия от слов, которые их выражают. Поэтому, когда в стихах перечисляются сходные предметы, строение строк должно быть как можно единообразнее; паузы также должны быть в одном и том же месте. Вот пример:

By foreign hands || thy dying eyes were clos'd,
By foreign hands || thy decent limbs compos'd,
By foreign hands || thy humble grave adorn'd.

На паузах мы задержались дольше, чем предполагали, ибо тема эта еще не исчерпана. Выше говорилось, что английский героический стих допускает лишь четыре вида основной паузы и что основная пауза каждой строки приходится смотря по смыслу после 4-го, 5-го, 6-го или 7-го слога. Что это обязательно для мелодии стиха, подтвердит каждый, кто обладает хорошим слухом. Однако я признаю, что там, где этого требует смысл, от него возможны отступления и что мелодией в этих случаях надо жертвовать. Передки примеры, особенно у Мильтона, когда основная пауза приходится после 1-го, 2-го или 3-го слога. Что эту вольность надо прощать, и даже охотно, если она способствует силе выражения, станет ясно из следующего примера. Вот как Поуп, переводя Гомера, описывает камень, отколовшийся от горы:

From steep to steep the rolling ruin bounds;
At every shock the crackling wood resounds;
Still gath'ring force, it smokes; and urg'd amain
Whirls, leaps and thunders down, impetuous, to the plain.
There stops. || So Hector. Their whole force he prov'd
Resistless when he rag'd; and when he stopt, unmov'd ¹²⁸.

В предпоследней строке место мелодической паузы — после 5-го слога; но совпадение ее со смысловой после 2-го весьма усиливает впечатление, будто так же внезапно остановился и катившийся камень; если при этом потеряла мелодия, то много больше выиграло в силе описание. Мильтон удачно пользуется этой вольностью, как видно из следующих примеров из «Потерянного Рая»:

Thus with the year
Seasons return, but not to me returns
Day || or the sweet approach of even or morn

Celestial voices to the midnight air
 Sole || or responsive each to others note ¹²⁹.
 <...>

Если судить о приведенных отрывках с точки зрения одной лишь мелодии, то паузы там, конечно, не на месте; но, сочетаясь с паузами смысловыми, они подчеркивают мысль; ибо, как уже не раз говорилось, красота выражаемой мысли сообщается звучанию, и это естественное заблуждение заставляет даже мелодику казаться совершеннее, чем при правильном размещении мелодических пауз.

Объяснение правил акцентирования требует двух предварительных общих замечаний. Первое: роль ударения — двоякая; оно придает легкость мелодии, но столь же важно для смысла, ибо выделяет наиболее важные слова *. Эти две его роли нельзя разделять, не нарушая необходимого согласия между мыслью и мелодией; так, например, акцент на низменном слове неестественно возвышает его, как в бурлеске; ущерб при этом не ограничивается смыслом, ибо страдает также мелодия. Подумайте, как чуждо будет выглядеть частица, выделенная акцентом или эмфазой, — частица, не имеющая собственного значения и лишь скрепляющая значимые слова. Второе: сколько бы ни было в слове слогов, ударение ставится лишь на одном. Причина здесь та, что именно один акцент всего лучше выделяет слово с точки зрения смысла и делает добавочные акценты ненужными; добавлять их можно лишь ради звучания, а это нарушает приведенное выше правило, ибо отделяет мелодический акцент от смыслового.

Исходя из двух этих замечаний, правило акцентирования английского героического стиха представляется весьма простым. Прежде всего, акцентировать следует только долгие слоги; краткие на это не годны. Далее, поскольку богатство мелодии зависит от числа акцентов, их можно ставить на каждом слове, где имеется долгий слог, лишь бы это не противоречило смыслу, который не позволяет акцентировать слова малозначимые. Согласно этому правилу, в строке возможны до пяти акцентов; и такие случаи нередки.

Но если даже акцентируются все долгие слоги, в каждой строке есть один наиболее важный акцент, а именно тот, что предшествует основной паузе. Он бывает двух видов: либо тотчас перед паузой, либо отделенный от нее кратким слогом. Первый встречается в строках первого и третьего типов, второй — в строках второго и четвертого типов. Вот примеры первого вида:

Smooth flow the wáves || the zephyrs gently play
 Belinda' smíl'd || and all the world was gay...

Эти ударения воздействуют на нас по-разному, и об этом речь пойдет дальше. А сейчас можно утверждать, что помещение слова, непригодного для акцентирования, там, где акцент должен быть, является серьезной погрешностью; акцент при этом исключается, а нет ничего хуже для мелодии, разве лишь полное устранение паузы. Могу также утверждать, что ничто так не способствует энергичности стиха, как помещение в акцентируемом месте важного слова, достойного особой

* Ударение, рассматриваемое с точки зрения смысла, называется *эмфазой*.

эмфазы. Чтобы показать, как плохо выглядит опущение главного ударения, я отсылаю читателя к некоторым из приведенных примеров, где частицы отделены паузой от главных слов, сообщающих им значение, и где ради мелодии ударение должно было бы стоять на этих частицах, будь они пригодны для акцентирования. Добавьте к этому следующие примеры из «Опыта о критике»:

Of leaving what || is natural and fit
Not yet purg'd off || of spleen and sour disdain...

Когда эта погрешность приходится на конец второй строки двустихия, от мелодии не остается и следа:

But of this frame the bearings and the ties,
The strong connections, nice dependencies.

Если в строке говорится о смирении или унынии, сходство между звучанием и значением можно усилить опущением главного ударения. На мой вкус, в следующих строках это является достоинством:

In these deep solitudes || and awful cells
The poor inhabitant || beholds in vain.

И наконец, надо сказать, что ударения, в отличие от слогов, не ограничены определенным числом: в иных строках их не меньше пяти, а есть строки, допускающие всего одно. Эти различия, как мы видели, зависят от различной силы слов в строке; частицы, даже когда по своему положению это долгие слоги, не могут быть акцентированы; а в многосложных словах, сколько бы места они ни занимали, возможен лишь один акцент. У многосложных слов есть еще тот недостаток, что они обычно исключают полную паузу. Выше я показал, что среди английских глаголов мало многосложных, и вот причина, чтобы их исключить, если бы даже они и нашли там себе место.

Теперь я готов выполнить обещание — рассмотреть четыре типа строк, возможных в английском героическом стихе. Что каждый из них обладает особой мелодией, различной для тонкого слуха, это я решился заявить и обещал доказать, и, хотя дело чрезвычайно тонкое, я надеюсь обещание сдержать. Но сперва предосторожности ради я должен предупредить доверчивого читателя, чтобы он не ждал этих особенностей мелодии в каждом случае. Причина этого указывалась не раз, а именно: мысль и ее выражение влияют на мелодию столь сильно, что часто самую бедную мелодию заставляют казаться богатой и живой.

Это вынуждает меня настаивать на одной-двух уступках, которые наверняка будут признаны разумными; во-первых, чтобы опыту подверглись строки равноценные по мыслям и их выражению, иначе в оценке мелодии легко ошибиться; а во-вторых, чтобы в этих строках были правильные ударения перед паузой; в деле и без того трудном я не хочу обременять себя еще и неправильными строками.

Оговорив это, я начну с некоторых общих замечаний, чтобы не повторять их при каждом примере. Прежде всего, ударение, сопровождаемое паузой, которое свойственно строкам первого и третьего типов, гораздо эффективнее, чем когда паузы нет. Это столь очевидно, что всякий человек со слухом не преминет отличить это ударение от прочих. Не-

посредственную причину не приходится искать далеко: повышение тона при акцентировании действует на нас возвышающе; это длится и во время паузы*, но когда пауза отделена от ударения кратким слогом, как в строках второго и четвертого типов, впечатление от ударения слабее, если паузы нет; и оно тут же исчезает из-за понижения голоса на следующем, кратком слоге. Заметное влияние на паузу оказывает и положение ударения. В строках первого и третьего типов близкое соседство с ударением придает паузе внезапность, которая делает мелодию более живой. Напротив, когда пауза отделена от ударения кратким слогом, как в строках второго и четвертого типов, ей свойственна мягкость, ибо краткий неакцентированный слог, следуя за акцентированным, разумеется, должен произноситься с понижением голоса, а это подготавливает к паузе; переход от акцентированного слога к паузе совершается плавно и как бы незаметно. Далее, как мы сейчас увидим, сами строки приобретают различную силу смотря по положению паузы. Пауза после четвертого слога делит строку на две неравные части, из которых вторая больше, что превращает строку в восходящий ряд и дает как бы ощущение постепенного подъема; этому способствует и большее усилие, какого требует прочтение более длинной последней части. Иное ощущение рождает пауза после 5-го слога, которая делит строку на две равные части; эти части, требующие для прочтения одинакового усилия, приятны своим единообразием. Строка с паузой после 6-го слога производит впечатление как раз обратное; разделенная на две неравные доли, из которых короче вторая, она подобна медленно убывающему ряду; поскольку вторая половина произносится с меньшим усилием, чем первая, это подготавливает нас к передышке. Еще сильнее это ощущается, когда пауза приходится после 7-го слога, как в строках четвертого типа.

Применить наши наблюдения легко. Строка первого типа всего энергичнее и живее; ударение, тут же сопровождаемое цезурой, действует возвышающе на сознание; это состояние его поддерживается внезапной, неподготовленной паузой, которая бодрит и оживляет; сама строка, неравно поделенная и подобная восходящему ряду, ведет нас еще выше, рождая чувство, подобное восхождению. Второму типу строки свойственна нежность и плавность; ударение менее энергично, чем в предыдущем случае, ибо между ним и паузой стоит краткий слог; из-за этого его действие ослабляется; понижение голоса подготавливает нас к остановке; единообразие двух равных частей строки доставляет спокойную приятность. Модуляцию третьего типа не так легко выразить словами; живостью ударения, за которым сразу следует полная пауза, она отчасти напоминает первый тип; но подъем здесь в какой-то мере уменьшен тем, что вторая часть строки произносится с меньшим усилием, и это подготавливает остановку. Особенно примечательно в этом типе то, что главное ударение помещено далеко, на 6-м слоге, и это сообщает ему серьезность и торжественность. Четвертый тип напоминает второй мягкостью ударения и паузы; он еще торжественнее третьего благодаря запаздыванию главного ударения; более, чем тре-

* Отсюда большая живость звучания французского языка в сравнении с английским, ибо в первом из них последний слог обычно бывает долгим и акцентированным, а во втором долгий слог чаще всего приходится на конец слова и акцента не имеет. Наиболее вероятной причиной этого различия мне представляется различие темперамента и склонностей; французам присуща живость, англичанам — сдержанность; если это так, то перед нами разительный пример сходства между национальным характером и языком.

тний, он располагает к паузе и поэтому лучше всего подходит для завершения периода.

Однако это еще не все особенности различных типов строки. Каждый различается также завершающим ударением и паузой; неровное деление строки первого типа создает ощущение подъема; к концу строки оно всего сильнее; это естественно заставляет сильно выделить последний слог либо повышением тона, либо более полнозвучным произношением. Поэтому этот тип всего менее пригоден для завершения периода, где подходит каденция, но не ударение. Второй тип, не дающий ощущения подъема, не может соперничать с первым возвышенностью завершающего акцента или достоинством завершающей паузы, ибо они взаимно обусловлены. Однако он превосходит третий и четвертый типы более эффектным концом; у тех он скромнее вследствие ощущения снижения и меньшего усилия при произношении; это заметно в третьем, а еще более в четвертом типе. Согласно моему описанию завершающие ударения и паузы всех четырех типов, если свести их в шкалу, составят, вероятно, убывающий ряд в арифметической прогрессии.

После сказанного покажется ли излишней тонкостью предположение, что различные типы имеют различное назначение и что гениальный поэт делает между ними выбор? Мне не кажется это совершенной химерой. На мой взгляд, первый тип подходит для чувств живых или бурных; третий — для всего серьезного, торжественного и возвышенного; второй — для всего нежного или меланхолического и для всех вообще ответных эмоций; а последний — для подобных же чувств, но с оттенком торжественности. Я не утверждаю, что они не пригодны ни для чего другого, ибо тогда не хватило бы мелодий для сопровождения мыслей, не имеющих определенного характера. Я лишь осторожно осмеливаюсь предположить, что каждый тип особенно пригоден для определенных тем и более способен их выражать. Судить об этом всего лучше на опыте; чтобы меня не обвинили в пристрастном подборе, я ограничусь одной поэмой, начиная с первого типа:

On her white breast a sparkling cross she wore
Which Jews might kiss and infidels adore.
Her lively looks a sprightly mind disclose,
Quick as her eyes, and as unfix'd as those.
Favors to none, to all the smiles extends;
Oft she rejects, but never once offends,
Bright as the sun, her eyes all gazers strike,
And, like the sun, they shine on all alike.
Yet graceful ease, and sweetness void of pride,
Might hide her faults, if belles had faults to hide.
If to her share some female errors fall,
Look on her face, and you'll forget'em all ¹³⁰.

Каждый, кто наделен слухом, признает, что своей удивительной живостью эти строки отчасти обязаны мелодии. Все они относятся к первому типу, что весьма необычно для автора, прославленного разнообразием версификации. Можно ли сомневаться, что тонкий вкус подсказал ему здесь выбор именно первого типа?

Второй тип:

Our humble province is to tend the fair,
Not a less pleasing, though less glorious care;

To save the powder from too rude a gale,
 Nor let th'imprison'd essences exhale.
 To draw fresh colors from the vernal flow'rs:
 To steal from rainbows, ere they drop their show'rs.

Третий тип:

To fifty chosen sylphs, of special note,
 We trust th'important charge, the petticoat.

Строки четвертого типа выглядят плохо, когда их много подряд; они располагают к отдыху, и их назначение — заканчивать период. Читатель должен поэтому удовлетвориться примерами, где этот тип смешан с другими.

Not louder shrieks to pitying Heav'n are cast,
 When husbands, or when lapdogs, breathe their last.
 Steel could the works of mortal pride confound,
 And hew triumphal arches to the ground.

Это подсказывает мне еще один опыт, а именно сопоставление различных типов, примеры, где они смешиваются в одном и том же отрывке.

Первый со вторым:

Sol through white curtains shot a tim'rous ray,
 And ope'd those eyes that must eclipse the day.

Первый с третьим:

Think what an equipage thou hast in air,
 And view with scorn two pages and a chair.

Второй с третьим:

Sunk in Thalestris' arms the nymph he found,
 Her eyes dejected, and her hair unbound.

Размышляя над сказанным, я начинаю сомневаться, уж не грезил ли я все это время и не были ли все являвшиеся мне диковинные предметы всего лишь призраками? Есть ли в этой видимости сколько-нибудь истины, или же она целиком рождена воображением? Нет, сомневаться в ее истинности нельзя; и мы можем уверенно сказать, что достоинства английского героического стиха велики; ибо хотя в составе равных длиною строк и в подобии конечных звуков преобладает единообразие, в удивительных вариантах пауз и ударений мы находим еще большее разнообразие. Сколь прекрасно именно сочетание единообразия с разнообразием*, мы уже видели на множестве примеров, но лучшим примером служит английская версификация; быть может, слишком простая по своему строению, она весьма мелодична благодаря паузам и акцентировке; она уже может соперничать с самыми совершенными образцами, известными Греции или Риму; и отрадно видеть, что она способна к дальнейшему совершенствованию.

* См. гл. IX.

Перейдем к белому стиху, имеющему столько общего с рифмованным, что его особенности займут немного места. По части формы он отличается тем, что отбрасывает бряцанье сходными окончаниями, очищаясь таким образом от ребячества. Однако это достоинство — пустяк в сравнении со следующим. Рифма крайне стесняет стих; и особым преимуществом белого стиха является то, что он свободно может сопровождать наиболее дерзновенный полет воображения. Рифма непременно делит стих на двустихия; каждое составляет законченный мелодический период, разделенный на части паузами и завершающийся полной паузой; в следующем двустихии все начинается заново; так что все рифмованное сочинение состоит из двустихий. Я часто имел случай напоминать о необходимости согласия между звучанием и значением; следовательно, двустихие, будучи законченным мелодическим периодом, должно быть законченным и по смыслу. Поскольку соблюсти это крайне трудно, допускаются, как разъяснялось выше, вольности; однако пользоваться ими надо умеренно и так, чтобы сохранить известное согласие между значением и мелодией; полная смысловая пауза должна непременно приходиться только на конец двустихия; и каждый конец двустихия должен совпадать со смысловой паузой; одно предложение может занимать несколько двустихий, однако каждое двустихие должно содержать отдельную часть предложения, отделенную от остального как смысловой, так и мелодической паузой; а все должно завершаться полной каденцией*.

Подобные правила весьма сковывают рифму; законченную мысль невозможно поместить между рифмами; ее приходится дробить на части, подгоняя к отрывистой мелодии; к тому же краткие периоды не допускают инверсии.

Я рассмотрел этот вопрос особенно подробно, чтобы дать верное понятие о белом стихе и показать, что малейшее различие в форме может привести к существенным различиям в содержании. В белом стихе имеются те же паузы и акценты и та же пауза в конце каждой строки, что и в конце первой строки двустихия. Словом, белый стих подчиняется тем же мелодическим правилам, что и первая строка двустихия; но поскольку он свободен от рифм и от деления на двустихия, каждая строка может у него переходить в следующую, как переходит первая строка двустихия во вторую. Каждая строка должна заканчиваться мелодической паузой, но пауза эта столь незначительна, что не требует паузы смысловой; поэтому мысль можно развивать с паузами или без них, пока предложение не завершится полной паузой как смысловой, так и мелодической, — единственным ограничением является требование, чтобы полная пауза приходилась в конце строки; это нужно для согласия между смыслом и мелодией, к которому всегда следует стремиться, и совершенно необходимо для получения наибольшего эффекта от полной паузы. Вот почему белый стих благоприятствует инверсии и отличается эффектными паузами и ударениями, которым, как показано выше, инверсия дает больший простор, чем естественный порядок слов.

Во втором разделе настоящей главы показано, что инверсия, как ничто другое, способствует силе и возвышенности слога; двустихия

* Этим правилом французские стихи совершенно пренебрегают. Даже Буало не колеблется заканчивать мысль вместе с первой половиной двустихия и начинать новую во второй строке. Такая вольность, хотя и освященная практикой, неприятна, ибо создает разлад между смысловыми и мелодическими паузами.

рифмованного стиха ставят инверсии тесные пределы; да и там, где она возможна, ее возвышенный характер плохо сочетается со скромным тоном этого стиха.

Общепризнано, что возвышенный слог Мильтона отлично подходит к его теме; и столь же очевидно, что своей торжественностью этот слог обязан более всего инверсии. У Шекспира инверсия редка; но его белый стих, подобный ритмической прозе, отлично подходит для сцены, где инверсия крайне неуместна, ибо в диалоге не может звучать естественно.

До сих пор я рассматривал выразительные возможности стиха, оставляя в стороне рифму. Это — не единственное основание для предпочтения белого стиха; у него есть и другое, не менее важное преимущество, а именно более широкая и совершенная мелодичность. В отличие от рифмованного стиха мелодия не втиснута здесь в двустопные; она способна шириться, соперничая отчасти с самой музыкой. Промежуток между каденциями может быть, по желанию, больше или меньше; благодаря этому мелодия богаче и разнообразнее, чем в рифмованном стихе и даже в греческом и латинском гекзаметре. В этом не усомнится никто из читавших «Потерянный Рай», где, правда, много небрежных строк, но зато постоянно звучит богатая мелодия и выражаются самые высокие чувства <...>¹³¹

Латинский гекзаметр в сравнении с английским героическим стихом имеет следующие несомненные преимущества. В нем удачнее распределение слогов, свободнее чередование долгих и кратких. Во-вторых, длина строки гекзаметра отличается торжественностью; наша строка живее благодаря своей краткости, но гораздо менее подходит для предметов возвышенных. В-третьих, эта торжественность еще усугубляется возможностью употреблять длинные, весьма звучные слова. Зато английский рифмованный стих обладает большим числом и большим разнообразием пауз и акцентов. Действительно, эти два вида стиха во всем почти противоположны: у гекзаметра — больше разнообразия в распределении слогов, но никакого в паузах и ударениях; у английского стиха — большое разнообразие пауз и акцентов и очень мало его в распределении слогов.

Белый стих сочетает в большой степени достоинства латинского гекзаметра и английского рифмованного стиха и сверх того имеет немало собственных достоинств. Он не скован, как гекзаметр, обязательной полной паузой в конце каждой строки; или, как рифмованный стих, полной паузой в конце двустопия. Его строение, допускающее переход строки в следующую, сообщает ему еще большую торжественность, чем та, какую придает гекзаметру его длинная строка. Оно же дает еще большие, чем в латинском или греческом гекзаметре, возможности инверсии; ибо эти последние несколько ограничены паузами в конце каждой строки. Но наибольшее его преимущество — в мелодии; в гекзаметре мелодия ограничена строкой, а в английском рифмованном стихе — двустопием; в белом стихе она не стеснена ничем и пользуется наибольшей свободой, возможной для музыки стиха, а именно свободой сопровождать смысл. Словом, белый стих превосходит гекзаметр во многих отношениях, а уступает ему лишь в свободе распределения слогов и в употреблении длинных слов.

Французский героический стих, напротив, страдает всеми недостатками латинского гекзаметра и английского рифмованного стиха, не обладая их достоинствами; скованный рифмой и обязательной паузой после каждого двустопия, он, кроме того, весьма утомителен однооб-

разием своих пауз и ударений; пауза неизменно делит строку на две равные части, а акцент неизменно приходится перед паузой:

Jeune et vaillant hérôds || dont la haute sagesse
N'est point le fruit tardif || d'une lente vicillesse.

Все здесь способствует докучному однообразию: повторение той же паузы и того же ударения, равномерное деление строки — все утомляет слух. Яснее всего я могу представить это читателю французским переводом из Мильтона <...>¹³²

Немного больше согласия между смысловыми паузами и мелодическими — и ничто не могло бы быть мелодичнее этих строк. Вообще недостатком стихосложения Мильтона, во всем остальном превосходного, является несовпадение смысловых и мелодических пауз.

В переводе верно передан смысл, слова обладают не меньшей силой, но насколько они уступают оригиналу в мелодичности!

Много было попыток ввести гекзаметр в новые языки, но они не удались. Я считаю, что английский язык для этой мелодики не приспособлен, и вот почему. Во-первых многосложные слова латинского и греческого языков содержат долгие и краткие слоги, что делает их пригодными для гекзаметра; наши для него не годятся из-за преобладания кратких слогов. Во-вторых, почти все наши односложные слова могут произноситься с произвольной долготой, что для гекзаметра также не подходит, ибо хотя, как говорилось выше, можно привыкнуть и к долгому и к краткому звучанию одного и того же слова, однако сознание, колеблясь между двумя этими звучаниями, не поражается ни одним из них, как это бывает со словом, всегда звучащим одинаково; поэтому произвольное звучание плохо подходит для мелодии, основанной главным образом на количественных отношениях. В латинском и греческом гекзаметре мелодия основана на неизменности звучания. В английском гекзаметре мелодии не будет, разве лишь при искусном чтении; ибо большинство звуков имеет произвольную долготу. При простом чередовании «долгий — краткий» это легко; но весьма затруднительно при том разнообразии, каким обладает гекзаметр.

Рифма играет в современной поэзии столь важную роль, что требует особой проверки. Я отвожу ей достаточно места, чтобы обнаружить, если сумею, ее красоты и заслуги. Первое рассмотрение предмета ведет закономерно к следующему рассуждению: поскольку рифма не связана с выражением чувств и действует на слух одними лишь звуками, ее следует изгнать из всех сколько-нибудь серъ-

езных сочинений как нечто легковесное и ребяческое. Заметим также, что созвучия слов отчасти потешны; доказательство этому мы находим в двойных рифмах «Гудибраса»¹³³, немало способствующих комическому эффекту; этот комический эффект был бы замечен и в серьезных произведениях, если бы его не заслоняла важность самого предмета; так как комический оттенок присущ рифмам неизменно, автору нужно особо пылкое вдохновение, чтобы защитить достоинство выражаемых чувств от столь коварного врага»^{*}.

Эти доводы выглядят убедительно и отчасти таковы и есть. С другой стороны, следует учесть, что в новых языках рифма получила всеобщее распространение не только у детей, но и у взрослых, а этого не могло бы быть, если бы рифма не имела вовсе корней в человеческой природе. К рифме с успехом прибегали гениальные поэты как для сочинений легкого рода, так и для серьезных. Их пример, будучи положен на другую чашу весов, уравнивает приведенные доводы; чтобы прийти к какому-то решению, надобно заглянуть поглубже.

Музыка имеет над нашей душой большую власть; она способна усиливать страсти или успокаивать их, если и не может их рождать. Отдельный звук, даже самый приятный, это еще не музыка; но, повторяясь, отдельный звук может привлечь внимание и не дать уснуть; а различные звуки одного типа, повторяясь через равные промежутки времени, должны действовать еще сильнее. Это можно сказать и о рифме, то есть соединении двух стихотворных строчек посредством сходно звучащих слов на конце каждой. Если вслушаться внимательно, музыка двустишия бодрит и умеренно веселит, не рождая возвышенных чувств; подобно журчанию ручья по камешкам, она успокаивает, когда мы встревожены, и ободряет, когда мы в унынии. Это едва заметно, если рифмованным стихом написана вся поэма; но бывает весьма сильным по контрасту, как мы это видим в двустишиях, завершающих действие некоторых наших современных трагедий; эти двустишия заметно меняют наше настроение: вместо скорби и печали приходит заметное облегчение и бодрость. Напомню монолог Джейн Шор в IV действии, когда Глостер объявляет ей

^{*} Воссиус¹³⁴, О напевности стихов, стр. 26, говорит: «Ничто так не вредит серьезности, как игра слогами в звучании».

приговор; монолог леди Джейн Грей в конце I действия; и монолог Калисты в «Прекрасной грешнице»¹³⁵, когда она покидает сцену примерно в середине III действия. Монолог Алиции в конце IV действия «Джейн Шор» устраняет последние сомнения: в эту сцену глубокого горя рифмы вносят какую-то веселость, отнюдь не соответствующую выражаемым чувствам.

Алиция

Навеки? О, навеки?

Но кто несчастным может быть навеки?
Соперница! Он думал лишь о ней,
Ее благословил он, отбывая, —
Я проклята, она благословенна?
Нет, если бед моих была причиной
Ее столь роковая красота,
Пускай она мон разделит муки,
Пускай, последней радости лишась,
День проклянет, в который родилась;
Пусть, как и я, уйдет во мрак, в пустыню,
Разлюбит свет и неба купол синий;
С надеждой и добром простясь навек,
Все проклянет что создал человек
Или природа: сад, леса и море;
Пусть оглашает воздух воплем горя,
Терзает грудь свою в жестокой муке;
Несчастливая, безумная, как я,
Пусть смерть зовет в замену бытия!

Описав в меру своих сил впечатление, производимое рифмой, я спрошу, нет ли сюжетов, для которых рифма особенно подходит, и таких, где она не подходит вовсе. Прежде всего нашего внимания требуют возвышенные темы, производящие сильное впечатление. В главе о величественном и возвышенном было установлено, что величественный или возвышенный предмет вызывает эмоцию восторга; пренебрегая строгой правильностью и порядком; то есть нечто весьма отличное от эмоций, возбуждаемых умеренно оживленной музыкой рифм. Каков же будет эффект от возвышенного предмета, изображенного рифмованным стихом? Тесная связь мелодии и смысла ведет к тесной связи возбуждаемых ими эмоций; одна из них, вызванная содержанием поэмы, возвышает душу; другая, вызванная мелодией, заключенной в тесные границы созвучий и регулярных каденций, не даст подняться выше них. Столь несходные эмоции не могут удачно сочетаться.

Впрочем, едва ли нужно рассуждать о случае, который

не имел и, вероятно, не будет иметь места, а именно о важной теме, облеченной в рифмы, но при этом сохраняющей возвышенность. Удачная мысль или пламенная фраза могут порой вызвать как бы порыв ввысь; но нужен гений, какого еще не видывали, чтобы сочинить сколько-нибудь длинную поэму в тоне значительно более возвышенном, чем тон мелодии. Ни Тассо, ни Ариосто не являются здесь исключениями, а еще менее — Вольтер. И как можно ждать неизменно возвышенного тона от поэта, вынужденного влачить оковы рифмы, когда даже при содействии всех средств языка подобная возвышенность требует величайших усилий гения.

Признав рифму негодным облачением для величавых и возвышенных образов, мы должны признать и ее достоинство: способность поднять низкий предмет до собственной своей высоты. Аддисон замечает, что «рифма сама по себе уже выводит нас из области прозы и очень часто заставляет не замечать весьма неудачную паузу; но где стих не рифмован, там необходима вся торжественность звучания и вся сила выражения, чтобы не дать стиху превратиться в плоскую прозу»*. Роль рифмы особенно заметна во французском стихе; будучи простым и мало пригодным для инверсии, он без этой искусственной поддержки легко опускается до прозы; поэтому рифма необходима во французской трагедии, а быть может, даже и в комедии. Вольтер** именно так объясняет рифму в этих сочинениях. Он чисто-сердечно признает, что даже при поддержке рифмы трагедии его страны немногим более чем салонные беседы; что, видимо, должно означать, что французский язык слаб и непригоден для предметов величественных. Вольтер сознавал этот недостаток и, однако, попытался сочинить на этом языке эпическую поэму.

Оживляющий и бодрящий эффект рифмы еще очевиднее в коротких строках, где рифмы повторяются часто; поэтому рифма отлично подходит для предметов веселых и легких <...>¹³⁷

Такие часто следующие друг за другом рифмы совершенно непригодны для изображения суровых и сильных страстей; несогласие между содержанием и мелодией ощущается тогда очень сильно <...>¹³⁸.

* «Зритель» № 285, [1712, 26 января].

** В предисловии к своему «Эдипу» и в «Рассуждении о трагедии», предпосланном им «Бруту»¹³⁶.

Или еще:

Совсем один средь гор высоких,
 С которых прядают потоки,
 И Гебр всклокоченный струится,
 Бурлит, неистовствует, злится,
 Совсем один
 Эагра сын
 Под сенью снеговых вершин
 Тревожа стоном всю округу,
 Зовет погибшую подругу.
 На стон сбегаются менады,
 Певец, не жди от них пощады!
 Неукротима и слепа
 Вакханок буйная толпа ¹³⁹.

Рифма столь же непригодна для изображения страдания и горя, как и для предметов возвышенных, и поэтому долго не употреблялась в английской и итальянской трагедии. Нехороша она и для тем серьезных, хотя и не возвышенных, ибо легкость мелодии противоречит серьезности предмета. «Опыт о Человеке» ¹⁴⁰, трактующий о предмете серьезном и важном, выглядел бы лучше, будучи написан белым стихом. Шутливая любовь, веселье, юмор и насмешка — вот область рифмы. Границы, поставленные ей природой, были расширены в варварские и темные времена; злоупотребление ею надолго вошло в обычай; но как в нравственности, так и в искусствах мы видим непрестанное улучшение вкусов; медленно, но неизменно они стремятся к совершенству, и нет сомнения, что со временем рифма в Англии будет вытеснена с незаконно завоеванных ею территорий и заключена в подобающие ей границы.

Высказав свои мысли о рифме, я заключаю этот раздел следующим общим замечанием: музыка стиха чарует нас столь сильно, что заглушает весьма грубые погрешности. Нельзя привести лучшего примера, чем эпизод с Аристеем, завершающий четвертую книгу «Георгик». Чтобы добыть новый пчелиный рой вместо погибшего, Вергилий советует вывести его во внутренностях вола, убитого особым образом. Он сообщает, откуда этот диковинный рецепт: когда у Аристея погибли от болезни пчелы, он не подумал обычным способом раздобыть новый рой, но, подобно капризному ребенку, горько жаловался водяной нимфе Кирене, своей матери. Она советует ему спросить у морского божества Протея, но не о том, как достать новый рой, а отчего погиб старый; и добавляет, что придется применить силу,

ибо Протей никогда ничего не говорит по доброй воле. Аристей, довольный этим советом, хотя он не сулит ему возмещения потери, приступает к делу. Протей захвачен спящим, связан и вынужден заговорить. Он сообщает, что гибель пчел была Аристею возмездием за покушение на честь Евридики, супруги Орфея; спасаясь от его домогательств, она была ужалена змеей и умерла. Протей, у которого обычная угрюмость должна была бы смениться яростью из-за грубого обращения, какому он подвергся, становится неожиданно учтив и общителен. Он рассказывает всю историю нисхождения Орфея в ад за своей супругой; рассказ весьма занимательный, однако никак не связанный с тем, чего от него ждали. Аристей, вернувшись к матери, получает совет с помощью жертвоприношения умиливать Орфея, которого уже нет среди живых. В жертву приносится вол, и из его внутренностей, о чудо! вылетает рой пчел. Следует ли из этого, что того же можно достичь и без чуда, как предполагается в рецепте?

ГЛАВА XIX

СРАВНЕНИЯ

Сравнения, как сказано выше*, служат двоякой цели: обращаясь к разуму, они поучают; обращаясь к сердцу, они имеют целью нравиться. Для этого последнего есть несколько способов; во-первых, подсказать какую-либо необычную черту сходства или контраста; во-вторых, представить предмет как можно рельефней; в-третьих, связать его с другими, приятными предметами; в-четвертых, возвысить предмет; в-пятых, принизить его.

Что все эти способы содействуют приятности сравнения, видно из сказанного в гл. VIII и будет еще более очевидно, когда после предварительных общих замечаний я приведу примеры.

Предметы, воспринимаемые разными органами чувств, нельзя объединять в сравнении; ибо такие предметы на-

* Гл. VIII.

столько далеки друг от друга, что тут невозможно ни сходство, ни контраст.

Можно сравнивать друг с другом предметы, воспринимаемые слухом, а также вкусом, обонянием; но более всего сравнений можно почерпнуть из числа предметов видимых; ибо в речи, устной или письменной, сравниваются между собой лишь представления о предметах, а представления зрительные яснее и живее всех других.

Когда народ, выходя из состояния варварства, начинает помышлять об искусствах, он скоро открывает и красоты речи; а открыв, начинает, как это обычно бывает со всем новым, пользоваться ими без должного чувства меры. Так, в ранней поэзии всех народов мы находим метафоры и сравнения, основанные на отдаленном и незначительном сходстве; утрачивая прелесть новизны, они постепенно утратили популярность, и теперь, по мере улучшения вкусов, в сочинениях допускаются одни лишь правильные метафоры и сравнения. Это свое замечание я ниже иллюстрирую примером одной из описанных только что метафор; а вот образец сравнения:

О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои — как стадо коз, сходящих с горы Галаадской. Зубы твои — как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними. Как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока — ланиты твои под кудрями твоими; шея твоя — как столп Давидов, сооруженный для оружий, тысяча щитов висит на нем — все щиты сильных. Два сосца твои — как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями. Нос твой — башня Ливана, обращенная к Дамаску¹.

Ты точно снег на вереске, твои волосы — туман Кромлы, когда он вьется над холмом и освещается лучом востока! Твоя грудь — два нежных утеса, видные из Бранно потоков; твои руки подобны двум белым столбам в залах великого Фингала!²

Сравнение однородных предметов не производит эффекта, равно как и противопоставление предметов разнородных. Причины этого объяснены в указанной выше главе, а теперь они будут иллюстрированы примерами. Вот сравнение, основанное на столь очевидном сходстве, что оно едва ли производит впечатление:

...и они, устыдившись царских упреков,
Крепче сомкнулись, смелей налегли за советником храбрым.
Рати ахеян с другой стороны укрепляли фаланги
Внутри их стены. Предстоял их мужеству подвиг великий:

Тут, как ликийцы храбрейшие все не могли у ахейн
 Крепкой стены проломить и открыть к кораблям их дорогу,
 Так и ахейн сыны не могли нападавших ликийн
 Прочь от стены отразить, с тех пор как они подступили.
 Но как два человека, соседи, за межю раздорят,
 Оба с саженью в руках на смежном стоящие поле,
 Узким пространством делимые, шумно за равенство спорят:
 Так и бойцов лишь забрала делили ³.

Тот же упрек можно предъявить следующему сравнению, из Мильтона. В нем говорится о падших ангелах, которые ищут золото:

Спешит отряд к ней духов, оживленных
 Готовностью; так видим землекопов,
 Вперед спешащих с ломом и лопатой ⁴.

А вот пример противопоставления разнородных предметов:

Королева

Как! Ричард мой настолько изменился,
 Ослаб настолько телом и душой?
 Иль Болингброк твой разум тоже сверг?
 Иль в сердце Ричарда он тоже вторгся?
 Лев раненый, когда когтистой лапой
 До недруга не может дотянуться,
 Терзает землю в ярости. А ты —
 Ты, словно провинившийся школяр,
 Лысишь ярости врага, целуешь розгу?
 Опомнись же — ты лев, ты царь зверей! ⁵

Это сравнение едва ли достигает цели; человек и лев — существа разных видов, поэтому годятся для уподобления; но между ними нет такого сходства, чтобы можно было произвести сколько-нибудь сильное впечатление, противопоставляя отдельные черты или обстоятельства.

Третье общее замечание заключается в том, что для сравнения нельзя брать понятия отвлеченные, разве только если их олицетворить. Шекспир сравнивает невзгоды с жабой, а клевету — с укусом крокодила, но в таких сравнениях отвлеченные понятия должны представляться как бы живыми существами.

Для правильного понимания сравнений их надлежит разделить на два вида: один — обычный и знакомый, вроде сравнения человека по отваге — со львом, по быстроте — с конем; второй — более утонченный, основанный на связях более отдаленных, когда два предмета, сами по себе не сходные, но и не противоположные, сравниваются в своих результатах. Этот вид сравнения отчасти описан выше

и сейчас будет разъяснен подробнее. Между цветочной клумбой и веселой песней нет сходства; однако их можно сопоставлять в их следствиях, ибо они рождают сходные эмоции.

Столь же мало сходства между братской дружбой и драгоценным елеем: но заметьте, как удачно сравниваются производимые ими впечатления:

Сыны человечества в тени крыл твоих спокойны. Насыщаются от тука дома твоего, и из потока сладостей твоих ты напойешь их ⁶.

Добавлю еще несколько примеров таких сравнений:

Радостно твое присутствие. Фингал, как солнце на Кромле, когда охотник оплакивал его отсутствие зимой и видит его сквозь тучи <...>

Не доносится ли до Оссиана голос, или это отзвук минувших дней? Часто воспоминания прошлых времен, как вечернее солнце, посещают мою душу. <...>

Душа Клессамора омрачена горем, как солнце тучами...

«Приятны слова песни, — сказал Кухуллин, — дороги сказания былых времен. Они подобны тихой росе утра на вершине утеса оленей, когда солнце еще слабо освещает его откосы, а синее озеро спокойно в долине» ⁷.

Это цитаты из поэм Оссиана, изобилующих подобными утонченными сравнениями, которые у него на редкость удачны *.

Продолжаю примеры тех различных способов, какими сравнения первого или второго вида могут доставлять удовольствие; согласно установленному выше порядку, я начинаю с тех, которые нравятся нам потому, что подсказывают некую неожиданную черту сходства или контраста:

Есть сладостная польза и в несчастье:
Оно подобно ядовитой жабе,
Что ценный камень в голове таит ⁹.

Болингброком
Взят в плен сам расточительный король,
Как жаль, что не хранил он, не лелеял
Свою страну, как мы лелеем сад!

* Природа и достоинства сравнений у Оссиана подробно рассматриваются в сочинении о его поэмах, написанном д-ром Блейром ⁸, профессором риторики Эдинбургского университета, — образец критики, доставляющий истинное наслаждение.

Чтоб не могли плодовые деревья
 Погибнуть от переполнения соком,
 Весной мы подрезаем их кору.
 Когда б с вельможами так поступал он,
 Росли б они на пользу государству...¹⁰.

Смотри: открыв ворота золотые,
 Прощается заря с победным солнцем;
 На щеголя-юнца оно походит,
 Что пред своей красуется любимой¹¹.

О, Кассий, ты в ярмо впряжен с ягненком,
 В нем гнев таятся, как в кремне огонь;
 Он при ударе высекает искру
 И тотчас остывает¹².

...И завершился темный их совет
 Восторгом пред Владыкой несравненным.
 Так, отделясь от горной высоты,
 Когда уснули вихри, облака
 Скрывают Небеса; и быстрым ливнем
 Иль снегом лик природы омрачают...¹³.

Как Млечный Путь, как звезд лучи
 Сокрыты днем, горят в ночи —
 Так мы, когда среди ночи бродим,
 В уме знакомом вдруг находим
 Блеск, новый блеск, что до сих пор
 Был скрыт, нам ослепляя взор¹⁴.

В «Иерусалиме» Тассо (песнь 19, строфа 22) последняя вспышка отваги сравнивается со вспышкой угасающего светильника.

Ни одно из приведенных выше сравнений, как мне кажется, не иллюстрирует главной темы; следовательно, доставляемое ими удовольствие должно происходить оттого, что они подсказывают черты сходства, далеко не очевидные: я говорю о главном впечатлении; ибо несомненно, что прекрасный предмет, привлекаемый для сравнения, приятен также и сам по себе.

Среди приведенных примеров это особенно ощущается в примерах из Мильтона.

Следующая цель сравнения — если держаться все того же порядка — состоит в том, чтобы представить предмет возможно более рельефно. Это очень явно выступает в следующих сравнениях:

...Как весы у жены, рукодельницы честной,
 Если, держа коромысло и чаши заботно равняя,
 Весит волну, чтоб детям промыслить хоть скудную плату, —

Так равновесно стояла и брань, и сражение воинств
 Долго, доколе Кронид не украсил высокою славой
 Гектора: Гектор ворвался в твердыню ахейскую первый.
 Голосом, слух поражающим, он восклицал ко троянам ¹⁵.

Скромно незримый цветок за садовой взрастает оградой —
 Он неизвестен стадам, не бывал он плугом встревожен;
 Нежат его ветерки, и росы питают и солнце,
 Юношам многим он люб, он люб и девушкам многим.
 Но лишь завянет цветок, подрезанный тоненьким ногтем,
 Юношам он уж не люб, и девушкам боле не люб он.
 Девушка так же; доколе не тронута, все ее любят.
 Но лишь невинности цвет оскверненное тело утратит,
 Юношей больше она не влечет, не мила и подругам ¹⁶.

Подражание этому прекрасному сравнению мы находим у Ариосто ¹⁷, песнь I, строфа 42, но ему далеко до оригинала. Отчасти ему подражает и Поуп *.

Л ю ч е т т а

Не потушить огонь я ваш стремлюсь,
 Но лишь неистовство его умерить,
 Чтоб он в границах разума остался.

Д ж у л и я

Чем больше гасишь, тем сильнее горит он.
 Скользящий тихо по лесу ручей,
 Запруды встретив, буйством закипает... ¹⁸

Она молчала о своей любви,
 Но тайна эта, словно червь в бутоне,
 Румянец на ее щеках точила.
 Безмолвно тая от печали черной,
 Как статуя Терпения, застыв,
 Она своим страданьям улыбалась ¹⁹.

...Дотлевой, огарок!

Жизнь — это только тень, комедиант,
 Паясничавший полчаса на сцене
 И тут же позабытый ²⁰.

Великая природа! О богиня!
 Как дивно в этих юношах державных
 Себя явила ты! Они нежны,
 Как легкий ветерок, когда ласкает
 Фиалку он, цветок едва колебля.
 Но чуть вскипит в них царственная кровь,
 Как оба станут схожи с буйным вихрем,
 Который гнет вершины горных сосен
 И клонит их в долину ²¹.

* «Дунсиада», кн. IV, строка 405.

Вид Иерусалима, открывшийся христианскому войску, сравнивается с землей, возникшей перед моряками после долгого плаванья (Тассо, «Иерусалим», песнь III, строфа 4). Ярость Ринальдо, которая стихает, не встречая противодействия, сравнивается с неистовством ветра или воды, когда им открыт свободный путь (песнь XX, строфа 58).

Поскольку слова лишь слабо и смутно передают впечатление многочисленности, поэт, чтобы живо представить численность описываемых предметов, поступает правильно, когда сравнивает их с чем-то знакомым каждому. Так, Гомер* сравнивает греческое войско с роем пчел; в другом месте** он сравнивает его с весенним обилием листвы и цветов или с насекомыми, роящимися в воздухе летним вечером. А у Мильтона:

Так некогда, в день тяжкий для Египта,
Жезлом взмахнул могучим Моисей,
И саранча явилась черной тучей
С восточным вихрем, и нависла мглой
Над грешною странюю фараонов,
И воцарилась ночь в долинах Нила.
Такой же тучей Духи Зла ронились
Над сводом Ада...²²

Иные авторы*** осуждают подобные сравнения за низменность образов; но это весьма несправедливо, ибо многочисленность главных объектов выступает в них очень рельефно.

Приведенные примеры основаны на сходстве; другие достигают того же эффекта с помощью противопоставления:

Я — младший сын великого Эдварда,
Был старшим принц Уэльский, твой отец;
Он на войне был яростнее льва,
В дни мира был он кроток, словно агнец, —
Таков был этот рыцарственный принц.
Лицом ты весь в него. Он был таким же,
Когда он счетом дней с тобой равнялся.
Что добывал в бою, то он и тратил,
Не расточал отцовского добра.
Кровь недругов он проливал нередко,
Но братской кровью рук не запятнал.
О Ричард! Йорк скорбит, должно быть, тяжело,
Коль сравнивать тебя он стал с отцом²³.

* Песнь II, строка 111.

** Песнь II, строка 551.

*** См. «Поэтика» Виды, кн. 2, строка 282.

Мильтон обладает особым даром наделять красотой главный предмет посредством сравнения его с другими, приятными предметами; именно в этом состоит третья цель сравнения. Кроме того, такие сравнения играют и другую роль: они разнообразят повествование новыми образами, для сравнения не столь уж необходимыми; это — краткие эпизоды, не отвлекающие нас от главного предмета, но доставляющие большое удовольствие своей красотой и разнообразием.

Едва он смолк, поднялся страшный Демон
И к берегу двинулся, эфирный щит
Откинув за плечо; огромный, круглый,
Светился он своим широким диском,
Подобно шару светлому луны,
Которую следит мудрец Тосканский
В подзорную трубу с высот Фьезолы
Или в Вальдорно, сисясь отыскать
На шаре пестром след лесов и гор...²⁴

Он всех выше
По облику и по осанке гордой
Стоял, подобно башне. Лик его
Еще не вовсе потерял сиянье
Природное свое; в нем виден был
Еще архангел прежний, хоть отчасти
Его уж слава потемнела. Солнце
Так при восходе смотрит сквозь туман
На горизонте или при затменье,
Покрыто лунным диском, тускло светит
На половину лишь земного шара
И призраком зловещих перемен
Царей пугает²⁵.

Так от вершин холодных Гималаев,
Где свил гнездо,— летит голодный коршун
К истокам рек Гангеса и Гидаспа,
Где может он найти себе добычу
Среди ягнят пасущихся и коз,—
Но по пути к бесплодной Сериканс
Слетает он, где парусной повозкой
Из камыша китаец ловко правит;
Так на земле, подобной океану,
В отчаянье блуждает Сатана,
Но тщетно он себе добычи ищет²⁶.

Читателю ясно, что в сравнении подобного рода, когда сходный предмет однажды в него введен, этот новый предмет доставляет мимолетное развлечение, и мы не сетуем на то, что повествование прервано. Так, по хорошей погоде,

остановки в пути ради живописного ландшафта или красивых зданий радуют путешественника, скрашивают ему однообразие и, ненамного удлиняя действительное время пути, заметно помогают его скоротать.

Скажем теперь о сравнениях, возвеличивающих предмет. Такие производят на нас наибольшее впечатление; о причине этого можно прочесть в главе о величественном и возвышенном: но и без приводимых там рассуждений это станет ясно из следующих примеров:

Словно как страшный пожар по глубоким свирепствует дебрям
 Окрест сухой горы, и пыласт лес беспредельный;
 Ветер, бушуя кругом, развезает погибельный камень.
 Так он, свирепствуя пикой, кругом устремлялся, как демон;
 Гнал, поражал; заструился черною кровию после²⁷.

Сын же Пелеев

В грозном бою истреблял и троян и коней звуконогих.
 Словно как дым от пожара столпом до высокого неба
 Выходит над градом пылающим, гневом богов воздвигаем;
 Всем он труды и печали несчетные многим наносит, —
 Так Ахиллес наносил и труды и печали троянам²⁸.

Предвижу я, что будет наша встреча
 Как встреча двух враждующих стихий,
 Огня с водой, когда их столкновеенье,
 Рождая гром, рвет в клочья небеса²⁹.

Как поток пены стремится из мрачной, тенистой глубины Кром-лы, когда гром гремит в небе и черная ночь закрывает холмы. Из-за разорванных туч бури смотрят тусклые облики теней. Так неистовы, так необозримы и ужасны стремящиеся сыны Эрина. Вождь подобен киту Океана: доблесть его бьет водометом, и волны его могущества разливаются по берегу... Как тысячи волн стремятся к утесам, так приблизилось войско Сварана³⁰.

Прошу обратить особое внимание на следующее сравнение, а почему — будет сказано ниже.

Гектор пред ними

Бурный летел, как в полете крушительный камень с утеса,
 Если с вершины громаду осенние воды обрушат,
 Ливнем, дождем разорвавши утеса жестокого связи:
 Прядая кверху, летит он, трещит на лету им крушимый
 Лес; беспрепно и прямо летит он, пока на долину
 Рухнет, и больше не катится, сколь ни стремительный прежде;
 Гектор таков! при начале грозился до самого моря
 Быстро пройти меж судов и меж кушей, по тропам данаев;
 Но едва набежал на сомкнувшися крепко фаланги,
 Стал...³¹.

Образ падающего камня отнюдь не принадлежит к возвышенным*; но приведенное сравнение несомненно способно возбудить ум; если оно не возвышенно, то величаво. Следующее сравнение подтверждает, что между этими двумя понятиями существует реальное, хотя и тонкое различие:

С мечом своим занес он смело руку
 Над гордою главою Сатаны:
 Быстрее мысли пал удар громовый,
 И на десять шагов отпрянул Враг,
 И на десятом на колена пал.
 Но с помощью громадного копья
 С усилием успел он удержаться.
 Так на земле, отторгнутая бурей,
 Висит порой над бездною скала³².

Сопоставление по контрасту, не менее чем по сходству, может создавать впечатление величавого или возвышенного; примечательный пример этого мы находим у Лукана:

Мил победитель богам, побежденный любезен Катону³³.

Если вспомнить, что языческие боги стояли всего лишь рангом выше людей, то нелегко найти фразу, где смертный больше превознесен, чем в этом сравнении. В то же время я понимаю, что христиане, имеющие более высокое понятие о божестве, справедливо сочтут такое сравнение нелепым.

Последний из перечисленных мной пунктов — это принижение ненавистного предмета; оно достигается сравнением его с чем-либо низким или презренным. Мильтон, описывая поражение восставших ангелов, удачно изображает их смятение и ужас с помощью следующего сравнения:

Он огнем и громом
 Их гнал перед собой как стадо коз
 До стен хрустальных Неба. Разомкнулись
 Они, открывши роковую пасть
 Голодной бездны; вид ее бегущих
 Вспять обратил, но худший ужас сзади
 Толкнул их вновь, и ринулись стремглав
 Они от грани неба³⁴.

Поэтому и Гомер, как мне думается, правильно делает, когда сравнивает боевые клики троянцев с криками журав-

* См. гл. IV.

лей* и с бляением стада овец**; не беда, что это — образы низкие; он хотел именно принизить троянцев, противопоставляя их шумный поход молчаливому и мужественному выступлению греков. Аддисон***, описывая, как выглядят люди в глазах высшего существа, пользуется случаем, чтобы смирить их гордость, и уподобляет их кишащим муравьям.

Когда сравнение не достигает упомянутых мной целей, когда оно построено на обстоятельствах ничтожных и не примечательных, оно выглядит весьма глупо:

Мне небезызвестно, что к великим замыслам нас толкает множество причин, подобно тому как большие суда движутся, толкаемые множеством весел³⁵.

Надо надеяться, что различные цели сравнения и различные производимые им впечатления уже достаточно иллюстрированы подходящими примерами. Это оказалось нетрудно. Труднее вывести правила, которые указывали бы, когда сравнение уместно, а когда — нет; при каких обстоятельствах можно к нему прибегать, а когда — нет. Ясно, что сравнение уместно не всегда; человек, находящийся в состоянии невозмутимом и хладнокровном, не склонен ко взлетам поэтической фантазии и не станет жертвовать правдой ради красот воображения; еще менее расположен он к ним, когда угнетен заботами или всецело поглощен каким-либо важным делом. Напротив, под возвышающим и оживляющим воздействием страсти он склонен возвышать и оживлять все вокруг; он избегает повседневных слов, возвышает предметы посредством перифраз и метафор и даже наделяет жизнью и движением объекты неодушевленные. В этом разгоряченном состоянии духа он предается высочайшим взлетам фантазии и наслаждается самыми смелыми сравнениями и метафорами****. Но даже и не возносясь столь высоко, мы часто способны воспринимать украшения слога, когда они благородны и не слишком обильны. Например, сравнения, имеющие целью придать бóльшую рельефность главному предмету или оживить по-

* Начало книги III.

** Книга IV, 433—435.

*** «Опекун», № 153.

**** Лонгин в «Трактате о Возвышенном» замечает³⁶ поэтому, что подходящий момент для метафоры это тот, когда страсти достигают наибольшей силы и бурлят подобно потоку.

вестование. Вообще склонность к образному слогу и, в частности, к сравнениям появляется, когда воображение охвачено какой-либо возбуждающей страстью, будь то страсть сладостная или мучительная. Это явствовало уже из приводившихся выше примеров и будет показано далее. Так, любовь при своем зарождении волнует воображение и побуждает высказываться образно и посредством сравнений:

Открой мне, Аполлон, во имя Дафны,
Которую любил ты, — что такое
Крессида, Пандар? Что мы все такое?
Как Индии жемчужина, сияет
Она в своем доме. Нас разделил
Стремительный поток — свирепый, дикий.
Я лишь купец, а храбрый мой Пандар
И лодка мне, и кормчий, и надежда! ³⁷

Или еще:

Ночь кроткая, о ласковая ночь,
Ночь темноокая, дай мне Ромео!
Когда же он умрет, возьми его
И раздоби на маленькие звезды:
Тогда он лик небес так озарит,
Что мир влюбиться должен будет в ночь
И перестанет поклоняться солнцу ³⁸.

Страх перед бедой, даже неизбежной, всегда заключает в себе сомнение и неуверенность и волнует воображение:

Вулси
Тогда — конец!
В величье я вознесся до зенита
И вот теперь с меридиана славы
Лечу к закату. Прорезая ночь,
Я пронесусь блестящим метеором
И рухну в тьму навек ³⁹.

Однако настоящий раздел нашей темы требует, скорее, примеров неуместных сравнений. Я имел уже случай заметить, что язык сравнений не свойствен человеку в обычном состоянии, занятому повседневными делами. Вот почему следующая речь садовника к своим помощникам крайне неуместна:

Ты подвяжи на этих абрикосах
Большие ветки, что отягощают
Свой ствол, как блудные сыны — отца;
Поставить надо для ветвей подпорки, —
Тебе же надлежит, как палачу,

Отсечь чрезмерно длинные побеги,
 Которые так вознеслись надменно;
 Пусть в царстве нашем будут все равны ⁴⁰.

Богатство фантазии часто увлекает Шекспира к подобным ошибкам. Столь же неуместно и другое его сравнение:

Ступай скорее, Маргарита, в зал.
 Там ты найдешь кузину Беатриче
 Беседующей с Клавдио и с принцем;
 Шепни ей на ушко, что мы с Урсолой
 В саду гуляем и о ней толкуем;
 Скажи ей, что подслушала ты нас,
 И предложи ей спрятаться в беседке,
 Где жимолость так разрослась на солнце,
 Что солнечным лучам закрыла вход;
 Так фаворит, монархом вознесенный,
 Порою гордо восстает на власть,
 Что гордость эту в нем и породила ⁴¹.

Глубокое горе, жгучая тревога, ужас, раскаяние, отчаяние и все мрачные и удручающие чувства если не враждебны образному слогу вообще, то, во всяком случае, чужды торжественности, которая создается сравнением. Вот почему оно неестественно в устах юного Ретленда, когда он ждет смерти от руки врага и молит его о пощаде:

Так смотрит в клетке пленный лев на жертву,
 Дрожащую в его свирепых лапах,
 Так бродит, радуясь своей добыче,
 Так приближается, чтоб рвать на части. —
 Ах, милый Клиффорд! Лучше уж убей
 Меня мечом, чем этим грозным взглядом ⁴².

Нет ничего более неуместного и неуклюжего, чем следующее сравнение:

Порций
 Стой, Люция! Что слышу я? «Навеки»?

Люция
 Не поклялась я разве? Если ты
 Успеха ради, Порций, бросил брата
 На произвол судьбы — прощай!
 О, где взять сил, чтоб повторить «навек»!

Порций
 Так в угасающей светильне пламя
 То, трепеща, взовьется, то спадет,
 Как бы страшась с опорою расстаться, —

И я прошу тебя — не уходи:
Моя душа все вьется над тобою
Не в силах оторваться! ⁴³

Не лучше и сравнение, завершающее первый акт той же трагедии; изображенная там ситуация чересчур мрачна для сравнений. Не должен также изъясняться сравнениями тот, кто опасается, как бы не раскрылись его тайные козни:

З а р а
Немого нет как нет. А! То король,
Король ушел отсюда разъяренным;
Глаза, вращаясь словно метеоры,
Метали гнева алые лучи,
Казалось — он, как Сириус свирепый,
Стремился землю опалить, сметая
Все на своем губительном пути ⁴⁴.

Человек, угнетенный и измученный после проигранной битвы, также не склонен украшать свою речь сравнениями:

Ударили мы снова, но — увь! —
Вновь отступили; так порою лебедь
Стремится тщетно выплыть против волн,
В борьбе с течением теряя силы.
Чув! Близится погоня роковая.
Я слаб, — от злобы их не убежать!
Но будь я крепок, все ж не побежал бы.
Песчинки жизни сочтены в часах.
Здесь я останусь, здесь окончу жизнь ⁴⁵.

Еще менее расположен к сравнениям тот, кто не только побежден в бою, но к тому же смертельно ранен:

Израненное тело,
И кровь, и слабость — все мне говорит,
Что прах свой должен я отдать земле
И с гибелью моей — врагам победу.
Так срублен топором бывает кедр,
В чьей кроне царственный орел гнезвился,
Под чьей тенью грозный лев дремал
И чья надменная вершина выше,
Чем дерево Юпитера, вздымалась,
От зимних бурь кустарник защищая ⁴⁶.

Королева Екатерина, отвергнутая королем, убитая предстоящим разводом, не могла предаваться игре воображения; поэтому следующее сравнение, быть может, прекрасное в устах постороннего наблюдателя, в ее собственной речи едва ли уместно:

...нет надежд, нет жалости, нет друга,
Нет даже слез из родственных очей.

Быть может, не дождусь здесь и могилы!
 Как лилия, в былом полей царица,
 Погибну и завяну⁴⁷.

Подобные несвоевременные сравнения удачно высмеяны в «Репетиции»:

Бейс. Сейчас она должна привести какое-нибудь сравнение.

Смит. Какая в том надобность, м-р Бейс?

Бейс. Потому что она изумлена; а есть такое правило: когда кто изумлен, он должен привести сравнение. Так уж нынче пишут⁴⁸.

Сравнение не всегда безупречно, даже когда оно своевременное. Выше я попытался представить в общем виде различные цели, каким сравнение может способствовать. Подобно прочим творениям человеческой мысли, оно может этой цели не достигнуть; примеры этого нередки даже у отличных писателей; чтобы закончить нашу тему, необходимо сказать несколько слов именно о таких неудачных сравнениях.

Начну с того, что нет ничего более ошибочного, чем сравнение, основанное на слишком слабых признаках; отдаленное сходство или контраст, вместо того чтобы занимать ум, утомляют его своей неясностью и не достигают ни одной из целей сравнения. Следующие сравнения, видимо, страдают именно этим недостатком:

Ясный Нот не всегда приносит дожди проливные —
 Он же порою и тучи разгонит.
 Помни об этом, о Планк! Печали и тягости жизни
 Нежным вином разгонять научайся⁴⁹.

Турн, предводитель войск, посредине
 Едет с ружьем и всех красой превосходит и ростом.
 Так, полноводный от струй семи спокойных притоков,
 Ганг молчаливый течет или Нил, когда тучная влага
 Схлынет с полей и в привычное вновь вернется русло⁵⁰.

Так умоляла она, и мольбы ее слезные Анна
 Вновь и вновь к Энею несла — но не тронули речи
 Скорбное сердце его, и просьбам слезным не вял он:
 Слух склонить не велит ему бог и судьба запрещает.
 Так нападают порой на столетний дуб узловатый
 Ветры с альпийских вершин; то оттуда мча, то отсюда,
 Спорят они, кто скорей повалить великана сумеет.
 Ствол скривит, но хоть лист облетает с колеблемых веток,
 Дуб на скале нерушимо стоит; настолько же в недра
 Корни уходят его, насколько возносится крона.
 Так же со всех сторон подступают с речами к герою,
 Тяжкие душу томят заботы и думы, но все же
 Дух непреклонен его, и напрасно катятся слезы⁵¹.

Подайте мне корону. — Здесь, кузен,
 Вот здесь, кузен, возьмитесь за нее.
 Итак, мы с двух сторон венец сей держим.
 Он — как колодец, мы — как два ведра,
 Что связаны друг с другом общей цепью... 52.

Меня спасая, пали в битве дяди;
 Стронники мои перед врагами
 Свирепыми испуганно бегут,
 Как бурею гонимые суда
 Или ягнята от волков голодных 53.

Последнее из этих двух сравнений удачно; первое из-за отдаленности сходства не производит впечатления и лишь загромождает текст ненужным образом.

Следующая ошибка, которую я сейчас укажу, весьма серьезна. В эпической поэме и вообще в поэме на возвышенный сюжет автор не должен пользоваться для сравнений низкими образами, которые неизменно снижают главный предмет. Правила требуют также, чтобы величавый предмет никогда не сравнивался с миниатюрным, каково бы ни было сходство; ибо величавому предмету свойственно привлекать к себе внимание и настраивать на величественный лад, а тогда контраст с малым предметом бывает неприятен. Уподобление предмета чему-то большему, чем он, производит, напротив, приятное впечатление, ибо возвышает; от малого к большому мы переходим охотно, но от большого к малому нас низвести нелегко. Поэтому неудачны следующие сравнения:

Тою порою, с Патроком героем, готовые к битве
 Воины шли, чтоб на рать троянскую гордо ударить.
 Быстро они высыпались вперед, как свирепые осы,
 Подле дороги живущие, коих сердить приобькли
 Дети, вседневно тревожа в жилищах их придорожных;
 Юность безумная общее зло навлекает на многих;
 Ежели их человек, путешественник, мимо идущий,
 Тронет нечаянно, быстро крылатые с сердцем бесстрашным
 Все высыпаются вдруг на защиту детей и домов их,—
 С сердцем и духом таким от своих кораблей мирмидонцы
 Реяли в поле 54.

Крепость ему в рамена и в колена богиня послала,
 Сердце ж наполнила смелостью мухи, которая, мужем
 Сколько бы крат ни была, дерзновенная, согнанна с тела,
 Мечется вновь уязвить, человеческой жадная крови,—
 Смелость такая Атриду наполнила мрачное сердце 55.

Всюду работа кипит у тирийцев: стены возводят,
 Города строят оплот и катят камни руками

Иль для домов выбирают места, бороздой их обводят,
 Дно углубляют в порту, а там основанья театра
 Прочные быстро кладут иль из скал высекают огромных
 Множество мощных колонн — украшенье будущей сцены.
 Так по цветущим полям под солнцем раннего лета
 Трудятся пчелы: одни приплод возмужалый выводят
 В первый полет; другие меж тем собирают текущий
 Мед и соты свои наполняют сладким нектаром...⁵⁶

Сравнение выглядело бы гораздо лучше, если бы пчелы, собирающие мед, сравнивались со строителями Карфагена*.

Следующее сравнение также не отличается достоинствами. Предметом его является Амата, супруга царя Латина:

...Бредом рассудок ее помутив — и вот по Лавренту
 Стала метаться она, одержимая бешенством буйным.
 Так от ударов бича кубарь бежит и кружится,
 Если дети его на дворе запускают просторном;
 Букс, гонимый ремнем, по дуге широкой несется,
 И, позабыв за игрой обо всем, глядит и дивится
 Дружно проворству его толпа простодушных мальчишек,
 Пуще стараясь взбодрить кубарь ударами⁵⁷.

Такое сравнение граничит с бурлеском.

Ошибкой, противоположной только что указанной, является введение образа столь возвышенного и величавого, что он несоизмерим с главным предметом. Их несоизмерность, сильно поражая воображение, непременно принижает главный предмет по контрасту, вместо того чтобы возвысить его на основании сходства; а если несоизмерность уж очень велика, сравнение становится бурлескным; ибо нет ничего смешнее, как сдвинуть предмет с места, отведенного ему природой, приравняв его к чему-то значительно высшему или значительно низшему. Это явствует из таких, например, сравнений:

Дело кипит, чабрецом отзывается мед благовонный.
 Так и циклопы: одни куют из податливой глыбы
 Молнии, воздух меж тем другие вбирают мехами
 И выдувают опять; иные же звонкую в воду
 Медь погружают, и вся гудит наковальнями Этна.
 Мощным движеньем они поднимают в очередь руки,
 Переворачивают с бока на бок железо щипцами.
 Так и кекроповых пчел — коль великое сравнивать с малым —
 Всех обрекает на труд прирожденная страсть к накопленью⁵⁸.

* Деметрий Фалерский (О Красноречии, раздел 85) замечает, что лучше угодоблять малое большому, нежели большое малому.

В следующем сравнении циклопы выглядят лучше:

Фракнец смело выступил вперед
 Пред строем войск — схватиться он идет
 С Аяксом яростным, и в изумленье
 Все войны взирают на сраженье
 Своих вождей. И тяжкий меч, с мечом
 Встречаясь грозно, вызывают гром.
 Как, божеству лемнейскому покорны,
 В пещере Этны, темной и просторной,
 Гиганты одноглазые в ночи
 Раздвоенные мастерят мечи
 И горы, содрогаясь, вторят гулко
 Ударам тяжким в каждом закоулке
 Пещер и бездн — так этот бой кипел⁵⁹.

...завизжали на петлях заржавевших створы
 Двери блестящей; как дико мычит выгоняемый в луг
 Бык круторогий — так дико тяжелые створы визжали⁶⁰.

Такое сравнение по поводу простейшего действия, а именно открывания двери, является чистым бурлеском.

Автор с тонким вкусом не станет привлекать для сравнений ничего безобразного и отталкивающего; ибо как ни велико сходство, таким сравнением он больше потеряет, чем выиграет. Вот почему я вынужден, хотя и неохотно, осудить следующее сравнение или, вернее, метафору:

О чернь пустоголовая! Как шумно
 Ты ввысь бросала имя Болингброка,
 Когда он не был там, чего так страстно
 Ты для него желала! А теперь,
 Когда наряжен он тебе по вкусу,
 Ты так объелась королем, обжора,
 Что хочешь изрыгнуть его. Не так ли
 Ты Ричарда, презренная собака,
 Извергла из утробы ненасытной?
 Теперь изблёванное ищешь с воем,
 Чтобы пожрать⁶¹.

Самым большим пороком сравнения является сопоставление одних лишь слов, но не смысла. Подобная фальшивая монета или поддельное остроумие хорошо в бурлеске, но недостойно эпоса или любого серьезного сочинения:

Публиколы достойная сестра,
 О римская луна, что чище льдинки,
 Морозом на святилище Дианы
 Повешенной...⁶².

Ясно, что нет никакого сходства между льдинкой и женщиной, целомудренной или нецеломудренной; но цело-

мудрие холодно в переносном смысле, льдинка — в прямом; этого словесного сходства автору, увлеченному своим сочинением, показалось достаточно для сравнения. Такое призрачное сравнение — всего лишь острое словцо; оно должно беспощадно изгоняться, кроме тех случаев, когда хотят возбудить смех.

Лукиан⁶³, говоря в своем рассуждении об истории о некоем писателе, прибегает к следующему чисто словесному сравнению: «У этого автора описания столь холодны, что превосходят снега Каспия и все льды севера».

Подобного ребячества не избежал и Вергилий:

Ты, о Нереева дочь Галатея, гиблейского меда слаще⁶⁴.

Пусть я горше тебе покажусь сардонийского сока⁶⁵.

Галлу, к кому, что ни час, любовь моя так возрастает,
Как с наступленьем весны ольховые тянутся ветки⁶⁶.

Не избежал его и Тассо в своей «Аминте»...

Вот пчелка, хоть мала, а жалом все же
Наносит раны тяжкие она.
Но что на свете менее Амура,
Когда на самом маленьком пространстве
Сокрыться может он: в тени ль ресниц,
Средь локонов волос ли белокурых...⁶⁷.

Не избежал его даже Буало, этот образец строгой простоты, и не где-нибудь, а в своем «Поэтическом искусстве»:

Так, у Фарс есть друг, писавший до сих пор
На стенах кабачка в стихи одетый вздор;
Некстати осмелев, он петь желает ныне
Исход израильтян, их странствия в пустыне.
Ретиво гонится за Моисеем он, —
Чтоб кануть в бездну вод, как древний фараон⁶⁸.
<...>⁶⁹
Но что до их ума и сердца, слово
«Восстанье» их совсем заледенило,
Как рыбу в озере мороз⁷⁰.

Игравшие в красивой пляске волны
Топить меня не захотели, зная,
Что ты своей жестокостью на суше
Меня потопишь в море горьких слез⁷¹.

Здесь ни в чем нет сходства, кроме слова «топить», ибо нет никакого подлинного сходства между гибелью в волнах

и смертью от горя на суше. Но, быть может, подобное мисурное остроумие подходит скорее для выражения приторного, а не подлинного чувства, как в этом случае у королевы.

У Поупа встречается несколько сравнений такого рода. Я выпишу одно-два из «Опыта о Человеке», наиболее серьезного и поучительного из всех его сочинений:

Страсть главная, сильнее всех страстей,
Поглотит их, как Ааронов змей ⁷².

Еще одно — все о той же главенствующей страсти:

Привычка — нянька ей, природа — мать.
Талант и ум помогут ей крепчать,
Как уксусу — полдневный жаркий луч,
Пробившийся сквозь полог легких туч... ⁷³.

Расин заставляет Пирра так говорить с Андромахой:

Сражен, захвачен в плен, опустошен тоской,
Огнем, которого не знал никто другой...
Ах, так жесток, как вы, я не бывал ни разу! ⁷⁴

Орест говорит в том же духе:

Скифы менее жестоки, чем Гермiona ⁷⁵.

Подобные сравнения приводят на память комическую французскую песенку:

Я-то думал — у Жанетты
Кроткий нрав.
Я-то думал, что Жанетта
Мне позволит то и это.
Боже, как я был неправ!
Я-то мнил ее овечкой,
А она — увы! увы!
Куда безжалостней, чем лвы ⁷⁶.

Одна простонародная ирландская баллада начинается так:

Запас любви хранить я рад,
Как груды груш — осенний сад ⁷⁷.

Для темы бурлескной или комической такие сравнения вполне пригодны. Гораций шутливо говорит:

Ты же легче щепы ⁷⁸.

А Шекспир:

...рядом со списком его клятвопреступлений бледнеют подвиги Геркулеса ⁷⁹.

Из этого я заключаю, что кроме приведенных ранее серьезных сравнений существует особый их вид, призванный веселить. Возьмем следующие примеры.

Фальстаф говорит своему пажу:

Вот я сейчас иду перед тобой, похожий на свинью, которая сожрала всех своих поросят, кроме одного ⁸⁰.

Я не думаю, чтобы он был карманный вор или конокрад, но что до честности в любви — мне кажется, он пуст, как опрокинутый кубок или как выведенный червями орех <...> ⁸¹.

ТОМ ТРЕТИЙ

ГЛАВА XX

ТРОПЫ

Бесчисленное множество различных выражений, которые древними критиками и грамматиками объединялись под названием тропов и фигур, с очевидностью показывают, что у них не было точного мерила, позволявшего отличать тропы и фигуры от обычной речи. Я полагал поэтому, что их нелегко включить в систему рациональной критики. Однако, обнаружив случайно, что многие из них подчиняются правилам, изложенным выше, я обрадовался случаю показать приложение этих правил именно там, где этого всего менее можно было ожидать. Ограничившись такими фигурами, я по счастью избавился от множества вещей нестоящих, не пропустив, насколько мне помнится, ни одной фигуры, заслуживающей своего названия. Начну с прозопопеи, или олицетворения, которой по праву принадлежит первое место.

РАЗДЕЛ I

ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ

Эта фигура, наделяющая жизнью и движением предметы неодушевленные, является столь смелой, что требует, казалось бы, особых обстоятельств, если хочет достичь своей цели. Однако в языке поэзии мы находим самые разнообразные выражения, которые, хоть они и сводятся обычно именно к этой фигуре, употребляются смело и безо всякой подготовки. Например: *жаждущая земля, голодное кладбище, яростная стрела, сердитый*

океан. Эти эпитеты в их подлинном значении являются атрибутами живых существ.

Каков же эффект их применения к предметам неодушевленным? Заставляют ли они читателя поверить в их одушевленность? Заставляют ли наделить землю, кладбище, стрелу, океан свойствами живых созданий? Это — трудный вопрос, но, как бы то ни было, в нашей теме его нельзя обойти.

Одно несомненно: когда этот эффект необходим для удовлетворения страсти, наше сознание склонно наделять чувствительностью неживые предметы. Это одно из многих доказательств способности страстей подчинять себе наши мнения и верования *. Приведу следующие примеры: Антоний, скорбя над телом Цезаря, убитого в сенате, так выражает свои чувства:

Прости меня, о прах кровоточащий,
Что кроток я и ласков с палачами,
Останки благороднейшего мужа,
Кому в потоке времени нет равных ¹.

Здесь Антоний должен верить, что труп Цезаря внимает ему, иначе подобная речь нелепа. После того, что сказано в упомянутой только что главе, мы не удивляемся такой власти страстей над человеческой мыслью. В другом подобном примере земля, всеобщая мать, ощущается как живая, способная приютить и укрыть от жестокого отца:

Взгляни, земля, я на груди твоей,
Склонив колени, плачу, орошая
Твое лицо слезами. Так открой мне
Глубины милости твоей, прими
Последнее из чад несчастных в лоно!
Мать всех и вся, о, выслушай ребенка:
Нет у меня родителей других —
Будь ты мне матерью и заслони
От черного проклятья, от того,
Кто был отцом, но не отец мне больше,
Кто заклеил безвинную меня
Виною страшной, кто уж не зовет
Меня, как прежде, милою дочуркой,
А злобствуя, убийцею зовет ².

Скорбные чувства особенно стремятся излиться. Этой цели отвечает обычно монолог наедине. Но когда страсть достигает большой силы, она не довольствуется столь сла-

* Гл. II, часть первая.

бым удовлетворением; ей нужен наперсник, который выслушал бы жалобы; когда такого нет, она оживляет неживое. Так Филоктет жалуется скалам и мысам острова Лемноса*, а умирающая Алкеста взывает к солнцу, дневному свету, тучам, земле, дворцу своего супруга и др. Скорбные чувства увлекают человека еще дальше. Среди многих устремлений, объединяющих людей в обществе, примечательно одно: наше настойчивое желание, чтобы другие разделяли наши заботы и чувствовали то же, что и мы**. Это свойство общественного человека, когда он охвачен печальными чувствами, побуждает его оживлять даже неодушевленные предметы. Мосх, оплакивая смерть Биона³, думает, что птицы, источники и деревья скорбят вместе с ним. Пастух Вергилия, оплакивающий Дафниса, говорит так:

Даже пунийские львы о твоей кончине стенали,
Дафнис, — так говорят и лес и дикие горы⁴.

Или:

Даже и лавры о нем, тамариски печалились даже,
Сам, поросший сосной, над ним, под скалою лежащим,
Плакал и Мёнал тогда и студеные кручи Ликей⁵.

Ах, я слышал, как волны,
Как утесы ущелья
Мне на плач отвечали,
Как на плач мой вздыхала листва,
А доньше не слышал
И вовек не услышу
Ни единого слова
Состраданья от той⁶.

Если бы оставались еще сомнения в том, что олицетворение подсказано самой природою, они рассеиваются, когда мы обнаруживаем его в поэзии самых отдаленных веков и стран. В творениях Оссиана ни одна фигура не встречается чаще его; например:

Битва кончена, сказал король, я вижу кровь моих друзей. Печален вереск Лены, грустны дубы Кромлы⁷.

Король Ричард, высадившись в Англии после своего ирландского похода и узнав о восстании Болингброка, говорит, мешая радость с гневом:

* Софокл, Филоктет, IV, 2.

** Еврипид, Алкеста, II, I.

...плачу я от счастья,
 Что я в свое вернулся королевство. —
 Приветствую тебя, моя земля.
 Хоть ты и терпишь, чтоб тебя топтали
 Бунтовщики копытами коней.
 Как разлученная с ребенком мать
 Встречается с ним вновь, смеясь сквозь слезы,
 Так я, моя земля, смеюсь и плачу,
 Тебя лаская царственной рукой...⁸.

У древних был обычай при возвращении из дальних странствий приветствовать родную землю. В те времена дальнейшее путешествие было делом более серьезным, чем ныне; благополучное возвращение на родину после многих лишений и опасностей было большой радостью; естественно, что земля родины на время наделялась жизнью, чтобы разделить чувства странника. Пример можно найти в «Агамемноне» Эсхила, в начале III акта. То же делали и при расставании с родными местами*.

Подобное действие оказывает и страх. Охваченный им человек распространяет его на все окружающее, вплоть до неживых предметов.

О Полифеме говорится:

Громкий поднял он крик, от которого море, и зыби,
 И берега Италийской земли содрогнулись в смятенье⁹.

Расин, описывая в трагедии «Федра» морское чудовище, поглотившее Ипполита, изображает море, охваченное таким же ужасом, как и зрители:

Его принесший вал в испуге прочь бежит¹⁰.

Столь же естественно человек распространяет и свою радость на все окружающее, живое или неживое:

Те,
 Что, огибая Мыс Надежды Доброй,
 Минуют Мозамбику — если вдруг
 К ним донесется пряное дыханье
 Аравии счастливой, — путь замедлят,
 Вдыхая аромат, под чьей улыбкой
 Смеется бодро старый Океан¹¹.

Я не поскупился на примеры, чтобы показать способность многих страстей одушевлять свои объекты. Во всех приведенных примерах олицетворение, если не ошибаюсь, является столь полным, что создает убеждение, пускай кратковременное, будто предметы эти действительно на-

* «Филоктет» Софокла, в конце.

делены жизнью и разумом. Но очень многие другие примеры показывают, что олицетворение не всегда бывает столь полным. В описательной поэзии олицетворение является обычной фигурой, понимаемой как авторская речь, а не как слова кого-либо из изображаемых героев. В таких случаях дело почти никогда не доходит до убеждения, даже кратковременного, что перед нами — нечто живое. Приведу примеры:

Светило дня впервые показалось
И, шествуя на запад, озарило
Весь горизонт сиянием лучей,
А перед ним, предтечами его
В таинственном кружились хороводе
Блестящие Плеяды и заря.
На западе явилась луна,
И в круглый лик ее глядится солнце,
Как в зеркало, ему даруя свет *¹².

Ночь тушит свечи; радостное утро
На цыпочки встает на горных кручах ¹³.

Ну вот и утро, рыжий плащ накинув,
Ступает по росе восточных гор ¹⁴.

Я полагаю, можно считать, что в этих случаях у поэта, как и у читателей, дело не доходит до убеждения, что перед ними — разумные существа; солнце, луна, день, утро не воспринимаются как нечто живое. Какова же в этом случае природа олицетворения? Мне думается, что этот вид олицетворения относится к области воображения. Оно наделяет неживой объект чувствами, однако мы ни на миг не бываем убеждены, что это действительно так. Создания воображения способны вызывать эмоции **; а когда что-либо неживое наделяется в воображении чувствительностью, это производит больший эффект, чем когда его представляют себе сообразно действительности. Однако этот вид олицетворения далеко не столь возвышен, как в тех случаях, когда олицетворение является следствием убежденности; поэтому его следует считать искусством более низкого рода. Итак, олицетворение бы-

* Целомудренность английского языка, где в обычной речи грамматический род имеется лишь для существ мужского и женского пола, предоставляет отличные возможности для прозопопеи; ее красоты недоступны другим языкам, где всякое слово принадлежит к мужскому или женскому роду.

** См. Приложение, где даны определения и объяснения терминов, § 18.

вает двух родов. Первое, более высокое, можно назвать *подлинным олицетворением*; второе, более скромное, — *слищетворением описательным*; ибо в описании олицетворение никогда почти не доходит до убежденности.

Воображению свойственна такая живость, что оно создает образы без особого усилия; это оправдывает частое применение описательного олицетворения. Очень много его в *Allegro* и *Penseroso* Мильтона.

Поэзии часто нужны не только конкретные предметы, но и слова общего и отвлеченного значения. Однако такие слова не слишком подходят для стихов, ибо не рожают образов; мне легко представить себе Александра или Ахиллеса в гневе; но я не могу создать себе образ гнева вообще, вне связи с человеком. Поэтому в сочинениях, обращенных к воображению, отвлеченные понятия часто олицетворяются. Но такое олицетворение затрагивает одно лишь воображение.

Пусть, однако, земля подо мной развернется прежде,
Пусть всемогущий Отец к теням меня молнией свергнет,
К бледным Эреба теням, в глубокую ночь преисподней,
Чем оскорблю я тебя и нарушу закон твой, Стыдливость! ¹⁵

Чтобы объяснить действие клеветы, воображают, будто она наделена волей:

Нет, жало клеветы острее меча,
Укус — опасней яда нильских змей;
Дыхание ее на крыльях бури
Летит, все уголки земли пятная,
Черня царей, цариц, и дев, и жен,
И даже тайны склепов отравляет
Ехидна клеветы ¹⁶.

Так и с другими людскими страстями. Например:

И месть и наслажденье
Всегда к разумному суждению глухи ¹⁷.

Вергилий изображает славу и ее действие еще более разнообразными приемами*. А Шекспир весьма причудливо олицетворяет смерть и ее дела:

Внутри венца, который окружает
Нам, государям, бренное чело,
Сидит на троне смерть, шутиха злая.
Глумясь над нами, над величьем нашим,
Она потешиться нам позволяет:
Сыграть роль короля, который всем

* «Энеида», IV, строка 173.

Внушает страх и убивает взглядом;
 Она дает нам призрачную власть
 И уверяет нас, что наша плоть —
 Несокрушимая стена из меди.
 Но лишь поверим ей — она булавкой
 Проткнет ту стену — и прощай, король¹⁸.

Столь же удачно поэт наделяет даже сон свойствами чего-то живого:

О, сколько подданных моих беднейших
 Спокойно спят сейчас! — О сон, о милый сон!
 Хранитель наш, чем я тебя вспугнул,
 Что ты не хочешь мне смежить ресницы?
 Зачем охотнее приходишь ты
 На жесткую постель в лачуге дымной,
 Где дремлешь под жужжанье мух ночных,
 Чем в ароматные чертоги знатных...¹⁹.

Добавлю еще один пример, чтобы показать, что описательное олицетворение может быть уместно даже там, где целью является простое наставление:

О юность, осторожнее вступай
 В опасный мир! Пусть долг руководит
 Твоим путем, чтоб был он безопасен.
 Нас совращают страсти. Всех страшней
 Любовь. Она приходит к нам впервые
 В дни детских игр, в дни странствий разрастаясь.
 Чуть без опаски ты пойдешь за ней
 По легким, соблазнительным дорогам, —
 И ты пропал — обратно нет пути.
 Ее слепой рисуют — кто ж идет
 Вслед за слепцом? Доверься ей, попробуй —
 И в пропасть упадешь наверняка.
 Так пусть любовь, чтоб радость нам дарить,
 Поводыря поищет — Добродетель!²⁰

До сих пор мы ступали по твердой почве. Но посчастливится ли так и дальше — сомнительно. Ибо, ознакомившись несколько с предметом и вновь оглядываясь на приведенные в начале выражения вроде *голодная земля*, *яростная стрела* и тому подобные, мы по-прежнему затрудняемся определить, что это за олицетворение. Выражения эти явно не вызывают ни малейшей убежденности в том, что перед нами нечто живое. Не думаю я также, что они принадлежат к олицетворениям описательным. Слыша их, мы не воображаем землю или стрелу живыми; если так, то они вообще не относятся к нашей теме. Чтобы это показать, я постараюсь объяснить, как они действуют на сознание. Говоря, например, *сердитый океан*,

не подразумеваем ли мы сравнение бурного океана с разгневанным человеком? Это подразумеваемое сравнение возводит океан в ранг, от природы ему не положенный; однако оно не является олицетворением. Ибо по самой природе сравнения сравниваемые предметы остаются раздельными, сохраняя присущий каждому вид. Дальше мы покажем, что такие выражения представляют собой дружную фигуру, которую я называю *образом* и которой посвящен седьмой раздел настоящей главы.

Хотя вообще мы умеем отличать описательное олицетворение от простой стилистической фигуры, о некоторых выражениях трудно бывает сказать, к какому именно роду они относятся. Возьмем следующие примеры:

Как ярк лунный свет... В такую ночь,
 Когда лобзал деревья нежный ветер,
 Не шелестя листвою, — в такую ночь
 Тронл всходил на стены Трои, верно,
 Летя душой в стан греков, где Крессиды
 Покоилась в ту ночь ²¹.

Я видел...

...как океан
 Вздымался гордо, пенясь и бушуя ²².

В отношении этих и бесчисленных других случаев, видимо, трудно решить, имеем ли мы перед собой пример олицетворения или всего лишь риторическую фигуру. Только люди, наделенные живым воображением, отнесут их к первым; для обычного читателя они останутся в числе вторых.

Объяснив природу указанной фигуры, различные ее виды и принципы, на которых она основана, мы должны теперь определить ее место, показав, когда она уместна, а когда — нет. Замечу прежде всего, что эмоциональное олицетворение рождается не всякой страстью. Так, например, раскаяние — чересчур мрачное и тяжелое чувство, чтобы тешиться подобной игрой ума. Поэтому я не могу счесть удачной речь Энобарба, покинувшего Антония:

О ты, луна, свидетельницей будь!
 И в час, когда изменников помянут
 С презрением потомки, подтверди,
 Что каялся несчастный Энобарб
 Перед тобою.
 Державная властительница скорби!
 Впитай разлитую в ночи отраву
 И выжми на меня — пусть жизнь моя,
 Что с волею в разладе, оборвется ²³.

Оправдать эти строки может лишь языческая теология, обожествлявшая солнце, луну и звезды.

Во-вторых, после того как для эмоционального олицетворения найдено надлежащее место, роль его должна быть строго ограничена; оно должно лишь удовлетворить данную страсть. Олицетворенному предмету не следует приписывать иных чувств и поступков, кроме тех, что ведут к этой цели. Олицетворение является смелой фигурой, и пользоваться ею надлежит весьма умеренно. Жалобы любви способны на краткий миг оживить леса и скалы, дабы влюбленный мог поведать им свою печаль; но никакой страстью нельзя оправдать натяжек, когда леса и скалы в качестве живых свидетелей сообщают об этой печали другим <...>²⁴.

Ни один влюбленный в здравом уме не станет выражать подобных чувств; это явно делает сам автор, давая волю воображению и не считаясь с природой. То же можно сказать и о следующих строках:

Когда тебе случится коротать
 Со стариками долгий зимний вечер
 У очага и слушать их рассказы
 О бедствиях времен давно минувших, —
 Ты расскажи им повесть обо мне.
 Пусть перед сном они меня оплачут.
 В твоих словах такая будет скорбь,
 Что огненные слезы состраданья
 Прольются из бесчувственных поленьев,
 И в черный уголь или в серый пепел
 Они затем оденутся, печалясь
 О свергнутом законном короле²⁵.

Читая это, надо настроиться весьма серьезно, чтобы не рассмеяться. А вот и совсем нелепые строки: части тела человека слишком связаны с ним самим, чтобы можно было наделять их самостоятельной жизнью, даже под действием страсти; еще хуже, когда автор, одушевив их, заставляет их восстать против их обладателя:

Скорее! Руку обнажи и ярость
 Буди в змее.
 Ты, тело, трус — чтобы меня предать.
 Стануться с Цезарем ты захотело?
 Но ты ведь мне принадлежишь, и я
 Тебя заставляю это сделать!²⁶

Перейдем к олицетворению описательному, о котором следует заметить, что пользоваться им надо осторожно.

Персонаж трагедии, движимый сильной страстью, высказывается с такой же силой; а читатель, захваченный ею, охотно приемлет самые смелые олицетворения. Но автор даже в наиболее живом описании должен, не возносясь столь высоко, довольствоваться теми несложными олицетворениями, какие согласуются с общим тоном описания. В простом повествовании, звучащем серьезно и трезво, мы вовсе отвергаем олицетворение. У Страды в его истории войн с белгами есть строки, насильственно приподнятые над общим тоном рассказа и потому переходящие в бурлеск:

Едва Цезарь сошел с флагманского корабля, как тотчас в гавани поднялась ужасающая буря, разбросала своим натиском флот, а флагманский корабль поглотила, словно ему не предстояло везти Цезаря и счастье Цезаря.

Не одобряю я и речь короля Иоанна у Шекспира, когда король убеждает жителей Анжера сдаться; правда, автору трагедии положена большая свобода, чем историку. Вот образец этой речи:

Уже из яростного чрева пушек,
На город ваш нацеленных, готов
Железный гнев свирепо изрыгнуться ²⁷.

Как нелепы особые почести, оказываемые человеку низкого звания, так нелепо и олицетворение ничтожного предмета. Это правило касается главным образом олицетворения описательного; ибо едва ли предмет ничтожен, если он внушает сильную страсть; уже одно это обстоятельство сообщает ему значительность. Здесь тщетно было бы ставить олицетворению какие-либо границы; единственным руководителем является вкус. Истинно гениальный поэт владеет этим средством лучше всех, ибо более всех способен воспламенить воображение. Гомер не кажется нелепым, когда одушевляет копья и стрелы; или Томсон ²⁸, когда одушевляет времена года, ветры, дожди и росы. Он решается одушевить даже алмаз, и это выходит у него уместно.

Искусно огранный,
Своей игрой красавице он люб;
Но тщетно, на груди у ней сверкая,
Затмить стремится блеск ее очей ²⁹.

Есть, однако, предметы повседневного обихода, до которых олицетворение не должно снисходить. Если кто-

либо в спокойном состоянии духа хоть на миг одушевляет комок мертвого вещества, это становится бурлеском:

Что там за шум такой? Кто так спешит,
Что беззащитный столб нещадно рубит? ³⁰

Не многим лучше и это:

Велит веселым ржанкам разлететься
И песни петь для внемлющих лугов ³¹.

А вот как сказано о руке, потерянной в бою:

Правая прочь от плеча отлетела рука у Ларида,
Пальцы шупают меч, в содроганье предсмертном сжимаясь ³².

Здесь одушевление руки неприятно, особенно в простом повествовании; не говоря уж об излишней подробности в изображении столь прозаического события.

То же относится к отвлеченным понятиям, которые следует олицетворять лишь тогда, когда им присуще известное достоинство. Томсон позволяет себе в этом отношении очень много. Вот один из многих примеров:

О, благодатный край, на чьих холмах
Почнет доброе искусство земледельца,
Своим чудесным радуясь плодам ³³.

Но вот, насытись, Голод просит Жажду
Огромную наполнить кружку,
И щедро льется добрый темный эль.
Хранимый тридцать лет, он возмужал
И рад застолье скромное украсить ³⁴.

В-третьих, недостаточно избегать неподходящих объектов. Чтобы разбудить воображение, нужна некоторая подготовка. Оно отказывается помочь, пока его хотя бы не согреть, если уж не зажечь. Однако Томсон без всякой подготовки представляет нам каждое время года в виде живого существа:

Из сказочного царства светлых зорь
Идет сын Солнца, пламенное Лето,
Гордясь своею юной красотой... ³⁵

Пришел черед Зиме принять бразды,
А с нею — всей ее угрюмой свите
Туманов, вихрей, туч ³⁶.

Это чрезвычайно похоже на механическое сочинение, несообразное с хорошим вкусом. Неестественно, чтобы воображение автора с самого начала так воспламенялось;

во всяком случае, он не вправе ждать, что и читатель тотчас этому поддастся; впрочем, если опираться на авторитеты, у Томсона найдется таковой, и притом крупный; Вида начинает свою первую эклогу так:

Музы, поведайте мне о распрях юношей оных!
Музы! Преданье гласит, что даже подвижные скалы,
Даже потоков струи замирали под ваши напевы ⁸⁷.

Даже Шекспир не всегда должным образом подготавливает сознание читателя к этой смелой фигуре. Вот, например:

Ведь все суконщики, сочтя налоги
Неодолимым бременем для дел,
Уволили прядильщиков, ткачей,
Чесальщиков и прочих сукновалов.
А те, не годные к иным занятиям,
Под властью голода, в когтях нужды
В отчаянье судьбе бросают вызов
И угрожают мятежом ⁸⁸.

В-четвертых, в описательном олицетворении еще более, нежели в эмоциональном, необходимо знать меру. Восхищенный читатель может и без участия страстей представить себе ветер как нечто живое; но все же речь идет о ветре; если приписывать ему несвойственные ему действия, это почти всегда разрушает иллюзию; воображению читателя предъявлены чрезмерные требования; оно отказывается помочь автору, и описание становится темным, вместо того чтобы стать более живым и впечатляющим. Вот почему следующее описание Клеопатры на корабле вызывает у меня возражения:

Ее корабль престолом лучезарным
Блистал на водах Кидна. Пламенела
Из кованого золота корма.
А пурпурные были паруса
Напоены таким благоуханьем,
Что ветер, млея от любви, к ним льнул ⁸⁹.

Буйство ветра столь похоже на гнев, что его легко представить себе воюющим; он разрушает дома, топит корабли и т. п.; но заставить его томиться от любви — это уж натяжка, чересчур далекая от свойств настоящего ветра. В других строках, также относящихся к Клеопатре, олицетворение воздуха сделано без чувства меры:

Люди,
Покинув город, ринулись к реке.
Вмиг опустела рыночная площадь,
Где восседал Антоний. И остался

Наедине он с воздухом, который
Помчался б сам навстречу Клеопатре,
Будь без него возможна пустота ⁴⁰.

Столь же неестественно звучит и следующее олицетворение земли:

чтобы земля
Не возгордилась тем, что поделует
Ее одежды край, и не решила
Проститься с летом, зеленью, цветами
И облачиться в вечные снега ⁴¹.

Шекспир, не одобряя подобной необузданной фантазии, влагает эту речь в уста безумствующего любовника. Не нравятся мне и следующие строки:

Все, что в оные дни замыслил Феб и блаженный
Слышал когда-то Эврот, что выучить лаврам велел он,
Все он поет ⁴².

Веселой пастушеской песенке навряд ли вообще подобает олицетворение. Но даже если вообразить, будто медленно текущая река наделена сознанием и слушает песню, я не могу себе представить, чтобы река приказывала прибрежным деревьям запомнить эту песню. Здесь совершенно теряется всякое сходство с чем-либо реальным. Однако эти строки были точно воспроизведены одним из величайших наших поэтов, правда, в ранних стихах — прежде чем созрели его вкус и суждения:

Внимая грустным строчкам и мотивам,
Их заучить велела Темза ивам ⁴³.

В более зрелые годы этот поэт гораздо больше погрешил против правил. Можно, разумеется, вообразить Глупость в качестве божества или идола, которому поклоняются бездарные сочинители; но поклонение возможно лишь тогда, когда идола наделяют хотя бы видимостью достоинств. Между тем в «Дунсиаде» ничем не прикрытая глупость изображена как предмет поклонения. Наше сознание отвергает это как нечто неестественное; ибо глупость есть изъян, которого стыдится даже глупейший из смертных:

Ты, укротительница всех искусств, —
Сказал он, — без тебя мир наших чувств
И мыслей пуст. Душа любого дела,
Тебя я, глупость, защищаю смело.
Моих стихов начало и конец,
Ты Музе даровала свой венец.

С дней Фоплинга, что свой парик хваленый
 Носил достойно, — я твой раб влюбленный.
 Любой, кто был свидетелем игры
 На кегельбане в кегли и шары,
 Расскажет, что верней приходит к цели
 Тяжелый шар, ползущий еле-еле.
 Вот так и ты: зигзагом ты идешь
 И все ж, проковыляв, по цели бьешь ⁴⁴.

А вот пример натяжки уж вовсе невероятной. Надеть какую-либо часть или орган живого существа жизнью, волей и поступками само по себе весьма смело; еще более смело — одушевить обе такие части и заставить их завидовать одна другой; это уж не похоже ни на что существующее <...> ⁴⁵

В-пятых, если эмоциональное олицетворение может быть продлено силой страсти, то описательное тем лучше, чем оно короче. Подробности рассеивают чары, и все олицетворение представляется тогда нелепостью. Гомеру удастся одушевить копья и стрелы; но в растянутом французском переводе это превращается в бурлеск <...> ⁴⁶

Следующие строки еще неудачней, если это возможно:

Ее судьбу доверят ветерки,
 Шепчась с листвою, дрожащей у реки.
 Листва, вздыхая о судьбе жестокой,
 Расскажет серебряному потоку,
 И, помутнев от слез, начнет вспухать
 Прозрачная досель речная гладь.
 «Ах, Дафна! — плачут ветры, ивы, реки, —
 Нет нашей гордости — ушла навеки!» ⁴⁷

Пусть любовь или горесть одушевляет ветры, деревья и потоки, но пусть эта фигура речи уместится в одной фразе. Впрочем, она и в этом случае редко бывает хороша, ибо пасторальная горесть или любовь — слишком слабые причины для столь разительных следствий, как превращение ветров, деревьев или потоков в живые существа. А когда эта фигура с большой подробностью растягивается на множество строк, читатель, вместо того чтобы наслаждаться ею, дивится ее нелепости.

РАЗДЕЛ 2

АПОСТРОФА

Эта фигура основана на том же, что и предыдущая. Если для удовлетворения печального чувства мы способны на время оживить неодушевленный предмет, нам столь

же легко представить себе присутствие кого-либо, кто находится далеко:

Принял меня Дрепанский залив, безрадостный берег
Здесь, после стольких трудов, после бурь, по морям меня гнавших,
Горе! — Анхиза-отца утратил я — утешенье
В бедах, в заботах моих. Усталого сына покинул
Лучший отец, от опасностей всех спасенный напрасно!
Ни прорицатель Гелен — хоть много невзгод предсказал он —
Горя этого мне не предрек, ни даже Келено⁴⁸.

Ударь по арфе в честь Брагелы, которую я оставил на острове тумана, в честь возлюбленной супруги. Ты обращаешь свое прекрасное лицо со скалы, ища парус Кухуллина? Далеко катится море, его белая пена принята тобой за мои паруса. Уйди, моя любовь, потому что уже ночь и холодный ветер поет в твоих волосах. Уйди в зал моих пиршеств, думай о временах, которые прошли. Я не вернусь, пока буря войны не стихнет. О Коннал, говори о войне и оружии и отгони ее из моей памяти. Прекрасна со своими развевающимися волосами белоградная дочь Сорглана⁴⁹.

Иногда эта фигура объединяется с предшествующей; чтобы неживые предметы лучше выслушали страстную речь, их не только олицетворяют, но и представляют присутствующими:

Если б не воля богов и не разум наш ослепленный,
Он убедил бы взломать тайник аргосский железом,
Троя не пала б досель и стояла твердыня Приама⁵⁰.

Е л е н а

Супруг мой бедный! Неужели я
Из родины твоей тебя изгнала,
Отдав твое прекраснейшее тело
Превратностям безжалостной войны?
И неужель, из-за меня покинув
Веселый двор, где ты мишенью был
Для женских взглядов, станешь ты теперь
Мишенью для дымящихся мушкетов?
О вы, свинцовые посланцы смерти,
Летающие на огненных крылах,
Промчитесь мимо! Воздух рвья со свистом,
Не трогайте супруга моего!⁵¹

Подобно всем другим, эта фигура требует взволнованного настроения. В простом повествовании, как, например, в изложении чьей-либо родословной, она выглядит неуместно:

Был Пик родителем Фавна.
А его ты, Сатурн, породил⁵².

В этой фигуре, состоящей в непомерном увеличении или уменьшении предмета, мы видим другое следствие все того же принципа. Предмет необычных размеров, либо огромный в своем роде, либо очень малый, поражает нас; и эта эмоция на миг подсказывает нам убеждение, что предмет — еще больше или еще меньше, чем в действительности *. То же происходит с величием или малостью в их переносном смысле. Это убеждение и выражает гиперболу. Используя это присущее нам заблуждение, писатель с помощью гипербол весьма обогащает свои описания. А читатель даже в минуты спокойствия получает от этой фигуры удовольствие, зная, что в ней выражено природное свойство распаленного воображения.

Заметим, что в гиперболу преувеличение обычно удаётся лучше преуменьшения; малый предмет сковывает воображение, тогда как при виде чего-либо величавого наш ум, воспламеняясь и ширясь, легко придает вещам желаемые очертания. Говоря о гиперболу уменьшения, Лонгин приводит следующую забавную фразу из комического автора: «Все его поле меньше, чем табличка для письма» **. По указанной только что причине гиперболу воздействует куда сильнее, когда увеличивает предметы, например:

Ибо всю землю, которую ты видишь, тебе дам я и потомству твоему навеки. И сделаю потомство твое, как песок земный; если кто может сосчитать песок земный, то и потомство твое сочтено будет ⁵³.

В поле летела она по верхушкам злаков высоких,
Не приминяя ногой стеблей и ломких колосьев ⁵⁴.

Трижды за день она поглощает бурные воды,
Море вбирая в провал бездонной утробы, и трижды
Их извергает назад и звезды струями хлещет ⁵⁵.

О Полифеме сказано:

Хозяин — ростом до неба ⁵⁶.

Когда он говорит,
Безмолвен воздух, буйный ветрогон ⁵⁷.
<...> ⁵⁸

* См. гл. VIII.

** Разд. 38 его «Трактата о Возвышенном».

Следующие строки также еще терпимы, хоть изрядно натянуты:

Всю мощь свою в одной руке собрав,
Таким он разражается ударом,
Что из-под ног земля, дрожа, уходит
И воздух ярко искрится вокруг⁵⁹.

Квинтилиан * считает эту фигуру естественной. «Ибо,— говорит он,— самой природой вложена во всех склонность увеличивать или уменьшать предметы, и никто не довольствуется истинным их изображением; вот отчего гиперболы знакома даже людям невежественным». И весьма справедливо добавляет: «Но прямую красоту Гипербола составляет тогда, когда самый предмет, о котором говорим, превосходит естественную меру». Эти посылки не позволяют ожидать следующего заключения, которое он считает единственным оправданием описываемой фигуры: «Ибо дозволяется сказать тогда нечто и более, когда не находим выражений для такой безмерности: однако лучше сказать больше, нежели меньше». Диву даешься, до чего это слабый и ребяческий довод, а ведь он только что доказал, что гиперболы свойственна нам от природы. Я не мог удержаться от этого критического замечания, впрочем, направленного не против нашего автора, ибо никто из людей не гарантирован от ошибки, но против слепого преклонения перед древними, не отличающего у них недостатков от красот.

Рассмотрев природу фигуры и принцип, на котором она основана, я, как и в разделе I-м, перехожу к правилам, которым она должна подчиняться. Прежде всего большой ошибкой будет применение гиперболы для описания обычного предмета или события, не вызывающего удивления. В таком случае гиперболы крайне неестественна, ибо лишена элемента удивления — единственного, на чем она может основываться. Вот пример весьма обычной темы, а именно что потерпевший кораблекрушение пытается доплыть до берега:

Я видел, как боролся он с волнами,
Как грудью он встречал напор валов
И побеждал их бешеную ярость.
Он, голову отважную вздымая
Над пенистыми гребнями, их с силой

* Кн. VIII, гл. 6, в конце.

И ловкостью руками рассекал
 И приближался к берегу. А скалы,
 Подточенные морем, перед принцем,
 Как будто бы стремясь ему помочь,
 Склонялись ниже ⁶⁰.

Далее, из сказанного ясно, что гипербола непригодна для выражения тягостных чувств. Скорбь никогда ее не подскажет; вот почему следующие гиперболы должны быть осуждены как неестественные:

Ты плачешь, добрый мой кузен Омерлы —
 Мы вызовем слезами непогоду,
 От вздохов и от слез поляжет хлеб,
 И на земле мятежной будет голод ⁶¹.

Ведите к Тибру их и лейте слезы,
 Пока течение низкое, поднявшись,
 Не поцелует берегов высоких ⁶².

В-третьих, автор, желающий хорошо писать, должен неизменно помнить о читателе. В частности, он не должен отваживаться на смелую мысль или выражение, пока не подготовил читателя и не увлек его. Вот отчего гипербола не может быть уместна в начале сочинения. Например:

Земли уж мало плугу оставили ⁶³.

Самое трудное это — определить естественные границы гиперболы, перейдя которые она становится натяжкой и производит плохое впечатление. В цитированной выше главе Лонгин весьма удачно возражает против такого рода гиперболы. Он уподобляет ее тетиве, которая, будучи чрезмерно натянута, ослабевает, и вместо ожидаемого результата получается обратный. Я не беру на себя установление какого-либо точного рубежа; это трудно, если вообще возможно. Мне приходится довольствоваться более скромной задачей, а именно привести примеры гипербол, которые кажутся мне натянутыми; я буду весьма краток, ибо они встречаются повсюду. Это — самая обычная оплошность писателей второстепенных, но примеры ее можно найти и у классиков; такова гипербола, чересчур смелая даже для такого героя, как Хотспер:

Он в поединке бился добрый час
 С Глендауром славным, в храбрости с ним споря.
 Бой трижды прерывался, трижды пили
 Противники из быстрых струй Северна,

Что, кровожадным взором их испуган,
Бежал средь камышей дрожащих, пряча
Взломаченную голову под берег,
Борцов горячей кровью обгаренный⁶⁴.

А о Генрихе V сказано:

Наш край такого короля не знал.
Он был могуч, повелевать достоин,
Его воздетый меч слепил лучами.
Объятья были шире крыл дракона⁶⁵...

И наконец, даже употребленная вполне уместно гипербла должна быть как можно более краткой. Так как она способна нравиться лишь разгоряченному воображению, всякое промедление разрушает чары, и она кажется по меньшей мере причудливой, а быть может, и смешной. Эта ошибка очевидна в сонете⁶⁶, почитаемом за один из наиболее совершенных на французском языке. Филлида настолько же затмевает солнце, насколько само оно затмевает звезды.

Царил покой над миром усыпленным,
Но уж померкли звезды и луна,
И сладостный Зефир, очнувшись ото сна,
Будил цветы дыханьем благовонным.

По склонам гор, Авророй озаренным,
Струнулась золотистая волна,
Но в свой черед померкла и она:
Великий Феб восстал над небосклоном.

Но вот, сияя белизной лица,
Фемида юная явилась из дворца
И солнечный восход улыбкою затмила.

Так не завидуй, Феб, огням ее очей:
Ты, полдня пламенник, ничто в сравненье с ней,
Как пред тобой ничто полночные светила⁶⁷.

У Чосера всего лишь в одной строке красавица превознесена больше, чем во всем этом вымученном стихотворении:

И встали оба — солнце и Амелия⁶⁸.

РАЗДЕЛ 4

СРЕДСТВО ИЛИ ОРУДИЕ ДЕЙСТВИЯ, ПРЕДСТАВЛЕННОЕ КАК СУБЪЕКТ ДЕЙСТВИЯ

Рассматривая группу предметов, мы явно склонны наделять всеми совершенствами тот из них, который всех заметнее. Так, полнее всего удовлетворяется вызванная

этим предметом эмоция; а если она сильна, то в нашем восприятии этого предмета мы даже переходим естественные границы. Вот примеры:

...Пелея сынов, его гневом сраженных.

...Утеса, что Пиррова сила метнула.

В этих примерах гнев Геркулеса и сила Пирра, будучи главными обстоятельствами, возвеличены до того, что превращаются в действующих лиц.

В следующем примере голод, составляющий главную суть описания, сам выведен в качестве страдающего лица:

Чей голод пищи не вкушал три дня ⁶⁹.

<...> ⁷⁰

РАЗДЕЛ 5

ПЕРЕНОСЕНИЕ СВОЙСТВ ОДНОГО ПРЕДМЕТА НА ДРУГОЙ, СМЕЖНЫЙ

Эта фигура не удостоена названия, ибо никто из авторов не обратил на нее внимания. Однако она заслуживает места в настоящем сочинении; и ее следует отличать от всех описанных выше, ибо она основана на ином принципе. *Головокружительный край, веселое вино, дерзкая рана* — вот ее образцы. Эти сочетания, конечно, не выражают обычных отношений прилагательного к своему существительному. *Край* не может быть назван *головокружительным* в прямом смысле; не имеет он и образного значения, к которому такое качество могло бы относиться. Присмотревшись к этому выражению, мы видим, что *край* назван *головокружительным* потому, что таково его действие на тех, кто на нем стоит. Точно так же рана названа *дерзкой* не сама по себе, но по отношению к человеку, нанесшему ее; а вино названо *веселым*, ибо вызывает веселость. Так свойства одного предмета переносятся на другой, связанный с ним; и такое выражение следует считать фигурой речи.

Как объяснить такую фигуру — как видим, она заключена в самой мысли — и на каком принципе она основана? Быть может, поэтам дозволено изменять природу вещей и по своей воле наделять предметы свойствами, которые к ним не относятся? Мы уже не раз имели случай повторить ту очевидную истину, что наша мысль легко движется вдоль ряда связанных между собой предметов,

а когда эта связь является тесной, мы склонны переносить с одного на другой их хорошие или плохие свойства, особенно если свойства эти сколько-нибудь нас волнуют*. На этом и основана рассматриваемая фигура. Язык, созданный для передачи мыслей, был бы несовершенен, если бы не умел выражать малейшие оттенки и наиболее тонкие чувства. Он не может оставаться несовершенным у народа сколько-нибудь цивилизованного, ибо язык управляется внутренним чувством и постепенно совершенствуется до того, что выражает все приходящее на ум. Так, меч в руке труса на языке поэзии становится *трусливым мечом*; в этом выражении отражен некий внутренний процесс; переходя от субъекта действия к орудию, сознание переносит на это последнее свойство первого. Точно так же мы говорим *чуткий страх*, перенося определение *чуткий*, относящееся к человеку, на чувство, которое им владеет. В выражениях *доблестное деяние* или *audax facinus* мы переносим на следствие то, что, собственно, относится к причине. Но чтобы не тратить время на комментирование каждого такого выражения и представить их в общем виде, лучше всего дать таблицу различных связей, которые могут рождать эту фигуру. Рассматривая эту таблицу, мы видим, что фигура хороша лишь тогда, когда связи наиболее тесны.

1. Свойство причины переносится на следствие:

Дерзкий поступок
Никто б столь дерзкой раны не нанес.

...на помощь смелой песне,
Над высью Аонийской...⁷¹

2. Свойство следствия переносится на причину:

Думаю, что оба они погибли в злополучном море⁷².

Смутясь паденьем пагубным с небес⁷³.

3. Следствие превращается в атрибут причины: веселое вино, головокружительный край, дремотная ночь, задумчивая полночь, одышливая высота, удивленная мысль, печальный сумрак, полумрак молитвенный.

Колокольчики, как птицы,
И веселые скрипцы⁷⁴.

* См. гл. II, часть I, раздел 4.

4. Свойство предмета или человека переносится на его часть: тоскующие руки.

То соловей — не жаворонок был,
Что пением смутил твой слух пугливый ⁷⁵.

О, не грози ни взглядом, ни оружием!
Иль хочешь, чтоб от ужаса и горя
Я умерла у беспощадных ног? ⁷⁶

Сложив свои измученные крылья,
Готовился стопой нетерпеливой
Уже ступить на почву Сатана ⁷⁷.

Зачем трусливые мечи глядят из ножен?

5. Свойство субъекта переносится на орудие действия.

6. Свойство субъекта переносится на объект действия:
высоко-восходящий холм.

7. Свойство одного предмета придается другому:

Мой Икций, ты ль счастливой Аравии
Сокровищ жаждешь? ⁷⁸

Прикован будет к *немощному* ложу.

Ошеломленный миг.

8. Обстоятельство, связанное с предметом, превращается в его свойство: прохладный путь наверх; воинственные поля, доблестно бившаяся стена.

Из таблицы явствует, что превращение следствия в одно из свойств причины менее приятно, чем обратный процесс.

Переход от причины к следствию естествен и легок; обратное направление подобно движению вспять*. *Одышливая вершина* или *изумленная мысль* являются выражениями натянутыми и неловкими, которых автор с хорошим вкусом будет избегать.

По той же причине неуместен эпитет, в данный момент не подходящий к предмету, хотя бы и пригодный в другое время.

Руин неприступных паденье...

Нечестивые дети изрубленных ранят отцов.

*См. гл. I.

Есть для этой фигуры еще одно правило: не переносить на предмет свойств, которые с ним несовместимы.

Король Ричард

Как посмели

Твои колени грозный долг забыть

В моем присутствии? ⁷⁹

Связь между грозным повелителем и смиренным подданным столь тесна, что перенос свойств вполне возможен. Но нельзя переносить такое качество, как *грозный*, несовместимое со смиренным словом *долг*.

РАЗДЕЛ 6

МЕТАФОРА И АЛЛЕГОРИЯ

Метафора отличается от сравнения только по форме, но не по существу. В сравнении оба предмета остаются разделены как в мысли, так и в выражении; в метафоре два предмета разделены только в мысли, но не в выражении. Герой похож на льва; на этом сходстве Гомер и другие поэты строили множество сравнений. Но вместо сходства со львом давайте с помощью воображения превратим героя в льва. Тогда сравнение станет метафорой; если развивать ее, все качества льва надо описывать уже как качества героя. Главное удовольствие, получаемое от сходства, остается мысленным, подразумеваемым; выражения доставляют дополнительное удовольствие. Воображая своего героя львом, поэт как бы описывает льва, но на самом деле — героя; его описание особенно прекрасно тем, что выражает доблести героя новыми качествами, принадлежащими, в сущности, не ему, но другому существу.

Это лучше показать на примерах. Семья, имеющая общего предка, подобна дереву, чей ствол и ветви объединены общими корнями. Но предположим, что семья не просто сравнивается с деревом, а представлена в виде дерева; сравнение превращается тогда в метафору:

Семь сыновей Эдварда, из которых
Один — ты сам, как семь сосудов были,
Наполненных его священной кровью,
Как семь ветвей единого ствола!
Рок осушил иные из сосудов;
Иные ветви Парки отсекли.

Но Томас, милый мой супруг, мой Глостер!..
Он был сосудом с драгоценной кровью,
Цветущей ветвью гордого ствола! ⁸⁰

А вот человеческая жизнь, представленная как плавание по морям:

В делах людей прилив есть и отлив,
С приливом достигаем мы успеха,
Когда ж отлив наступит, лодка жизни
По отмелям несчастий волочится.
Сейчас еще с приливом мы плывем.
Воспользоваться мы должны теченьем,
Иль потеряем груз ⁸¹.

Слава и честь изображены в виде лаврового венка:

Хотспер
...я хотел бы,
Чтоб славой, Гарри, ты был равен мне!

Принц Генрих
Я превзойду тебя на этом поле.
Сорву я лавры с шлема твоего,
Свое чело победно увенчаю ⁸².

Человек, заслуживший добрую славу, предстает в виде дерева, обильного плодами:

О дети! Мир на мне прочесть бы мог
Всю эту повесть. От мечей врага
Я весь в рубцах; я был в зените славы.
Сам Цимбелин любил меня; едва
Речь заходила о храбрейших — тотчас
В устах у всех мое звучало имя.
Я был подобен дереву, что гнется
Под тяжестью плодов; и в ночь одну
Вор или вихрь — зовите как хотите —
Унес мою листву... ⁸³

Мне известно, что термин *метафора* употреблялся в более широком смысле, чем тот, какой я ему придаю; но я считаю, что в сложных случаях важно проводить различия и ограничивать слова их собственным смыслом. Аллегория отлична от метафоры, а то, что я назвал бы стилистической *фигурой*, отлично от них обеих. Эти различия я сейчас разъясню. Метафора уже определена выше как акт воображения, превращающий предмет в нечто отличное.

Аллегория не требует работы воображения; здесь не требуется и превращать один предмет в другой; она состоит

в том, что выбирается предмет, по свойствам или обстоятельствам похожий на главный; он-то и описывается таким образом, чтобы представлять собою этот главный предмет.

Последний находится вне поля зрения; мы должны угадать его, и угадывание нам приятно, ибо мы делаем это сами. Квинтилиан * приводит такой пример аллегии:

О корабль, вот опять в море несет тебя
Бурный вал. Удержись! В гавани якорь свой
Брось! ⁸⁴ —

и изящно объясняет ее в следующих словах: «Здесь у Горация корабль означает республику, волны — междоусобную войну, пристанище — мирную тишину и согласие».

Нельзя найти более прекрасной и верной аллегии, чем следующая, где виноградник изображает избранный богом иудейский народ:

Из Египта перенес ты виноградную лозу, выгнал народы и посадил ее. Очистил для нее место, и утвердил корни ее, и она наполнила землю. Горы покрылись тенью ее, и ветви ее как кедры божи. Она пустила ветви свои до моря и отрасли свои до реки. Для чего разрушил ты ограды ее, так что обрывают ее все, проходящие по пути! Лесной вепрь подрывает ее, и полевой зверь объедает ее. Боже сил! обрати же, призири с неба и воззри, и посети виноград сей; охрани то, что насадила десница твоя, и отрасли, которые ты укрепил себе ⁸⁵.

Словом, аллегория во всем подобна иероглифическому рисунку с той лишь разницей, что в ней употребляются слова, а не краски. Действие их совершенно одинаково. Иероглиф вызывает в сознании два образа: видимый и изображенный посредством него невидимый. То же делает и аллегория. Она описывает предмет представляющий, а мы благодаря сходству относим описание к предмету представляемому.

В стилистической фигуре не прибегают к помощи воображения, но и не вводят представляющего предмета. Стилистическая фигура, или образная речь, как показывает самый термин, принадлежит к области слов, а не мыслей; ее можно определить как употребление слова не в прямом его значении.

Так молодость, то есть начало жизни, образно называют *утром жизни*. Утро — начало дня; его легко применить ко

* Кн. VIII, гл. 6, § 2.

всякому вообще началу, особенно началу жизни, которая измеряется днями.

Для стилистических фигур отведен особый раздел, но метафора и аллегория связаны столь тесно, что должны быть рассмотрены вместе; правила, помогающие отличить хорошее от плохого, общи для них обеих. К этим правилам мы и переходим, добавив еще несколько примеров аллегории. Гораций, говоря о своей любви к Пирре, уже угасшей, выражает это так:

А мне гласит
Со священной стены надпись, что влажные
Посвятил я морскому
Ризы богу могучему⁸⁶.

Или:

Хотел воспеть я брань и крушение
Держав, но лира грянула Фебова,
Чтоб робкий парус не боролся
С морем Тирренским⁸⁷.

Кто мудр, не плачет о потерях, лорды,
Но бодро ищет, как исправить вред.
Пусть, бурей сломлена, упала мачта,
Канат оборван и потерян якорь,
И половина моряков погибла, —
Все ж кормчий жив. Прилично ли ему,
Как робкому мальчишке, бросить руль,
Слезами воды моря умножать,
Обилье превращая в преизбыток,
Меж тем как разбивается о скалы
Корабль, что был бы мужеством спасен?
Какой позор, какой проступок тяжкий!⁸⁸

А! В логове ты потревожил льва!
Он встал и гордо шествует окрест,
Свирепым рыком потрясая джунгли.
Опасность вижу я⁸⁹.

У возлюбленного моего был виноградник на вершине утученной горы. И он обнес его оградой и очистил его от камней, и насадил в нем отборные виноградные лозы, и построил башню посреди его, и выкопал в нем точило, и ожидал, что он принесет хорошие грозди, а он принес дикие ягоды. И ныне, жители Иерусалима и мужи Иудей, рассудите меня с виноградником моим. Что еще надлежало бы сделать для виноградника моего, чего я не сделал ему?⁹⁰

Правила для метафор и аллегорий бывают двух родов: первые относятся к построению этих фигур; вторые — к уместному их употреблению. Начну с правил первого рода, которые отчасти совпадают с теми, что уже были

приведены для сравнений; однако некоторые относятся только к метафорам и аллегориям.

Прежде всего, уже было сказано, что сравнение не может быть удачным, когда сходство предметов чересчур близкое или, напротив, слишком отдаленное. То же относится и к метафоре и аллегории; и причина одна и та же. В следующих примерах сходство слишком отдаленное.

М а л ь к о л ь м
 ...Мое распутство — это бездна.
 У вас не хватит жен и дочерей,
 Матрон и дев, чтоб доверху наполнить
 Сосуд моих нечистых вождлений⁹¹.

Чтобы лучше всего судить об этой метафоре, превратим ее в сравнение; оно окажется неудачным, ибо едва ли есть сходство между «распутством» и «сосудом» <...>.

Или:

По горло утопить меня в лишениях⁹².

Лишения предстают здесь как жидкость, а ведь они на нее ничуть не похожи.

Болингброку, изгнанному на шесть лет, желают так:

Да будет мрачный путь твоих скитаний
 Свинцовой фольгой, на которой ярче
 Сверкает драгоценность возвращенья⁹³.

Вот вам письмо:
 Бумага эта — точно тело друга;
 На ней слова — зияющие раны...⁹⁴

Вот сколь огромны труды, положившие Риму начало⁹⁵.

А вот метафора, натянутая до невозможности: Тимурбек, известный нам под именем Великого Тамерлана, так пишет к Баязету, повелителю османов:

Где тот царь, который осмелится нам сопротивляться? Где владыка, который не гордился бы тем, что состоит среди наших слуг? Что до тебя, потомка тюркских моряков, то, раз корабль твоего ненасытного властолюбия затонул в бездне твоего себялюбия, тебе подобает спустить паруса твоей дерзости и бросить якорь раскаяния в гавани искренности и справедливости — единственной безопасной гавани; иначе буря нашего возмездия потопит тебя в море заслуженной кары.

Столь натянутые фигуры, как уже говорилось*, нередки на заре цивилизации; сознание человека, опьянен-

* В гл. XIX, Сравнения.

ное новым для него удовольствием, не знает удержу и обычно впадает в крайности, пока вкус и опыт не обнаружат должной меры.

Во-вторых, как бы ни были схожи предметы, нельзя заменять один другим, если они несоизмеримы; сравнение чего-то очень высокого с чем-то очень низким похоже на бурлеск; то же будет, если мы вообразим одно из них вместо другого, как в метафоре, или сделаем одно представителем другого, как в аллегории.

В-третьих, эти фигуры, в особенности метафору, нельзя загромождать множеством мелких подробностей; ибо в таком случае едва ли удастся сохранить ясность. Метафора должна быть прежде всего краткой; трудно долгое время представлять предмет тем, чем он, как мы знаем, не является; поэтому развернутая метафора, вместо того чтобы оживлять главную тему, становится неприятной, ибо утомляет.

Это правило часто нарушает Каули; вот, например:

Велик и мудр завоеватель тот,
Кто закрепится там, куда войдет.
Кто знает, как важна в бою защита,
Тот никогда не сдастся, в прах разбитый.
Сумев внезапным штурмом сердце взять,
Разве кому уступишь ты хоть пядь?
Ведь мыслям о тебе, что гарнизоном
Засели в этом сердце покоренном,
Не страшен самый распрекрасный враг⁹⁶.

По той же причине пространные аллегии хотя сперва и могут нравиться своей новизной, но нравятся ненадолго; примером может служить «Королева Фей»⁹⁷, которую при всей выразительности слога, разнообразии образов и мелодичности стиха едва ли кто перечитывает.

В-четвертых, уподобление одного предмета другому, присущее сравнению, в метафоре исчезает, ибо здесь мы воображаем главный предмет той самой вещью, с которой он всего лишь схож; так что его можно описывать словами, буквально относящимися к его воображаемой сущности. Отсюда еще одно правило: строя метафору, автор должен употреблять лишь те слова, которые применимы к выбранному им образу в их прямом смысле; образных значений следует тщательно избегать; ибо подобные усложненные фигуры вместо того, чтобы ярко освещать главный предмет, погружают его в туман; хорошо,

если читатель не спешит сразу все отвергнуть, а терпеливо старается обнаружить прямой смысл, невзирая на фигуры:

Упорное, безжалостное пламя
Струится в жилах, жизнь из тела пьет⁹⁸.

Это переписано у Овидия:

Кровь у страдальца шипит и вскипает от ярого яда⁹⁹.

Разберем эти строки. Можно допустить, что лихорадка представляется пламенем; хотя для сближения их нужна не одна ступень: лихорадка, создавая жар в теле, подобна огню; значит, она — огонь; вместо огня можно поставить пламя, ибо они обычно сочетаются; итак, лихорадка — это пламя. Но если она — пламя, то и говорить о ней надо только словами, подходящими к пламени. Это правило здесь не соблюдено: ибо пламя способно пить только в переносном смысле, но не в прямом.

Король Генрих говорит своему сыну, принцу Генриху:

На сердце каменном своем в мечтах
Ты наточил уж тысячу кинжалов,
Чтоб полчаса моей похитить жизни¹⁰⁰.

Подобные ложные метафоры забавно высмеяны в «Репетиции»:

Врач. Сэр, скажу в заключение, что занимаемое вами место требует всех способностей осмотрительного кормчего; и все эти угрожающие бури, которые, подобно черным тучам, нависли над нашими головами, стоит лишь охватить их взором разума, проливаются на народ благодатным дождем.

Бейс. Заметили аллегорию? Хороша, не правда ли?

Джонсон. Да, о буре, охваченной взором, сказано отлично¹⁰¹.

В-пятых, никогда не следует соединять несколько метафор в одном предложении, начиная с одной и кончая другой; это зовется смешанной метафорой. Квинтилиан говорит о ней весьма гневно: «Надо наблюдать, чтобы речь тем же родом метафоры оканчивалась, каким начата. И в самом деле, многие, взяв метафору от бури, кончат выражениями, заимствованными от пожара или разрушения: что показывает нестерпимую несообразность»¹⁰².

Иль вы решили
Войны проклятый узел развязать
И возвратиться в мирную орбиту,
Где ярким и естественным сияньем
Блистали вы?¹⁰³

Что благородней духом — покоряться
 Пращам и стрелам яростной судьбы
 Иль, ополчась на море смуг, сразить их
 Противоборством? ¹⁰⁴

В-шестых, не следует помещать несколько метафор в одном периоде, даже если они и не смешиваются; ибо, когда предмет предстает сперва в одном образе, потом в другом, без промежутка, читатель ошеломлен этой быстрой сменой; когда от воображения требуется столько работы, образы рождаются слишком слабыми, чтобы нравиться:

Злая забота меж тем язвит царицу, и мучит
 Рана, и тайный огонь, разливаясь по жилам, снедает ¹⁰⁵.

Времен Метелла распри гражданские,
 Причина войн, их ход, преступления,
 Игра судьбы, вождей союзы,
 Страшные гражданам, и оружие,
 Неотомщенной кровью залитое, —
 Об этом с гордой отвагою
 Ты пишешь, по огню ступая,
 Что под золою обманно тлеет ¹⁰⁶.

И наконец, еще хуже, когда метафорические значения смешивают с прямыми, так что предложение должно пониматься частью метафорически, а частью — буквально; ибо воображение не может с достаточной легкостью поспевать за столь внезапными переменами; начатая и не завершенная метафора лишена всякой красоты; вместо ясности воцаряется мрак и сумятица.

Примеры такого неправильного построения бесчисленны. Я выберу по несколько из различных писателей. О Британии сказано:

Сей мир особый, дивный сей алмаз
 В серебряной оправе океана,
 Который словно замковой стеной
 Иль рвом защитным ограждает остров ¹⁰⁷.

В первой строке Британия изображена в виде драгоценного камня; в следующих, лишенная метафорического облачения, она предстает читателю в своем природном виде.

Из крыльев Цезаря пощиплем перья,
 Чтоб не взлетел он выше всех других;
 А иначе он воспарит высоко
 И в страхе рабском будет нас держать ¹⁰⁸.

Бедами стеснен, ты не падай духом,
 Мужественным будь. Но умей убавить,
 Если вдруг стал крепчать попутный ветер,
 Парус упругий ¹⁰⁹.

А вот бестолковая смесь, порожденная смутным представлением о предмете, колеблющимся между образным и прямым:

Из темных туч глядит на нас беда,
 Дни мирные исчезли без следа.
 Клубится черной зависти туман,
 Раздоры предвещают ураган ¹¹⁰.

Мир дань тебе воздал за подвиг смелый;
 Пусть жатва ранняя, хвала созрела ¹¹¹.

Без должной помощи труда и размышленья
 Не долго проживет поэта вдохновенье ¹¹².

Ошибка, состоящая в беспорядочном смешении фигуральных и прямых значений, не менее обычна в аллегориях, чем в метафорах. Вот пример:

Ах, и о верности.
 И о кознях богов много поплачет тот,
 С огорчением видя
 Понт под черными ветрами, —
 Кто, златою, тобой ныне утешен так,
 Тот, кто вечно своей, вечно ласкательной
 Ветра прихоти ¹¹³.

Лорд Галифакс ¹¹⁴ говорит о древних баснописцах: «Они (говорит он) пользовались знаками и изъяснялись притчами; все их басни имеют двойной смысл; сюжет в них един, характеры неизменны, не искажены и всегда соответствуют природе изображаемого животного. Они никогда не скажут, что пес, лаявший на тень, потерял свой конный отряд; это было бы непонятно. Именно такова его (Драйдена) новая манера повествования, в которой смешаны басня и мораль». Приведа примеры с ланью и пантерой, он продолжает: «Какая связь между ланью и Спасителем? И что знаем мы о библии пантеры? Если мне скажут, что он имеет в виду церковь, то как может церковь пастись на полянах или бродить в лесу? Пусть это будет либо церковь, либо копытное животное, ибо, когда они меняются местами в каждой строке, это невыносимо».

Еще несколько слов об аллегории.

Ничто не доставляет большего удовольствия, чем эта фигура, когда предмет представляющий во всем подобен тому, который подразумевается; но выбор его редко бывает столь удачен; аналогия обычно настолько неясна, что озадачивает, вместо того чтобы нравиться. В живописи аллегория еще труднее, чем в поэзии; первая может пользоваться лишь таким сходством, которое видно взору, вторая имеет и другие средства показать это сходство. Поэтому то, что аббат Дюбо¹¹⁵ называет смешанной аллегорией*, в поэзии еще возможно, ибо там аллегория легко отличима от действительности; никто не считает, скажем, Молву Вергилия за живое создание. Но в живописи такое смешение недопустимо: на картине все предметы должны быть однородны: либо реальные, либо эмблематичны. Вот отчего история Марии Медичи кисти Рубенса¹¹⁶ в Люксембургском дворце столь неприятна смешением реальных и аллегорических персонажей, порождающим разлад в подробностях и неясность в целом. Такова особенно сцена прибытия Марии Медичи в Марсель, где рядом с реальными лицами являются nereиды и тритоны, трубящие в раковины; такое смешение в одной группе вымысла и реальности крайне нелепо. Изображение Александра и Роксаны, описанное Лукианом¹¹⁷, отличается живостью, но аллегорические фигуры ему вредят. Невозможно придумать аллегорическое изображение, более далекое от какого-либо подобия, чем Людовик XIV *anno* 1664, где огромная колесница, призванная изображать колесницу солнца, окружена мужчинами и женщинами, изображающими четыре века человечества, знаки зодиака, времена года, часы и т. д. — чудовищная композиция¹¹⁸, вероятно, навеянная «Авророй» кисти Гвидо¹¹⁹ и еще более нелепая.

Для аллегории, как и для метафоры, следует выбирать слова, применимые в своем прямом смысле к представляющему предмету, и нельзя добавлять никаких обстоятельств, которые ему не свойственны, как бы ни подходили они в прямом или фигуральном смысле к предмету подразумеваемому. Вот чем плоха следующая аллегория:

и сам жестокий
Купидон, точа на бруске кровавом
Жгучие стрелы¹²⁰.

* Критические размышления о поэзии и живописи, т. I. разд. 24.

Ибо хотя кровь и может быть образом жестокости в любви, к предстоящему предмету это не подходит; для оселка нужна не кровь, а вода.

Переходим к следующему вопросу, а именно когда эти фигуры уместны, а когда нет. Ответ на него вполне совпадает с тем, что сказано об уместности в главе о сравнениях; ибо проверка показывает, что краткая метафора или аллегория допустима там, где более пространное сравнение, по природе своей более торжественное, едва ли понравится.

Прежде всего метафору, как и сравнение, надо изгнать из обычного разговора и из описаний повседневных мелочей.

Во-вторых, метафора неуместна при выражении мучительных чувств, целиком поглощающих человека. Поэтому неудачна следующая речь Макбета:

Казалось мне, разнесся вопль: «Не спите!
Макбет зарезал сон!» — невинный сон,
Распутывающий клубок забот,
Сон, смерть дневных тревог, купель трудов,
Бальзам больной души, на пире жизни
Второе и сытнейшее из блюд...¹²¹

Следующие слова глубокого отчаяния помимо цветистого слога более всего похожи на бред безумца:

К а л и с т а
Чей это голос? Грома? Иль отца?
Безумие! Смятенье! Пусть же буря
Обрушит с ревом на меня всю ярость!
Разбейте, волны, обреченный челн!
Одной лишь мне несет погибель буря —
Едва умру, едва на дно я кану, —
Вернется тишина, и с ней покой!¹²²

А вот яркая и красивая метафора, которая, однако, неуместна в устах человека, охваченного яростью; безудержный гнев не изъясняется притчами:

Ш а м о н
Ты взял ее цветком, едва расцветшим
На круче, там, где первый же мороз
Ее убил бы; любящей рукой
Пересадил ее в прекрасный сад,
Где солнце светит круглый год, и там
Она цвела так долго, теща взоры
И излучая тонкий аромат,

Покуда дивной розы не сорвал
 Грабитель злой и, прелести лишив,
 Не отшвырнул, словно сорняк противный ¹²³.

Речь, полная образов, неестественна для человека, подавленного горем:

О, сын мой! От слепой любви отцовской
 Произошли все беды: если я
 И был честолюбив, жесток и низок
 И погрузился в океан греха,
 То лишь ради тебя. Одной рукой
 Боролся я с течением, чтоб другой —
 Не для тебя ль, мой сын, — хранить корону,
 Чья тяжесть повлекла меня ко дну
 Скорее, чем я к берегу прибился? ¹²⁴

В «Макбете» * превосходно изображено глубокое горе Макдуфа, скорбящего о жене и детях, бесчеловечно убитых тираном. Раненный в самое сердце этой вестью, он снова и снова спрашивает вестника — не потому, что сомневается в случившемся, а потому, что сердце его не может смириться со столь страшным бедствием. В этом борении с горем мысль его от жены и детей обращается к их жестокому убийце; он дает волю своему гневу, не теряя, однако, мужества и достоинства:

Не стану, как бахвал, угрозы сыпать,
 Как женщина, рыдать. Благое небо,
 Приблизь тот день, когда с врагом отчизны
 Ты на длину меча меня сведешь,
 И, если он тогда избегнет смерти,
 Прости его! ¹²⁵

Вся сцена является восхитительным изображением человеческой природы. Сомнение вызывает лишь одна фраза; расспрашивая вестника, Макдуф говорит:

Всех малышей моих? Не так ли? Всех!
 О адский коршун! Всех моих пыляток
 С насадкой вместе — всех одним налетом! ¹²⁶

Метафора порой хороша там, где сравнение было бы невыносимо; бывают, однако, ситуации столь мрачные, что не допускают ни малейшей метафоры. Нужен весьма тонкий вкус, чтобы точно определить, не является ли таковой

* Акт IV, сцена 3.

и описанная сцена; я склонен думать, что да; и все же не хотел бы изменить в этих замечательных строках ни одного слова.

Но язык метафор уместен, когда человек пытается достойно и гордо перенести горе, как бы ни было оно велико; эта борьба будоражит воображение.

Вулси

Прощай же, мой ничтожным ставший жребий!
 Вот участь человека! Он сегодня
 Распустит нежные листки надежд,
 А завтра весь украсится цветами,
 Но через день уже мороз нагрянет,
 И в час, когда уверен наш счастливец,
 Что наступил расцвет его величья,
 Мороз изложет корни и падет
 Он так же, как и я... ¹²⁷.

РАЗДЕЛ 7

ОБРАЗНАЯ РЕЧЬ

В предыдущем разделе троп определяется как «употребление слова не в том значении, какое ему присуще», и это новое или переносное значение слова названо *образным*, или *фигуральным*. Переносное значение должно быть связано с прямым; и чем эта связь теснее, тем удачнее будет образ. Кто не уделял этому особого внимания, едва ли представляет себе, насколько образность украшает язык; поэтому я постараюсь описать главные ее красоты и преимущества. Прежде всего, в слове, употребленном фигурально или в новом, переносном значении, одновременно слышится и обычное его значение; так что нам предстают как бы два объекта: тот, на который указывает фигуральное значение и который может быть назван *главным объектом*, и тот, на который указывает значение прямое и который можно назвать *дополнительным*; главный является частью выражаемой мысли; дополнительный служит всего лишь украшению. В этом смысле образное слово подобно согласию тех звуков в музыке, которые, не участвуя в мелодии, служат ее гармоничности. Разъясню это на примерах. *Юность* фигурально зовется *утром жизни*. Этим выражением обозначается *юность*, главный объект, часть выражаемой мысли; вместе с тем оно напоминает и о прямом значении слова *утро*; этот дополнительный объект, прекрасный сам по себе и связанный сходством с

главным объектом, весьма способствует украшению слога. *Властный океан* представляет собой пример иного рода, где в фигуральном значении нам является эпитет; переносное значение эпитета *властный* вместо *бурный* подсказывает нам и прямое его значение, относящееся к деспотическому правителю; связь по сходству здесь очень тесная. Об этих образных возможностях слов красноречиво говорит Вида:

Разве не видишь ты, как, от истинных слов отвернувшись,
Мнимые часто берут имена, издалека приносят
Их, чтобы к чуждым вещам приложить, и как вещи дивятся
Новым одеждам своим, непривычным цветам и обличьям,
Коимн их облекли, словно внешним плотным покровом,
Как они рады порой, чужим освещенные светом
И изменившие вид, и своих уж имен не желают?
Часто певец воспеваает войну, но сдается, что видишь
Ты иль пожар, иль потоп, вздымающий мощные волны.
Наоборот, иногда уподобят Марсовой битве
Пламя, что по полям, как Вулканово войско, ярится.
Также и в бурных морях закипает не меньшая битва,
В схватке сшибаясь, летят друг на друга отважные Эвры,
Друг против друга встают в сраженье могучие волны;
Вещи всегда и везде, обменявшись приметам, рады,
Так взаимно они помочь друг другу готовы,
И превратиться одной отраднo бывает в другую.
Новым обличьем пленен, читатель радостно смотрит:
Может в предмете одном он увидеть несколько сразу
Образов, тут же ему приходящих вместе на память¹²⁸.

Во-вторых, такая фигура весьма способствует возвеличению объекта, и вот каким образом: слова, не обладающие сами по себе иной красотой, кроме звуковой, приобретают дополнительную красоту благодаря своему значению; слово, обозначающее что-либо приятное, само становится приятным, ибо приятность объекта сообщается его названию*. Эта приобретенная красота закрепляется привычкой, сопутствуя слову и тогда, когда оно употреблено фигурально; красота, сообщенная слову предметом, который оно прямо обозначает, переходит на предмет, обозначаемый этим словом фигурально. Вспомним выражение *властный океан*; насколько оно возвышенной, чем *бурный океан*.

В-третьих, эта фигура удачно заменяет прямое обозначение, звучащее чересчур обыденно. Обыденность прямого обозначения сообщается обозначаемому им предмету

* См. гл. II, часть первая, раздел 5.

вследствие их тесной связи, и предмет тем самым оказывается для нас приниженным *. Этого нежелательного эффекта можно избежать, заменив образным выражением прямое, как, например, когда вместо *небо* говорят *синий свод небес*; ибо, хотя ни одно произведение искусства не может сравниться с величием неба, выражение это нам нравится; оно не позволяет снизить предмет его привычным названием.

О снижающем действии прямого обозначения Вида говорит следующее:

Если я должен сказать что-нибудь о страдальце Улиссе,
Не назову я его Одиссеем, но мужем, который
Многих людей, города посетил и обычаи видел,
Странствуя долго со дня как святой Илион им разрушен ¹²⁹.

И наконец, такая фигура обогащает язык, делает его обильней; уже по одной этой причине фигура речи является удачным изобретением. Эта ее способность отлично описана у Види:

Даже о мире селян поведать с приятностью можно,
Ведомой всем: если щедр урожай, если почки на лозах
Лопнули, если луга, истомленные жаждой, впивают
Влагу эфирных дождей и на нивах всходы ликуют.
Собственных скудость имен приносит этому роду
Песен ущерб, да и бедность вещей, о которых сказал я.
Вот почему под своими они никогда именами
Не появлялись: всегда слова заменялись по сходству ¹³⁰.

Перечисленными мною красотоми обладают все фигуры речи. О красотах, свойственных лишь отдельным из них, я буду иметь случай сказать ниже.

Не только предметы, но и свойства, действия и их следствия могут быть выражены образно. Например, губы заменяются выражением *врата дыхания*, океан — выражением *водное царство*. Качества: *злой* вместо морозный в выражении *злая зима* <...> Действия: *море свирепствует*; время *растопит* ее замороженную душу; время *уносит* горе.

Следствие подставляется вместо причины, например *свет* вместо *солнца*; или причина вместо следствия, например *труд волов* вместо *зерна*. Связь по сходству явля-

* Я часто сожалел, зачем мятежники, бунтовавшие против королевской династии, вынуждают молиться за короля в церквах, называя его по имени. Кто не слышал, тот не может себе представить, насколько лучше звучит молитва просто «за нашего короля».

ется одним из наиболее обильных источников для фигур речи; нет ничего обычнее, чем обозначение одного предмета через другой, чем-либо с ним сходный; так, высота, размер и важный сан сами по себе несходны; но сходны рождаемые ими эмоции; это сходство побуждает нас обозначать важный сан словом, обозначающим высоту. Вид большой глубины вызывает несколько неприятное чувство; поэтому словом *глубина* мы выражаем всякую неприятную чрезмерность, например *глубина* горя, *глубина* отчаяния.

Давность, вызывающая сильное чувство, служит для обозначения всякого сильного чувства: *нет для меня ничего старей нашей дружбы*. Понятие короткого служит и для обозначения краткости времени: *стараюсь быть кратким...* Наказание имеет сходство с уплатой долга; отсюда выражение *заплатить карой*. Точно так же *свет* может обозначать славу, *солнечный* — обозначать процветание, а *весомый* — обозначать значительность.

Многие слова, первоначально употреблявшиеся фигурально, утратив от постоянного употребления силу образности, снизились до прямых значений. Так, слова, обозначающие мыслительные процессы, во всех языках были некогда фигуральными; причина здесь та, что, когда эти процессы впервые привлекли к себе внимание, их можно было описать лишь с помощью чего-то с ними сходного; им нельзя было просто дать названия как предметам видимым и осязаемым. Сейчас выражения *мягкий* характер, не могли *спеться*, *тяжесть* горя, *пышная* фраза, *родить* сочувствие, *смягчить* горе, *нарушить* клятву, *склонить* взор, *осыпать* проклятиями, *залиться* слезами, *охваченный* радостью, *распаленный* красноречием, *отягощенный* добычей и тысячи других подобных утратили образное значение. Есть выражения, которые нельзя назвать ни вполне фигуральными, ни вполне прямыми; некогда фигуральные, они становятся все более обычными, не совсем утратив, однако, и образность. Одним из таких является, пожалуй, «*Царицу гложет забота*» у Вергилия <...>

Чтобы подвести итог сказанному и вместе с тем представить его ясно, я не знаю лучшего способа, чем предложить читателю перечень связей, на которых основана обычно образность. Этот перечень я разделил на две таблицы: фигурально выраженных субъектов и таких же атрибутов.

Таблица первая

1. Слово, обозначающее один предмет, употребляется для обозначения другого, сходного.

Никакое образное выражение не встречается столь часто, как основанное на сходстве. Юность, например, называется *утром* жизни. Человеческая жизнь имеет несколько черт сходства с днем; утро является началом дня, юность — началом жизни; утро радостно, такова и юность и т. п. Также по сходству называется множество бедствий — *морем* бедствий.

Эта фигура более всех других пленяет нас разнообразными красотами. Кроме уже упомянутых общих для всех тропов она обладает красотой метафоры или сравнения; в образном слове, построенном на сходстве, всегда содержится сравнение главного объекта с дополнительным; так что эффект метафоры или сравнения может быть кратко и живо достигнут с помощью такой фигуры.

2. Слово, обозначающее следствие, в переносном смысле употребляется для обозначения причины: *свет* вместо солнца, *тьнь* вместо облака, *сверкающий ужас* — вместо шлема, *тьнь* вместо дерева. Отсюда — выражения:

«Пелион лишился тени».
(Овидий)

«Темнолиственная тень».
(Томсон, «Весна»)

Фигура эта обладает особой силой и красотой; слово, фигурально обозначающее главный объект, указывает на него как на причину тем, что выражает его следствие.

3. Слово, обозначающее причину, употребляется для обозначения следствия: *труд волов* вместо зерна. *Печаль* вместо слез.

«...Скорбь увядшие ланиты омочила».

Слепота заменяет темноту:

«В темноте по волнам мы блуждаем вслепую»¹³¹.

Этой фигуре, как и предыдущей, присуща особая энергичность; образно употребленное слово указывает на главный предмет как на следствие тем, что выражает его причину.

4. При тесной связи двух предметов название одного из них фигурально обозначает другой: *день* вместо света, *ночь* вместо тьмы. Отсюда — *угрюмая* ночь. *Зима* вместо бури.

«Влагу враждебную внутрь ослабевшие швы пропускают;
Слышит Нептун между тем, как шумит возмущенное море»¹³².

Эта последняя фигура для английского автора была бы чересчур смелой, ибо в нашем климате буря на море не сочетается непременно с зимой.

5. Слово, обозначающее атрибут, фигурально употребляется вместо субъекта: *юность* и *красота* вместо юных и красивых, *величество* вместо короля.

«Кто ты, полночным завладевший часом
И образом таинственно прекрасным,
В котором здесь бродило по земле
Величество умершего Гамлета?»¹³³

<...> Особая красота этой фигуры состоит в том, что она указывает атрибут, украшающий предмет или ярче его освещающий.

6. Сложное целое фигурально употребляется для обозначения одной из его частей: *погребение* вместо мертвого тела, *погребение* вместо могилы.

7. Часть употребляется вместо целого: *свадебный факел* вместо бракосочетания, *восток* вместо страны, расположенной к востоку от нас, *идет по стопам Юпитера* вместо подражает Юпитеру.

8. Слово, обозначающее время или место, употребляется вместо чего-либо с ними связанного: *климат* вместо *край* или *государство*. Отсюда — *привольный климат*, *пушистая зима* вместо снега; *счастли- вый век*.

9. Часть употребляется вместо целого: *Полюс* вместо земли, *голова* вместо всего человека <...> *Лицо* вместо человека.

<...>.

Эта фигура хороша тем, что выделяет наиболее важное в предмете.

10. Название сосуда вместо его содержимого.

Роща вместо населяющих ее птиц (*певучая роща*). *Корабли* вместо моряков (*многострадальные корабли*). *Горы* вместо пасущихся там овец (*белеющие горы*). *Закинф*, *Итака* и др. вместо их обитателей <...>

11. Название того, на чем предмет находится, вместо него самого.

Алтарь вместо жертвы. *Поле* вместо происходящего там сраженья (*кровавое поле*).

12. Название материала вместо сделанных из него предметов: *железо* вместо *меч*.

13. Имена языческих божеств вместо того, чему они покровительствуют: *Юпитер* вместо воздуха. *Марс* вместо войны. *Венера* вместо красоты. *Купидон* вместо любви. *Церера* вместо зерна. *Нептун* вместо моря. *Вулкан* вместо огня.

Последняя фигура придает предмету большую возвышенность и должна поэтому применяться лишь в высокой поэзии.

Таблица вторая

Фигурально выраженные атрибуты.

Когда между двумя атрибутами есть связь, один может употребляться вместо другого.

Чистота и девственность являются атрибутами одного и того же лица. Отсюда выражение *девственный снег* вместо *чистый снег*.

2. Слово, по существу, обозначающее атрибут одного предмета, может употребляться в качестве сходного атрибута другого предмета: *пошатнувшееся правление, властный океан, гневный поток, яростная буря, пустые страхи*. <...>

Черная примета вместо приметы, сулящей беду,— здесь красота состоит в подразумеваемом сравнении.

3. Слово, относящееся к самому предмету, употребляется для обозначения одного из его атрибутов: *дух* вместо разум <...>

4. Когда два предмета связаны общим для них обоим свойством, название одного из них может фигурально употребляться для обозначения этого свойства у другого: *летняя жизнь* вместо *приятной жизни*.

5. Название орудия употребляется вместо способности применить это орудие.

«Мельпомена, которой отец дал льющийся голос вместе с кифарою».

Обширная область фигуральных выражений, показанная в этих таблицах, дает обильную пищу для рассуждений. Некоторые замечания, относящиеся к метафоре, применимы и к фигурам речи; их я вкратце повторю с добавлениями, каких требует тема настоящего раздела.

Во-первых, поскольку рассматриваемая фигура основана на связи, опыт показывает, а рассуждение подтверждает, что красота этой фигуры зависит от того, насколько тесна связь между фигуральным и прямым значениями слова. Отдаленное сходство, например, отнюдь не сообщает этой фигуре приятности; так, выражение *впивать признание* — означающее внимательно выслушать признание — неуклюже, ибо между *выслушать* и *впивать* едва ли есть сходство.

Выражение Бена Джонсона *тяжкий треск* (вместо *громкий треск*) еще хуже, если это возможно; громкий звук отнюдь не похож на тяжелый предмет. Столь же неудачно и следующее выражение из Лукреция:

То, что красивых речей и созвучий прикрашено блеском ¹³⁴.

...с большею жадностью

Впивает все же толпа густая

Песнь про бои, про царей сверженья ¹³⁵.

Мне туда пиши,
Владычица моя; я стану жадно
Впивать слова твои...¹³⁶.

пью дрожащее сиянье¹³⁷.
Не слушает поводьев колесница¹³⁸.

Следующие фигуры совершенно несуразны, ибо фигуральное и прямое значения никак в них не связаны. *Подвижную* мягкость, свежесть, которая *дышит: дышащую* надежду, *струящуюся* весну, *росистый* свет, *прозрачную* прохладу и многие другие фальшивые монеты можно найти у Томсона во «Временах года».

Во-вторых, прямое значение слова должно быть соизмеримо с фигуральным, не возносясь над ним чересчур высоко, но и не опускаясь слишком уж низко. Это правило, как и предыдущее, отлично выражено у Виды:

Пусть это так, пусть вправе поэт дерзать и о многом
Молвить на много ладов — но одно соблюдать научись ты:
Если предметы назвать не собственным именем хочешь,
Но издалека слова принесешь, вдалеке отыскав их, —
Сделай так, чтоб твои незаметны были старанья.
Есть и такие меж нас, кто насильно облик природный
Может отнять у вещей, хоть насильно противятся вещи,
И против воли принять их чужое заставит обличье.
А для меня не менее слеп и лишен разуменья
Тот, кто мальчику даст и рост и силу гиганта,
Нежели тот, кто «пенаты коней» называет конюшню
Или траву зовет «великой матери кудри»¹³⁹.

В-третьих, в фигуре следует избегать всего, что относится к одному лишь прямому значению, а не фигуральному; ибо мысль выражена именно через это последнее, а первое служит единственно для гармонии:

Зам и Итака, Закиньф, лесами тенистыми славный,
Нудят ко браку меня и наш дом разоряют¹⁴⁰.

Закиньф здесь фигурально обозначает жителей, поэтому описание самого острова неуместно; оно озадачивает читателя, заставляя его сомневаться, как понимать слово: в прямом или же фигуральном значении.

Мне туда пиши,
Владычица моя: я стану жадно
Впивать слова твои, хотя б из желчи
Чернила были¹⁴¹.

Пить чернила неприятно, но это не имеет значения, если пить их надо лишь фигурально.

В-четвертых, в образном выражении понимать слово в буквальном его значении нелепо, ибо это значит смешивать правду с вымыслом:

...Пусть под бременем его грехов
Сломается хребет его коня...¹⁴².

«Грех» можно фигурально представить «тяжким»; но тяжесть в ее прямом смысле несет не главный субъект, а второстепенный; поэтому, описывая следствия тяжелого груза, поэт покидает главного героя и делает главным его коня.

Кромвель
Как чувствуете вы себя?

Вулси
Прекрасно!
Так счастлив, Кромвель, никогда я не был.
Теперь себя познал я, и в душе
Мир, что превыше всех земных блаженств, —
Спокойная, утихнувшая совесть!
Король от хвори излечил меня.
Его величеству я благодарен;
Да, с плеч вот этих, с дрогнувших колонн,
Из жалости снят груз великой чести,
Ко дну пустить способный целый флот ¹⁴³.

Улисс говорит о Гекторе:

Как странно мне, что могут стены Трои
Стоять, когда у нас ее основа ¹⁴⁴.

Отелло. Сердце мое обратилось в камень. Ударись — ушибешь об него руку ¹⁴⁵.

...Не меньше в эти жалкие года,
Чем в дни, когда, мое слышав имя,
Вся Африка в смятенье приходила
И замораживались все сердца
У вас, в стране, где жарко светит солнце ¹⁴⁶.

Как май далек, когда любил впервые!
Я в зеркало взглянуть боюсь:
Морщины где? Где волосы седые?
Их нет, и я дивлюсь ¹⁴⁷.

Подобная игра слов хороша лишь в комической поэме.

Альмерия
Альфонсо!
Ты жадною волною унесен,
Но скорбь мою не унесет и время.

Тебе живым я памятником буду.
 Не водную могилу ты обрел —
 Ты в сердце погребен моем ¹⁴⁸.

Все это было бы правильно, если б быть похороненным в одном месте буквально, а в другом — фигурально было несовместимо.

Боюсь, что мне Июль принес
 Одни тревоги да напасти:
 Дыша огнем из жаркой пасти,
 Ярится в небе звездный Пёс.

А впрочем, пусть себе ярится:
 Перелистав твои страницы,
 На небо сетовать могу ль?

От столь холодных рассуждений,
 Что дышат скукою осенней,
 Окоченел бы сам Июль ¹⁴⁹.

Знать, Венера, покинув Кипр,
 На меня одного страстью обрушилась ¹⁵⁰.

Установив, что слово, употребленное фигурально, подсказывает нам одновременно и прямое свое значение, мы обнаруживаем пятое правило: не употреблять в переносном смысле слова, прямое значение которых несовместимо с темой; ибо всякое несоответствие и нелепость неприятны, даже если проявляются только в слоге, а не в мыслях.

Тою порой родитель его над струями Тибра
 Влагою кровь унимал ¹⁵¹.

Солнца не видя, три дня мы блуждаем во мгле непроглядной,
 Столько ж беззвездных ночей по бурному носимся морю ¹⁵².

Предыдущее правило можно расширить, и тогда получим шестое, а именно: к слову, употребленному фигурально, нельзя прилагать эпитетов, которые не согласуются также и с его прямым значением:

Пусть сначала признается
 Мне брат Мегиллы Опунтийской,
 Кто его ранил стрелой блаженства? ¹⁵³

Богов поклонник редкий и ветреный,
 Хотя безумной мудрости следуя,
 Блуждал я ¹⁵⁴.

В-седьмых: втискивать в одно предложение или одну мысль несколько фигур речи столь же неправильно, как и втискивать несколько метафор; быстрый переход от одного образа к другому ошеломляет, вместо того чтобы нравиться:

А я всех женщин жалче и злосчастней,
Вкусившая от меда лирных клятв ¹⁵⁵.

В какой мятешься ты Харибде,
Юноша, лучшей любви достойный!
Какой ведун иль ведьма Фессалин
Тебя изымет зельями? Бог какой?
Из этих уз тройной Химеры
Вряд ли тебя и Пегас исторгнет ¹⁵⁶.

В-восьмых: если нагромождение фигур само по себе плохо, то еще хуже, когда их смешивают. Например: «Меч, пьющий кровь воина» ¹⁵⁷, является фигурой, основанной на сходстве, и это допустимо. Но у Гомера вместо *кровь* стоит *жизнь*, и выражение вследствие этого темно и неприятно.

В-девятых, сложные и запутанные фигуры, едва поддающиеся анализу или пересказу простыми словами, являются изюминкой всех наиболее невыносимыми:

И возжигаем алтарь ¹⁵⁸.

...Корзины с дарами Цереры,
Тяжкие ставят на стол кувшины.

Вулкан говорит циклопам:

Храброму мужу сковать доспехи. Теперь-то потребны
Сила, и рук быстрота, и наставник надежный — искусство.

...пробив его медные латы,
Тунки ткань разорвав, тяжелой от золота, в ребра
Впился Энея клинок.

Смерти день роковой, прежде медлительный,
Стал с тех пор ускорять свой шаг ¹⁵⁹.

Пусть тебя, храбреца многопобедного,
Варий славит — орел в песнях Меонии ¹⁶⁰.

Неистовая буря ткет свой мрак.
Эфир безбрежный осенен покоем ¹⁶¹.

В-десятых: когда предмет вводится под собственным его названием, нелепо приписывать ему свойства другого

предмета, который иногда фигурально называется тем же словом:

Услышь меня, Нептун, земную твердь
В могучие объятья заключивший ¹⁶².

Нептун здесь выведен собственной персоной, но не в качестве олицетворения океана; а потому описание, применимое лишь к этому последнему, совершенно неуместно.

Недостаточно, чтобы фигура речи была правильно построена и лишена недостатков; нужен еще вкус, чтобы решить, когда она уместна, а когда нет; я думаю, что именно вкус является тут единственным руководителем. Впрочем, размышление и опыт могут научить нас, что украшенный слог непригоден для выражения мрачных чувств, а также серьезных и важных мыслей. В повседневной речи он несколько смешон; так, Просперо в «Буре» говорит своей дочери Миранде:

Приподними же занавес ресниц,
Взгляни туда... ¹⁶³

В этой фигуре нельзя отыскать ни одной ошибки, и, вероятно, есть обстоятельства, когда она уместна; но в обычном разговоре она, конечно, не на месте.

И наконец: хотя образные выражения, будучи правильно построены и употреблены к месту, производят чарующее действие, пользоваться ими надо умеренно; нет пиршества роскошнее, чем изобилие прикрас; именно поэтому ничто нас столь быстро не пресыщает.

ГЛАВА XXI

ПОВЕСТВОВАНИЕ И ОПИСАНИЕ

Гораций, а за ним многие критики убеждают авторов выбирать сюжеты сообразно особенностям своего таланта. Это умножило бы критические правила до бесконечности; во всяком случае, настоящего сочинения это не касается; его предметом является человеческая природа вообще и то, что есть во всех людях общего. Но хотя выбор сюжета в него не входит, зато входит способ выполнения; ибо способ выполнения подчинен

общим правилам, выведенным из общих для людей свойств. Эти правила, касающиеся как выражаемых мыслей, так и способов их выражения, то есть языка, требуют разделения настоящей главы на две части: сперва о мыслях, потом о словах. Я не считаю такое деление безупречно правильным; ибо, говоря о мыслях, трудно совершенно отвлечься от слов; а говоря о словах, еще труднее отвлечься от выражаемых ими мыслей.

Первое правило требует, чтобы в сочинениях исторических рассуждения были простыми и основательными, ибо, когда мы ищем истину, мы мало расположены к игре воображения. «История белгов», написанная Страдой¹, полна поэтических образов, которые неприятны, ибо не согласуются с предметом сочинения; еще хуже, что они придают исторической правде вид вымысла. Подобные перлы не следует рассыпать слишком щедро даже в эпической поэме; во всяком случае, они уместны лишь тогда, когда читатель уже увлечен и его разбуженное воображение способно ими насладиться; в таком состоянии он найдет в них приятность; но когда мы серьезно и внимательно следим за ходом исторических событий, мы с презрением отвергаем всякий вымысел.

История Белгов на редкость плоха как по содержанию, так и по форме: она полна холодных и незначащих рассуждений; а блестящие поэзии, не говоря даже об их неуместности, всего лишь мишура.

Во-вторых, Вида*², вслед за Горацием, советует начинать эпическую поэму скромно, объясняя это тем, что автору надлежит бережливо расходовать вдохновение. Это — причина веская, но из сказанного выше можно заключить, что есть причина еще более важная: смелые мысли и обороты речи нравятся лишь тогда, когда ум читателя воспламенен и всецело поглощен предметом рассказа, а в начале это невозможно. Гомер не вводит ни одного сравнения ни в первую песнь Илиады, ни в первую книгу Одиссеи. Правда, Шекспир начинает одну из своих пьес словами слишком смелыми даже для разгоряченного воображения:

Бедфорд
Померкни, день! Оденься в траур, небо!
Кометы, вестницы судьбы народов,
Взмахните косами волос хрустальных,

* Поэтика, кн. II, I. 30.

Бичуйте возмутившиеся звезды,
 Что Генриха кончине обрекли!
 Он слишком славен был, чтоб долго жить!
 Такого край наш не терял монарха³.

Абзац, которым Страда начинает свою историю, слишком поэтичен для такого сюжета и, уж конечно, чересчур возвышен для вступления к серьезному труду. Есть и третья причина, не менее важная, чем другие: человек, который с самого начала тщится изъясняться фигурами, слишком хочет блеснуть, чтобы нравиться. Поэтому первые строки сочинения должны быть краткими, естественными и простыми. Цицерон в речи «В защиту поэта Архия»⁴ нарушает это правило: на первый, нескончаемо длинный период читателю уже не хватает дыхания. Бернет⁵ также начинает «Историю своего времени» длинной и запутанной фразой.

Третье правило состоит в том, что в сочинении, предназначенном развлекать, а не наставлять, предметы должны описываться такими, как они кажутся, а не такими, как в действительности. Так, при беге человек сотрясает почву тем сильнее, чем быстрее движется, хотя с виду это не так: кажется, что бегущий словно скользит, едва касаясь земли.

Вергилий с большим вкусом описывает быстрый бег именно так, как он выглядит, и создает более живой образ, чем если бы точно придерживался истины:

Вместе с мужами пришла и Камилла из племени вольсков;
 Конных бойцов отряд привела, блистающий медью.
 Руки привыкли ее не к пряже, не к шерсти в кошницах.
 Дева — воин, она трудов Минервы не знала, —
 Бранный был ведом ей труд и с ветрами бег вперегонки,
 В поле летела она по верхушкам злаков высоких,
 Не приминала ногой стеблей и ломких колосьев,
 Мчалась и по морю, путь по волнам пролагая проворно,
 Не успевая стопы омочить в соленой пучине⁶.

Этот образец скопировал автор «Телемака»:

Брутяне быстры в беге точно олени или лани. Кажется, будто ноги их не мнут даже самой нежной травы; разве что на песке остаются кое-где их следы.

И далее:

Он уже сразил Евфила, который был в беге столь легок, что едва оставлял следы на песке, а у себя на родине перегонял самое стремительное течение Еврота и Алфея⁷.

В-четвертых: в повествовании, как и в описании, предметы должны изображаться так точно, чтобы создавать у читателя ясные и живые образы. Все лишнее должно вычеркиваться, ибо оно перегружает повествование; однако если какое-либо обстоятельство, даже пустячное, для него необходимо, оно должно быть описано как нельзя более тщательно. Сила языка состоит в создании законченных образов *, способных, точно волшебством, переносить читателя в самую гущу действия и делать его как бы очевидцем, созерцающим своими глазами все происходящее. Повествование в эпической поэме должно своей живостью и точностью соперничать с картиной; ни одно обстоятельство, способствующее законченности изображения, не должно быть опущено; ибо несовершенное изображение, как и любое несовершенное творение, холодно и скучно. Это правило я иллюстрирую несколькими примерами, отводя первое место прекрасным строкам Вергилия:

Так Филомела, одна, в тени тополевой тоскуя,
Стонет, утратив птенцов, из гнезда селянином жестоким
Вынутых вдруг, бесперых еще...⁸

Тополь, пахарь и неоперившиеся птенцы, хотя и не являются главными предметами описания, однако придают образу полноту, а потому украшают его.

Или:

Там родитель Эней из зеленых веток дубовых
Мету воздвиг — чтобы знал мореход, откуда вернуться...⁹

Гораций обращается к Фортуне так:

К тебе взывает, слезной мольбой томя,
Крестьянин бедный; вод госпожу, тебя
Зовет и тот, кто кораблями
Критское море дразнить дерзает¹⁰.

Пусть, увидав его
Со стен твердыни вражьей, молвит
Дочке-невесте жена тирана:
«Ах, как бы зять наш будущий, царственный,
В искусстве ратном мало лишь сведущий,
Не раззадорил льва, что в сечу
Бурно кидается в яром гнев!»¹¹

Шекспир говорит **: «Это все равно как если бы ты вздумал заморозить солнце, помахивая на него павлиньим пером».

* Гл. II, часть первая, раздел 7.

** «Генрих V», действие IV, сцена I.

Павлинье перо, красивое само по себе, завершает образ; предполагаемое фантастическое действие нельзя точно себе представить, не вообразив также и опахала; и если б его опустить в описании, мы были бы озадачены. Или: «Эти мошенники безо всякой жалости бросили меня в реку, точно одного из пятнадцати слепых щенят, которых принесла сука...» *

Пожилая леди
Не тянет быть на троне?

Анна
Нет, и за все сокровища земли!

Пожилая леди
Вот это странно! Ну а я, старуха,
На трон пошла бы даже за три пенса ¹².

В следующих строках действие со всеми его главными обстоятельствами представлено столь жизненно, что едва ли было бы яснее для настоящего очевидца; именно манера описания способствует величавости этих строк:

Окончил он, — и сразу миллионы
Сверкающих мечей взвились вверх
И целый ад сияньем озарили,
А громкий звон оружия о щиты
Был вызовом всевышнему и небу ¹³.

Приведу теперь описание из Шекспира, точностью вряд ли уступающее предыдущему:

О римляне, жестокие сердца,
Забыли вы Помпея? Сколько раз
Взбирались вы на стены и бойницы,
На башни, окна, дымовые трубы
С детьми в руках и терпеливо ждали
По целым дням, чтоб видеть, как проедет
По римским улицам Помпей великий.
Вдали его завидев колесницу,
Не вы ли подымали вопль такой,
Что содрогался даже Тибр, услышав,
Как эхо повторяло ваши крики... ¹⁴.

Вот еще строки, которые могут поспорить с предыдущими:

Далеко впереди всех идет сын Оссиана; светла его юная улыбка, он прекрасен, как первые лучи солнца. Его длинные волосы падают на плечи; шлем надвинут на смуглое чело. У бедра героя висит меч; копьё сверкает при каждом его движении. Я бежал от грозного взора его, король Теморы ¹⁵.

* «Виндзорские насмешницы», действие III, явл. 5.

«Генриада» Вольтера весьма грешит против приведенного правила; автор рисует все в самом общем виде, не снисходя до подробностей. Это хорошо в общем историческом сочинении, имеющем целью сообщать о важных событиях; но для вымысла эта манера холодна и скучна, ибо столь поверхностное описание не позволяет составить себе живых образов людей и предметов.

Выше говорилось уже о необходимости опускать все ненужное. Обилия ненужных подробностей следует избегать не менее, чем лапидарности, в которой можно упрекнуть Вольтера. В «Энеиде» * выводится Барка, кормилица Сихея, о которой мы не слышали прежде и не услышим больше, ради того лишь, чтобы позвать Анну к ее сестре Дидоне; а чтобы Дидону не заподозрили даже в том, что она предпочла мужнину кормилицу собственной, поэт заботливо сообщает читателю, что собственной кормилицы Дидоны нет в живых. Этому следует противопоставить прекрасные строки той же поэмы, где автор после последних слов Дидоны не задерживается на подробностях ее смерти; вместо этого мы слышим жалобы прислужниц:

Только лишь молвила так — и вдруг увидали служанки,
Как поникла она от удара смертельного, кровью
Руки пятная и меч. Полетел по высоким покоем
Вопль, и, беснуясь, молва понеслась по смятенному граду.
Полнится тотчас дворец причитаньями, стоном и плачем
Женщин, и вторит эфир пронзительным, горестным крикам ¹⁶.

В качестве добавления к приведенному правилу скажу, что удачно выбранная подробность действует сильнее самого тщательного описания. Макбет, рассказывая жене о голосах, слышанных им, когда он убивал короля, говорит:

Один захохотал сквозь сон, другой
Вскричал «Убийцы!» — и проснулись оба.
А я стоял и слушал. Помолившись,
Они опять заснули.

Леди Макбет
Пусть поспят.

Макбет
Они произнесли: «Помилуй боже.
Аминь», как будто по рукам во мне
Узнали палача. А я не смог
«Аминь» прибавить к их молитве робкой:
«Помилуй боже».

* Кн. IV, строка 632.

Леди Макбет
Брось об этом думать.

Макбет
Что не дало мне вымолвить «аминь»?
Молитвы я алкал, но комом в горле
«Аминь» застряло.

Леди Макбет
О делах подобных
Не размышляй, не то сойдешь с ума.

Макбет
Казалось мне, разнесся вопль: «Не спите!
Макбет зарезал сон!»¹⁷

В «Невесте в трауре» Альфонсо, заточенный в той же темнице, где некогда был его отец, говорит:

Я в сумрачном углу моей тюрьмы
Нашел листок. Что в нем? — Скорее к свету!
(Читает.)
«Коль мой Альфонсо...» А!
«Коль мой Альфонсо жив, о, сжался, небо, —
Умножь мне время, старость омрачи
Узницей, цепями и нуждой,
Но не карай же за меня и сына!
За каждый волос мой, что скорбью вырван
Из головы седой и обреченной,
Воздай, и щедро, сыну моему!
Не за себя молю я, всеблагое...»
Здесь следовать должно бы слово «небо»,
Но нет — оторвано. Так почему ж
Оторвано лишь это слово? К небу
Неслась мольба, но небо было глухо,
И, как оторван здесь призыв к нему,
Так отвратились уши милосердия
От слов мольбы, и накрепко закрылись
Врата перед просящим. Если высь
Нет доступа столь набожной мольбе
И кровью под бичами истекать
Обречены здесь лучшие из лучших, —
Как воздаянье отличить от кары?..
Но кто поспорит с вечным правосудьем?¹⁸

Это — удачная находка автора, знак выдающегося таланта.

А вот описание принца Генриха:

Я видел принца Гарри
С опущенным забралом, в гордых латах,
В набедренниках, над землей взлетев
Меркурием крылатым, так легко,

Как будто с облаков
Спустился ангел — укротить Пегаса
И мир пленить посадкой благородной¹⁹.

Король Генрих
Лорд кардинал, коль думаешь о рае,
Приподними хоть руку в знак надежды. —
Кончается, не подавая знака²⁰.

Тот же автор, описывая в комическом виде армию, ослабевшую от болезни, говорит:

Добрая половина из них не отважится стряхнуть снег со своих плащей, чтобы тут же и самим не рассыпаться²¹.

Я видел стены Балклуты, но они были разрушены, огонь прошел по залам, и голос народа замолк. Поток Клуты изменил свое течение, при падении стен чертополох раскачивал там свои одинокие головки и мох свистом отвечал ветру. Лиса выглядывала из окон, густая трава, покрывавшая стены, волновалась вокруг ее головы. Опустошено жилище Морны, безмолвен стон ее отцов²².

Высшим достижением описания является изображение характера. Этим блистает Тацит; его портреты отличаются естественностью и живостью; ни одна черта не забыта, и каждая на своем месте. Шекспир, однако, превосходит Тацита живостью; он подмечает или придумывает характерную черту, которая оживляет портрет больше, чем многословие. Следующие примеры разъяснят мою мысль и вместе докажут ее справедливость.

Зачем же человеку с теплой кровью
Сидеть подобно мраморному предку?
Спать наяву или хворать желтухой
От раздраженья? Слушай-ка, Антонио:
Тебя люблю я; говорит во мне
Любовь. Есть люди, у которых лица
Покрывают пленкой, точно гладь болота;
Они хранят нарочно неподвижность,
Чтоб общая молва им приписала
Серьезность, мудрость и глубокий ум,
И словно говорят нам: «Я оракул,
Когда вещаю, пусть и пес не лает!»
О мой Антонио! Знаю я таких,
Что мудрыми сльвут лишь потому,
Что ничего не говорят²³.

В следующих строках характер изображен одним штрихом:

Шеллоу. ...Веселое было времечко! И подумать только, сколько моих старых приятелей уже умерло!

С айленс. Все там будем, кузен.

Шеллоу. Разумеется, разумеется, совершенно верно, совершенно верно. Смерть, как сказал псалмопевец, есть удел каждого: все мы умрем. А в какой цене пара добрых волов на Стемфордской ярмарке?

С айленс. Право, кузен, не знаю; я там не был.

Шеллоу. Да, от смерти не уйдешь. А что, жив еще старик Дабл, ваш земляк? ²⁴

Вот описание ревнивого мужа:

Он обыщет все сундуки, шкафы, корзины, чуланы, подвалы — ничего не пропустит ²⁵.

Подобный неподражаемый штрих мы находим у Конгрива в комедии «Любовь за любовь»:

Бен Леджэнд. Ну, отец, как поживают домашние, братец Дик и братец Вэль?

Сэр Сэмпсон. Дик? Вот те на! Дик два года как умер. Я тебе писал про это, когда ты был в Ливорно.

Бен. Верно, а я и позабыл. Верно, Дик-то умер ²⁶.

Фальстаф говорит о Пистоле:

Он вовсе не буян, хозяйка, а, право, самый безвредный шулер. Его хоть по спине гладь, как маленькую левретку. Он даже индюшки не обидит, если она взьерошит перья и станет защищаться ²⁷.

Оссиан в числе прочих достоинств обладает даром рисовать характеры и неизменно восхищает читателя своими великолепными героями. Вот примеры:

О, Оскар, повергай сильного рукой, пощади слабого. Как многоводный поток устремляется на врагов твоего народа, будь ветерком, что колышет траву, для тех, кто просит твоей помощи. Так жил Тренмор, таков был Трохал и таков был Фингал. Моя рука была поддержкой обиженного, слабый отдыхал за блеском моей стали...

Звуки их веселья были слышны на берегу, и мы думали, что пришел могучий Катмор, Катмор, друг чужеземцев, брат красноволосого Каирбара. Их души были не одинаковы: луч неба заключался в груди Катмора. Его башни поднимались на берегах Аты, семь дорог вели к его жилищу, семеро вождей стояли на пути и звали на пир чужеземцев. Но Катмор скрывался в лесу, чтобы избежать похвалы.

Сын Комхала, возразил вождь, сила руки Морни ослабела. Я пытаюсь вынуть из ножен меч моей юности, но он остается на месте, я поднимаю копьё, но оно падает, не долетев до намеченной цели. Я чувствую тяжесть моего щита. Мы погибаем, как трава на холме, и утраченная сила уже не возвращается. У меня есть сын Фингал, его душа восхищалась подвигами Морни, но его меч еще не поднимался против врага, его слава еще не родилась. Я пришел с ним на войну направлять его руку в битве. Его слава будет светом для моей души в мрачные часы моей старости. О, пусть имя Морни забудется, пусть герои говорят только «Вот отец Гола!» ²⁸

Иные авторы, повинувшись слишком пылкому воображению, впадают в противоречия; иные допускают совершенные нелепости; иные даже бредят словно безумцы. Против подобных грубых ошибок ничто так не остерегает, как примеры. В первом примере мы видим противоречие, грех наиболее простительный. Это — слова Вергилия о Нептуне:

Слышит Нептун между тем, как шумит возмущенное море,
Чует, что воля дана непогоде, что вдруг всколыхнулись
Воды до самых глубин — и в тревоге тяжелой, желая
Царство свое обозреть, главу безмятежную поднял
Над волнами...²⁹.

Или:

Когда молодой Марон, талантами высокий,
В уме предположил прежить бессмертный Рим³⁰.

Вот примеры нелепостей:

Другие, растерзанные и изрезанные побоями, пытками и оковами, сражались, хотя от их тел оставалась половина, и, пережив самих себя, мстили за погубленную часть тела³¹.

Бедняга, он в сражение летит,
Не замечая, что давно убит³².

Бежал он, впопыхах оставив жизнь свою³³.

Вот, наконец, и бред безумца; это — Клеопатра, разговаривающая со змеей:

Привет, о вкрадчивый обманщик
И лучший из воров! Своей отмычкой
Ты открываешь жизнь, и, незаметно
Нас похищая у самих себя,
Ты лучше самой Смерти выполняешь
Ее ужасную работу. Ты
Так убаюкиваешь наше тело,
Что, даже находясь с ним рядом, Смерть
Обманывается и принимает
Себя за крепкий сон³⁴.

Общеизвестные истины должны подразумеваться; высказывать их наивно и мешает повествованию. Квинт Курций так рассказывает о битве при Иссе:

Обе армии уже видели друг друга, хотя и были на расстоянии, недостижимом для копья. Тогда персы передних рядов подняли нестройный дикий крик. И македонцы ответили им криком, не соответствовавшим их численности, ибо им отвечало эхо с горных вершин и из глубин лесов: ведь окружающие нас скалы и дубравы всегда с удвоенной силой отражают каждый воспринятый ими звук³⁵.

Изложив то, что касается выражаемых мыслей, перехожу теперь к их словесному облачению. Язык, подобающий для выражения страстей, был предметом одной из предыдущих глав; некоторые высказанные там замечания приложимы и к нашей настоящей теме, а именно: поскольку слова тесно связаны с выражаемыми ими мыслями, эмоции, вызываемые звучанием и значением, должны находиться в согласии. Возвышенный сюжет требует и слога возвышенного; обыденное должно выражаться слогом обыденным; предмет важный и серьезный должен облекаться в слова простые и энергические; напротив, описание, которое обращается к воображению, допускает все украшения, какими могут его наделить звучные слова и образная речь.

Приведу несколько примеров на эти правила. Скольнибудь даровитый поэт обычно не облакает возвышенный сюжет в низкие слова; однако погрешности такого рода встречаются даже у классиков. Гораций, говоря, что люди довольны собой, но редко бывают довольны своим положением, вводит Юпитера, предлагающего им поменяться друг с другом местами:

«Вот я! Исполню сейчас все, чего вы желали! Ты, воин,
Будешь купцом; ты, ученый делец, земледельцем! Ступайте,
Те сюда, а эти туда, поменявшись ролями!»
Нет, смотри: не хотят! А ведь счастье у них под рукою.
После этого как не надуть и Юпитеру губы,
Как не воскликнуть ему в гнев своем справедливым,
Что никогда с этих пор к людским не склонится он просьбам³⁶.

Юпитер, в гнев надувающий губы, является низким и смешным образом, отнюдь не подходящим к серьезной и важной теме; это несоответствие почувствует каждый.

Не менее смешно следующее двустишие, также слишком низкое для данной темы:

Дрожит суровый Рейн при этой скромной весте,
И влажный взор его пылает жаждой мести.
— Неужто, — молвит он, — врагам своим позволю,
Чтоб Шельда навсегда попала к ним в неволю
И чтобы струй моих державное теченье
Ее судьбы делило назначенье?
Но да иссякнет вод моих струя, —
Кто победит: вы, смертные, иль я?
*И вот, стерея с бороды речную тину,
Он поднимается, подобно исполину,
В бесчисленных шрамах грозное чело,
Безумье битвы взор заволокло³⁷.*

Бог, вытирающий запачканную бороду, годится только для бурлескной поэзии и совершенно неуместен в этой возвышенной поэме.

Слог, более высокий, чем того требует тема, является как нельзя более обычной ошибкой. Вот примеры:

Он преданнее всех, всех беззаветней он, —
Под небом Африки он средь рабов рожден³⁸.

На небо трижды уж ложилась тень ночей,
Но не могли сомкнуть бессонных вы очей.
И зори трижды уж ночную тьму сменили,
С тех пор как пищу вы упорно отклонили³⁹.

А с с у э р

Он жив, тот человек, что, ревностью горя,
Раскрыл измену мне?

А с а ф

Он здравствует поныне⁴⁰.

То Агамемнон, друг! — Твой царь стоит у ложа.
То голос мой звучит, в ночи твой сон тревожа⁴¹.

На всякий ковш, что Датчанин осушит,
Большая пушка грянет в облака,
И гул небес над королевской чашей
Земным громам откликнется⁴².

Во внутренних покоях

Увидел я мерцающую лампу,
Что воздуха окрестного едва
Касается и светит чуть заметно⁴³.

В надгробных речах епископа из Мо⁴⁴ следующие строки отличаются гораздо более высоким слогом, чем этого требует тема:

...Великая королева, прославляя этого монарха, я выполняю самые заветные ваши желания; и сердце ваше, которое всегда билось лишь для него, при имени дорогого супруга встрепенется даже теперь, ставши прахом, и забьется даже под смертным саваном.

В своем дидактическом сочинении «Дух законов» Монтескье слишком дает волю своему воображению; слог его нередко возносится выше темы. Приведу пример:

Граф де Булэнвилье⁴⁵ и аббат Дюбо⁴⁶ составили каждый свою систему, причем одна из этих систем походит на заговор против третьего сословия, а другая — на заговор против дворянства. Когда Солнце предоставило Фазтону управлять своей колесницей, оно сказало ему: «Если подымешься слишком высоко, то сожжешь небесное жилище;

если спустишься слишком низко — превратишь в пепел землю. Не слишком уклоняйся вправо, чтобы не попасть в созвездие Змея; но и не удаляйся слишком влево, а то попадешь в созвездие Жертвенника: держись между тем и другим»⁴⁷.

Следующие строки, описывающие, как кипятят воду, весьма комичны высокопарностью слога:

...Сосуд омовений поставив на светлое пламя,
Налили полный водою и дров на огонь подложили;
Дно у треноги огонь обхватил, согревалася влага
И... закипевшая в звонкой меди зашумела⁴⁸.

В начале 4-й книги «Телемака» мы находим внезапный переход к возвышенному слогу, который не вяжется с темой:

Калипсо, очарованная, слушала Телемака в восторге удовольствия; тут остановила его. Время тебе, она сказала ему, вкусить сладкий сон после столь многих страданий. Здесь нечего бояться; все тебе благоприятствует; забудь все печали, предайся веселью, насладись миром и всеми дарами, которые боги излиют на тебя щедрою рукою. Завтра, как только Аврора отворит алым перстом золотую дверь востока, и Фебовы кони, вспрыгнув из вод морских, прогонят звезды с тверди небесной и землю озарят дневным светом, — ты окончишь, любезный Телемак, свою повесть.

Это явно списано с подобного же пассажа в «Энеиде»⁴⁹, и напрасно списано, ибо образец заслуживает того же поощрения, но такова сила авторитета.

У Гомера слог так же гармонирует с темой, как поступки и слова его героев — с их характерами. Вергилий в этом отношении не совершенен: язык его неизменно торжествен, и хотя он иногда опускается до простейшей стряпни — варки и жаренья, — но ни на миг не покидает возвышенного тона*.

По согласию между слогом и темой никто не может равняться со Свифтом. Я помню лишь одно исключение, да и то не являющееся грубой ошибкой: «Дневник современной дамы»⁵⁰ написан слогом живым и разговорным, отлично подходящим к сюжету; но в одном месте автор отступает от этого и берет чересчур высокий тон.

Я говорю о строках 116—135, начиная со слов «Но надо обозреть».

Здесь уместно заметить, что писатели заурядные постоянно силятся оживить свои сочинения с помощью преуве-

* См. Энеида, кн. I, строки 188—219.

личений и превосходной степени. К несчастью, это производит обратное действие; слог, надутый более, чем того требует тема, отталкивает читателя, и тема кажется ему даже более ничтожной, чем это, быть может, есть на деле. К тому же мудрый автор столь же бережет силы при сочинении, как при ходьбе; писатель, слишком щедрый на превосходную степень, тратит весь свой запас на эпизоды незначашие, не оставляя ничего на предметы важные, требующие более энергичного слога *.

Многие такие писатели расточают эпитеты, словно поэзия должна слагаться из одних громкозвучных слов:

Ночь чернобровая, взмахнув плащом,
Торжественно покрыла мглой высоты,
И опий рос, пролитый крепким сном,
Всех одурманил шелковой дремотой.
Но мысли гонят сладкий отдых прочь,
Покой бежит пугливой недотрогой.
Терзает горе грудь мою всю ночь
И сердце разъедает мне тревогой.
От толп людских неслышным шагом вдаль
Я ухожу, баюкая печаль ⁵².

Здесь каждое существительное выступает в сопровождении пышного эпитета, точно сынок богатого дома, который нигде не появляется без ливрейного лакея. Человек с дурным вкусом при чтении делает ударение на каждом слове; а когда поет, украшает каждую ноту фиоритурой. Избыток эпитетов, вместо того чтобы нравиться, пресыщает и раздражает.

Способность языка отражать особенности мысли не ограничивается указанными выше главными обстоятельствами; она проявляется и в мелочах. Так, медленное действие изображается медленно произносимыми словами; а труд — словами, звучащими тяжело и грубо. Впрочем, об этом мы уже писали **.

В диалоге слова должны подбираться сообразно положению говорящего.

* Монтень ⁵¹, размышляя над современным ему слогом, говорит, что никогда прежде в обращениях друг к другу светских людей не было столь гнусного протитутирования слов; вам предлагают жизнь и душу, заверяют не менее чем в преданности и обожании, объявляют себя вашим вассалом и даже рабом, так что когда действительно требуются серьезные уверения в дружбе или признательности, для них уже не хватает слов.

** Гл. XVIII, раздел 4.

Часовой в «Гамлете» на вопрос, все ли было спокойно, отвечает, как и подобает такому человеку: «Мышь не шевельнулась» *53.

Перехожу ко второму замечанию, не менее важному. Всякий мыслящий человек знает, что событие сильнее действует на очевидца, чем на того, кто узнал о нем из вторых рук.

Многие гениальные писатели, понимая, что глаз — лучший путь к сердцу, изображают все как бы происходящим на наших глазах; из читателей или слушателей они словно превращают нас в зрителей; искусный писатель остается незаметным и показывает лишь своих героев; словом, все как можно более похоже на драматическую пьесу. Плутарх⁵⁴ («О славе афинян») замечает, что Фукидид⁵⁵ делает своего читателя зрителем и внушает ему те же страсти, что и подлинному очевидцу; это можно сказать и о нашем соотечественнике Свифте. Такая способность рождает свойственную ему энергичность слога; он не всегда может избежать повествования, но его перо умеет придать предмету жизнь и краски. У Поупа больше украшений, но меньше умения писать с натуры. Перевод шестой сатиры Горация, начатый первым и оконченный вторым, всего лучше позволяет их сравнить. Поуп явно подражает живописной манере своего друга; но всякий человек со вкусом признает, что этому подражанию, хотя и отличному, далеко до оригинала.

В иных случаях, когда Поуп пишет собственным своим слогом, различие еще заметней.

Слова отвлеченные и общие плохо выглядят в сочинении, предназначенном развлекать; ибо только конкретное способно рождать образы **. В этом отношении превосходит слог Шекспира; в его описаниях все так же конкретно, как в природе, а если вдруг попадает неясное выражение, мы замечаем это, ибо тотчас затуманивается и картина. Вот, например: Фальстаф, оправдываясь, что убежал при падении грабителей, говорит:

* Трудно удержаться от улыбки, читая, как некий критик в своей самоуверенной слепоте осуждает это выражение как низкое и вульгарное. «Французский поэт,— говорит он,— выразил бы то же самое более возвышенно: все спит, и войско, и ветры, и Нептун». И добавляет: «Английский поэт может нравиться в Лондоне; но французский нравится во всех других краях».

** См. гл. IV.

Клянусь богом, я сразу тебя распознал, как узнал бы родной отец. Но послушайте, господа, как мог я посягнуть на жизнь наследника престола? Разве у меня поднялась бы рука на принца крови? Ты ведь знаешь, что я храбр, как Геркулес, но вспомни про инстинкт: лев и тот не тронет принца крови. Инстинкт — великое дело, и я инстинктивно стал трусом. Отныне я всю жизнь буду высокого мнения о себе, да и о тебе тоже: я показал себя львом, а ты показал себя чистокровным принцем. Но, ей-богу, молодцы, я рад, что деньги оказались у вас. — Хозяйка, двери на запор, — нынче караул, завтра молись! — Удальцы, друзья, приятели, золотые сердца — уж не знаю, какими ласковыми словами назвать вас, — давайте же веселиться! Не разыграть ли нам экспромтом какую-нибудь комедию?⁵⁶

Возражение вызывают у меня слова «Инстинкт — великое дело»; они выглядят бледно на фоне всей этой живой речи. Гомер имел то преимущество, что в его время общие места не успели распространиться, гениальность Шекспира проявляется в том, что он умел избегать их, когда они вошли в обиход. Аддисон так описывает домашних сэра Роджера де Коверли:

Лакея вы приняли бы за его брата; дворецкий сед, грум является одним из самых серьезных людей, каких я знаю, а у кучера вид тайного советника⁵⁷.

Грум описан менее живо, чем остальные, явно потому, что неопределенные и общие слова не создают образа.

Изобильный всяческими богатствами* — это нечто еще более неопределенное, как и следующие строки:

О Меценат, мой оплот и гордость⁵⁸.

Будешь петь на теосский лад
Про Пенелопу и Цирцею,
Тайных соперниц в любовной муке⁵⁹.

Шуткой решается важное дело
Лучше подчас и верней...⁶⁰.

Искусство требует, чтобы главное было более всего выделено и даже, когда это возможно, представлено не однажды. В исторической живописи главное лицо помещается на переднем плане и лучше всего освещено; конная статуя ставится на перекрестке улиц, чтобы ее можно было видеть с разных сторон одновременно. Но нигде нет для этого больших возможностей, чем в литературе <...>⁶¹

Частые повторения у Гомера навлекли немало критики. Если бы мы не знали их причины, разве вкус не мог

* [Вергилий], Георгики, II, 468.

быть основой для их оправдания? Но мы знаем причину: они делают повествование более драматичным и придают ему правдоподобие, представляя события как бы совершающимися на наших глазах. Однако в дидактической поэме подобные повторы непростительны. В одной из таких поэм Гесиода длинный пассаж повторен дважды в одной и той же главе.

Сжатый и точный слог весьма украшает повествование; а избыток лишних слов, как и подробностей, сильно ему вредит. Нас восхищает мудрый отбор наиболее важных обстоятельств, изложенных энергичным слогом. В этом Тацит превосходит всех авторов, древних и новых. Примеры бесчисленны; возьмем следующий:

С той поры следовали одна за другой бесконечные, чаще похожие на грабительские набеги, стычки то среди горных лесов, то среди топей, куда кого приводили случай или отвага, опрометчивая попытка или продуманный замысел, жажда мщения или поиски добычи, по приказанию, а иной раз и без ведома военачальников ⁶².

После Тацита почтное место должен по праву занять Оссиан. Примеры можно найти у него повсюду; раскрыв книгу наугад, мы видим:

Натос облачился в сверкающие доспехи. Величава поступь вождя, грозен его взор. Ветер играл его волосами. Дартула безмолвно стояла около него. Она пристально смотрела на вождя, она старалась скрыть нарождающийся вздох, но слезы стояли в ее заблестевших глазах ⁶³.

Добавлю еще один отрывок, который не только обладает указанным достоинством, но и сильно трогает <...> ⁶⁴

Если сжатый и энергичный слог является достоинством, то тавтология должна быть пороком; однако авторы, скованные стихом, недостаточно тщательно избегают этой неряшливости; их можно жалеть, но нельзя оправдывать.

Лишние эпитеты Квинтилиан не разрешает ораторам, но прощает поэтам*, ибо любимые его поэты иногда выводят к ним вынуждены ради версификации, например *Луга белеют седым инеем* у Горация и *Льющиеся источники* у Вергилия.

Для оправдания этих небрежностей достаточно, быть может, сказать, что Поуп, согласившись быть переводчиком, пишет ниже своих возможностей. От перевода трудно требовать такой же силы и точности, какую автор

* Кн. VIII, гл. 6, § 2.

стремится придать оригинальному сочинению. Чтобы спасти репутацию этого поэта, я приведу несколько примеров из Вергилия и Горация, где больше лишнего, чем в предыдущих примерах:

Часто движется вод огромное по небу войско,
Страшные бури свои собирают с дождем беспросветным
Тучи, в выси накопаясь, и вдруг низвергаются с неба
Ливнем таким, что богатый посев, всю работу воловью
Смоет...⁶⁵

Вышли едва лишь суда в просторы морей, и нигде уж
Видно не стало земли — только небо и море повсюду,—
Как над моей головой сгустились синие тучи,
Тьму и ненастье суля, и вздыбились волны во мраке⁶⁶.

Тебе из рога изобилья
Сельские блага прольются щедро⁶⁷.

Волов усталых, с плугом перевернутым,
За ними волочащимся⁶⁸.

Здесь можно привести правило Горация против него самого:

Краткость нужна, чтобы речь стремилась легко и свободно,
Чтобы в словах не путалась мысль и ушей не терзала⁶⁹.

Эту главу я заключаю интересным вопросом. Как бы ни был уродлив предмет на вид, он перестает быть таковым, будучи изображен красками или словами. В чем причина этой разницы? В живописи причина ясна: хорошо исполненная картина, каков бы ни был ее сюжет, нравится нам как искусное подражание; это удовольствие, перевешивая неприятный сюжет, делает картину в целом приятной. А когда уродливый предмет описывается, причина следующая: ничто так не объединяет людей в обществе, как язык, обладающий способностью живо сообщать мысли и изображать события. Но природа не довольствуется одной лишь полезностью языка; независимо от полезности он обладает множеством красот, которые мы ощущаем непосредственно, без помощи размышления*. Это и раскрывает тайну: удовольствие, доставляемое языком, столь велико, что живое описание перевешивает то неприятное, что может быть в вызванном им образе**. Однако это не должно поощрять к выбору неприятных сю-

* См. гл. XVIII.

** См. гл. II, часть четвертая.

жетов; ибо удовольствие несравненно больше, когда приятны оба — и сюжет и описание.

Следующее описание в общем приятно, хотя сюжет сам по себе мрачен:

Там девять суток — по земному счету —
 С ужасною дружиной он своей
 Лежал, колеблясь в огненном пространстве,
 Разбит, хоть и бессмертен. Но готовил
 Иные муки рок ему. Сознание
 Минувших благ и длительных страданий
 Гнетет его; он мрачными очами
 Смотрит вокруг; в них борется тоска
 С надменностью и злобою упорной.
 И далеко, насколько взор объемлет,
 Он зрит унынье дикое вокруг.
 Со всех сторон ужасная темница
 Горит огнем, но света не дает
 То пламя, видимой лишь сделав тьму
 И в ней являя мрачные картины
 Унылых стран, теней печальных полных.
 Там мира нет, там места нет надежде,
 Доступной всем живым; одно мученье
 Бессменное и пламени поток,
 Питаемый неистребимой серой.
 Здесь место непокорным Правосудье
 Назначило ⁷⁰.

Не подобающее мужу уныние в час опасности не является приятным зрелищем; но искусное описание его нам нравится:

Что ж королю прикажут? Подчиниться?
 Он подчинится. Иль его сместят?
 И этим тоже будет он доволен.
 Он должен титул потерять? Бог с ним!
 Готов сменять я свой дворец на келью,
 Каменья драгоценные — на четки,
 Наряд великолепный — на лохмотья,
 Резные кубки — на простую миску,
 Мой скипетр — на посох пилигрима,
 Весь мой народ — на грубое распятие,
 И всю мою обширную страну —
 На маленькую, тесную могилку.
 А то пускай проезжая дорога
 Мне будет кладбищем, чтоб мой народ
 Вседневно попирал чело монарха:
 Уж раз он мне живое сердце топчет, —
 Пусть топчет погребенное чело! ⁷¹

Предметы, пугающие зрителя, оказываются в поэзии и живописи весьма эффектны. Картина, вызывая эмоцию легкого страха, волнует ум, а в этом состоянии он глу-

боко воспринимает красоту. А может быть, удовольствие усиливается от контраста между опасностью, какой грозит встреча с изображенным объектом, и безопасным созерцанием его?

Второй же образ, — но нельзя назвать
Сим именем того, кто очертаний
И членов не имел; ни существом —
Того, в ком естество сливалось с тенью.
Чернее ночи, фурии свирепей,
Как Ад ужасен — он стоял у врат,
Тряся копьем ⁷².

И разразилась яростная буря,
И огласились криком небеса,
Неслышанным дотол; страшный грохот
Оружья об оружие загремел,
И завертелись бешено колеса
В бой полетевших медных колесниц;
Ужасен был шум битвы; над главами
Сражавшихся, свистя, летали тучи
Стрел пламенных, и сводом из огня
Покрыты были бившиеся рати;
Под тем огнистым сводом друг на друга
Они стремились бурно, нападая
С неистребимой яростью. Тряслись
От грохота все небеса, и если б
В те времена земля существовала,
До центра и она бы потряслась ⁷³.

Когда б не тайна
Моей темницы, я бы мог поведать
Такую повесть, что малейший звук
Тебе бы душу взрыл, кровь обдал стужей,
Глаза, как звезды, вырвал из орбит,
Разъял твои заплетшиеся кудри
И каждый волос водрузил стоймя,
Как иглы на взъяренном дикобразе...⁷⁴.

Г р а ц и а н о
Бедняжка Дездемона! Хорошо,
Что умер твой отец. Твой выход замуж
Свел в гроб его. И если б он был жив,
Он перед этим зрелищем от горя
Наговорил таких бы богохульств,
Что умер бы, забытый провиденьем ⁷⁵.

Изложенная теория не распространяется на предметы, вызывающие отвращение, ибо даже самое живое описание не может их скрасить. Поэтому в описаниях надо избегать предметов отталкивающих. Соблюсти это нетрудно; поэт избегает их не только ради читателя, но и ради себя; а чтобы разнообразить описания, у природы есть в

запасе вещи, быть может, и неприятные, однако не внушающие отвращения и ужаса. Поэтому я вынужден осудить изображение Греха во второй книге «Потерянного Рая», хотя оно и сделано мастерски; оригинал вызывал бы ужас, и он почти не смягчен в изображении:

В раздумье здесь сидела я; но вдруг
 Мое меж тем разросшееся чрево
 Песляханною мукой содрогнулось;
 И страшное отродье, от тебя
 Зачатое, свой ненавистный путь
 Из лона совершило, раздирая
 Все внутренности мне — с такою силой,
 Что, исказаясь от ужаса и боли,
 Часть тела моего преобразилась,
 А он, врожденный враг мой, вышел вон,
 Погибельным оружием потрясая.
 Бежала я, взывая громко: Смерть!
 При слове том прошел по Аду трепет,
 И бездны эхо повторило: Смерть!
 Бежала я, но он за мной погнался
 (Хоть обуян желаньем, а не злобой)
 И, мать свою настигнув, заключил
 В постыдные и гнусные объятия.
 От этого насилья зародились
 Те чудища, что с беспрестным воплем
 Теснятся здесь. Как видишь, ежечасно
 Я зачинаю и рождаю их
 С мученьями: чуть вздумается им,
 Вползают вновь в родившее их лono,
 И воют там, мои снедая недра,
 И рвутся вон затем, бессменной пыткой
 Тревожа бесконечно мой покой.
 Передо мной, в досаду мне, сидит
 Свирепый сын мой, Смерть, и на меня
 Их натравляет; он меня пожрал бы
 Давно; но знает, что с моим концом
 Сам истребится и ему я буду
 Погибельной и горькою отравой ⁷⁶.

Образ Яго в трагедии «Отелло» является чем-то чудовищным и дьявольским; и даже гениальное перо Шекспира не в силах сделать его портрет приятным.

Хотя следующая картина не столь отвратительна, как Грех в описании Мильтона, но у всякого тонко чувствующего человека она также вызовет прежде всего отвращение:

Страшные те острова, что зовут Строфадами греки,
 В море великом лежат Ионийском. С ужасной Келено
 Прочие Гарпии там обитают, с тех пор как закрылся

Дом Финея для них и столы они бросили в страхе.
 Нет чудовищ гнусней, чем они, и более страшной
 Язвы, проклятья богов, из вод не рождалось Стигийских.
 Птицы с девичьим лицом, крючковые пальцы на лапах;
 Все оскверняют они изверженьями мерзкими чрева,
 Щеки их бледны всегда от голода.
 В гавань вошли мы, куда пригнала нас буря, — и видим:
 Тучное стадо коров на равнине вольно пасется,
 Мелкий скот по траве гуляет, никем не хранимый.
 Мы нападаем на них и Юпитера мы призываем,
 С ним великих богов, чтобы приняли долю добычи.
 Начали мы пировать, у залива ложа устроив, —
 К ужасу тут внезапно с гор налетают
 Гарпии, воздух вокруг наполняя хлопаньем крыльев,
 С гнусным воплем напад, расхищают чудовища яства,
 Страшно смердя, оскверняют столы касаньем печистым⁷⁷.

ГЛАВА XXII

ЭПОС И ДРАМА

Трагедия, по существу, не отличается от эпоса; они имеют одну цель, а именно наставлять и развлекать; и в обоих применяются одни и те же средства, а именно воспроизводятся поступки людей. Различны лишь способы этого воспроизведения: в эпосе применяется повествование; трагедия представляет события как бы происходящими на наших глазах; в первом поэт предстает как летописец; во второй он представляет нам своих актеров, но не себя*.

Это различие, основанное на одной лишь форме, могут счесть незначимым: однако действие его на нас отнюдь не таково; ибо то, что мы видим, производит более глубокое впечатление, чем то, что мы слышим от других. По-

* Диалог столь отличает драму от других видов сочинений, что ни один критик не счел нужным искать других различий. Зато немало напрасного труда потрачено на поиски отличительных признаков эпоса. Боссю¹ определяет его как «стихотворное сочинение, имеющее целью улучшить нравы, скрывая поучение под аллегорической формой каких-либо важных деяний»; это исключает все эпические поэмы, основанные на действительных событиях, но, быть может, распространяется на некоторые басни Эзопа. Вольтер считает стихотворную форму столь важной для эпоса, что по одному лишь этому признаку не считает таковым «Приключения Телемака»². См. его «Опыт об Эпосе». Другие, придавая больше значения содержанию, чем форме, не колеблясь признают это сочинение за эпос. Забавно видеть, сколько

бествовательная поэма это нечто, рассказанное другим; события, происходящие на сцене, мы наблюдаем сами; к тому же на нас сильно действуют движения и жесты, выражающие многое, что недоступно словам.

Драма имеет еще одно свойство, независимое от действия и также производящее более глубокое впечатление, чем повествование; в первой — герои сами выражают свои чувства; в последнем эти чувства передаются рассказчиком. Вот почему у Аристотеля, отца критики, есть правило, чтобы автор эпической поэмы по возможности чаще выводил своих героев, а повествовательную часть сводил к минимуму*. Гомер отлично понимал преимущества такого метода; обе его поэмы изобилуют диалогами. Лукан бросается в противоположную крайность и наполняет свою «Фарсалию»³ холодными и растянутыми размышлениями, желая приписать их все себе и не соглашаясь уделить их своим героям. Нет ничего более несвоевременного, чем цепь таких размышлений; они задерживают битву при Фарсале, когда военачальники обменялись речами и войска готовы сразиться**.

Аристотель, исходя только из сюжета, делит трагедию на простую и сложную; но как для драмы, так и для эпоса важнее было бы делить их на основании достигаемых ими целей. Произведение, будь то драма или эпос, которое не стремится ни к чему иному, как только возбудить страсти и изобразить добродетель и порок, можно назвать *патетическим*; но когда сюжет намеренно построен так, чтобы иллюстрировать какую-либо нравственную истину, показав беды, непременно следующие из необузданных страстей, произведение можно назвать *нравственным****. Такое произведение не только действует силь-

мудрых критиков охотится за тем, что не существует; они безо всякого основания убеждены, что для различения эпоса среди других видов сочинений должен существовать некий точный критерий. Литературные роды переходят один в другой совершенно так же, как цвета; когда они окрашены ярко, различить их легко; но они существуют в столь различных вариантах и формах, что невозможно сказать, где кончается один род и начинается другой. Но, в общем, можно не сомневаться, что сочинение, где героические деяния описаны возвышенным слогом, будет всеми тотчас признано за эпическую поэму.

* Поэтика, гл. 25, раздел 6.

** Кн. 7, строки 385—460.

*** Деление это применимо и к басне, как говорят, впервые созданной Эзопом. Правда, все критики считают мораль неизменной принадлежностью басни. Но нет ничего обычного слепого следования ав-

нее холодных рассуждений, но и убеждает не менее последних; естественная связь порока с несчастьем, а добродетели со счастьем может быть показана посредством фактов, а не только доводов. Возьмем, например, такие нравственные истины: раздоры среди военачальников делают бесполезными все общие усилия; следствия беспочвенной ссоры, вызванной гордостью и заносчивостью, не менее бедственны, чем следствия тягчайшего оскорбления. Эти истины можно доказать ссорой Агамемнона с Ахиллесом при осаде Трои. Если не хватает фактов и обстоятельств, возбуждающих страсти, их следует придумать; но нельзя допускать в произведение обстоятельств случайных или необъяснимых; ибо непремennую или вероятную связь между пороком и несчастьем можно усвоить лишь из таких событий, которые естественно следуют из характеров и страстей изображаемых персонажей, действующих именно в данных обстоятельствах. Подлинное событие, причину которого мы не знаем, способно преподать нам урок на основании того, что однажды случившееся может повториться; но такой вывод мы не можем сделать, когда знаем, что события вымышленны.

Благотворное действие таких сочинений многообразно. Сочинение патетическое, будь то эпос или драма, приучает к добродетели, побуждая нас творить добро и отвращаться от зла*. Часто изображаемые там картины людского горя производят, кроме того, двоякое благотворное действие: учат нас сочувствию и помогают более стойко сносить собственные горести. Нравственное сочинение оказывает то же благотворное влияние, ибо, будучи нравственным, оно остается вместе с тем и патетическим; оно обладает и еще одним, лишь ему присущим достоинством: не только смягчает сердце, как уже говорилось, но и наставляет разум посредством заключенной в нем морали. Я не представляю себе развлечения, более подходящего для разумного существа, чем сочинение, удачно иллюстрирующее какую-либо нравственную истину; где ряд персонажей, различных по характерам, совершают важные

торитетам; ибо в многочисленных собраниях басен, с какими я ознакомился, басни с моралью составляют лишь очень малую часть. Во многих действительно показаны добродетель и порок; но большинство их ничему не учат, а развлечения доставляют не более, чем получает ребенок от обыкновенной сказки.

* См. гл. II, часть первая, раздел 4.

поступки, одни — ускоряя развязку, другие — задерживая ее; и где слог полон того же достоинства, что и сюжет. Подобное сочинение может рассчитывать на наше сочувствие и способно возбудить все человеколюбивые чувства; одни сцены будят наше любопытство, другие удовлетворяют его; своей вершины наше восхищение достигает в конце, когда оказывается, что все события, предполагаемые с самого начала и уже как бы таящиеся в ситуации и характерах, вплоть до развязки естественны и составляют единую цепь причин и следствий.

Если принять, что эпос и драма одинаковы по существу и имеют одну и ту же цель, мы сочтем, что сюжеты, пригодные для первого, должны быть столь же пригодны для второй. Однако вследствие различий в форме в это предположение приходится внести некоторую поправку. Правда, многие сюжеты можно одинаково успешно воплощать в обеих этих формах; но еще многочисленнее те, которые в этом отношении не одинаковы; а есть такие, что годятся для одной, но никак не для другой. Чтобы дать общее понятие о разнице, ибо для подробностей здесь нет места, замечу, что диалог более подходит для высказывания чувств, а повествование — для сообщения фактов. Героизм, великодушие, отвага и другие высокие добродетели лучше всего проявляются в действии; нежные страсти и все эмоции сочувствия лучше высказывать. Отсюда ясно, что нежные страсти принадлежат трагедии, а великие и героические деяния — эпосу*.

Об эпосе и особо подходящих для него сюжетах можно более не распространяться. Драматические сюжеты, как более сложные, я должен рассмотреть ближе; это я делаю тем охотнее, что разъясняю одно обстоятельство, которое критики сильно запутали.

В главе об эмоциях и страстях** показано, что для трагедии всего лучше подходят события, где человек сам явился виновником своих несчастий; он не то чтобы всецело виновен, но и не вполне невинен; его бедствия должны быть причинены проступком, свойственным человеческой природе, а потому отчасти прощательным. Подобные бедствия возбуждают человеколюбивые эмоции и вызы-

* У Расина преобладают нежные чувства, у Корнеля — высокое и героическое. Отсюда — явное преимущество первого как драматурга. Корнелю более подобало бы сочинять героические поэмы.

** Гл. II, часть четвертая.

вают у зрителя живой интерес. Бедствие случайное не слишком нас трогает, разве лишь когда это нечто из ряда вон выходящее; жертва его, будучи неповинной, не испытывает величайшей из всех мук — муки раскаяния.

С другой стороны, гнусный преступник, навлекши на себя несчастья, также не вызывает большой жалости, но по иной причине; правда, угрызения совести умножают его страдания и будят жалость к нему, но она тотчас заглушается ненавистью к его злодеянию. Бедствия, причиненные не вовсе невинным человеком, но и не злодеем, соединяют в себе преимущества обеих крайностей; они сопровождаются угрызениями совести, усиливающими муки, и тем вызывают жалость, а негодование против простительного проступка не столь сильно, чтобы ее заглушить. Поэтому для возбуждения сострадания всего лучше такая тема, где бедствия навлекает на себя человек честный; поступок его сам по себе невинен, но обстоятельства таковы, что он все же себя винит; это усиливает его муки; негодовать на него не за что, поэтому наше сострадание безгранично. Так сострадание оказывается главным чувством, возбуждаемым патетической трагедией; изображенные должным образом, ее события рождают сострадание, по силе почти равное тому, какое возбуждают события подлинные. Трагедия нравственная действует более широко; она возбуждает не только жалость, но и другое чувство, которое, хотя оно и себялюбиво, должно поощряться наряду с человеколюбивыми. Я имею в виду страх или ужас; ибо когда несчастье оказывается естественным следствием порочной склонности, каждый зритель, сознающий этот порок в себе, боится подобного бедствия; эмоция страха, многократно испытанная при созерцании моральных трагедий, предостерегает зрителей от необузданных страстей.

Комментаторы Аристотеля и другие критики весьма озадачены его пониманием трагедии, а именно что она «состраданием и ужасом очищает страсти в нашей душе». Но всякий, кто ясно представляет себе цель и воздействие хорошей трагедии, без труда поймет Аристотеля: сострадание вызывают у нас персонажи, а ужас мы ощущаем за себя самих. Сострадание означает здесь все эмоции сочувствия, ибо является главной из них. Наши эмоции сочувствия несомненно очищаются и укрепляются от постоянного упражнения; а как очищаются другие наши страсти под действием ужаса, я только что сказал.

Одно ясно: изложенная доктрина не допускает иного толкования; а что именно так понимал ее Аристотель, видно из его 13-й главы, где он выставляет несколько положений, вполне с ней согласующихся. Их я сейчас позволю себе привести, ибо они своим авторитетом подкрепляют мои рассуждения о сюжетах, пригодных для трагедии. Первое гласит, что, поскольку целью трагедии является возбуждение сострадания и ужаса, сюжетом ее не должны быть бедствия человека невинного. Это положение естественно вытекает из предложенного мной толкования его доктрины; подобный сюжет, хотя и возбуждает жалость и ужас, но жалость — лишь в малой степени, а ужас не настолько, чтобы наставить в нравственности. Второе положение гласит, что трагедия не должна представлять злодея, которому после бед улыбнулось счастье. Это не вызывает ни ужаса, ни сострадания, ни приятных чувств. Третье положение гласит, что нельзя представлять несчастий злодея. Зрелище их может быть в какой-то мере приятным, ибо удовлетворяет чувство справедливости; но оно не возбуждает сострадания; не возбуждает оно и ужаса, разве лишь в тех, кто наделен теми же пороками. Последнее положение гласит, что изображать следует только человека не вполне хорошего, но и не совсем дурного, чьи бедствия вызваны не намеренным злодейством, но, как выражается наш автор, каким-либо невольным проступком*. Единственное, в чем я могу упрекнуть Аристотелево учение о трагедии, это — в сужении ее границ, исключаящем трагедии патетические; ибо если для трагедии обязателен ужас, значит, названия трагедии заслуживают лишь трагедии нравственные, где бедствия причинены дурным направлением ума или врожденным пороком. Такие бедствия всегда содержат нравственный урок, и только они возбуждают необходимый для нашего исправления ужас.

Итак, четыре приведенных положения Аристотеля касаются лишь трагедий нравственных. Трагедии патетические не ограничены столь тесными рамками; сюжеты, пригодные для сцены, не столько обильны, чтобы можно было отвергать истории бедствий невинных людей, возбуждающих наше сочувствие, хотя бы при этом нам не внушалась

* Если кто-либо вздумает позабавиться серьезным рассуждением, которое много обещает и ничего не говорит, я отсылаю его к «Греческому театру» Брюмуа⁴: Вступительное рассуждение о происхождении трагедии.

мораль. О таких сюжетах можно даже спросить, не должны ли они оканчиваться счастливо. Видя достойного человека, вконец сраженного случайными бедствиями, мы уходим недовольные, унося смутное сознание допущенной несправедливости; ибо редкий человек настолько покорен провидению, что не восстает против тирании слепого случая; ему захочется сказать: так быть не должно. Владычество случайности, то есть беспорядка и произвола, всегда нас угнетает. Примером является «Ромео и Джульетта» Шекспира, где роковая развязка вызвана минутным опозданием брата Лоренцо; мы негодуем на несчастную случайность и уходим недовольные. Такое чувство, которое не следует поощрять, является достаточным доводом за недопущение подобных сюжетов на сцену. Бедствия добродетельного человека, происходящие от естественных причин или неизбежных обстоятельств, воспринимаются иначе. Цепь причин и следствий, направляемая законами природы, указывает на руку провидения, которой мы повинемся без ропота, видя в повиновении свой долг. Поэтому мы не возмущаемся бедствиями Вольтеровой Мариамны⁵, преследующими ее до самой смерти без малейшей ее вины; эти беды вызваны причиной вполне естественной и не столь уж редкой: ревностью варвара мужа. Судьба Дездемоны в трагедии о Венецианском мавре действует на нас подобным же образом. Не так легко примиряемся мы с гибелью Корделии в «Короле Лире»; причины ее несчастий не столь явны, чтобы не вызывать мрачного ощущения случайности. Словом, добродетельный человек в несчастье является подходящим объектом для патетической трагедии при условии, чтобы там не царил случайность.

Безупречный персонаж возможен и в трагедии нравственной; его можно поместить на втором плане, если первый занят героем не вполне добродетельным. Именно так помещены в трагедии упомянутые только что Дездемона и Мариамна; таковы Монимия и Бельвидера в трагедиях Отвея «Сирота» и «Спасенная Венеция»⁶.

Еще вначале я имел случай высказать мысль, что художественный вымысел действует на наши страсти, представляя события как бы проходящими перед нашим взором и создавая иллюзию реальности*. Поэтому в эпосе и драме все должно делаться для создания такой иллюзии, как-то:

* Гл. II, часть первая, раздел 7.

заимствование из истории какого-либо известного факта и добавление тех обстоятельств, какие отвечают целям автора; истинность главных фактов располагает нас верить всему остальному. Однако, избирая сюжет исторический, следует быть более осторожным, чем когда он целиком вымышленный. В последнем случае вымысел имеет больше простора; автор не ограничен ничем, кроме необходимости, чтобы характеры и события были верны природе. Но когда сюжет основан на событиях подлинных, добавлять к ним можно лишь то, что естественно с ними согласуется; историю можно дополнять, но нельзя ей противоречить. Кроме того, следует избирать события отдаленные во времени или хотя бы в пространстве; знакомых и недавних лиц и событий надо избегать. Особенно их следует избегать в эпосе, ибо ему присуще достоинство и возвышенность; современные нравы в такой поэме не производят впечатления*.

После Вольтера едва ли кто-либо решится сочинить эпическую поэму на сюжет из недавней истории собственной страны. Однако для трагедии подобные сюжеты возможны; это было принято в Греции; Шекспир также успешно использовал их в нескольких своих пьесах. Они имеют перед вымыслом то преимущество, что мы в них легче верим, а это более всего способно вызывать наше сочувствие. В комедии действие обычно происходит в данной стране; знакомое здесь не помеха; мы особенно хорошо чувствуем смешное именно в отечественных нравах.

После того как выбран подходящий сюжет, требуется некоторое искусство, чтобы разбить его на части. Чем закончить песнь эпической поэмы или акт пьесы, это нельзя решать совершенно произвольно или так, лишь бы получились части равной длины. Предполагаемая пауза в конце песни и реальная пауза в конце акта непременно должны совпадать с перерывом в действии. В этом отношении драма или эпос должны быть подобны предложению или периоду в речи, который разделен на части паузами, или музыкальной пьесе, где имеется полная пауза в конце и небольшие паузы, необходимые для мелодии. Таким образом,

* Я не хотел бы, чтобы это замечание было истолковано как порочащее современные нравы. Если грубость и простота древних времен более пригодны для эпической поэмы, это не значит, что они больше подходят для общества. Но помимо этого современные нравы не годятся для высокого сюжета потому, что привычны. Достоинства нынешних нравов будут лучше оценены будущими веками, когда они уже не будут привычны.

каждый акт драмы должен оканчиваться каким-либо событием, на котором действие останавливается; иначе не может быть повода для перерыва в спектакле; прерывать его в разгар действия — нелепость, которую осудит каждый; нелепо делать это даже тогда, когда действие только замедляется, а не прерывается на время. Правило это относится и к эпосу, хотя здесь его нарушение не столь заметно, ибо во власти читателя исправить ошибку, немедленно приступив к чтению следующей песни. Первая книга «Потерянного Рая» оканчивается безо всякой паузы, полной или неполной; она внезапно прерывается в тот момент, когда Сатана, усевшись на троне, готовится держать речь перед падшими ангелами; вторая книга начинается этой речью. Мильтон, как видно, подражал «Энеиде», где первые две книги разделены примерно так же. Первая книга «Энеиды» тоже оканчивается без должной паузы. Нет такой паузы и в конце седьмой и одиннадцатой книг «Потерянного Рая». В «Илиаде» правило соблюдается.

Закончу следующим общим правилом: поскольку основой всякого сочинения, будь то эпос или драма, является действие, то именно действию должны подчиняться и выражаемые чувства и слог, чтобы все казалось естественным и уместным. Применение этого правила к нашим современным пьесам оставило бы от большинства из них один скелет*.

* Надо вообще заметить, что на французской сцене много слов и мало действия; происходит это, быть может, оттого, что французы и вправду больше говорят, нежели действуют, или по крайней мере гораздо более ценят слова, нежели дело. Некто изрек после представления пьесы о тиране Дионисии: «Ничего я не увидел, зато уж речей наслушался!» Так можно, выходя из театра, отозваться о любой французской пьесе. Да и сами Расин и Корнель при всем своем гении лишь говорунуны; и их последователь⁷ — первый, кто, в подражание англичанам, иногда осмеливался ввести живые сцены в свои пьесы. Вообще же вся суть в звучных диалогах, весьма витиеватых, весьма высокопарных, из которых прежде всего заключаешь, что самое главное для каждого действующего лица — блеснуть во что бы то ни стало. Почти все выражено общими фразами. В каком бы волнении ни пребывали персонажи, они думают больше о публике, чем о своем внутреннем мире; им легче блеснуть каким-нибудь изречением, нежели выразить чувство; оставляя в стороне пьесы Расина и Мольера, надо сказать, что «я» так же старательно изгнали с французской сцены, как из писаний монастыря Пор-Рояль⁸, и человеческие страсти, усвоив скромность, подобную христианскому смирению, говорят здесь лишь *безличными оборотами*. Ко всему этому актерскую игру отличает напыщенная манерность и в движениях и в словах, а это никогда не позво-

Обсудив вместе эпос и драму, я упомяну теперь о чертах, присущих каждому из них в отдельности; начну с эпоса. В театре, который обращается и к слуху и к зрению, было бы крайне нелепо выводить высшие существа в зримом образе. В эпосе это возражение не имеет места; Буало * вместе со многими другими критиками решительно высказывается за *deus ex machinae* в эпической поэме. Но, оставив авторитеты, способные повлиять на наши суждения, попытаемся решить вопрос при свете разума. Замечу для начала, что критики не проводят здесь достаточных различий; право поэта оживлять неживое ради эффектности описания — это совсем не то, что зовется *deus ex machina*, когда божества, ангелы, бесы и другие сверхъестественные силы выводятся в качестве реальных лиц, вмешиваясь в действие и способствуя развязке. Между тем в критических рассуждениях оба приема смешаны. Первый согласуется с природой **; но может ли претендовать на это второй? Отнюдь нет; он крайне неестествен. Действие его пагубно. Он придает всему искусственность и мешает тому ощущению правды, которое необходимо, чтобы вызвать наш интерес и затронуть чувства ***. Уже этого довольно, чтобы осудить *deus ex machina*, хотя бы он и нравился читателям с необузданным воображением и склонностью к фантастике. А если бы и можно было замаскировать фантастику и обмануть нас иллюзией реальности — в чем я сомневаюсь, — остается другое, неопровержимое возражение: цель эпоса никогда не может быть вполне достигнута там, где имеется *deus ex machina*, по той явной причине, что добродетельные стремления нам внушают только деяния существ, наделенных теми же, что и мы, страстями, то есть людей; ясно, что нравственные уроки могут преподавать нам только те, кто действует из тех же, что и мы,

ляет страсти говорить своим языком, актеру же воплотиться в свой персонаж и воображением перенестись с ним на место действия и не позволяет ему забыть, что все происходит на сцене под взглядами зрителей. Поэтому самые живые положения никогда не позволяют ему забывать ни об изящном произнесении фраз, ни о красивости позы, и если в порыве отчаяния он вонзает себе в сердце кинжал, то ему мало, падая мертвым, соблюдать приличие, наподобие Поликсены⁹, — нет, он не падает вовсе. Приличие поддерживает его на ногах и после смерти, да и все, кто только что отправился на тот свет, вмиг уже снова на ногах (*Руссо*)¹⁰.

* Третья часть его «Искусства поэзии».

** Гл. XX, раздел 1.

*** См. гл. II, часть первая, раздел 7.

побуждений. Это не касается басен во вкусе Эзопа; его лвы, быки и козлы всего лишь замаскированные люди; их поступки и чувства во всем подобны людским; на этом и основана предлагаемая ими мораль. Правда, Гомер выводит богов; но эту вольность позволяла ему религия его страны, учившая, что боги часто в зримом образе вмешиваются в дела людей. Я должен, впрочем, заметить, что божества Гомера не делают чести его поэмам; вымысел, переходящий границы природы, редко выглядит хорошо; он может на миг воспламенить воображение, но не понравится ни одному человеку с верным вкусом. Он может сослужить некоторую службу второстепенным сочинителям, но гениальный писатель, чтобы возвысить и оживить свою тему, имеет в своем распоряжении куда лучший материал, созданный Природою.

Можно подумать, что Буало, высказываясь за языческие божества, предназначает их лишь для украшения слога; но он, к несчастью, изгоняет ангелов и бесов, которые украшают язык поэзии не хуже античных богов. Получается, что слова Буало в защиту первых против последних, если вообще имеют смысл, означают, что языческие божества могут выводиться в качестве действующих лиц. Он и сам грешит этой нелепостью, притом там, где она менее простительна, чем в эпосе. В своей оде на взятие Намюра¹¹ он с самым серьезным видом спрашивает, кем были возведены стены — Аполлоном или Нептуном? А рассказывая о переправе через Рейн в 1672 г.¹², описывает бога этой реки, сражающегося против французского короля, что является странным смешением вымысла с действительностью. Французские писатели вообще часто впадают в эту ошибку; какова же сила привычки, если она скрывает от них нелепость подобных фантазий!

Даже горячие поклонники Тассо признают, что это же является большим недостатком «Освобожденного Иерусалима». Положение не может быть трудным, читатель не может тревожиться относительно развязки, пока присутствует ангел, бес или волшебник, готовый пособить. В своем опыте об эпосе Вольтер, говоря о «Фарсалии», справедливо замечает: «Близость во времени, известность событий, особенности просвещенной эпохи вместе с основательностью сюжета отнимают у произведения Лукана характер поэтического вымысла». Не удивительно ли, что критик, столь верно судя о других, слеп по отношению к себе са-

мому? Не довольствуясь украшением слога образами, заимствованными из потустороннего мира, Вольтер вводит их в действие; в шестой песне «Генриады» появляется сам св. Людовик, наводя ужас на солдат: в сельмой песне св. Людовик посылает Генриху бога Сна; а в десятой духи Раздора, Фанатизма, Войны и пр. помогают Омалю в поединке с Тюренном и бегут от ангела, потрясающего мечом господа. Смешение подобных фантастических персонажей со смертными в любом случае плохо и уж совершенно нетерпимо для столь нелавней истории, как времена Генриха IV. Но совершенство людям не дано*.

Я пробовал серьезно рассуждать на эту тему; но оружие насмешки, вероятно, более действенно; с большим блеском его применяет Аллисон: «Сейчас, когда близится всеобщий мир и, как мне стало известно, несколько искусников намереваются по такому счастливому случаю блеснуть своими талантами, я по мере возможности хотел бы воспрепятствовать потоку нелепостей, которые мы имеем основания ожидать, а потому строго предписываю каждому, кто будет писать на эту тему, помнить, что он христианин, и не жертвовать ради поэзии своим катехизисом. Прежде всего я приказываю ему сложить поэму собственными силами, не полагаясь на Феба и не призывая поименно всех муз. Я также решительно запрещаю посылать Меркурия с вестями о мире; и не потеплю, чтобы Минерва принимала образ кого-либо из послов, призванных его заключить. Я заявляю далее, что не позволю Паркам нести ответственность за смерть тех тысяч, которые пали в нелавней войне, полагая, что все такие смерти вполне могут объясняться христианской системой пороха и пуль. Я запрещаю также Паркам под каким-либо предлогом, кроме рифмы, обрезать

* Начав писать, я намеревался забавлять, быть может, наставлять, но не обижать. Поэтому я избегал говорить о живых авторах, пока «Генриада» не представилась мне как лучший пример для иллюстрации моих положений, и я поддался искушению, надеясь, что мое критическое замечание никогда не дойдет до г-на Вольтера. Но оно до него дошло и вызвало, как я слышал, некоторое неудовольствие. Меня это огорчает; ибо я так же мало имею право ранить душу, как и тело. К тому же это было бы неблагодарностью в отношении прославленного писателя, весьма занимательного и подарившего мне немало восхитительных страниц. Моим единственным оправданием является то, что я не хотел обидеть; ибо нельзя извиняться тем, что критика справедлива. Поскольку обида была нанесена публично, я приношу извинения также публично. Надеюсь, что они будут приняты; может быть, и нет. Но их требовало мое доброе имя.

нить чьей-то жизни. Имя все основания опасаться, что в целом ряде готовящихся поэм будет занят Нептун, я запрещаю ему появляться иначе как в метафорах, сравнениях и тому подобных кратких аллюзиях; да и тут должна соблюдаться большая осторожность. Я требую, чтобы это запрещение было распространено на все братство языческих богов; ибо намерен осудить на сожжение всякую поэму, где Юпитер гремит громом или совершает еще что-либо сего не касающееся. Словом, я надеюсь, что не будет выведено ни одно языческое божество и ни одно событие, в которое человек не мог бы со спокойной совестью поверить. Оговорюсь, что ничто из сказанного не относится к нашим поэтам женского пола, которых я отдаю в полное владение богов и богинь, как если бы настоящий приказ не был опубликован»*.

Deus ex machinae настолько содействуют чудесам, что их признает большинство авторов, а возможно, и читателей. Если их вводят, то обыкновенно в избытке. Гомер изображает их так же охотно, как смертных; Вергилий проявляет еще меньше умеренности: утомленный кормчий не может у него заснуть и просто упасть в море; влюбленные Эней и Дидона не могут взойти на ложе без немедленного вмешательства высших сил. Нелепость подобных вымыслов проступает даже сквозь величайшую серьезность и торжественность.

Наряду с языческими божествами материалом поэтического языка служат ангелы и демоны; среди христиан это даже лучше, ибо мы верим в них, а не в языческих богов. Но все признают, как и Буало, что невидимые силы нашей религии гораздо хуже выглядят в качестве персонажей современных поэм, чем выглядели в античных поэмах божества язычников; причину этого обнаружить нетрудно. Языческие боги, согласно тогдашним верованиям, стояли всего лишь ступенью выше людей; они испытывали те же страсти и руководились теми же мотивами, а потому могли участвовать в важных делах наравне с людьми. Наша вера помещает высшие существа столь высоко над нами и считает их столь от нас отличными, что мы не можем появляться с ними вместе; человек, существо низшее, теряет при таком сравнении все свое достоинство.

Историческая поэма несомненно допускает такие укра-

* «Зритель», № 523.

шения, как аллегория, метафора, сравнение и другие фигуры. Нравственные истины в особенности хорошо выглядят в виде аллегорий; нам нравится, когда отвлеченные понятия точно по волшебству превращаются в нечто живое; и мы с удовольствием обнаруживаем в живописной картине некую общую истину. Но аллегорические фигуры должны быть ограничены своей сферой и ни в коем случае не вмешиваться в главное действие, задерживать или ускорять развязку; причину я готов объяснить. Впечатление истинности, необходимое для эпической поэмы, несовместимо с условностями, свойственными аллегории*; поэтому ничто так не мешает впечатлению подлинности, как аллегорические фигуры, когда они действуют вместе с теми, кого мы представляем себе реально существующими. Любовный эпизод в «Генриаде»**, невыносимый вследствие пестрого смешения аллегории и подлинной жизни, скопирован со сцен Ринальдо и Армиды в «Освобожденном Иерусалиме», которые не заслуживали, чтобы их копировали. Аллегии вроде Молвы в «Энеиде» и Храма Любви в «Генриаде»¹³ могут найти место в описании; но выводить Раздор в качестве реального лица, умоляющего, чтобы любовь, также ставшая реальным лицом, ослабила героя, — значит заставлять эти аллегии действовать вне их сферы и создавать странное смешение истины с вымыслом. Аллегии Греха и Смерти в «Потерянном Рае», вероятно, не всем нравятся, хотя это не совсем то, что я только что осуждал; в сочинении, посвященном деяниям высших существ, больше простора для фантазии, чем когда оно ограничивается делами людей.

Что такое эпизод? Как отличить его от главного действия? Всякое событие, ускоряющее или задерживающее развязку, должно быть частью главного действия. Это выясняет природу эпизода, который можно определить так: «Событие, связанное с главным действием, но неспособное ни ускорить его, ни задерживать. Схождение Энея в ад не приближает развязку и не отдаляет ее; следовательно, это эпизод. История Ниса и Эвриала¹⁴, изменившая положение враждующих сторон, является частью главного действия. Такова же и семейная картина в шестой песне «Илиады»; ибо, когда Гектор покинул поле боя, чтобы навестить жену,

* См. гл. XX, раздел пятый.

** Песнь IX.

греки получили передышку и даже возможность атаковать троянцев. Неизбежным следствием эпизода, вытекающим из его определения, является нарушение единства действия: поэтому вводить его следует лишь для отдыха от долгого рассказа. Когда цель его именно такова, эпизод должен удовлетворять следующим требованиям: быть прочно связанным с главным действием; быть живым и интересным; быть кратким; а время для него выбирается, когда в главном действии наступит замедление*.

Следующий отличный эпизод, завершающий вторую книгу Фингала, удовлетворяет всем этим требованиям:

Комал был сын Амбиона, вождь сотни холмов! Его олени пили из тысячи потоков, тысячи утесов отвечали голосу его собак. Его лицо было нежно от юности, но рука его причиняла смерть героям. Одна милая была у него, и прекрасна была она, дочь могущественного Конлоха. Среди женщин она казалась лучом солнца, ее волосы были цвета воронова крыла. Ее собаки были приучены к охоте, ее тетива звенела от ветра. Ее душа остановилась на Комале. Часто их глаза встречались с любовью. Они охотились вместе, и счастье было в их тайных речах. Но девушку любил Грумал, мрачный вождь туманного Ардвена. Он подстерегал ее одинокие шаги в вереске, враг несчастного Комала.

Однажды, утомленные охотой, когда туман скрыл их друзей, Комал и дочь Конлоха встретились в пещере Ронана. Это было обычное убежище Комала. Ее стены были увешаны его оружием. Там было до сотни щитов с ремнями, до сотни шлемов из звучной стали. «Отдохни здесь, — сказал он, любовь моя, Гольбина, ты свет пещеры Ронана! Олень появляется на вершине горы Мора. Я ухожу, но я скоро вернусь». — «Я страшусь, — сказала она, — мрачного Грумала, моего врага: он посещает пещеру Ронана. Я отдохну среди оружия, но возвращайся скорее, мой милый». Он пошел к оленю Мора. Дочь Конлоха захотела испытать его любовь. Она одела свое прекрасное тело в его доспехи, она вышла из пещеры Ронана. Он принял ее за врага. Его сердце забилось. Он изменился в лице, и глаза его потемнели. Он натянул лук. Стрела полетела. Гольбина упала в крови. Он бешено побежал назад: он звал дочь Конлоха. Нет ответа в пустынной скале. «Где ты, любовь моя?» Он увидел наконец ее трепещущее сердце, бившееся на пущенной им стреле. «О дочь Конлоха, ты ли это?» Он упал к ней на грудь. Охотники нашли злополучную пару; потом он пошел на холм. Но часты и одиноки были его шаги вокруг темного жилища его любви. Пришли корабли с океана. Он сражался, и чужеземцы корабля бежали. Он искал смерти на поле битвы. Но кто мог убить могущественного Комала? Он отбросил свой темно-бурый щит; стрела настигла его мужественную грудь. Он покоится со своей милой Гольбиной при шуме звучных волн. Моряки, поднимаясь на волнах севера, видят их зеленые могилы¹⁵.

* Описание щита Ахиллеса у Гомера вводится именно когда действие замедляется и читатель готов к тому, чтобы оно прервалось. Автор «Телемака», напротив, описывает щит юного героя в разгар битвы; время для паузы выбрано им весьма неудачно.

Теперь об особенностях драмы. Прежде всего упомяну двойную фабулу; одна из них должна быть подобна эпизоду в эпической поэме; ибо если зритель вынужден следить одновременно за двумя одинаково интересными и важными фабулами, это рассеивает его внимание. Но если даже вторая фабула подобна эпизоду, она редко бывает хороша в трагедии, где простота является основным достоинством; ибо сюжет, который нас всецело занимает, не оставляет места ничему другому*. В комедии, которая стремится лишь развлекать, не занимая ум целиком, разнообразие более приемлемо. Но и здесь для успешного развития двух фабул нужно немалое искусство; вторая фабула не должна сильно отличаться от главной по своему тону, ибо смешение несходных эмоций неприятно; это, кстати, является главным пороком трагикомедии. Поэтому следует признать неудачной пьесу «Рассерженный муж»¹⁷; все комические сцены, где выведено семейство Ронхед, резко отличаются по тону от главного действия, состоящего из гневных пререканий лорда Таунли с женой. Этот упрек не относится к двойной фабуле «Беспечного мужа»; там различные элементы прелестно сочетаются и разнообразны лишь наподобие гармоничных оттенков одного цвета. Но это еще не все. Вторая фабула должна быть связана с главной хотя бы общностью персонажей; она должна развиваться в про-

* В предисловии к трагедии «Береника»¹⁶ Расин говорит о простоте как большом достоинстве трагедии, но неверно понимает причину этого. «В трагедии (говорит он) нравятся только правдоподобие; но где же оно, если в один день вмещены события, на которые обычно требуются месяцы?» Тут он смешивает точность подражания с вероятностью или невероятностью будущих событий. Объясню, что я хочу сказать. Правдоподобие, требуемое от трагедии, состоит в том, чтобы поступки были согласны с нравами, а нравы — с природой. Когда это соблюдено, подражание является правильным, ибо оно верно природе. Но я отрицаю, что правдоподобие будущих событий в смысле вероятности этих событий является для трагедии правилом. Конечно, ряд удивительных событий редко происходит за один день; но то, что редко, все-таки возможно; и когда такие события происходят, они кажутся столь же естественными, что и самые обычные дела. Сделав правдоподобие в значении вероятности главным правилом трагедии, мы уничтожили бы этот род сочинений; ибо исключили бы все необычайные события, которые и составляют самую суть трагедии. Если взять наудачу любого человека, то весьма мало вероятно, что он пожертвует жизнью и состоянием ради возлюбленной или родины; но когда такое случается, и именно с человеком соответствующего характера, мы находим это вполне правдоподобным, хотя бы а priori вероятность события была мала.

межутках первой, и их развязка должна быть одновременной. Таковы «Виндзорские насмешницы».

На сцене не должно происходить ничего вселяющего ужас. Во время диалога множество вещей создает у нас иллюзию реальности: искренние чувства, страстные слова, убедительные жесты; увлеченный зритель охотно поддается чарам; он забывает о себе и наслаждается зрелищем как чем-то подлинным. Из этого состояния, точно из сладкого сна, его выводит страшное событие; очнувшись, он видит, что все это лишь вымысел. Гораций преподает то же правило и на том же основании:

Пусть малюток детей не при всех убивает Медея,
Пусть нечестивый Атрей человеческого мяса не варит,
Пусть не становится Кадм змеею, а птицею — Прокна;
Видя подобное, я скажу с отвращеньем: «Не верю!»¹⁸

Французские критики согласны с Горацием в том, что на сцене нельзя показывать кровь; но, не видя главной причины этого, говорят лишь, что это варварство, оскорбляющее утонченную публику. Греки не знали подобной деликатности, а вернее, изнеженности; примеры тому — убийство Клитемнестры сыном ее Орестом у Софокла, происходящее за сценой; слышна ее мольба о пощаде, его горькие упреки, ее громкие крики под ударами кинжала, затем все стихает. Я спрашиваю у любого чувствительного человека: разве эта сцена не страшнее, чем если бы все совершалось на глазах у зрителей, в приступе ярости? Если Корнель в сцене между Горацием и его сестрой, где убийство происходит за сценой, хотел лишь избавить зрителей от неприятного зрелища, он повинен в большой ошибке; ибо хладнокровное убийство, каковым оно у него отчасти оказывается, больше возмущает просвещенную публику, даже если последний удар кинжала ей не виден, чем тот же поступок, совершенный на ее глазах непреднамеренно, в припадке ярости, в котором виновный тотчас раскаивается. Я всецело согласен с Аддисоном* в том, что показывать это вообще не следовало, а надо было изобразить в рассказе, со всеми обстоятельствами, способными смягчить вину героя.

Несколько слов о диалоге, который должен точно следовать природе. Я имею здесь в виду не выражаемые чувства и не язык, которые рассматриваются мной в другом

* «Зритель», № 44.

месте, но именно сочинение диалога, где каждая реплика, краткая или длинная, должна возникать из того, что было сказано собеседником, и давать пищу тому, что будет сказано затем, и так до конца сцены. Все речи, от первой до последней, являются здесь звеньями одной непрерывной цепи. Никто из авторов, древних или новых, не владеет искусством диалога так, как Шекспир. Драйден представляет в этом отношении его противоположность; он зачастую выводит трех или четырех лиц, которые говорят об одном, и говорят каждый свое, не слушая остальных; пример можно найти в «Ауренгзебе»¹⁹. Иногда он заставляет нескольких человек рассказывать об одном и том же событии — и не кому-либо незнакомому с событием, но друг другу, ради того лишь, чтобы говорить; образцы такого диалога мы находим в первом явлении первой части «Завоевания Гренады». Во второй части той же трагедии, в явлении втором, король, Абенамар и Зулема говорят о непостоянстве толпы, причем каждый говорит словно про себя. Этот неуклюжий диалог напоминает пастораль, где два пастушка состязаются в чтении стихов, по очереди славя каждый свою возлюбленную.

Такие диалоги помимо их неестественности плохи еще тем, что задерживают действие, ибо из них ничего не следует. В комедиях Конгрива действие часто приостанавливается, давая место остроумию. Но об этом будет сказано подробнее в следующей главе.

Нет более обычной ошибки у авторов, как продолжать речь персонажа, когда нетерпение того, к кому он ее обращает, должно было бы прервать ее. Как же должен вести себя актер во время такой речи? Выражать нетерпение резкими движениями, не прерывая говорящего, было бы неестественно; но скрывать нетерпение и казаться хладнокровным, когда ты должен быть крайне взволнован, столь же неестественно.

Рифма, как неестественная для диалога, по счастью, изгнана из него на нашем театре; можно лишь удивляться, что она вообще была туда допущена у нации, привыкшей к мужественной свободе шекспировского диалога. Изгнав рифму, мы выиграли так много, что не помышляем о дальнейших улучшениях. А между тем белый стих, сколь ни подходил бы он для возвышенных характеров и пылких страстей, кажется неуместным и искусственным в устах людей низкого звания. Зачем же все сцены трагедии дол-

жны непременно писаться белым стихом? Шекспир весьма разумно следует другому правилу, а именно перемешивает прозу со стихами и пользуется последними, лишь когда того требует важность и достоинство предмета. Простые мысли и житейские дела следует выражать простым языком; лакей, докладывающий о чем-либо белым стихом, должен казаться нелепостью всякому, чье восприятие не притупила привычка. Словом, разнообразие характеров и положений, составляющее суть пьесы, требует соответствующего разнообразия не только в выражении чувств, но и в языке произведения.

ГЛАВА XXIII

ТРИ ЕДИНСТВА

В главе первой рассматривалось удовольствие, получаемое нами от цепи связанных между собой фактов. В истории человечества, страны или народа это удовольствие ощущается слабо, ибо связи слабы или неясны. Больше занимают нас жизнеописания, ибо там события связаны тем, что все касается главного лица, к которому приковано наше внимание. Но всего интереснее рассказ об одном каком-либо событии, если оно интересно; причина здесь та, что в этом случае факты и обстоятельства связаны наиболее тесной из всех связей — связью причины и следствия; факты, вытекающие один из другого, образуют восхитительную вереницу; и мы получаем от начала до конца большое духовное наслаждение.

Эта тема заслуживает более подробного рассмотрения. Следя за цепью причин и следствий во внешнем мире, не подчиненных цели, замыслу или мысли, мы находим ряд событий без начала, середины или конца; все, что случается, есть одновременно и причина и следствие; следствие чего-то предшествующего и причина того, что впоследствии; одни из этих событий трогают нас больше, другие меньше, но все являются звеньями общей цепи; следя за ними, наше сознание не может ни на чем остановиться, увлекаемое цепью, не имеющей конца.

Иначе обстоит дело, когда мы смотрим на внешний мир в его сочетании с миром интеллектуальным. Человек дей-

ствуется обдуманно, по своей воле и выбору; он имеет какую-то цель, например славу, богатство или завоевания, счастье отдельных лиц или своей страны; для достижения своей цели он избирает средства и составляет планы. Вот ряд фактов или событий, ведущих к одной цели, составляющих единую цепь, связанных отношениями причины и следствия.

Обозревая эти факты или события, мы не можем остановиться ни на одном, ибо они предстают нам только как средства, ведущие к некоей цели; но мы с удовлетворением видим цель или конечное событие, ибо им завершаются стремления главного лица или лиц. Таково начало, середина и конец того, что Аристотель называет *законченным действием* *. В начале, естественно, описываются обстоятельства, побудившие главное лицо составить план для достижения желаемого; осуществление этого плана и препятствия на его пути вовлекают читателя в самую гущу действия; разгар действия и будет серединой; конец наступает тогда, когда план выполнен и цель достигнута.

Это благополучное завершение предприятия после многих трудностей доставляет читателю большое наслаждение, которому весьма способствует одно наше свойство, рассмотренное выше **, а именно стремление доводить всякое начатое дело до конца.

Я привел пример предприятия, увенчавшегося успехом, ибо в нем всего яснее начало, середина и конец, составляющие *единство* действия; в самом деле трудно представить себе большее единство, чем в этом случае. Однако действие может обладать единством, иначе говоря, началом, серединой и концом, даже и без столь тесной связи между отдельными его частями, как, например, тогда, когда развязка оказывается иной, чем предполагалось или хотелось, как это часто бывает в лучших наших трагедиях. В «Энеиде» герой после многих препятствий осуществляет свой замысел. «Илиада» построена иначе; она начинается ссорой Ахиллеса с Агамемноном; описывает различные ее следствия и заканчивается примирением. Мы несомненно имеем здесь единство действия, начало, середину и конец, однако менее совершенное, чем в «Энеиде», как я сейчас покажу. Нашему сознанию свойственно идти по цепи впе-

* Поэтика, гл. 6. См. также гл. 7.

** В гл. VIII.

ред, не теряя из виду ожидаемого события; когда второстепенные инциденты объединены своей связью с этим событием, сознание переходит от одного к другому с приятной легкостью.

Это удовольствие доставляет нам «Энеида». Несколько менее приятно объединение следствий общей причиной, как это имеет место в «Илиаде»; ибо такой вид связи заставляет все время оглядываться назад; а оглядываться назад это все равно что шагать назад.

Замысел Гомера имеет и другой недостаток. Описанные им события лишь слабо связаны с гневом Ахиллеса, явившимся их причиной; гнев его не выразился в действиях; бедствия его соотечественников были лишь косвенным следствием этого гнева, лишившего их помощи Ахиллеса.

Если единство действия является главным достоинством всякого сюжета, воспроизводящего людские дела, то множественность не связанных друг с другом сюжетов должна быть величайшим недостатком.

Ради разнообразия мы допускаем вторую фабулу, связанную с главной; но два не связанных друг с другом события крайне неприятны, даже когда в них участвуют одни и те же персонажи.

Ариосто совершенно не считается с этими правилами и одновременно ведет несколько не связанных друг с другом рассказов. Единственным его оправданием является полное соответствие между построением и самой темой; ибо в «Неистовом Роланде» все беспорядочно и неистово.

Хотя о событиях естественно рассказывать в том порядке, в каком они происходят, порядок этот можно нарушать, если это дает какие-либо преимущества*. Если, например, для эпической поэмы избирается сюжет, который вначале беден событиями, можно сразу ввести читателя в гущу действия, а предварительные сведения, если нужно, сообщить позже, в каком-либо монологе. Этот прием хорош также своей драматичностью**. Однако приемами, отклоняющимися от природы, надлежит пользоваться умеренно; между тем авторы повестей безо всякой подготовки показывают читателю неведомых лиц, занятых важным, но также неизвестным делом. В «Кассандре»¹ два персонажа, которые впоследствии оказываются главными героями,

* См. гл. I.

** См. гл. XXI.

вдруг возникают на берегу Евфрата и начинают поединок*.

Пьеса при разборе должна оказаться цепью связанных фактов, где каждая сцена представляет собой звено. Поэтому каждая сцена должна содержать событие, относящееся к развязке, и либо ускорять ее, либо задерживать. Сцена, которая не содержит события и может поэтому быть названа *пустой*, недопустима, ибо нарушает единство действия; ей нет места, потому что в цепи она не нужна. В «Старом холостяке» 3-е явление II акта и все вплоть до конца акта является просто разговором, не имеющим следствий. Явления 10-е и 11-е в III акте «Двоедушного», 10-е, 12-е, 13-е и 14-е явления в I акте пьесы «Любовь за любовь»² — того же рода. Не вполне свободна от этого и пьеса «Пути светской жизни». Нельзя оправдывать такие сцены тем, что они помогают рисовать характеры; лучше уж описать их заранее, как это делает Драйден, в списках *действующих лиц*, ибо это не нарушает единства действия. Но писателю гениальному такие уловки не нужны; характеры своих персонажей он гораздо живее рисует в действии. Как успешно делает это Шекспир! В его сочинениях не найти ни одной пустой сцены.

В общем, все события сюжета должны быть взаимно связаны общей связью с главным событием, то есть с развязкой. Эта связь, составляющая суть единства действия, равно важна для эпоса и для драмы.

Говоря об единстве действия, мы замечаем, что довольствуемся меньшим единством в живописи, чем в поэме; ибо в первой впечатления более живы. Во «*Взбешенном музыканте*» Хогарта³ собраны все режущие ухо звуки, какие есть в природе, объединенные лишь местом действия. Но терзания, которые они доставляют тонкому слуху итальянского скрипача, изображенного почти в конвульсиях, придают всему единство, которое нас удовлетворяет.

Более сложен вопрос о том, насколько необходимо единство времени и места. Эти единства строго соблюдались в греческой и римской драме; французские и английские кри-

* Я знаю, что такое начало очень нравится читателям, склонным к чудесам. Оно дразнит их любопытство, а затем удовлетворяет его, к большому их удовольствию. Но любопытство исчезает после первого чтения; поэтому при повторном чтении столь искусственное начало теряет свою власть даже над невзыскательными умами. Великий писатель предпочитает красоты долговечные.

тики проповедают их необходимость для любого драматического сочинения. Признаются они и лучшими из наших авторов, которые на практике, однако, часто отступают от греческих и римских образцов и торжественных решений соотечественников, не пытаясь при этом оправдываться. Но в ходе нашего исследования окажется, что мы не обязаны копировать в этом отношении древних; и что наши критики не правы, когда не признают большего простора во времени и в пространстве, чем допускалось в Греции и Риме.

Позвольте мне напомнить, что от повествовательной поэмы даже самые строгие критики не требуют единства места и времени. В таком сочинении, если оно хочет быть верным природе, эти единства были бы нелепостью, ибо действительные события редко укладываются в тесные рамки как времени, так и места. Читая историческую хронику или повесть, мы с легкостью следим за всеми перипетиями; нам не приходит на ум измерять реальное время тем, какое требуется для чтения, или связывать место действия повести с тем, где находимся сами.

Я понимаю, что драма достаточно отличается от эпоса, чтобы допускать другие правила. Заметим, что «повествование, предназначенное только для чтения, не более ограничено временем и местом, чем действительные события; но сочинение драматическое не может быть верно представлено, если не ограничено, как и его представление, одним местом и несколькими часами времени; а потому для него допустим лишь такой сюжет, который дает эту возможность; ибо было бы нелепо сочинять пьесу, не могущую быть должным образом представленной». Я признаю, что этот довод может показаться убедительным; и все же что-то в нем не так; ведь ни один критик, даже самый строгий, не решался толковать единство места и времени так узко*.

Сравнение греческой драмы с нашей может, кажется, помочь нам разрешить эту дилемму; если она, как мы сейчас покажем, строилась иначе, то приведенные доводы, быть может, неодинаково применимы к обеим. Этот вопрос еще не ставился никем из критиков.

* Боссю⁴, проявляя удивительно верное критическое чутье, пишет, что зима — непригодное время для эпоса, а ночь — для трагедии; но при этом признает, что действие эпоса может занять все месяцы лета, а действие трагедии — все светлые часы самого длинного из летних дней. «Об эпосе», кн. 3, гл. 12. Если так, то английская трагедия может быть длиннее французской, а на Новой Земле длительность трагедии и эпической поэмы может быть одна и та же.

Все они согласны в том, что греческая трагедия произошла от гимнов в честь Вакха, которые по частям исполнялись хором. Феспис⁵, чтобы облегчить дело певцам и ради разнообразия, ввел одного актера, который должен был разъяснять сюжет песни, а иногда — изображать кого-либо из ее персонажей. Эсхил, введя второго актера, создал диалог; представление стало драматическим, и, когда этого требовал сюжет, число актеров увеличивалось. Но хор, с которого началась трагедия, все еще считался ее неотъемлемой частью. В первой сцене даются обычно предварительные обстоятельства, ведущие к главному; это Аристотель называет *прологом*. Во второй сцене, где, собственно, и начинается действие, выступает хор, который по-прежнему находится перед зрителями в течение всего представления; хор нередко участвует в диалоге; а когда диалог прерывается, хор поет. Софокл соблюдает этот порядок неукоснительно. Еврипид менее правилен. В некоторых его драмах хору приходится иногда удаляться. Но когда решаются на этот необычный шаг, представление не прерывается; хор никогда не покидает сцену сам, но лишь по приказу кого-либо из главных героев, который всегда ждет и его возвращения.

Итак, греческая драма является единым непрерывающимся представлением; это следует себе заметить. Непрерывное представление не позволяет сменить место действия или продлить его время больше, чем длится само представление. К представлению, настолько ограниченному местом и временем, приведенные доводы вполне применимы; реальное или вымышленное действие, которое завершается лишь после значительных промежутков времени и частых перемен места, не может быть верно воспроизведено в представлении, не дающем в этом отношении свободы. Итак, единство места и времени строго соблюдалось или должно было соблюдаться в греческих трагедиях, что требовалось самой их природой, ибо нелепо сочинять трагедию, которую нельзя правильно представить.

Современные критики, стремящиеся установить для нашей драмы правила, основанные на практике греков, совершают грубую ошибку. Единства места и времени были в Греции, как видим, необходимостью, а не произволом; а я готов доказать, что если мы подчинимся этим оковам сейчас, то это будет произволом, а не необходимостью. Это станет ясно, если мы рассмотрим строение нашей драмы,

сильно отличающееся от греческого; лучше она или хуже, это вопрос другой, и он будет рассмотрен ниже. Устранение хора позволяет разделить представление промежутками времени, в течение которых сцена пустует и действие приостанавливается. Это делает нашу драму пригодной для сюжетов, протяженных как во времени, так и в пространстве; предполагается, что время, проходящее между перерывами в представлении, не измеряется продолжительностью этих перерывов; а когда представление возобновляется, местом его может быть избрано любое, как это было в начале представления. Благодаря этому на нашем театре может быть представлено множество сюжетов, недоступных для театра Древней Греции. Это можно показать, сравнив современную пьесу с серией исторических картин, скажем, с пятью такими картинами; сходство будет полным. Каждая картина подобна одному из актов нашей пьесы; в каждой картине, разумеется, тщательно соблюдены единства места и времени; это необходимо и в каждом акте пьесы, ибо во время акта представление не прерывается. Обозревая ряд таких исторических полотен, например историю Александра кисти Лебрена⁶, мы без труда представляем себе, что между событиями, изображенными на двух из этих картин, прошли месяцы или годы, хотя, переводя взгляд с одной на другую, мы не замечаем прерыва; столь же легко представить себе любую перемену места. В этом смысле между пятью такими картинами и пятью актами современной пьесы нет никакой разницы. Когда представление прерывается, мы с легкостью можем предположить любой промежуток времени и любую перемену места; конечно, зритель может сознавать, что истинное время и место не те, что показаны в представлении, но это — следствие размышления; точно так же он может сознавать, что Гаррик⁷ не король Лир, театральное здание — не скалы Дувра, а слышимый им грохот — не настоящей гром. Словом, после перерыва в представлении ему ничуть не труднее вообразить иное место или иное время, чем в начале пьесы вообразить себя в Риме две тысячи лет назад. Нелепо, чтобы критик, готовый считать свет свечей за солнечный, а раскрашенные холсты — за дворец или темницу, требовал, чтобы место и время событий в пьесе непременно совпадали с ее представлением.

Я признаю, что есть изменения во времени, которые никогда не следует изображать в пьесе; нет ничего более

нелепого, чем показать в конце ее взрослого человека, которого в начале видели ребенком; наше сознание отвергает как неправдоподобный скачок во времени, требуемый для такой перемены. Перемены места, даже самые большие, не выглядят так плохо. В большинстве людских дел место не играет особой роли; занятое интересными событиями, наше сознание не замечает подробностей; их можно изменять, ибо они почти не производят впечатления.

Однако, вооружившись для защиты современных писателей от деспотизма современной критики, я не хотел бы быть понят как защитник ничем не ограниченной свободы. Полная свобода в отношении времени и места нежелательна по причине, о которой как-то не вспоминают: потому что она всегда почти нарушает единство действия. В обычных людских делах отдельные события, пригодные для изображения на сцене, происходят в одном месте и не занимают обычно много времени; поэтому драма, которая допускает в этом излишнюю свободу, редко обладает и единством действия. Скажу далее, что драма, где действие происходит в одном месте и занимает не более времени, чем представление, является более совершенной, ибо ограничение события столь тесными пределами способствует единству действия, а также избавляет зрителя от усилия, хотя бы и малого, потребного, чтобы вообразить частые перемены места и промежутки времени. Но я повторяю, что то ограничение места и времени, какое было необходимо в греческой драме, для нас не является правилом; хотя такое ограничение украшает пьесу, оно в лучшем случае является изысканностью, которая должна отступить перед множеством более важных красот. Добавлю, что ограничить греческими рамками сюжет, достаточно богатый разнообразными событиями, чтобы вполне показать движения страстей, чрезвычайно трудно, почти невозможно.

Видимо, критики, ставящие единства места и времени наравне с единством действия как одинаково важные, не учитывают природы и строения современной драмы. Если они признают антракт в представлении, против которого не возражает ни один из них, то нелепо было бы отбрасывать его величайшее преимущество, а именно возможность использовать множество интересных сюжетов, недоступных греческому театру. Если уж осуществлять реформу, отчего не восстановить древний хор и древнюю непрерывность действия? Среднего не дано; ибо признавать антракт, не

отступая от строгого единства места и времени, значит связывать нас всеми неудобствами древней драмы и не давать ее преимуществ.

Важно одно: является ли наша драма действительным шагом вперед? Это можно подвергать сомнению; но, прежде чем сравнивать, добавим некоторые замечания. Когда пьеса начинается, мы без труда приравниваемся к месту действия и к его времени, как бы они ни были далеки; ибо знаем, что это всего лишь спектакль. Иначе обстоит дело, когда мы уже увлечены им; совершенство представления состоит в создании у зрителя ощущения реальности, словно он созерцает подлинные события*; однако всякий перерыв уничтожает это ощущение, пробуждая его от сна наяву и, к несчастью, возвращая к действительности. Сохранять впечатление реальности столь трудно, что даже меньших перерывов, чем перерыв между актами, достаточно, чтобы рассеять чары; в V акте «Невесты в трауре» три первые явления происходят в дворцовом покое, четвертое — в темнице; это показано с помощью передвижения сцены и делается в один миг; но при всей быстроте смены невозможно убедить зрителей, что они действительно перенеслись из дворца в темницу; они видят, что дворец и темница — воображаемые и все это вымысел.

Это может привести к заключению, что частые перерывы в современной драме являются недостатком. Можно решить, что «всякий перерыв разрушает впечатление реальности происходящего, а вместе с ним и наше сочувствие, которое невозможно, если мы сознаем, что все это лишь вымысел; следовательно, современная драма не дает достаточно времени для изображения движения страстей в отличие от греческой драмы, где перерывов нет». Надо признать, что эти доводы выглядят убедительно; однако не будем терять мужества, оттого что отбита наша первая атака; соберем силы для второй.

Внимательно присмотревшись к античной драме, мы увидим, что, хотя представление там и не прерывается, главное действие приостанавливается не реже, чем в драме современной; та и другая содержит по пяти актов; единственное различие заключается в том, что в первой перерыв действия в конце каждого акта заполняется пением хора. Как видно, у греков непрерывность представления не имела

* Гл. II, часть первая, раздел 7.

целью продлить ощущение реальности; пение хора разрушает его не меньше, чем полная приостановка представления.

Ставя вопрос более широко, я готов показать, что представление с должными перерывами производит более глубокое впечатление, чем непрерывное. Это явствует из следующих соображений. Спектакль не может слишком долго поддерживать у зрителя ощущение реальности; внимательно следя за зрелищем, волнуясь его страстями, зритель утомляется, а это неизменно рассеивает чары. Предположим с большой долей вероятности, что время, в течение которого внимание не утомляется, не более длительности одного акта; следовательно, более длительное непрерывное представление, вместо того чтобы давать простор движению страстей, утомляет внимание и рождает безразличие. Четыре антракта являются отличным средством против этого; давая зрителям своевременную передышку, когда впечатление реальности ослабело, а важных событий не предвидится, они позволяют вниманию отдохнуть, чтобы оно не отвлекалось позднее, в самые интересные моменты представления.

В одном отношении греческий образец имеет большое преимущество: в перерывах хор не только поддерживает полученные зрителями впечатления, но отлично готовится к новым. На нашем театре, напротив, публика, предоставленная во время антракта самой себе, утрачивает впечатления, и начало следующего акта застаёт ее холодной и равнодушной, как в начале спектакля. Это — истый недуг наших спектаклей, но недуг, по счастью, излечимый. Возродить греческий хор значило бы возродить оковы места и времени; но я представляю себе хор, вводимый лишь на время перерывов в представлении, как античный хор заполнял паузы в главном действии. Что можно, например, возразить против вокальной и инструментальной музыки в антрактах, подходящей к теме пьесы? Такой хор, не ограничивая нас временем или местом, поддерживал бы в нас нужное настроение, пусть и не во всей силе; в начале антракта музыка должна звучать в тоне только что изображенных страстей и постепенно переходить к тому, который будет господствовать в следующем акте. От такого союза выиграют и музыка и спектакль. Музыка, созвучная нашему настроению, приятна вдвойне; сама по себе она неспособна возбуждать страсть, но отлично ей

аккомпанирует. Она также готовится нас к предстоящим впечатлениям, настраивая весело, нежно, меланхолически или бодро смотря по сюжету. Возьмем первое явление «Невесты в трауре», где тихая, печальная музыка готовится нас к глубокому горю Альмерии. Таким образом, музыка и спектакль отлично помогали бы друг другу; впечатление, произведенное спектаклем, отлично готовило бы к последующей музыке, а впечатление от музыки является отличным приготовлением к следующим актам спектакля. Мне кажется очевидным, что подобный прием может улучшить современную драму и дать ей преимущества древнего хора без рабского подчинения месту и времени. Что касается музыки, я не знаю ничего, что более способствовало бы ее совершенствованию; сочинители музыки, по крайней мере те, что писали бы музыку к пьесам, были бы вынуждены изучать природу и подражать ей, вместо того чтобы сочинять нечто причудливое и неестественное в духе нынешней моды. Вернемся, однако, к нашей теме и продолжим сравнение античной и современной драмы.

Бесчисленные несообразности, к каким греческие драматурги были вынуждены строением их драмы, уже сами по себе должны бы заставить нас предпочесть драму современную, даже без предлагаемых улучшений. Чтобы подготовить читателя, я напомним, что, поскольку в античной драме место действия не меняется, избирается такое, куда все имеют доступ, не нарушая правдоподобия. Приходится избирать открытое место, обычно двор перед дворцом; это исключает из греческой драмы сцены в помещении, обычно наиболее важные. Столь жесткие рамки сами по себе способны стеснить наиболее богатую фантазию; чтобы соблюсти единство места, греческие авторы вынуждены к самым досадным несообразностям. В «Ипполите»⁸ Еврипида* страдающую телесно и душевно Федру безо всякой надобности выносят из дворца на место действия, укладывают на ложе, ибо она не держится на ногах, и заставляют произвести много такого, что не подобает слышать женщинам, составляющим хор; еще более нелепо, что прислужница молит ее открыть тайную причину ее страданий, что Федра и делает наперекор приличию и вероятности в присутствии того же хора**. Умиращую Алкесту у Еврипида

* Акт I, явл. 6.

** Акт II, явл. 2.

выносят из дворца на место действия оплакивать свою безвременную кончину*. В «Трахинянках»⁹ Софокла** Деянире, супруге Геркулеса, вверяется тайна опять-таки в присутствии хора. В «Ифигении» гонец, сообщающий Клитемнестре о принесении в жертву Ифигении, громко вызывает царицу из дворца, чтобы она выслушала его вести. В «Ифигении в Тавриде» неизбежное присутствие хора вынуждает Еврипида к явной нелепости: хор выслушивает тайну***, пытаясь скрыть нелепость, автор заставляет героев всячески льстить хору, то есть множеству женщин, чтобы те не выдали тайны. В «Медее» Еврипида царица, не смущаясь, замышляет в присутствии хора убить своего мужа, его возлюбленную и отца последней, коринфского царя, с помощью яда. Медее надо вывести на сцену, а та постоянно занята хором. Эта сцена завершает II акт, а в конце III-го она откровенно делится с хором своим намерением убить собственных детей. У Теренция из-за единства места разговоры, ведущиеся в доме, часто бывают слышны на улице; ясно доносятся и крики родильницы.

Не меньше, чем единством места, греческие авторы стеснены единством времени. В «Ипполите» Еврипида царевича изгоняют в конце IV акта; а в первом явлении следующего акта посланец сообщает Тезею все подробности гибели Ипполита при встрече с морским чудовищем; это событие должно было занять несколько часов; однако в пьесе оно умещается во время, которое заняло пение хора в конце IV акта. Еще большее несоответствие мы находим в «Ифигении в Тавриде»****; пение не могло длиться и получаса, а между тем события, которые якобы произошли за это время, требовали не менее чем полдня.

Столь же часто греческие авторы вынуждены нарушать и еще одно правило, также следствие непрерывности представления. Это правило требует, чтобы сцена ни мгновения не пустовала, поскольку это было бы перерывом в представлении. Софокл обычно соблюдает это правило, как и другие. Но Еврипид не выносит подобного утеснения; он часто оставляет сцену пустой. Ифигения в Тавриде после монолога в первом явлении покидает сцену; ее сменяют Орест и Пилад, которые, побеседовав, уходят; тогда вновь

* Акт II, явл. 1.

** Акт II.

*** Конец акта IV.

**** Акт V, явл. 4.

является Ифигения, сопровождаемая хором. В «Алкесте» того же автора сцена пустует в конце III акта. Правда, чтобы скрыть эти нарушения и не останавливать представления, Еврипид старается тотчас же вновь наполнить сцену актерами, но все же это перерыв и выпадение звена из цепи; ибо при смене актеров проходит какое-то время, когда на сцене никого нет. Перерыв еще заметнее, если сменяются не только актеры, но и место действия; однако на греческой сцене это не делалось.

Трудно сказать, что именно брал себе за образец Теренций. У него нет хора, поэтому в конце каждого акта представление прерывается. Но он не пользуется этим перерывом хотя бы для смены места действия; он неизменно избирает улицу, где всем видно все происходящее; этим исключаются наиболее живые и интересные моменты действия, обычно происходящие внутри дома; примером может служить последний акт «Евнуха». Столь же рабски подчиняется он и единству времени. Словом, пьеса с хором не более стеснена местом и временем, чем его пьесы. Так фанатик слепо следует древним ритуалам, не задумываясь над тем, существует ли еще породившая их причина. Плавт, более смелый, чем Теренций, умеет пользоваться свободой, какую предоставляют антракты; когда это ему нужно, он всегда меняет место действия.

Мыслящий читатель уже понял, что я отстаиваю смену места лишь в перерывах действия и только такие скачки во времени, которые опять-таки совпадают с этими перерывами. Единства места и времени должны строго соблюдаться внутри каждого акта; ибо пока идет представление, для смен нет возможностей. Поэтому совершенно необходимо, чтобы, пока длится акт, сцена не пустовала; это прерывает действие, даже если длится недолго. Не менее важно и другое правило: чтобы не нарушать единство действия, нельзя показывать на сцене двух действий одновременно; поэтому каждый персонаж, появляющийся во время акта, должен быть связан с теми, кто уже находится на сцене, чтобы все объединялись единым действием. Это вытекает из самого понятия акта, во время которого недопустимы никакие перерывы; перерыв в представлении означает конец акта; и лишь при возобновлении представления мы сознаем, что начался новый акт. Французские писатели обычно соблюдают это. Английские, напротив, столь своенравны, что едва ли заслуживают разбора. В течение

акта актеры не только без всякой связи сменяют друг друга в одном месте действия, но — что еще непростительнее — часто чередуются в разных местах. Смена места внутри акта недопустима; она не только нарушает единство акта, но и просто неприятна. После перерыва наше воображение принимает любое место действия столь же легко, как в начале пьесы; но во время представления мы отвергаем смену места. Этот упрек не касается «Невесты в трауре» Конгрива; правильность вместе с красотой слога и выражаемых чувств делают эту пьесу одной из наиболее законченных, какими может похвалиться Англия. Должен, однако, сказать, что с точки зрения правильности эта блестящая пьеса не безупречна. В первых четырех актах единства места и времени строго соблюдаются; но в последнем единство места заметно нарушено; во время первых трех явлений действие происходит во дворце, а в четвертом явлении переносится в темницу; сменяются и актеры, ибо персонажи, появляющиеся в темнице, не те, которые только что являлись во дворце. Столь заметный перерыв в представлении, в сущности, делит один акт на два; а если существует правило, чтобы пьеса имела не более пяти актов, то данная пьеса тем самым несколько неправильна. Добавлю, что даже при шести актах неправильность остается, ибо тогда нужен более длительный перерыв в представлении; нескольких мгновений мало, чтобы наше воображение привыкло к новому месту или большому промежутку времени. В комедии «Пути светской жизни» того же автора единство места соблюдено в каждом акте, а единство времени — во всей пьесе, и даже более строго, чем нужно.

ГЛАВА XXIV

ПАРКОВОЕ ИСКУССТВО И ЗОДЧЕСТВО

Имеющиеся книги по зодчеству и парковому искусству изобилуют практическими указаниями, необходимыми рабочему; но тщетно стали бы мы искать в них разумных принципов для совершенствования вкуса. В сочинении столь общем, как мое, можно было бы довольствоваться изложением принципов, управляющих как

этими, так и другими искусствами, предоставив их применение читателям; но, не желая упускать случай показать, сколь эти принципы всеобъемлющи, я намерен в настоящей главе приложить их к парковому искусству и зодчеству, не претендуя на сочинение руководств по этим многими любимым искусствам; этого не допускает как замысел настоящего труда, так и неосведомленность его автора.

Парковое искусство вначале имело целью одну лишь пользу; в саду Алкиноя¹, описанном Гомером, ничто не делалось ради удовольствия. Однако сейчас парковое искусство стало одним из изящных искусств; когда мы говорим о парке без уточняющего эпитета, подразумевается парк, посаженный ради удовольствия; сад Алкиноя ныне назвали бы просто огородом. То же произошло и с зодчеством; в течение многих веков оно существовало лишь для пользы, не претендуя на то, чтобы считаться искусством. Таким образом, зодчество и парковое искусство, будучи искусствами полезными и вместе изящными, могут рассматриваться с двух разных точек зрения. Однако пусть читатель не ищет здесь указаний, как увеличить полезность произведения искусства; в мой замысел не входило рассмотрение полезных искусств как таковых; но в полезности заключена красота, и, рассуждая о красоте, нельзя пренебрегать и красотой полезного. Это вынуждает нас рассматривать парки и здания с разных сторон: или как предназначенные для одной лишь пользы, или только для красоты, или для обеих вместе. Вследствие различных назначений искусства эти обладают множеством красот столь же сложных, сколь разнообразных.

Вот отчего трудно воспитать верный вкус в парковом искусстве и зодчестве; отсюда и различие вкусов в этих областях, большее, чем в любом искусстве, имеющем лишь одно назначение.

Зодчество и парковое искусство способны занимать нас, только когда вызывают некие приятные эмоции; из этого следует исходить как из подлинной основы всех критических правил, касающихся этих искусств. По способности вызывать эмоции первое место среди искусств по праву занимает поэзия; ибо едва ли есть в человеческой природе эмоции, ей не подвластные. Живопись и скульптура более ограничены, ибо имеют власть лишь над теми эмоциями, которые вызываются видимыми предметами; особенно удаются им эмоции тягостные, имеющие весьма ясные види-

мые признаки *. Парковое искусство помимо красоты, рождаемой правильностью, порядком, пропорциональностью, красками, а также полезностью, способно создавать впечатления величавости, приятности, веселости, меланхолии, дикости и даже вызывать удивление. В зодчестве правильность, порядок и пропорциональность еще примечательнее; и лишь в богатстве красок оно уступает парковому искусству. Величие может быть выражено в здании, быть может, еще успешнее, чем в облике парка или сада; что касается других перечисленных эмоций, то зодчество еще не достигло умения ясно их выражать. Зато в зодчестве с величайшим совершенством предстает красота полезного.

Парковое искусство имеет одно преимущество, недосягаемое для других искусств; с помощью различных ландшафтов оно может поочередно вызывать все названные выше эмоции. Однако для этого парк должен быть настолько обширным, чтобы эти эффекты можно было чередовать; небольшой парк, обозримый с одного взгляда, должен выражать что-то одно **: он может быть веселым, приятным или мрачным; но попытка перемешать все это вызвала бы мало приятное смешение эмоций ***. По этой же причине даже самое роскошное здание способно выражать лишь одно какое-то настроение.

Зодчество, рассматриваемое как искусство, не только не соперничает с парковым искусством, но сделало со времени своего зарождения весьма немного успехов. Для достижения зрелости ему необходимы две вещи. Во-первых, большее разнообразие декоративных элементов, чем то, каким оно располагает сейчас. Парковое искусство имеет в этом отношении большое преимущество; у него много средств, позволяющих создавать бесчисленные ландшафты и вызывать у зрителя разнообразные эмоции. В зодчестве, напротив, такая скудость средств, что его мастерам доньше не удается вызвать иные эмоции, кроме тех, что рождает прекрасное и возвышенное; для первого в его распоряжении имеется многое: правильность, порядок, симметрия, простота, полезность; для второго достаточно добавить

* См. гл. XV.

** См. гл. VIII.

*** «Гражданин, имеющий при вилле сад хотя бы в один акр, должен разнообразить его всем, что имеется в садах более обширных. Там должны быть рощи, ручьи, лужайки, статуи и храмы в честь каждой богини, включая Клоацину»².

большие размеры. Но хотя очевидно, что всякое здание должно выражать нечто соответствующее его назначению, это еще не пытался сделать ни один зодчий. Череп и кости, изображенные на здании, несомненно произведут мрачное впечатление, но подобные украшения, если можно их так назвать, следует отвергнуть как неприятные сами по себе. Во-вторых, для совершенствования зодчества необходимо выяснение точной роли каждой части здания и каждого украшения: купола, шпиля, колонны, резьбы, статуй, ваз и прочего; ибо тщетно будет зодчий выводить правила для их применения вместе или по отдельности, пока не выяснено, какие именно эмоции ими вызываются. Здесь парковое искусство также обладает преимуществом: нам понятны эмоции, рождаемые деревьями, реками, каскадами, равнинами, холмами и другим его материалом; каждую из этих эмоций можно описать с известной точностью, что я и пытался сделать в предыдущих главах.

В парковом искусстве, как и в зодчестве, основным правилом должна быть простота. От обилия украшений только пестрит в глазах, мешая получить впечатление от целого. Художник, неспособный создать прекрасное целое, естественно старается возместить его нагромождением мелких украшений. Отсюда в парках — бесконечные триумфальные арки, китайские павильоны, храмы, обелиски, каскады и фонтаны; а на зданиях — колонны, вазы, статуи и обилие резьбы. Так некоторые лишенные вкуса женщины перегружают украшениями каждую часть своей одежды. Избыток украшений плох еще и тем, что зрительно уменьшает предмет; огромное озеро кажется еще больше, когда на нем есть остров; но искусственное озеро, всегда маленькое, кажется от этого еще меньше.

Разбивая парк, мастер, лишенный вкуса, применяет прямые линии, круги и квадраты, ибо они лучше всего выглядят на плане. Он не видит, что совершенство его искусства состоит в том, чтобы помогать природе и улучшать ее, и что природа, отбрасывая правильность, размещает предметы смело и разнообразно. Обширное поле, разделенное на правильные части, выглядит чопорно и искусственно*. Природа действительно обнаруживает правильность в пре-

* Во Франции и Италии парк разбивается по плану, похожему на человеческое тело: аллеи расположены симметрично, как руки и ноги; большая центральная аллея соответствует туловищу. Так художник, лишенный вкуса, во всем, что делает, видит себя.

дметах, обозримых единым взглядом; поэтому должна соблюдаться правильность и в зодчестве; но для предметов столь обширных, что обозреть их можно лишь по частям, правильность и единообразие не пущшы, ибо не могут быть обнаружены взором *. В своих обширных созданиях природа пренебрегает ими; подражая природе, должен пренебрегать ими и художник.

Покончив со сравнением паркового искусства и зодчества, перейдем к правилам, относящимся к каждому из них в отдельности, начиная с паркового искусства. Наиболее простой парк украшается естественными объектами: деревьями, аллеями, цветниками, ручьями и т. п. Более сложный включает статуи и строения, так что природа и искусство украшают здесь друг друга. Наконец, третий род парка, наиболее близкий к совершенству, имеет целью не просто создать нечто красивое, но и вызвать определенное впечатление, например величия, веселости или других из названных выше. Наиболее совершенный парк должен достигать еще большего эффекта; части его устроены так, чтобы вызывать все различные эмоции, какие может вызвать парк. Здесь важно расположение частей; ибо, как мы видели, одни эмоции всего приятней в сочетании, другие непременно должны чередоваться, но не совпадать. Выше ** говорилось, что всего приятнее чередование противоположных эмоций, как-то: мрачности и веселости, покоя и движения; но соединять такие эмоции нельзя, ибо смешение их неприятно ***. Поэтому руины, навевающие приятную грусть, не должны являться нам на фоне яркого и веселого цветника. Напротив, переход от веселого объекта к руинам очень приятен; ибо каждая из эмоций сильнее ощущается из-за контраста с другой. Но эмоции сходные, как, например, веселость и нежность, покой и печаль, движение и величие, должны вызываться одновременно, ибо в сочетании действуют на нас сильнее ****.

Метод, каким пользуется в парковом искусстве Кент³, отличен: прекрасные предметы, природные и искусственные, он располагает так, как они должны были бы выгля-

* Квадратное поле не кажется таковым, когда его обозревают с любой его части, а круглое поле сохраняет вид правильного круга, только когда мы находимся в его центре.

** В гл. VIII.

*** Гл. II, часть четвертая.

**** См. выше.

деть на полотне. Такая живопись требует даже больше таланта; на полотне достаточно сочетать предметы друг с другом; художник, подобный Кенту, имеет еще и другую задачу: сочетать предметы с особенностями местности.

Один парк — не то же самое, что несколько парков, соединенных вместе; и все же неясно, в чем состоит единство парка. Мы знаем, в чем единство парка, окружающего дворец: из каждого окна должен открываться вид, во все концы должны вести аллеи; но возможен ведь и парк без здания в нем; в таком случае единство создается планом; местность должна быть разделена так искусно, чтобы каждая часть казалась частью одного целого. Парки Версаля, недаром называемые во множественном числе, ибо их шестнадцать, все, правда, соединены с дворцом, но не друг с другом; они кажутся не частями одного целого, но вереницей смежных парков. Будь они дальше друг от друга, эффект был бы лучше; их смежность вносит путаницу и доставляет меньше удовольствия, чем доставляло бы более медленное их появление перед нами.

Правильность нужна той части парка, которая прилегает к дому; являясь как бы принадлежностью дома, она должна быть так же правильна, как и он сам*, но по мере удаления от дома правильности должно быть все меньше; лучше всего, когда от правильности нас постепенно уводят к смелому разнообразию. Такое расположение создает впечатление величия; к нему надо стремиться даже и на менее обширном пространстве, избегая чрезмерно дробить парк**. Но небольшой парк, где величавость невозможна, должен быть правильным.

* Это направление в парковом искусстве чрезвычайно распространено; многие парки состоят из ряда горизонтальных плоскостей, достигнутых с большими трудами и затратами; все вертикальные плоскости облицованы массивными каменными плитами; аллеи идут одна над другой; правильной формы пруды и каналы наполнены неподвижной водой, и весь парк, точно тюрьма, окружен высокими стенами, отгораживающими его от внешнего мира. Вначале подобный вкус, во всем противоречащий природе, кажется необъяснимым. Однако все имеет причину. Правильность и единообразие требуются от здания; это распространяется на парк как на его дополнение, особенно когда он невелик и не может быть величественным или разнообразным; дом правилен, таков же должен быть и парк; полы в доме горизонтальны, то же должно быть и в парке; в доме мы укрыты от посторонних глаз, то же должно быть и в парке. Надо признать, что уподобление заходит весьма далеко; но когда разум и вкус спят, ничего не стоит довести сходство до нелепости.

** См. гл. IV.

Описывая райский сад, Мильтон справедливо предпочитает правильности величие:

Их не искусство медленной рукой
Узорами по клумбам насадило,—
Сама природа в щедрости своей
Рассыпала по всем холмам и долам...⁴

Холм, поросший деревьями, кажется и прекраснее и выше, чем обнаженный. Размещение деревьев на равнине требует большего искусства; вблизи дома они должны быть достаточно редки, чтобы не нарушить целостности равнины; и даже вдали не должны расти настолько густо, чтобы заслонять что-либо прекрасное.

В насаждении роши также можно проявить много искусства. Единый центр для всех аллей, именуемый *звездой*, откуда открывается вид на все примечательное, слишком искусствен и чопорен, чтобы быть приятным; к тому же, когда столько предметов теснится в поле зрения, это доставляет меньше удовольствия, чем их постепенное появление. Отвергнув звезду, попробуем заменить ее чем-либо более естественным, что также открывало бы вид на окрестные красоты. Этого можно достигнуть просветами среди деревьев, нарочно оставленными, чтобы взору открывались то отдельные предметы, то вереница их, то быстро сменяющаяся черед; нас станет веселить вид приятных предметов; мы подивимся тем, которых не ожидали.

Вспомнив закон контраста, изложенный в главе восьмой, мы понимаем, отчего низкий потолок зрительно увеличивает большую комнату, а длинная комната кажется еще длинней, если она узкая; такими кажутся нам галереи. Точно так же предмет, предстающий в конце узкой лесной дорожки, кажется вдвое дальше. Это подсказывает нам еще одно правило размещения деревьев вблизи дома: надо сажать несколько древесных куп по одной линии, с просветом в каждой; тогда они покажутся дальше друг от друга, чем на самом деле, а это увеличит зрительно и весь сад. Для наибольшего эффекта расстояние между купами должно быть значительным, а чтобы каждая была хорошо видна, ближайший к нам просвет должен быть шире следующего, тот — шире третьего, и так до конца*.

* Предмет кажется дальше, чем на самом деле, если между ним и нашим взором находятся вечнозеленые деревья разных оттенков. Это могут быть остролист и лавр; остролист, как более темный, — ближе к нам; более светлый лавр кажется дальше от него, а потому зрительно отодвигает дальше и самый предмет.

Обдуманно размещая деревья, можно создать и другие красоты. Ландшафт достаточно богатый, чтобы всецело овладеть нашим вниманием, но таких размеров, чтобы он был обозрим сразу, нравится гораздо больше, чем большое пространство, вынуждающее нас переводить взор с одного зрелища на другое. Отсюда — важное правило для разбивки парка: не стремиться к ландшафту, который нельзя охватить одним взглядом. Для этого всего более подходит открытая равнина; с помощью посадок ее надлежит разделить на соответствующие части, стремясь в то же время к наибольшему разнообразию. Осуществленный со вкусом, такой план даст отличные результаты: красивые виды умножатся, и каждый будет красивее, чем была вначале вся равнина; вдобавок будет достигнуто большое разнообразие.

Поскольку парковое искусство является не созданием небывалого, а всего лишь подражанием природе, точнее — самой природой, но украшенной, оно должно с презрением отвергать все неестественное. Статуи зверей, извергающие воду, обычное украшение парков, особенно многочисленны в Версале. Можно ли считать их украшениями хорошего вкуса? Фонтану, то есть чему-то целиком искусственному, можно придать тысячу различных форм, и это не будет уродливо, но изображение чего-то существующего в природе не допускает никаких искусственных подробностей. В версальских скульптурах художник явно выказал порочный вкус. Недвижную статую животного, извергающую воду, еще можно допустить; но здесь львы и волки изображены в стремительном движении; каждый схватил добычу, олень или ягненок, и готовится ее пожрать; и вдруг их словно преобразует некий фокусник: лев, забыв о добыче, обильно извергает воду; олень, забыв об опасности, делает то же; зрелище это столь же нелепо, как опера, где Александр Великий, взойдя на стену осажденного города, поворачивается спиной к противнику и услаждает свое войско пением*.

В парковом искусстве прекрасно все, что живо пред-

* Испанский писатель Уллоа⁵, описывая город Лиму, говорит об украшениях его главной площади: «В центре находится фонтан, равно примечательный размерами и величавостью. Над ним высится бронзовая статуя славы, по углам размещены четыре меньшие чаши. Вола льется из трубы, которую держит статуя, и из пастей восьми окружающих ее львов»; это (по его мнению) особенно прекрасно.

ставляет нам красоты природы; но отдаленное и слабое подражание ей не может нравиться людям, наделенным вкусом. Обычай придавать вечнозеленым кустам форму животных — очень древний, как видно из посланий Плиния, которому это, кажется, нравилось. Такой обычай коренится в любви к подражанию; он оказался удивительно живучим, хотя подражания слабы и безвкусны. Но неразвитые люди всех рангов пленяются причудливым, пусть и отдаленным, сходством между деревом и животным. Столь же ребячлива попытка, которую мы видим в парках Версаля, изобразить с помощью фонтанов купу деревьев.

Разбивая парк, следует избегать всего пошлого или причудливого. Можно ли одобрить лабиринт? Это всего лишь манерность, вроде расположения стихов в форме секиры или яйца; извилистые аллеи приятны; но в виде лабиринта они лишь озадачивают; загадка менее пуста, ибо разгадка ее служит доказательством мудрости, которая не может помочь при выходе из лабиринта.

Версальские сады, с огромными затратами созданные лучшими художниками того времени, являются памятником крайне извращенного вкуса; перечисленных недостатков там не только не избегают, но почитают за красоты и даже умножают. Природа, как видно, считалась слишком грубой, чтобы подражать ей вблизи великого монарха; предпочтение отдавалось поэтому всему неестественному; вероятно, его принимали за сверхъестественное. Меня часто забавляло сходство этих парков с арабскими сказками; каждый был предназначен для развлечения великого владыки; в шестнадцати парках Версаля не больше единства, чем в тысяче и одной сказке; они столь же неестественны: фонтаны в виде деревьев, статуи животных, беседующих как в баснях Эзопа, вода, бьющая из пасти зверей — все это кажется колдовством, как и алмазные дворцы, перстни, делающие невидимым, заклинания и чары.

Прямая проезжая дорога всего приятней, ибо сокращает путь. Но в парке прямая аллея выглядит чопорно и менее приятно, чем извилистая; ибо, обозревая красоты парка, мы охотнее бродим свободно. Извилистые аллеи хороши еще тем, что на каждом шагу открывают нам новые виды. Словом, аллеи парка не должны уподобляться проезжей дороге; здесь моя цель — не поездка, а наслаждение искусством и природой. Просветы, открывающие взору отдаленные предметы, не являются исключением из этого

правила. Помимо разнообразия они приятны еще тем, что, как говорилось выше, зрительно увеличивают размеры парка; предметы, видимые в конце их, как бы продолжают их, убеждая зрителя, что обрамляющие их деревья тянутся до самых этих предметов. Прямые аллеи хороши лишь в укрытых уголках; они разнообразят пейзаж и благоприятствуют размышлению.

Избегайте прямых аллей, ведущих к дому; лучше, если к нему приближаются сбоку, по извилистым аллеям, встречая на пути отдельные деревья и другие предметы. Если подход к дому прямой, вид на него не меняется от начала до конца; завидев дом издали, мы продолжаем видеть его все на том же месте. При приближении сбоку и когда дом лишь временно показывается сквозь деревья, он предстает как бы в движении; кажется, будто он гостеприимно встречает пришедшего. Постепенный подход способствует разнообразию; видный с различных точек, дом на каждом шагу выглядит иным.

Парк, расположенный на ровной местности, следует украшать богато и разнообразно, чтобы занять ум и не дать ему соскучиться однообразием равнины. Обычны в таких случаях искусственные холмы; но никто еще не подумал об искусственной аллее, которая шла бы высоко над равниной. Воздух там чист; она способствует возвышенному настроению, открывает более дальний вид, а равнина, видимая с возвышенности, выглядит приятнее.

Должны ли руины быть готическими или античными? Я высказываюсь за первые; ибо они олицетворяют торжество времени над силой — мысль меланхолическая, но не лишенная приятности; античные руины говорят, скорее, о торжестве варварства над цивилизацией — мысль мрачная и рождающая уныние.

Фонтаны редко бывают сделаны со вкусом. Наиболее обычные из них — скульптуры животных, извергающие воду, — мы отвергаем как нечто неестественное. Кит, выбрасывающий воду вверх, был бы естественнее, ибо некоторые киты это делают, но он выглядел бы слишком необычно, да и вид его нельзя назвать приятным. Во многих римских фонтанах изображаются рыбы, поддерживающие большую чашу с водой. Это «кончетти» имеет разве лишь то оправдание, что рыбы связаны с водой, ибо в ней плавают; это, кстати, показывает, какое значение имеют даже отдаленные связи. Лучший из виденных мной фонтанов выгля-

дит так: в отвесной искусственной скале проделано вверху невидимое отверстие; вода, поступаая туда по трубе, стекает по неровностям скалы и собирается в водоем у ее подножья; по желанию вода может стекать струйками или пеленой.

До сих пор парк рассматривался лишь как предмет удовольствия, предлагающий красивые зрелища. Следующей по порядку будет красота парка, предназначенного для пользы, то есть *красота относительная**; об этом мы скажем кратко. В парковом искусстве, по счастью, относительная красота никогда не противостоит красоте абсолютной; участок земли, нужный для полезных растений, составляет лишь небольшую часть парка; он может поместиться в уголке, не нарушая расположения главных частей. Вместе с тем огород или фруктовый сад могут обладать и абсолютной красотой; их можно расположить так искусно, что они умножат красоту целого по закону разнообразия и контраста. Зодчество, как мы сейчас увидим, в этом отношении требует большего искусства, ибо красота абсолютная и относительная часто должны сочетаться в одном и том же здании, и достичь обеих в высокой степени — задача трудная.

В теплых странах очень важно иметь так называемый *летний сад*, то есть уголок, искусством и природой защищенный от солнца, но имеющий свободный доступ воздуха. В стране с холодным климатом следовало бы иметь *зимний сад*, открытый солнцу, защищенный от ветра, с сухой почвой, создающий иллюзию лета с помощью вечнозеленых растений. Наслаждения сельской жизни, совершенно исчезнувшие во Франции, быстро исчезают и в Англии. Но поскольку многие светские люди со вкусом проводят в сельской местности зиму или часть ее, приходится удивляться, отчего они не подумают о зимнем саде. Летом всякое поле уже является садом; но шесть месяцев в году погода в Англии редко позволяет с приятностью проводить время на воздухе, если негде укрыться, хотя и не настолько плоха, чтобы этого нельзя было делать, когда укрытие имеется. Скажу больше: полезный для моциона и здоровья зимний сад может служить и целям педагогическим, причая к размышлению. В юности наша живость чересчур влечет нас к развлечениям и забавам, отвращая от заня-

* См. определение этих терминов в гл. III.

тий серьезных. Это нежелательное влечение можно несколько умерить с помощью зимнего сада, который доставляет нам мирное удовлетворение, свободное от волнения страстей, как сладостных, так и мучительных; а это всего лучше располагает к размышлению*.

Поскольку в Китае парковое искусство достигло большего совершенства, чем в какой-либо из известных стран, мы заключим нашу тему кратким обзором китайских садов, которые во всем следуют принципам, управляющим изящными искусствами. Их общим правилом является не отступать от природы; но для достижения наиболее приятного разнообразия они применяют все способы, согласные с природой. Берега их искусственных озер подражают природе; они то голы и посыпаны гравием, то покрыты лесом до самой воды. С ровными лужайками, поросшими цветами и кустарником, соседствуют скалистые крутые склоны. Мы видим луга с пасущимися стадами; рисовые поля, переходящие в пруды; рощи, прорезанные судоходными заливами и реками. Все это обычно подводит нас к какой-либо достопримечательности: великолепному зданию, террасам, высеченным в горе, каскаду, гроту, искусственной скале и другим выдумкам. Искусственные реки у них обычно извилисты; иногда узки, шумливы и быстры; иногда глубоки, широки и медленны; для оживления картины на них часто ставятся мельницы и другие сооружения. По озерам разбросаны острова; иные из них безлесны и скалисты, иные украшены всем, что может подарить искусство и природа. Даже в своих каскадах они избегают симметрии, почитая ее насилием над природой; вода у них стекает по уступам искусственных скал, где в виде бурного водопада, а где разделяясь на множество струй; путь ее часто прегражда-

* Корреспондент, чье имя я до сих пор скрывал, боясь показать себя тщеславным, но не могу скрывать более (м-сс Монтегю) ⁶, пишет мне следующее: «В жизни мы обычно рассчитываем на благополучие и редко, очень редко готовимся к превратностям. Это видно даже и по наших садам: мы возделываем летние цветы, выбирая лишь те, что цветут под теплым дождем и ласковым солнцем; мы гоним прочь мысль о суровой зиме, когда нас уже не радует благодатное солнце, а пронизывающий северный ветер и колючий мороз заставляют особенно сожалеть о нем. Мудр тот садовник — как в фигуральном смысле, так и в буквальном, — который позаботится защитить нас от декабрьского ненастья и взрастит растения, украшающие это унылое время года. Тот не философ, кто не может укрыться среди стоиков, когда отцветают сады Эпикура; но уж слишком философ тот, кто сурово отвергает ароматные цветы лета и вечно сидит под сенью кипариса».

ют древесные стволы или кучи камней, словно принесенные течением. Прямые линии встречаются редко, но иногда их используют, чтобы открыть вид на какой-либо живописный отдаленный предмет.

Понимая значение контрастов, китайские художники создают внезапные переходы и противопоставляют формы, цвета и оттенки. Они ведут взор от ограниченного кругозора к более широкому, от озер и рек — к равнинам, холмам и лесам; темным, мрачным цветам противопоставляют более яркие; располагают свет и тень так, чтобы их композиция была видна в каждой своей части и поражала нас в целом. Сажая деревья, они искусно сочетают их формы и цвета: раскидистые с пирамидальными, светлую зелень с темной. Они даже помещают среди них засохшие деревья, стоящие или поверженные *. Для усиления контрастов применяются и более смелые приемы. Это может быть угрюмая скала, темная пещера, искривленное или разбитое молнией дерево, разрушенное или полусожженное строение. Но чтобы взор отдохнул от этих унылых зрелищ, они всегда сменяются особо приятными и чарующими.

Китайцы стремятся разбудить воображение зрителя. Они скрывают от глаз противоположный берег своих озер, а каскады обычно виднеются сквозь ветви деревьев. Когда воображение зрителя разбужено, все предметы кажутся ему больше.

Более всего китайские садоводы стремятся удивить. Ландшафты, имеющие такую цель, являют взору некую волшебную страну. То подземный поток заставляет пришельца гадать, откуда исходит его шум; чтобы умножить эти таинственные звуки, в скалах и строениях имеются пустоты и щели. То вас незаметно вводят в темную пещеру, откуда внезапно открывается какое-либо прелестное зрелище. Или красивая аллея упирается в невозделанное поле, и путь вам преграждают терновые кусты и камни; ища выхода, вы вдруг видите перед собой роскошный ландшафт. Еще они любят устраивать заслон из деревьев или иных предметов; вам любопытно, что за ним скрывается; через несколько шагов вы с изумлением видите нечто совершенно не похожее на ожидаемое.

* Вкус подсказал этот прием также и Кенту. Искусное расположение засохшего дерева создает контраст, а также несколько меланхолическое настроение, основанное на воображаемом олицетворении.

В заключение этих кратких заметок о парковом искусстве я приведу несколько соображений, которые должны тронуть сердце каждого читателя. Унылый вид невозделанной земли вызывает недовольство и угрюмость. Не в этом ли одна из причин грубых нравов дикарей? Местность, украшенная насаждениями и полная предметов, ласкающих взор, наглядно показывает благодать бога и его заботу о нашем счастье. Разве не должно это преисполнять зрителя благодарностью к своему создателю и благоволением к ближним? Другие искусства можно извратить настолько, что они будут возбуждать нездоровые и даже порочные чувства; но парковое искусство, источник одних лишь чистых и утонченных радостей, не может не вызывать добрых чувств. Радостная гармония, которую оно рождает, побуждая зрителя делить свое удовлетворение с другими людьми и делать их столь же счастливыми, как и он сам, учит его человечности и доброжелательности*.

Размышляя о значении паркового искусства для нравственного воспитания, трудно удержаться от восторга. Впечатления, полученные в начале жизни, наиболее глубоки; и с грустью приходится признать, что юноша, привыкнув к грязи и беспорядку, царящим во многих колледжах, к тесноте населенных городов, становится отчасти нечувствителен к красотам искусства и природы. Неужели не найдется среди богатых людей патриота, который исправил бы это зло? Мне думается, можно без преувеличения сказать, что колледжу не менее, чем хорошие профессора, нужен просторный парк, красивый, но без вычурности, чтобы воспитывать у нашего юношества вкус к простоте, а не только к красоте. В этом отношении Оксфордский университет следует признать образцовым.

Покончив с парковым искусством, перехожу к правилам и наблюдениям, касающимся зодчества. Поскольку оно является одновременно и полезным и изящным искусством, мы разделим здания и их части на три рода: те, что имеют своим назначением одну лишь пользу, те, что существуют ради одной красоты, и те, что соединяют в себе то и другое. Строения, предназначенные для пользы, каковы, например,

* Производство шелка, льна и хлопка, достигшее в настоящее время такого совершенства, можно считать за младшую родню изящных искусств; ибо результаты его в виде одежды и обстановки вызывают, подобно искусствам, веселые и добрые эмоции, благоприятные для нравственности.

хозяйственные постройки, должны во всем соответствовать именно этому назначению; малейшее отклонение от этой цели будет признано за недостаток всяким, кто наделен вкусом. Вообще совершенство любого произведения искусства состоит в соответствии его своему назначению; все иные красоты его, противоречащие этому, неуместны. В предметах, созданных для украшения, как-то: колоннах, обелисках, триумфальных арках, надо стремиться именно к красоте. Языческий храм должен рассматриваться как нечто целиком декоративное; посвященный какому-либо божеству и не предназначенный для жилья, он может украшаться любыми способами, совместимыми с красотой, какие подскажет фантазия. Наибольшую трудность представляют здания, имеющие целью как пользу, так и красоту. Эти цели, требующие разных, часто противоположных средств, редко бывают вполне достигнуты; единственное, что возможно, это — украшать такие здания в меру их назначения; для дворцов и других зданий, достаточно обширных, чтобы использовать их в различных полезных целях, всего важнее правильность; но в жилых домах, недостаточно больших для такого разнообразия, должны преобладать соображения пользы, а правильность не должна мешать удобству*.

Красота абсолютная и красота относительная, основанные на разных принципах, должны рассматриваться отдельно. Я начну с красоты относительной как более важной.

Пропорции дверей определяются их назначением. Дверь жилого дома, чтобы соответствовать размерам человека, должна иметь 7—8 футов в высоту и от 3 до 4 в ширину. Размеры двери амбара или каретного сарая совершенно иные. Стремиться придать абсолютную красоту каретному сараю или амбару, предназначенным для одной лишь пользы, явно неуместно. Но для жилого дома допустимы украшения; а главный вход во дворец должен отличаться всей величавостью, какая совместима с указанными выше пропорциями, диктуемыми пользой; он должен быть высок, к нему должны вести ступени, его можно украсить колоннами, поддерживающими архитрав, или чем-либо еще столь

* Чтобы его правильность, пропорции и красота производили заметное впечатление, здание должно быть большим; вот еще один довод за то, чтобы в жилом доме малых размеров заботиться только об удобстве.

же прекрасным. Двери церкви должны быть широкими, чтобы легко пропускать множество людей; от ширины, как мы увидим, зависит высота. Размеры окон должны соответствовать размерам комнаты, которую они освещают; ибо если оконные отверстия слишком малы, чтобы свет проникал во все углы, комната освещается неравномерно, а это большой недостаток. Ступени лестницы должны быть соразмерны человеческому шагу и ничему другому; поэтому они одинаковы в больших и малых домах, ибо в тех и других обитают люди одного размера.

Перехожу к абсолютной красоте в сочетании с относительной. Хотя форма куба сама по себе приятнее, чем параллелепипед, однако большой параллелепипед, поставленный на меньшую из своих плоскостей, благодаря вышине нравится больше; в этом состоит красота готической башни. Но предположим, что параллелепипед должен служить жилым домом; относительная красота означает прежде всего внимание к удобству: так как вышина оказывается неудобством, фигуру надо ставить на большую из плоскостей; величавость утрачена, но эта потеря с избытком возмещается удобством; вот почему жилой дом всегда предпочитают строить более в длину, чем в высоту, в том числе и самые великолепные из дворцов.

Что касается внутренних делений, то удобство требует прямоугольных комнат; иначе останутся бесполезные пустоты. Шестигранник пустот не оставляет; но тогда все комнаты будут одного размера, а это неудобно. Комната средних размеров может быть квадратной, но для очень больших комнат эта форма должна уступить место прямоугольнику, который легче, чем квадрат, может быть приспособлен для маленьких комнат, в которых важно только удобство.

Кроме того, прямоугольник легче осветить; ибо во избежание двойного света все окна должны находиться в одной стене, а противоположная должна быть достаточно близко, чтобы освещаться полностью, иначе в комнате будет темно. Высота комнаты, превышающая девять-десять футов, уже не диктуется соображениями пользы, и определять ее должны только общие пропорции.

Поскольку все художники, влюбленные в красоту, стремятся тешить наш взор, они имеют возможность показать себя при возведении дворцов и других роскошных зданий, где, как уже сказано, абсолютная красота должна преобла-

дать над относительной. Но жилым домам скромных размеров это стремление вредит, ибо там абсолютная красота не может вполне проявиться без ущерба для красоты относительной; малый дом не допускает большого разнообразия форм; внутреннее удобство не может там в точности соответствовать внешней симметрии. Я склонен думать, что это находится вне возможностей искусства. Однако зодчие не оставляют попыток примирить непримиримое; иначе почему из бесконечного разнообразия частных жилых домов почти ни один не избирается в качестве образца? Неустанное стремление сделать дом не только удобным, но и правильным иной раз заставляет зодчего жертвовать удобством ради правильности, а дом, оказавшийся лишенным и правильности и удобства, никому не нравится; недостатки его очевидны; но трудности их преодоления известны одному лишь художнику*.

Очевидно, что форма жилого дома должна соответствовать климату; однако нет более обычной ошибки, чем копирование итальянских домов в Англии, вплоть до тех частей, которые предназначены для доступа воздуха и защиты от солнца. Приведу один или два примера. Колонны по фасаду здания хорошо выглядят в Греции и Италии, ибо дают прохладу и тень, приятные в климате, щедром на тепло и свет; но холодный климат Англии не нуждается в этом; поэтому колоннада не может здесь быть уместна, разве только для портика или чтобы соединить здание с пристройкой. Лоджия, открывающая в Италии дом с севера и предназначенная удерживать прохладу, еще более неуместна в нашем климате; едва терпимая летом, зимой она открывает дом порывам северного ветра, дождю и снегу.

Высказавшись об относительной красоте, я должен теперь рассмотреть зодчество как одно из изящных искусств, а это значит рассмотреть те здания и те их части, которые призваны лишь ласкать взор. В богатых и великолепных творениях Природы царит разнообразие; в произведениях Искусства, стремящихся подражать Природе, величайшее искусство состоит в том, чтобы скрыть искусство; для этого избегают симметрии и стремятся к разнообразию. Но в

* «Дома строятся для того, чтобы в них жить, а не смотреть на них; поэтому следует оказывать предпочтение пользе перед гармонией, за исключением тех случаев, когда можно достичь и того и другого». Бэкон. (Опыт 45-й) ?.

тех искусствах, которые не подражают, а создают, угольник и циркуль направляют робкую руку мастера; поэтому архитектура стремится к правильности и единообразию, насколько они совместимы с пользой.

Пропорциональность не менее приятна, чем правильность и единообразие; поэтому для зданий, предназначенных радовать взор, все они равно необходимы. Многие авторы убеждены, что существуют некие пропорции, приятные для глаза, как существуют звуки, приятные для уха; и что в обоих случаях малейшее отклонение оказывается неприятным. Другим больше нравится сравнение пропорций в зданиях с пропорциями числовыми, и они считают их совпадающими. Например, приятны отношения чисел 16, 24 и 36; точно так же приятны пропорции комнаты, где высота равна 16 футам, ширина — 24-м, а длина — 36-ти. Надеюсь, что читатель терпеливо последует за мной при рассмотрении этого любопытного и полезного вопроса. Чтобы опровергнуть сходство архитектурных пропорций с музыкальными, достаточно сказать, что одни адресованы глазу, а другие уху и что предметы, воспринимаемые разными органами чувств, не имеют между собой сходства или иных отношений. Далее, в гармонии нашему уху нравятся не пропорции струн инструментов, но отношения между собой звуков, которые эти инструменты издают. В зодчестве, напротив, взгляду нравятся именно количественные отношения, а не звуки. Если бы сравнивались количества, у нас нет оснований считать, что существует аналогия между приятными пропорциями здания и пропорциями в длине струн, издающих согласные звуки. Возьмем октаву; ее производят две струны, из которых одна вдвое длиннее другой; это — наиболее совершенное из звуковых сочетаний; но я не слыхал, чтобы пропорция один к двум была приятной для каких-либо частей здания. Добавлю, что согласные звуки издаются также духовыми инструментами, в которых нет ничего похожего на пропорции здания.

Что касается второй теории, а именно пропорций числовых и количественных, то я утверждаю, что число и количество — вещи слишком различные, чтобы между ними могла быть естественная связь. Количество является реальным атрибутом всякого предмета; число не есть нечто реальное, это всего лишь идея, возникающая при виде множественности предметов, появляющихся вместе или поочередно. Арифметическая пропорция приятна для чисел; но можно

ли заключить, что она должна быть приятной и для величин? Если так, то и геометрическая пропорция и многие другие, приятные для чисел, должны быть также приятны и для величин. При бесконечном количестве пропорций было бы удивительно, если бы это ни разу не совпало. Нам приводят пример чисел 16, 24 и 36; но, чтобы убедиться в случайности этого совпадения, достаточно вспомнить, что это отношение неприменимо к внешним частям здания, а еще менее — к колонне.

Природа бесспорно вложила в нас способность наслаждаться и правильностью и пропорциональностью; но опыт не подтверждает, что приятные глазу пропорции, как и согласие звуков, ограничены известными точными измерениями; напротив, мы видим на опыте, что пропорция допускает большее и меньшее; что есть несколько одинаково приятных пропорций; и что мы не ощущаем диспропорции, пока разница между сравниваемыми величинами не становится разительной. Колонны явно допускают различные пропорции, одинаково приятные; так же и дома, комнаты и другие части здания. Это наводит нас на интересную мысль: указанное различие между согласием звуков и пропорциями — еще один пример удивительной гармонии в устройстве различных органов человеческого тела. Ухо безошибочно судит о звуках и малейших различиях между ними; зависимость звукового согласия от точных числовых отношений вполне подобает именно такой точности восприятия. Глаз менее верно судит о размерах большого предмета, нежели малого, а отдаленный предмет принимает за меньший, чем близкий. Поэтому для количественных отношений точность восприятия была бы бесполезна; гораздо более мудро, что в отношении приятных пропорций существует свобода, соответствующая приблизительному восприятию количеств нашим зрением.

Однако я не показал еще всех красот настоящего предмета. — он слишком интересен, чтобы ограничиться беглым обзором. Замечу, что если бы глаз был столь же точен в восприятии пропорций, как слух — в восприятии звукового согласия, это было бы не только бесполезно, но причиняло бы постоянное неудобство. Доказательства я вижу уже в комнате, где сейчас нахожусь; с каждым шагом, который я делаю, отношение ее длины к ширине предстает мне иначе; значит, я должен был бы чувствовать себя хорошо лишь в одном ее месте, там, где пропорции приятны. Замечу да-

лее, что странно было бы, чтобы в человеке постоянно боролись два противоположных принципа; но именно так обстояло бы дело, если бы пропорции подчинялись тому же строгому закону, что и звуковое согласие; это исключало бы все, кроме одной, из тех пропорций, каких требует удобство от различных зданий и от разных частей одного и того же здания.

Невольно улыбаешься, читая, как все авторы признают необходимость строгих пропорций и как расходятся друг с другом в их определении. Оставляя в стороне философские споры, один общепризнанный факт мог бы вывести их из заблуждения: пропорции, приятные в макете, нехороши для большого здания; комната 40 футов в длину и 24 футов в ширину и в высоту — пропорциональна; но комната в 12 футов ширины и высоты и 24 футов длины — это почти галерея.

Один лишь Перро⁸ в своем сравнении древних и новых * впадает в другую крайность, утверждая, что пропорции колонн различных ордеров произвольны и считаются красивыми лишь по обычаю. Этим он выдает свое незнание человеческой природы, которой свойственно влечение к пропорциональности, а также к правильности, порядку и сообразности.

Однако и без знания человеческой природы он мог бы убедиться в своей ошибке хотя бы с помощью следующего довода: если бы эти пропорции первоначально не были приятны, они не были бы утверждены обычаем.

В подтверждение своей мысли я добавлю несколько примеров различных приятных пропорций. В великолепном здании главные помещения должны быть большими, иначе они непропорциональны всему зданию; по той же причине в маленьком доме неуместна очень большая комната. Но в таких случаях мы не требуем какой-то одной точной пропорции, отвергая все остальные; напротив, многие пропорции нравятся нам одинаково. Поэтому во всех зданиях оказываются комнаты различных пропорций, одинаково приятные, даже когда пропорции не предписаны соображениями пользы. Высота комнаты по отношению к ее длине и ширине является произвольной; иначе и не может быть, если вспомним, как неточен наш глаз в определении высоты комнаты, превышающей 17—18 футов. Также и для колонн,

* Стр. 94.

по признанию самих зодчих, отношение высоты к толщине колеблется от 8 диаметров до 10-ти и все пропорции, заключенные между этими двумя цифрами, приятны. Это еще не все. Пропорции колеблются также и смотря по размерам колонны; ряд колонн в 10 футов высоты и такой же ряд в 20 футов высоты требуют различных пропорций; промежутки между ними также должны быть различны для разной их высоты.

Пропорциональность не только красива сама по себе; она неразлучна с высшей красотой согласия и гармонии; и это я сейчас разъясню. Комната, где все части гармонируют друг с другом, нравится нам своей пропорциональностью. Одновременно она доставляет нам и более высокое удовольствие; ее длина, ширина, высота, окна — все это вызывает эмоции; эмоции эти сходны; по отдельности они ощущались бы слабо, но в сочетании вызывают чрезвычайно приятное ощущение гармоничности*. Напротив, когда длина комнаты намного больше ее ширины, наше сознание, сравнивая эти столь тесно связанные величины, тотчас замечает неприятное несоответствие. Но и это еще не все: чрезмерная длина производит впечатление величавости, а малая ширина — ощущение чего-то малого и ничтожного; соединяясь вместе, эти несходные эмоции своим разладом действуют неприятно. Вот отчего длинная галерея, хотя и удобна для моциона, но нехороша в качестве комнаты: как и конюшню, мы считаем ее предназначенной для одной лишь пользы и не ждем от нее иной приятности**.

Для зданий, предназначенных главным образом или исключительно для того, чтобы ласкать взор, правильность и пропорциональность необходимы, ибо они создают абсолютную красоту. Однако искусный зодчий этим не ограничится; он будет стремиться также к соответствию, то есть к согласию между формой и украшениями здания и его назначением. Соответствие требует соблюдения следующего правила: всякое здание должно иметь физиономию, как бы выражающую его назначение. Дворец должен быть роскошен и величав; жилой дом — скромнен и аккуратен; театр —

* Гл. II, часть 4.

** Для прогулок в дурную погоду гораздо лучше галереи мог бы служить крытый переход между домом и зимним садом. Для него достаточно возвести легкую крышу на тонких деревянных или каменных столбах, а пространство между столбами заполнить вечнозелеными растениями, которые радовали бы глаз и защищали от ветра.

наряден и весел; памятник — меланхоличен *. Языческий храм имеет двойное назначение; это прежде всего здание, посвященное какому-либо божеству, и должно быть поэтому величавым и великолепным; это также и место для молений и для этого должно быть несколько темным и мрачным, ибо полумрак располагает к смирению и молитве. Христианский храм не рассматривается как обиталище бога, но лишь как место для молитвы; поэтому ему надлежит быть простым и пристойным, не слишком обильно украшенным; место для него следует избирать низкое и уединенное; ибо молящиеся должны ощущать смирение и отрешенность от мира. Колонны помимо главного своего назначения — служить опорой — могут способствовать созданию той особой физиономии, какая требуется от здания его назначением; колонны различных пропорций выражают возвышенность, легкость или, напротив, мощь. Созданию определенной физиономии способствует и местоположение; для частного дома здесь надо руководствоваться удобством; но дворец, как я уже имел случай заметить **, должен располагаться на возвышенности.

Здесь напрашивается вопрос: должно ли местоположение, если нам в этом не предоставлено выбора, в какой-либо мере влиять на форму здания? Связь между большим домом и окружающей местностью, хотя и не слишком тесная, требует все же некоторого их соответствия. Нам было бы неприятно видеть красивое здание затерявшимся в дикой местности; для такого здания нужны насаждения; тогда зритель получает удовольствие не только от соответствия, но и от гармонирующих эмоций, вызываемых у него обоими объектами. Старая готическая форма здания подходила к диким краям, где она возникла; единственной ошибкой было перенесение ее на цветущие равнины Франции и Италии, где уместнее были бы здания в греческом вкусе; впрочем, чтобы приспособить готическую форму к новой обстановке, ее всячески совершенствовали. Велича-

* Дом, где призывают бедняков, должен по внешнему виду соответствовать своему назначению. Новый дом для подкидышей в Париже нарушает это правило, ибо более походит на дворец, чем на приют. В домах для бедняков следует стремиться к удобству и целесообразности, но роскошь там неуместна. По той же причине обнаженная статуя, едва ли терпимая вообще, в церкви совершенно недопустима. Роскошное здание приюта помимо своей неуместности прививает детям нежелательный вкус к роскошной жизни.

** В гл. X.

вый и дикий ландшафт вокруг Инверари⁹ требовал готического здания; и все должны одобрять верный вкус его владельца.

Внешняя форма большого здания естественно подводит нас к его внутреннему устройству. Обычно мы сразу же попадаем в обширный покой; но это неудачно во многих отношениях. Во-первых, когда мы входим в такую комнату прямо с улицы, размеры ее кажутся по контрасту меньше; по сравнению со сводом небес она представляется малой. Во-вторых, когда мы вскоре убеждаемся в ее величавости, она заслоняет собой остальные покои; входя в них, мы каждый находим маленьким. Такую комнату можно сравнить с напыщенным началом эпической поэмы:

Бой в Эмафийских полях — грознейший, чем битва сограждан¹⁰.

В-третьих, она оказывается лишь прихожей, переходом к главным покоям; в ней не принимают гостей; а между тем именно большая комната, где ощущение простора поднимает дух, самой природой предназначена для беседы. Поэтому я отвергаю такую прихожую и по принципу нарастания, известному для литературы, предлагаю нечто другое, более подходящее: красивый портик, соразмерный с величиной и формой фасада, ведущий в прихожую несколько больших размеров, а затем в большую комнату; то есть постепенный переход от малого к большому. Если дом очень велик, там может найтись место для следующей анфилады: портик; внутренний коридор с двойным рядом колонн, соединенных арками; комната восьмигранной или иной формы примерно в центре здания; и наконец, большой зал.

Двухъярусный ряд окон неприятен тем, что освещает комнату неровно; особенно мрачно выглядит пространство между рядами. Поэтому зал слишком высокий, чтобы ему хватало одного ряда окон, должен иметь верхний свет. Зодчие любят придавать залу форму двух кубов, один на другом, и готовы даже на неудобства двух ярусов окон; им нравится правильность, и они забывают, что она существует лишь в их сознании, а глаз зрителя редко способен отличить 24 фута высоты от 30-ти*.

* Кто не исследовал этого специально, едва ли представляет себе, сколь неверно мы судим о расстояниях, если не имеем опыта. Взгляд наш обычно устремлен вниз, поэтому мы вернее судим о расстояниях по горизонтали; но, редко имея случай смотреть вертикально вверх, мы почти неспособны судить о расстояниях в этом направлении.

Из всех эмоций, какие способны вызвать зодчество, наиболее сильно действует на нас впечатление величественности; к ней-то и должен прежде всего стремиться зодчий, когда возводит большие здания, предназначенные радовать взор.

Но поскольку величавость зависит отчасти от размеров, можно пожалеть, что зодчество исходит из правильности и пропорциональности, которые не имеют свойства обманывать глаз, представляя ему предметы больше, чем в действительности; такой обман зрения, как говорилось выше, возможен лишь в случаях необычайной диспропорции отдельных частей. Но хотя правильность и пропорциональность не способствуют величавости в том, что касается размеров, они много способствуют ему в другом отношении, как было объяснено выше*.

Скажем теперь об украшениях, придающих зданию ту или иную физиономию. Некоторые сомневаются, допустимы ли на здании иные детали, кроме полезных или по крайней мере кажущихся таковыми. Но поскольку зодчество является не только полезным, но и изящным искусством, я не вижу доводов против украшений, радующих взор, безотносительно к их полезности. Это допускается в поэзии, живописи и садоводстве; отчего же и не в зодчестве, рассматриваемом как одно из изящных искусств? Правда, частный дом и другие здания, имеющие целью прежде всего пользу, не допускают украшений, не имеющих хотя бы видимости полезности; но храмы, триумфальные арки и другие строения, главным образом или исключительно парадные, допускают всевозможные украшения.

Предмет, предназначенный только для украшения, может быть любой формы и из любого материала, какой подскажет фантазия; если он нравится зрителю, цель художника достигнута. Статуи, вазы, резьба по камню, как в виде барельефов, так и горельефов, являются прекрасными украшениями, которые нравятся во всех просвещенных странах.

Единственная трудность состоит в том, чтобы разместить эти украшения с наилучшим эффектом. Хорошая статуя представляет собой восхитительный предмет, и мы, естественно, хотим, чтобы она была видима со всех сторон и с различных расстояний; поэтому статуи в качестве укра-

* В гл. IV.

шений хорошо расставить вдоль главной лестницы, ведущей к дворцу, или в промежутках между колоннами. Но ниши на фасаде для этого не годятся; а статуи, помещенные на кровле или на верху стены, пугают, ибо кажется, что они готовы оттуда свалиться. Неудачна и мысль украшать сверху стену рядом ваз; это значит помещать предметы, по-видимому, на что-то пригодные, там, где от них не может быть пользы. Что касается барельефов и горельефов, то и в зодчестве и в парковом искусстве надлежит избегать впечатлений противоречивых; легкость и изящество резьбы плохо сочетаются с массивностью пьедестала; поэтому на пьедестал статуи или базу колонны древние не решались наносить ничего, кроме барельефов.

На первый взгляд может показаться несомненным, что для перечисленных украшений обязательна красота. Она, разумеется, имеет большое значение; но опыт показывает, что множество вещей, почти или вовсе не обладающих красотой, тем не менее ценятся в качестве украшений. Многие, кроме красоты, способны производить приятное впечатление. Благоговение, например, которое мы испытываем к древним, открывает плодотворный источник украшений. Рог Амальтеи¹¹ является одним из излюбленных украшений, ибо он связан для нас с женщиной, которой выпала честь вскормить младенца -- Юпитера. Толстый старик и козел, конечно, не представляют собой изящных фигур; однако Силен и его свита всюду приняты в качестве украшений. Что, кроме любви к древностям, позволяет нам выносить безобразную фигуру сфинкса? Другим обстоятельством, сообщающим ценность предметам, которые сами по себе заурядны, является их первоначальное назначение. На доске мраморного камня мы с удовольствием созерцаем атрибуты греческого или римского жертвоприношения; они почтены как своей древностью, так и назначением. Замечайте их современным ножовым товаром, пусть и не менее красивым, и художника сочтут чудачком, если не глупцом. Триумфальные арки, пирамиды, обелиски прекрасны по форме; но они еще больше нравятся нам своим высоким первоначальным назначением. Статуя, предположительно изображающая Аполлона, потеряет для антиквария большую часть своей ценности, если окажется, что ее делали с подмастерья цирюльника. Длинные одежды кажутся благородными не только из-за ниспадающих складок, но и потому, что это одежда судей; а шарф придает носящему его

достоинство потому, что является знаком высокого церковного сана. Этих примеров, пожалуй, достаточно; прилежное изучение человеческой природы поможет обнаружить и другие влияющие на нас причины; поэтому в украшениях допускается самая большая свобода выбора.

Предметы, служащие только украшениями, кажутся наряднее и богаче, чем те, которые имеют вид полезных. Алмазное украшение в волосах великолепно: в виде застёжек или пуговиц алмазы выглядят скромнее. Первое более подходит юной красавице, вторые — замужней женщине.

Итак, мы подошли к украшениям, имеющим также и полезное назначение. Такие украшения подчиняются иному правилу, а именно: форма их должна соответствовать их подлинному или кажущемуся назначению. Правило это касается как украшений, составляющих суть предмета, так и тех, что его лишь дополняют. Что касается первых, то хороший вкус запрещает придавать чайной ложке форму древесного листка, ибо такая форма не соответствует назначению ложки. Столь же неуместен орлиный коготь в качестве ножки стула или стола, ибо он сообщает ей вид слабости, тогда как она предназначена нести на себе тяжесть. Иногда ради симметрии делают ложные окна; в таких случаях обман следует тщательно скрыть; если он замечен, то и отсутствие симметрии становится особенно заметно, напоминая, что здесь должны быть настоящие окна, если бы это позволяло внутреннее устройство дома. Другим подобным украшением является пилястра; она должна казаться опорой; поэтому большой ошибкой было бы делать ее слишком плоской, чтобы не терялась видимость опоры. Композиция из ветвей и листьев, на которых сидят птички, давно уже в моде в качестве подсвечника; но для этого она совершенно не подходит.

Для фонтанов многим нравится большая мраморная чаша, поддерживаемая рыбами. Вот пример украшения в дурном вкусе; ибо рыбы не соответствуют своему кажущемуся назначению. Таковы же дельфины и тритоны в качестве поддержек кареты; ибо что делать этим морским созданиям на суше? И как могут они служить поддержкой карете?

Колонна представляет собой образец украшений обоих типов. Когда колонны находятся на фасаде здания, поддерживая антаблемент, они принадлежат к первому типу; когда их применяют для соединения здания с флигелями,

они ближе ко второму типу. Будучи главным украшением греческого зодчества, колонна заслуживает подробного рассмотрения.

Об этом украшении я замечу, что круг по форме приятнее, чем квадрат, шар — чем куб, а цилиндр — чем параллелипипед. На языке зодчества это означает, что колонна имеет более приятную форму, чем пилястра, и при прочих равных условиях должна ей предпочитаться. Добавим, что колонна возле стены, то есть плоскости, создает по сравнению с пилястрой больше разнообразия. Есть и еще причина, заставляющая отвергнуть пилястру в качестве украшения фасада; это — упомянутое ранее* стремление человека доводить все до совершенства и до конца. Так например, если я вижу какой-то предмет смутно, в полумраке и частями, я буду стремиться соединить разрозненные части в одно целое. Допустим, мне кажется, что это лошадь; зрение мое повинуется этому предположению, и я различаю лошадь почти столь же ясно, как при свете дня. Это применимо и к нашему случаю. Самый красивый фасад издали кажется простой плоскостью; постепенно приближаясь, мы начинаем различать сперва неровности, затем колонны, но мы еще не видим, круглые они или прямоугольные; наше любопытство опережает наши шаги, не вынося неизвестности. Упомянутая выше склонность подсказывает нам, что это — наиболее совершенные из колонн, наиболее приятные взору, и нам кажется, будто мы различаем отдельные колонны. Если, подойдя близко, мы обнаруживаем всего лишь пилястры, разочарование делает их неприятными; в другом случае они показались бы лишь несколько менее приятными. Но поскольку описанное заблуждение невозможно во внутреннем дворике, я не вижу причин отказываться там от пилястр, если они почему-либо в данном случае предпочтительнее колонн.

Что касается частей колонны, то одна лишь цилиндрическая форма, без капители, выглядит слишком бедно; а без основания кажется неустойчивой**; поэтому она должна чем-то заканчиваться и сверху и снизу. Отсюда три главные части колонны: стержень, база и капитель. Природа

* В гл. IV.

** Колонна без базы выглядит неприятно, ибо кажется неустойчивой; однако дерево без основания выглядит хорошо; причина в том, что мы знаем, что у дерева есть корни. Вот пример того, насколько вкус зависит от размышления.

несомненно требует известных пропорций между этими частями, но допускает их несколько. Я подозреваю, что эти пропорции навеяны отчасти человеческой фигурой; капитель соответствует голове, а основание — ступням ног. Есть, однако, отличие, диктуемое целесообразностью: основание должно так относиться ко всей колонне, чтобы она выглядела устойчивой.

У греков было три ордера колонн: дорический, ионический и коринфский, различавшиеся как назначением, так и украшениями. Много было споров о том, можно ли добавить что-либо к этим трем; одни отвечают утвердительно, называя тосканский и смешанный ордера; другие отрицают, считая их не самостоятельными ордерами, а вариантами трех первоначальных. Если авторы не договорились, в чем отличия одного ордера от другого, спору не будет конца. Я же по этому поводу имею сказать следующее.

Единственное, что может помочь отличить один ордер от другого,— это форма колонны и ее назначение. Если ограничиться лишь первым отличием, не принимая в расчет второго, количество ордеров будет расти до бесконечности; ибо сколько оттенков у цвета, столько вариантов формы у колонны. Назначение есть нечто более определенное, ибо помогает разделить колонны на три типа: простую и мощную, служащую для поддержания простого и массивного здания; легкую и изящную, поддерживающую столь же легкое здание; а между ними — нечто среднее. Это различие, основанное на назначении, не может вызвать возражений, ибо оно определяет также форму, а отчасти — и украшения колонны. Умножать число этих типов, множа их назначения, вряд ли имеет смысл; а если принять, то и этому не будет конца; по самой природе этих различий можно с таким же успехом прибавить четвертый ордер, как и пятый, шестой, и так до бесконечности.

Для иллюстрации этих положений замечу следующее: если отправляться от одного лишь назначения, то тосканский ордер неотличим от дорического, а смешанный — от коринфского; если исходить из одной лишь формы, то это — разные ордера.

Украшения всех трех ордеров должны быть таковы, чтобы колонны выглядели сообразно своему назначению. Простые и грубые детали противоречили бы нарядности коринфского ордера; а изящные — мощному дорическому. Вот почему я не вполне доволен украшениями первого из них;

если они не чересчур нарядны, то, во всяком случае, чересчур обильны для столпа, у которого полезность преобладает над красотой. Обилие украшений более допустимо для противоположного случая. Однако это возражение пустячное; хорошо, если бы таковы же были и остальные. Коринфская колонна в чести уже два тысячелетия, однако я не могу заставить себя восхищаться ее капителью. Изобретение этой пышной капители приписывается скульптору Каллимаху¹², которого вдохновило на это растение *аканф*, росшее вокруг случайно поставленной на него корзины; и действительно, эта капитель очень похожа на корзину с таким растением. Этот предмет или его копия, высеченная из камня, быть может, хорошо выглядит на вершине столпа; но сделать его капителью колонны, которая должна поддерживать здание, значит придать ей вид, не соответствующий ее назначению; *аканф*, как любое хрупкое растение, сам нуждается в поддержке, но совершенно не годится поддерживать что-либо более тяжелое, чем пчела или мотылек. Придется этой капители выдержать тяжесть еще одного моего возражения: естественно изобразить обвившуюся вокруг колонны лозу, которая якобы коренится в земле; но неестественно, чтобы *аканф* или любое растение росло вверх колонны. Вероятно, вначале красота этой капители помешала увидеть ее несообразность; а сейчас благодаря долговременному применению она завоевала почтение всех художников. Такова сила обычая, даже когда он противоречит природе!

Напрасно стали бы мне говорить, что собственно капителью является корзина или ваза, а стебли и листья растения лишь украшают ее; кроме растения, нет ничего менее пригодного, чтобы поддерживать большое здание, чем корзина или ваза, какова бы ни была их прочность.

Для зданий любого рода существует одно правило, продиктованное полезностью: они должны быть прочны и устойчивы. Красота диктует второе правило: чтобы они именно такими и казались; ибо все неустойчивое на вид и грозящее упасть вызывает у зрителя тягостное чувство страха вместо сладостной эмоции, рождаемой красотой; поэтому зодчий заботится, чтобы каждая часть его зданий выглядела прочно поддерживаемой. Описывая храм св. Софии в Константинополе, одно из чудес света, Прокопий¹³ с похвалой отзываясь о полумесяце над восточным фасадом, внушающем восхищение и страх; полумесяц этот,

говорит он, укреплен весьма надежно, однако ж подвешен так, будто готов упасть. Такой прием в зодчестве подобен ложному остроумию, любимому в пору младенчества искусств. Башенка, выдающаяся под углом вверху готического здания, является остротой того же рода.

Удачные аллегорические украшения или эмблемы требуют немалого таланта; ибо крайне трудно расположить их на здании так, чтобы достичь эффекта. Соединение их с предметами реальными приводит к жалкой путанице правды с вымыслом*. На барельефе, украшающем колонну Антонина¹⁴, дождь, ниспосланный по молитвам христианского легиона, изображен среди группы воинов в виде дождливого Юпитера, обильно струящего воду с головы и бороды. Ле Пиль, которому это очень нравится, спешит предупредить читателя, чтоб он не принимал эту фигуру за настоящего Юпитера, а видел в ней символ, каким язычники обозначали дождь; ему не приходит в голову, что символ или эмблема не должны быть частью группы, представляющей реальные предметы или подлинные события, но помещаться отдельно, чтобы их можно было сразу признать за эмблемы. Однако это еще не все и не главное: всякая недостаточно ясная эмблема должна быть отвергнута, ибо, если она хоть сколько-нибудь темна, то озадачивает, вместо того чтобы нравиться. Храмы Древней и Новой Добродетели в садах Стоу¹⁵ на первый взгляд не кажутся эмблемами; когда нам сообщают, что они именно таковы, нам нелегко угадать их значение; мы видим, что один храм цел, второй в развалинах; однако без пояснительной надписи мы можем лишь догадываться безо всякой уверенности, что первый посвящен древней Добродетели, а второй — новой и поэтому является сатирой на нынешний век. С другой стороны, избитая эмблема, подобно избитому сравнению, раздражает**. Опять-таки, подобно сравнению, эмблема не должна изображать предметы низменные или обыденные; ибо если их значение неприятно, эмблема не понравится. В комнате некоего жилого дома стоит памятник умершему другу, посвященный меланхолии; на памятнике — часы, которые бьют каждую минуту, символизируя быстрый бег времени; плачущие фигуры и прочие банальные украшения, обычные на могилах; в углу — чучело ворона,

* См. гл. XX, раздел 5.

** См. гл. VIII.

и повсюду — стихи о смерти и других серьезных вещах. Все предметы слишком знакомы, и все чересчур нарочито, чтобы достигать задуманного эффекта*.

Статуя Моисея, ударяющего о скалу, из которой действительно льется вода, сделана в том же ложном вкусе, ибо смешивает реальность с ее изображением. Сам Моисей способен заставить родник забить из скалы, но его статуе это чудо не по силам. То же можно возразить и против фонтана, где речной бог льет из своей урны настоящую воду.

Я не уверен, что можно точно так же возражать против изображений животных в качестве подставок; против негра, держащего циферблат; против рыб, держащих чашу с водой, или *Терм*¹⁷, поддерживающих камин; ибо, когда для подставки взят камень, отчего нельзя, скажут мне, придать ему форму животного? Если этот вопрос оставить без ответа, все же возникает другое возражение: такие скульптуры могут быть неприятны тем, что эти создания изображены в положении, которое должно причинять им боль.

О садоводстве уже было сказано, что оно способствует улучшению нравов, вселяя веселость и доброжелательность. Добавлю, что оно, как и зодчество, способствует этому, прививая вкус к аккуратности и изяществу. В Шотландии даже красивые дорожные заставы имеют некоторое влияние на местных простолюдинов. Они начинают стремиться к аккуратности; это видно сперва в их дворах, а затем и внутри жилищ. Так приобретенный вкус к опрятности распространяется помалу и на одежду и даже на поведение и нравы. Автор Истории Швейцарии¹⁸, описывая свирепость жителей Берна лет триста или четыреста назад — когда они привыкли побеждать в боях и дерзко замыслили сменить у себя правление и добиться полной демократии, — пишет, что ничто так не смягчило их нравы и не склонило к мирной жизни, как общественные здания, которыми сенат украсил их столицу, в особенности красивая ратуша и великолепная церковь, которая, добавляет наш автор, доныне остается одной из прекраснейших в Европе.

* В городе Мехико был дворец, именовавшийся *домом скорби*, куда Монтесума¹⁶ удалялся, когда умирал кто-либо из его друзей или происходило общественное бедствие. Это здание больше отвечало своему назначению; оно вселяло некий ужас: все в нем было черно и мрачно; маленькие зарешеченные окошки почти не пропускали света.

ГЛАВА XXV

МЕРИЛО ВКУСА

Истина, гласящая, что «о вкусах не спорят», и подразумевающая как прямое, так и метафорическое значение «вкуса», вошла в поговорку. Ясно, что если она верна для прямого значения слова «вкус», то должна быть верна и для других органов чувств; если вкусовые наслаждения отвергают сравнение и критику, то наслаждения, доставляемые осязанием, обонянием, слухом и даже зрением, должны пользоваться той же привилегией. А если так, то нельзя осуждать человека даже когда он предпочитает трактирную вывеску лучшим полотнам Рафаэля, а грубую готическую башню прекраснейшему из греческих зданий; или когда он предпочитает зловоние падали душистому цветку, а какофонию — самой сладкой гармонии.

Но это не все. Если неподвластны критике наслаждения наших внешних чувств, почему в таком случае не избавить от нее и все другие наши удовольствия, имеющие иные источники? Если нельзя спорить о вкусе в его прямом значении, то нет места спорам о нем и в его переносном значении. Поговорка включает оба эти значения и может быть сведена к следующему положению: для нашего восприятия, когда одно представляется приятным, а другое — неприятным, не существует *хорошего* или *плохого*, *правильного* или *неправильного*; вкус каждого человека является для него высшим мериллом; поэтому нет оснований осуждать кого-либо за предпочтение Блэкмора¹ Гомеру, себялюбия — человечности или подлости — великодушию.

В последних примерах поговорке, конечно, дано весьма широкое толкование; однако опровергнуть ее нелегко, и неизвестно, с какой стороны к ней можно подобраться; ибо разве каждый не волен судить, что ему приятно, а что нет? и разве не будет целиком утверждение, что человек *не должен* быть доволен, когда он доволен, или *должен* быть доволен, когда ему что-либо не нравится?

Этот довод способен, быть может, озадачить, но не убедить; каждый человек, наделенный вкусом, отвергнет

его как ложный, если и не сумеет указать, в чем он уязвим. Вместе с тем, хотя ни один такой человек не согласится, что поговорка верна во всех случаях, ни один не станет утверждать, что она неверна вообще; несомненно, существуют предметы, которые нам вольно любить или не любить без того, чтобы это порочило наш вкус. Если бы философ взялся составить шкалу людских удовольствий, он не подумал бы бесконечно дробить свои деления, а объединил бы вместе множество удовольствий, имеющих, быть может, различные источники, но равно способствующих нашему счастью или различающихся столь мало, что делить их нет нужды. Так поступает Природа, во всяком случае, так представляется большинству людей. Делить можно до бесконечности; но мы воспринимаем лишь крупные деления, включающие каждое различные удовольствия, одинаково на нас действующие; к ним пословица применима в собственном ее значении; ибо среди удовольствий одного порядка какие имеем мы основания предпочитать одни другим? Если кто-либо обнаруживает такие предпочтения, это является не вопросом вкуса, но следствием привычки, подражания или какой-либо странности.

Природа наносит на свою шкалу удовольствий не слишком много делений; она мудро и благосклонно заполняет каждое из них множеством различных удовольствий, дабы человек был доволен теми, что выпали на его долю, и не завидовал другим. Множество рук должно трудиться, чтобы доставлять нам жизненные удобства; необходимо, чтобы все ремесла, как более приятные, так и менее, были обеспечены этими рабочими руками; слишком привередливые вкусы мешали бы этому; некоторые занятия привлекали бы чересчур много желающих в ущерб другим, не менее полезным. Как хорошо, что при нынешнем устройстве общества большинство людей не слишком прихотливо и охотно мирится с работой, удовольствиями, пищей и обществом, какие предлагает судьба; а если что-либо вначале и не нравится, привычка вскоре облегчает дело.

Поговорка верна в тех частностях, которые мы только что объяснили; но приложение ее ко всем вообще вопросам вкуса встречает непреодолимые трудности. Достаточно указать ту, что коренится в самой человеческой природе; разве не говорим мы о «хорошем и плохом вкусе»?

о «верном и неверном вкусе»? и на этом основании разве не судим с полной уверенностью о писателях, живописцах, архитекторах и обо всех, занимающихся искусствами? Разве эти суждения нелепы и лишены здравого смысла? Разве приведенные слова, привычные на всех языках и знакомые всем людям, лишены всякого значения? Едва ли это возможно; ибо то, что имеет общее распространение, должно иметь и корни в природе. Если мы сумеем добраться до этих корней, мерило вкуса перестанет быть загадкой.

Мы ощущаем общность не только людей, но и всех животных одной породы; это ощущение подтверждается опытом; ибо среди существ одного вида наблюдается единообразие не менее удивительное, чем разнообразие, наблюдаемое среди различных пород. То, что общо для всей породы, является образцом или мерилом для каждой особи. Поэтому так странно встречать отклонения от общей для данного вида природы, будь то во внешнем строении или внутренних свойствах; ребенок с врожденным отвращением к материнскому молоку — такое же диво, как родившийся безо рта или с несколькими ртами *. Это убеждение в общей для каждого вида природе отлично готовится нас для деления на *роды* и *виды*, к которому мы весьма склонны не только в отношении животных и растений, где это сделала сама природа, но и в отношении множества других вещей, где для такой классификации нет иного основания, кроме нашей причуды.

Что касается, в частности, людей, то мы убеждены, что их природа не только неизменна, но и едина; что она и в будущем будет такой же, какова сейчас и какова была в прошлом; что она одна для всех народов и всех частей света. И мы не обманываемся; ибо с поправкой на различия культуры и постепенное очищение нравов действительность соответствует нашему убеждению.

Мы устроены так, что эту общую природу видим не только неизменной, но и *совершенной* или *правильной*; следовательно, мы убеждены, что отдельные люди *должны* ей соответствовать. Всякое заметное отклонение от образца мы воспринимаем как несовершенство, неправильность и беспорядок; это неприятно и вызывает тягостные эмоции;

* См. Опыты о принципах морали и естественной религии, ч. I, опыт 2, гл. 7.

рождение всевозможных уродов, вызывая у философа любопытство, всегда вместе с тем внушает некий ужас.

Убеждение в нашей общей природе как совершенном образце объясняет наше замечательное понятие хорошего и дурного в нравственности. Оно объясняет и свойственное нам понятие хорошего и плохого в искусстве, то есть вкус. Того, кто сторонится вещей, признанных за приятные, и наслаждается тем, что признано неприятным, мы считаем уродом; мы осуждаем его вкус как дурной и неверный, ибо имеем ясное представление, что он отклоняется от общего образца. Если бы человеку не было свойственно это понятие общего образца, приведенная в начале главы поговорка была бы верной во всех случаях, не только для искусств, но и для нравственности; в обеих этих областях вкус каждого человека был бы для него высшей нормой. Но поскольку убеждение в существовании общего образца является всеобщим и свойственно нашей природе, мы интуитивно считаем хорошим тот вкус, который согласуется с этим образцом, и дурным тот, который с ним не согласуется.

Одной из самых распространенных среди людей черт является беспокойство, которое ощущает человек, когда в каком-либо важном вопросе его мнение бывает отвергнуто другими. Отчего же расхождение во мнениях тревожит его больше, чем различия в росте, внешности или одежде? Эту загадку разъясняет все то же убеждение в существовании общего образца; каждый человек уверен, что его мнения согласуются со здравым смыслом человечества; он негодует на тех, кто мыслит иначе, не за несогласие с ним, но за отклонение от общего образца; недаром в любом споре обе стороны постоянно зывают как к высшему мерилу к здравому смыслу человечества. По вопросам безразличным, для которых, как мы считаем, нет нормы, человеку дозволено безнаказанно иметь свое суждение; но эта свобода не допускается для предметов, почитаемых важными; и почему же, как не потому, что общее мерило должно, но нашему мнению, создавать единообразный взгляд на них у всех людей. Именно убеждением в существовании общей нормы объясняется наша склонность к тем, кто разделяет наши мнения и взгляды, и наше отвращение к тем, кто их не разделяет. Если это — вопросы, которые не отражены в образце, мы не испытываем ни удовольствия, ни огорчения; книжному человеку, когда это

не задевает его убеждений, созерцательные натуры нравятся не больше, чем деятельные; он избирает друзей и спутников среди тех и других; живописец общается с поэтом или музыкантом столь же охотно, что и с собратьями по искусству; человек не становится мне более приятен, если, подобно мне, любит говядину, или неприятен за то, что предпочитает баранину.

Я решился сказать, что мое негодование вызывается не несогласием со мной, но отклонением от того, что представляется мне общей для всех нормой. Это важно и должно быть подчеркнуто. Правда, люди склонны льстить себе и считать, что именно их мнения и вкус во всем соответствуют норме; но возможны исключения, и опыт это доказывает; есть множество людей, предающихся грубым удовольствиям азартной игры, пьянства и обжорства и не склонных к более тонким наслаждениям вроде тех, которые доставляют искусства; однако даже эти люди, говоря на языке, общем всему человечеству, высказываются в пользу более утонченных удовольствий и неизменно одобряют тех, кто отличается более тонкими вкусами, стыдясь своих собственных как низменных и грубых. Тщетно искали бы мы иного объяснения этому удивительному беспристрастию, кроме авторитета общего мерил, поддерживающего достоинство человека*; приведенные примеры показывают, что этот авторитет имеет даже над самыми низменными душами большую власть, побуждая их презирать собственные наклонности в сравнении с более тонким вкусом других.

Единообразие вкусов и мнений, создаваемое нашей верой в общую для всех норму, имеет два важных назначения; первое касается нашего долга, второе — времяпрепровождения. Первый достаточно упомянуть, ибо он не входит в тему настоящего сочинения. Плохо пришлось бы нам, если бы не существовало единообразия в нравственности; единообразное устремление наших поступков к добру и на борьбу со злом является величайшим благом общественной жизни; а для единообразия поступков необходимо единообразие мнений и чувств.

Что касается наших удовольствий вообще и искусств в частности, назначение единообразия очевидно. Благодаря единообразию вкусов появляются роскошные здания, ве-

* См. гл. XI.

ликоленные сады и иные украшения местности, которые нравятся всем. Без единообразия вкусов ничто — ни выгода, ни слава — не побуждало бы даровитых художников трудиться над всем этим и доводить до совершенства. Единообразие вкусов столь же необходимо для успехов музыки, скульптуры и живописи и для обеспечения их денежными средствами, когда они достигают совершенства. Природа последовательна во всем; она вложила в нас способность восхищаться искусствами, являющуюся источником большого счастья и побуждением к добродетели. В то же время она даровала нам общее мерило вкуса, чтобы мы могли распознавать предметы, достойные восхищения; если бы не существовало единообразия вкусов, искусства не смогли бы занять в мире столь важного места. Есть у него и еще одно не менее явное назначение. Разделение людей на классы по рождению, по должности или занятиям, как бы ни было оно необходимо, ослабляет связи, которые должны соединять граждан одного государства; эти дурные следствия отчасти уменьшаются благодаря доступным для людей всех званий общественным зрелищам и другим развлечениям, которыми лучше всего наслаждаться сообща. Такие собрания, где каждый принимает участие в общем удовольствии, немало способствуют человеколюбивым чувствам.

Так, убеждение, общее для всего людского рода, создает норму вкуса, исходя из которой без колебаний измеряется вкус каждого отдельного человека. Эта норма, определяющая, какие поступки хороши или дурны, приличны или неприличны, позволила моралистам вывести для нас нравственные правила, от которых никому не позволено отклоняться. Такое же мерило устанавливает для всех искусств, что прекрасно или безобразно, что возвышенно или низко, что прилично или неприлично, что пропорционально или непропорционально; здесь, как и в вопросах нравственных, мы по праву осуждаем вкус, отклоняющийся от общезначимого.

Итак, мы обнаружили, что в природе существует некое мерило, исходя из которого надлежит оценивать мнения отдельных людей как в нравственности, так и в искусствах; но этим наша задача не ограничивается. Нам остается нечто еще более важное, а именно выяснить, что это за мерило, дабы нам не могли навязать ложного. Какими способами можно найти это естественное мерило?

Обнаружить его нелегко; ибо, обращаясь к господствующему мнению, мы наталкиваемся на бесчисленные недоумения. История учит нас, что нет ничего переменчивей, чем вкусы в области искусств; если мерить их числом последователей, то готическую архитектуру надо предпочесть греческой, а китайскую — им обоим. Мы не смогли бы и перечислить смены вкусов в садоводстве на протяжении веков или даже те, что существуют сейчас в различных странах. Презирая скромные краски природы, французские модницы мажут щеки румянами; даже раздутый зоб, свойственный жителям Альп, почитается в тех местах красивым. Не следует, однако, огорчаться этими неудачными примерами; в области нравственной мы обнаруживаем такое же многообразие мнений; разве не была у некоторых народов законной продажа отцом своих детей в рабство; разве не отдавали младенцев на съедение диким зверям и не карали их за проступки родителей? разве не было обычным хладнокровное убийство врага? не позволял ли некогда закон даже омерзительные человеческие жертвы, равно безнравственные и безбожные? Подобные отклонения от нравственного закона доказывают только, что люди, первоначально дикие и грубые, приобретают разумный и тонкий вкус лишь после длительного воздействия на них общества. Нравственные правила мы выводим не из того, что принято у дикарей, но из обычаев более совершенных людей; то же мы делаем и для правил, которые должны руководить искусствами; в обоих случаях мы не можем полагаться на местное или преходящее, но только на то, что более всего распространилось и упрочилось среди народов просвещенных.

Именно так была установлена достаточно точная норма нравственности; она ежедневно применяется мудрыми судьями к общему удовлетворению. Мерило вкуса для искусств еще не доведено до такого совершенства; это запоздание можно объяснить: понятие правильных и неправильных поступков ясно потому, что ясно различаются друг от друга их объекты; а чувство правильного и неправильного в искусствах смутно потому, что объекты их обычно различимы менее ясно. Это отличие нравственного сознания от вкуса в области искусств имеет, как мне кажется, и более важное назначение. Первое в качестве правила поведения и закона, которому надо повиноваться, должно быть ясным и непререкаемым. Второе не име-

ет такой привилегии, ибо способствует лишь нашим удовольствиям и развлечениям; будь он чрезмерно сильным, он отвлекал бы нас от нашего долга и от предметов более важных; будь он категорическим, он совершенно уничтожил бы различия во вкусах, в том числе и различие между вкусом утонченным и более примитивным, а это положило бы конец соперничеству и тем самым — всякому совершенствованию.

Вернемся, однако, к нашему предмету. Сколь бы ни был несовершенен здравый смысл человечества, он тем не менее является единственным судьей как в нравственности, так и в искусствах. Правда, в отношении искусств к здоровому смыслу следует обращаться с большей осторожностью, чем в области нравственной; в этой последней можно советоваться со всяким; но в первой необходим тщательный отбор, ибо если собирать все голоса подряд, они наверняка введут нас в заблуждение. Те, кто зарабатывает свой хлеб трудом своих рук, совершенно лишены вкуса, по крайней мере того, который применим к искусствам. Это исключает большую часть человечества; а среди остальных многие должны быть лишены голоса из-за своего извращенного вкуса. Таким образом, здравый смысл человечества должен быть ограничен теми немногими, которых эти исключения не касаются. Но поскольку необходимость отбора может навеять сомнения, мы должны объяснить более подробно.

Ничто так не разлагает человека, как сластолюбие, и не действует более пагубно не только на вкус, но и на нравственность. Сластолюбие рано или поздно непременно гасит все привязанности и порождает животный эгоизм, оставляющий от человека одну лишь внешнюю оболочку; лишая подобных людей голоса, мы ни у кого не вызовем возражений. Подвергнем теперь проверке богачей, приверженных к роскоши; стремление выделиться и возвыситься, разжигаемое богатством, выражается у них в дорогой обстановке, многочисленном штате прислуги, роскошном жилище, пышных пирах и всевозможных излишествах, призванных поражать зрителей и внушать им почтение; изящная простота и гармоничность, все естественное и милое презираются ими, ибо не составляют привилегии одних лишь богатых и не позволяют блистать; словом, им нравится лишь то, что льстит их спеси, якобы возвышая их над окружающими. От этого сердце черствеет; все

чувства вытесняются себялюбием; благожелательность, забота об общественных интересах, со свойственными им благородными эмоциями, ощущаются все меньше; а где их нет, там нет места и для тонких чувств, рождаемых искусствами.

Исключение столь многих и многочисленных групп сужает круг тех, кто способен быть судьей в искусствах. Чтобы создать такого судью, необходимо многое; прирожденный хороший вкус, то есть такой, который хоть сколько-нибудь приближается к описанному выше*; этот вкус должен быть развит образованием, размышлением и опытом**; его надлежит поддерживать правильным образом жизни, умеренностью в пользовании ее благами и следованием природе, которая благоприятствует всем разумным наслаждениям, но не терпит излишеств. Такая жизнь всего более способствует воспитанию утонченного вкуса; она же более всего способствует счастью.

Если нам кажется неясным критерий, требующий столь трудного и тщательного отбора, быть может, нас примирят с ним следующее соображение: в искусствах наблюдается меньше различий во вкусах, чем принято думать. Природа отмечает все свои творения неизгладимой печатью высокого или низкого, простого или утонченного, сильного или слабого; если эту печать вообще замечают, то редко прочтывают исверно; те же отметки видны и на произведениях искусства. Отсутствие вкуса неизлечимо, но

* Гл. II, часть вторая.

** Что все это полезно и даже необходимо для того, чтобы хорошо разбираться в искусствах, явствует из следующих фактов, которые показывают лишь важность опыта. Живущие в хорошем обществе легко замечают все недостатки или неправильности поведения; от них не ускользает малейшая особенность движений, речи или одежды, невидимая крестьянину. Каждый из них ясно замечает малейшие, невыразимые словами перемены в выражении лиц; в то же время большинство из них неспособно ничего различать в животных, к которым они непривычны. Овцы, например, кажутся одинаковыми всем, кроме пастуха, который узнает в стаде каждую, как узнает своих родных и соседей. В Афинах даже простолюдины разбирались в языке, произношении и красноречии, ибо ежедневно слушали ораторов. В нынешнем Риме неграмотный лавочник судит о скульптурах и картинах лучше образованного лондонца. Все это убедительно доказывает, что разборчивый вкус зависит более от опыта, чем от природы. Эти факты примечательны еще тем, что указывают верный способ образовывать вкус: тех, кто располагает досугом, они должны побудить к этому занятию; оно несомненно облагородит их нравы и послужит к укреплению общества.

вредит лишь своему обладателю, ибо не передается другим. Едва ли существует вкус от природы дурной или неверный, например такой, что предпочитает низменное удовольствие возвышенному; никто не предпочитает низменных удовольствий; им предаются лишь те, кому неизвестны иные. Расхождения во взглядах на искусства действительно неисчислимы; но обычно они касаются пустяков или же предметов равноценных, где предпочтение не имеет значения; когда люди расходятся там, где, казалось, не должны бы расходиться, мы всегда обнаружим у одной из сторон извращенный вкус — результат подражания, привычки или испорченных нравов, о которых шла речь выше. Если каждому человеку присуща общая всем людям природа, как могут возникнуть важные расхождения во вкусах или чувствах? Принципы, лежащие в основе наших чувств, поддерживают удивительное единообразие эмоций у различных народов; один и тот же предмет производит на каждого одно и то же действие, если и не одинаково сильное. Как говорилось выше, случаются и отклонения; но рано или поздно общие принципы побеждают, и заблудший возвращается на правильный путь.

Я знаю лишь один способ обнаружить здравый смысл, общий человечеству; и говорю о нем не с отчаянием, но с верой в успех. Поскольку вкус каждого отдельного человека должен согласовываться с изложенными выше принципами, к ним и надо обращаться при решении любого спора о вкусах. С их помощью можно решить любое сомнение, касающееся людского здравого смысла или нормы вкуса. Описанию этих принципов и посвящено настоящее сочинение.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ
И ОБЪЯСНЕНИЕ ТЕРМИНОВ

1. Все, что мы воспринимаем или сознаем, будь то существо или качество, чувство или поступок, является для воспринимающего *объектом*¹. Некоторые из них существуют в нашем сознании: например, страсть, мысль, воля. Другие принадлежат к внешнему миру; это — все, что видимо, слышимо, обоняемо, осязаемо или воспринимаемо на вкус.

2. Акт мысли, благодаря которому я познаю предмет внешнего мира, называется *восприятием*. Акт мысли, благодаря которому я познаю нечто мысленное, называется *осознанием*. Способность к осознанию зовется *внутренним чувством*. Способность к восприятию зовется *внешним чувством*. Это различие касается объектов нашего познания; ибо чувства, как внешние, так и внутренние, являются способностями нашего сознания*.

3. Но поскольку сам я не могу быть отнесен к объектам внешним или внутренним, способность, позволяющую мне познавать самого себя, нельзя назвать ни внешней, ни внутренней.

* Я повторил вслед за всеми моими предшественниками, что внутренние и внешние чувства являются способностями; но по долгом размышлении не обнаружил в них той активности, которая давала бы им право считаться таковыми. Вот какие размышления меня поколебали. Одно существо воздействует на другое; первое при этом активно, второе пассивно. Если первое воздействует, значит, оно обладает соответствующей способностью; если на второе оказывается воздействие, значит, оно обладает *способностью* ему подвергаться. Огонь растапливает воск, *ergo* огонь обладает такой способностью, а воск — способностью расплавиться. А как обстоит с чувствами? Дерево в цвету воздействует на меня; потому я его и вижу. Но ум при этом не совершает действия; дерево видно мне лишь благодаря известным световым лучам. Видимо, нас ввело в заблуждение слово *видеть*; при форме активного залога оно имеет пассивное значение. Точно так же и слова *я чувствую*, ибо чувствовать не значит действовать; это значит, что действуют на вас; чувствовать удовольствие значит испытывать воздействие какого-либо прекрасного предмета. Таким образом, восприятие является не действием, но результатом воздействия чего-либо на сознание. Ощущение — тоже. Это — удовольствие, ощущаемое при восприятии чего-либо приятного.

4. Глазами мы воспринимаем форму, цвет, движение и т. п.; слухом — различные звуки, высокие, низкие, громкие, тихие; осязанием — жесткую или мягкую поверхность, жар, холод и т. п.; на вкус мы воспринимаем сладость, кислоту, горечь и т. п.; обонянием мы воспринимаем аромат, зловоние и т. п. Эти свойства, как все качества вообще, не имеют самостоятельного существования, но должны принадлежать предмету, качествами или атрибутами которого они являются. Предмет по отношению к своим свойствам или атрибутам называется *субъектом* или *субстратом*. Всякий видимый субстрат зовется *субстанцией*, а осязаемый — *телом*.

5. Субстанция и звук воспринимаются как находящиеся на расстоянии, часто значительном, от воспринимающего органа. Но обоняние, осязание и вкус существуют в самом воспринимающем органе.

6. Объекты, воспринимаемые внешними чувствами, различны. Субстанции воспринимаются зрением; тела — осязанием. Звуки, вкусы и запахи, обычно называемые вторичными качествами, требуют более пространственных объяснений, чем здесь возможно. Все объекты внутренних чувств являются атрибутами: например, размышление, рассуждение, решение, желание, согласие — все это внутренние действия. Страсти и эмоции, то есть внутренние волнения, также являются атрибутами. Первую группу я считаю активными, вторую пассивными.

7. Внутренние действия совершаются в мозгу; страсти и эмоции существуют в сердце.

8. Возможны многие внутренние действия и их следствия, которых мы не сознаем; относительно движения нашей крови и других внутренних движений, от которых зависит жизнь, наиболее вероятно предположение, что они имеют источником некую внутреннюю силу; если так, то действия этой силы мы не сознаем. Но такие действия, как размышление, рассуждение, решение, желание, согласие, сознательны по самой своей сути. Таковы же страсти и эмоции; ибо внутреннее волнение получает название страсти или эмоции, лишь когда мы его сознаем.

9. Сознание наше не пребывает неизменным; мы то веселы, то унылы, то спокойны, то раздражены и т. п. Эти различия можно назвать *настроениями*.

10. Восприятие и ощущение обычно считают синонимами, обозначающими тот внутренний акт, которым мы

познаем внешние объекты. Однако их следует различать. *Воспринимать* — это общий термин, включающий и «слышать», и «видеть», и «ощущать на вкус», и «осознать», и «обонять»; поэтому *восприятие* обозначает любой внутренний акт, которым мы познаем внешние объекты; можно воспринимать животное, цвет, звук, вкус, запах. *Ощущение* собственно обозначает тот внутренний акт, которым мы осознаем удовольствие или неудовольствие, ощущаемое органом чувств; так, возможно приятное ощущение тепла, аромата, сладкого вкуса; или боль от раны, неудовольствие от скверного запаха или неприятного вкуса. При восприятии мое внимание направлено на внешний объект; при ощущении — на мое удовольствие или неудовольствие.

Термины *восприятие* и *ощущение* иногда применяются к объектам восприятия и ощущения. В этом смысле восприятие является общим обозначением любого воспринимаемого нами внешнего предмета; а ощущение — это общий термин для обозначения любого удовольствия или неудовольствия, доставляемого органами чувств.

11. Представление отличается от восприятия. Последнее включает убеждение в реальности объекта; первое — нет, ибо я могу представить себе самые невероятные вещи, описанные в каком-нибудь романе, вовсе не будучи убежден в их реальности. Представление отличается также и от воображения. Силой своей фантазии я могу вообразить золотую гору или корабль из эбенового дерева с шелковыми парусами и канатами. Когда я описываю что-либо подобное другому человеку, у него возникает *представление* о нем. Воображение деятельно, представление пассивно.

12. Чувство помимо обозначения одного из внешних органов чувств является общим термином, обозначающим тот внутренний акт, которым мы осознаем наши удовольствия и страдания; в отличие от ощущения, оно не ограничено каким-либо одним из них. Таким образом, чувство является родовым понятием, а ощущение — входящим в него видовым; в применении к удовольствию или боли, ощущаемым соответствующим органом чувств, они означают одно и то же; можно сказать: «Я чувствую удовольствие от тепла, а от холода у меня неприятное чувство»; но можно также говорить о «приятном ощущении тепла» и «неприятном ощущении холода». Однако, как я уже сказал, значение слова «чувство» гораздо шире. Можно сказать, что я чувствую удовольствие при виде роскошного

здания, чувствую радости любви и дружбы; чувствую горе при потере ребенка, страдание от зависти или жажды мести; слово «ощущение» тут не годится.

Слово «чувство» нередко употребляют в несколько ином смысле, обозначая им все, что переживается или осознается; тогда оно является общим словом для всех наших страстей и эмоций и для всех других наших удовольствий и страданий.

13. Разум предполагает, а опыт подтверждает, что мы воспринимаем предмет внешнего мира, только когда он воздействует на органы нашего тела. Однако это воздействие мы не всегда ощущаем; мы ощущаем его, когда что-либо видим или слышим. Нам, правда, известно из научных опытов, что, прежде чем мы воспримем предмет, его отражение должно попасть на сетчатую оболочку; а прежде чем мы воспримем звук, должно быть оказано воздействие на барабанную перепонку; но мы не создаем ни воздействия на глаз, ни воздействия на ухо, словом, не создаем никакой подготовки к акту восприятия; все, что мы можем сказать, это: «мы видим эту реку» или «мы слышим звук трубы»*.

14. Однажды воспринятые предметы могут быть воссозданы силой памяти. Когда я таким образом вспоминаю какой-либо видимый предмет, он является мне точно таким, каким был при созерцании его, но менее ясным. Вот, например, я стараюсь вспомнить виденный вчера на берегу реки раскидистый дуб. Как я это делаю? Стараюсь ли я создать их мысленный образ или представляющую их форму? Нет. Я мысленно переносусь туда, где видел накануне дерево и реку; и тогда я воспринимаю эти предметы такими же, какими я воспринимал их зрением, только менее ясными. При этом воспоминании я, как и при первоначальном созерцании, воспринимаю не образ и не

* Однако некоторые философы, и не из последних, держатся странного взгляда, будто единственными объектами восприятия являются впечатления; они не принимают во внимание указанной особенности зрения и слуха, посредством которых мы воспринимаем предметы, не ощущая ничего в этих органах и вообще ничего не ощущая. См.: Трактат о Человеческой Природе², кн. I, ч. 4, гл. 2, где мы читаем: «Смотря на свои конечности и члены, мы, собственно говоря, воспринимаем не свое тело, а некоторые впечатления, получаемые при помощи внешних чувств, так что приписывание этим впечатлениям или же их объектам реального и телесного существования — столь же трудно объяснимый акт нашего ума» и т. д.

представляющую форму, а именно само дерево и саму реку. Это можно подтвердить и другим опытом. Внимательно посмотрев на красивую статую, я закрываю глаза. И что же? Перед глазами — тот же предмет, только менее ясный *. Это неясное вторичное восприятие предмета

* Этот опыт, который каждый может производить до полного удовлетворения, важнее, чем на первый взгляд кажется; ибо он сильно бьет по знаменитой теории, которая сбивает с толку многих философов уже более двух тысячелетий. У Аристотеля она сводится к следующему: «Всякий предмет мысли существует в мысли в виде некой формы, вида или типа; все чувственное воспринимается и запоминается с помощью чувственной формы, все идеальное — с помощью формы идеальной. Это именно формы предметов без субстанции, как отгиск печати в воске имеет форму печати без ее субстанции». Последователи Аристотеля добавляют: «Все чувственные и идеальные формы излучаются самими предметами и оказывают на пассивный интеллект воздействие, замечаемое активным интеллектом». Этот взгляд весьма мало отличается от точки зрения Эпикура: «Все предметы постоянно испускают во всех направлениях свои тени или подобия (*«тонкие подобия»*, как их называет его комментатор Лукреций), которые, наталкиваясь на сознание, вызывают представления, сны» и т. п. Декарт, споря с Аристотелем, отвергает учение о чувственных и идеальных формах, но, в сущности, держится тех же взглядов, а именно: мы воспринимаем все внешнее лишь с помощью некоего образа, находящегося в нашем сознании; эти образы он называет *идеями*. Согласно этим философам, мы непосредственно воспринимаем лишь формы или идеи, а из них уж выводим путем рассуждения существование внешних предметов. Локк, принимая это учение, посвящает идеям почти всю свою книгу.

Он утверждает, что мы воспринимаем, помним или воображаем что-либо только потому, что имеем идею или образ этого предмета в сознании. Он согласен с Декартом в том, что познание внешних предметов возможно лишь путем размышления над их идеями или образами, имеющимися в нашем сознании, и убежден, что там имеются именно они и ничто иное. Те, кто излагает свои взгляды наиболее ясно, объясняют эту теорию так: когда я вижу в зеркале человека, стоящего позади меня, мое зрение прежде всего воспринимает его отражение; без этого я бы его не увидел; точно так же, когда я вижу дерево или дом, в моем мозгу должно быть отражение этих предметов; это отражение и является непосредственным объектом моего восприятия; посредством его я воспринимаю внешние предметы.

Казалось бы, от этой системы нет иного вреда, кроме того, что она ведет нас в лабиринт метафизических заблуждений, и все для того, чтобы объяснить познание нами внешних предметов, которое правильнее и проще объяснить прямым восприятием. Но в последнее время некоторые философы сумели извлечь из нее погребель для всего мира, превратив его в клубок идей. Д-р Беркли, приняв вслед за указанными философами, что мы воспринимаем лишь те предметы, которые существуют в нашем сознании, обнаружил, что рассуждение, каким Декарт и Локк доказывают существование внешних предметов, не убедительно. Обнаружив это, он решился наперекор здравому смыслу пол-

ностью уничтожить материальный мир. А позднейший автор³, решив, что доводы Беркли с равным успехом можно использовать и против предметов нематериальных, еще смелее отверг заодно с материальным миром также и мир нематериальный и оставил в природе лишь палящие в пустоте образы или идеи, не оставив ни одного сознания, где они могли бы приютиться.

Если бы из философской системы можно сделать подобные безумные выводы, можно было бы ожидать, что никто в здравом уме не станет возводить такое строение, не убедившись сперва в прочности его фундамента. Но оказывается, фундамент сей устрашающей философии — всего лишь пустое метафизическое рассуждение, а именно: «Никто не может действовать, иначе как находясь там, где находится; следовательно, не может ни на кого действовать на расстоянии». У этого рассуждения действительно имеется важное преимущество: оно темно как оракул, а потому действует на читателя, готового принять его, ибо его уязвимость не сразу видна. Чтобы честно его проверить, лучше всего извлечь его из темноты и выразить ясно следующим образом: «Ничто не может быть воспринято, не действуя на сознание; отдаленный предмет этого не может, ибо все действует лишь там, где находится; поэтому воспринято может быть лишь то, что находится в самом сознании, а значит, способно на него действовать». Вот это рассуждение целиком; из него выводится необходимость связанных с сознанием форм или идей, как единственных объектов восприятия. Как на грех, этот довод направлен именно против системы, для которой служит единственным основанием; ибо как могут формы или идеи вызываться в сознании предметами от него отдаленными, раз отдаленные предметы не могут на него действовать? Более того, в этом рассуждении нечто принимается без доказательства, а именно что отдаленный предмет не может действовать на сознание. Эту посылку надо еще доказать, ибо интуитивно мы ее не чувствуем. А пока она не доказана, всякий может спокойно положиться на свои органы чувств и слышать и видеть издали.

Я решусь и на более смелый шаг: докажу, что посылка неверна. Пусть ничто не способно действовать, иначе как находясь на своем месте; но тогда что проще и обычнее, чем передача воздействия через среду? Это касается и зрения и слуха. Когда я, например, вижу дерево, от дерева к глазу отражаются лучи, и на *retina tunica* возникает изображение; но воспринимаю я не лучи и не изображение, а само дерево. Так и воспринимаются отдаленные предметы: без всякого воздействия предмета на сознание или сознания на предмет. Так же и со слухом: гром приводит в движение воздух, а тот воздействует на мою барабанную перепонку; но я слышу не это; я слышу благодаря этому самый гром.

Особенно мало нам известно о зрительных восприятиях, то есть как именно изображение, получающееся на *retina tunica*, позволяет увидеть предмет. Одно ясно: раз природа изображения нам не известна, мы так же можем предположить, что оно помогает нам обнаружить самый предмет, а не себя, как и предположить обратное.

О химерических выводах, сделанных из учения об идеях, я скажу только одно. Природа вынуждает нас доверять нашим органам чувств; а их свидетельство делает существование внешних предметов абсолютно достоверным. Поэтому тщетны попытки д-ра Беркли и его последователей уничтожить посредством софизма нашу веру в то, в чем мы не можем иметь ни малейшего сомнения.

называется *представлением*. Наиболее точно и правильно представление, в отличие от первичного восприятия, можно определить так: «Восприятие реального объекта, воссозданное силой памяти». Все познанное нами, будь то внутреннее или внешнее, страсти, эмоции, размышления, решения, желания или предметы внешнего мира — все это можно воссоздать силой памяти*.

15. Явления внешнего мира делятся на простые и сложные. Некоторые звуки столь просты, что их нельзя разложить на составные части; также и некоторые запахи и вкусовые ощущения. Объекты осязания большей частью бывают сложными: они не только жестки или мягки, но также гладки или шероховаты, горячи или холодны. Из всех предметов внешнего мира наиболее сложны обычно предметы видимые: дерево состоит из ствола, ветвей и листьев; оно имеет цвет, форму, размер. Но, как всякое действие, восприятие, являющееся актом, неразложимо на части и всегда просто. Цвет, форма, листва дуба не воспринимаются по отдельности; восприятие едино; это — дерево с его цветом, формой и т. д. Качество никогда не воспринимается отдельно от предмета или часть отдельно от целого. Сознание обладает способностью абстрагировать, об этом будет сказано ниже; но ни глаз, ни другой орган чувств никогда не абстрагируют.

16. В восприятие видимых предметов входит еще много подробностей кроме упомянутых: движение, покой, место, пространство, время, число и др. Все они являются простыми идеями и поэтому не могут быть определены. Можно лишь указать, как они приобретаются. Идеи движения и покоя знакомы даже ребенку; он видит, как нянька то ходит, то сидит; первое его учат называть *движением*, второе — *покоем*. Понятие места входит в любое восприятие видимого предмета; мы видим, что он где-то находится —

* Из такого определения идеи неизбежно следует, что врожденных идей не бывает. Если не может быть врожденного первичного восприятия — а это очевидно, — то и идея, или вторичное восприятие, также не может быть врожденной. Однако доказательству этого очевидного положения Локк посвятил целую книгу своего Трактата о Человеческом Разуме. Вот как важна точность в определениях и сколько споров она прекращает. Д-р Беркли употребил много труда для доказательства другого, столь же очевидного положения, а именно: что общей идеи не бывает; наши первичные восприятия всегда являются восприятиями отдельного предмета; таковы же должны быть и наши вторичные восприятия.

справа или слева, и это зовется его *местом*. Спросите ребенка, где его мать, или в каком месте; он уверенно скажет: она в саду. Понятие *пространства* связано с размером или объемом; всякий материальный предмет занимает *пространство*, соответствующее его объему. Ребенок замечает, что, когда ящик полон игрушек, он не может вместить больше. Пространство означает также расстояние между видимыми предметами; оно может быть измерено. Обед следует за завтраком, ужин — за обедом; ребенок замечает промежуток и учится называть его *временем*. Иногда ребенок бывает наедине с няней; иногда в комнате бывает и его мать, иногда также — его братья и сестры. Он замечает разницу между многими и немногими; эту разницу он учится называть *числом*.

17. Первичное восприятие видимого предмета полнее, живее и отчетливей, чем восприятие любого другого предмета. Потому и представление, то есть вторичное восприятие видимого предмета также полнее, живее и отчетливей, чем любого другого предмета. Красивый музыкальный пассаж мы можем на миг вспомнить довольно точно; но спустя самое краткое время он становится для нас таким же смутным, как и другие названные выше представления.

18. Поскольку отдельный человек пребывает обычно в ограниченном пространстве, редко бывает, чтобы все, что нам необходимо знать, воспринималось нами непосредственно. Для восполнения этого отлично служит язык; ибо благодаря языку восприятия одного человека могут быть сообщены всем; то же способна делать живопись и другие подражательные искусства. Легкость сообщения зависит от живости идей, особенно в языке, который пока достиг способности сообщать лишь ясные идеи; вот отчего поэты и ораторы, весьма успешно описывающие предметы видимые, считают предметы, воспринимаемые другими органами чувств, недостаточно ясными, чтобы выразить их словами. Представление, полученное из вторых рук, следует отличать от представления, подсказанного нам памятью; хотя из-за их сходства оба обозначаются одним и тем же словом *представление*; это прискорбно, ибо двусмысленность в значении слова является большой помехой для ясности понятий. Так, Природа дает возможность без конца умножать представления, доставляя каждому достаточное их количество не только для вещей необходимых, но и для того, что украшает жизнь.

19. Человек наделен и творческой способностью; он может создавать образы предметов несуществующих. Материалом для этого служат представления, полученные от предметов видимых, которые он может разъять на части и слагать из них любые новые формы; их сложность и живость делают их пригодными для этого. Над другими своими представлениями, внешними или внутренними, человек не имеет такой власти; никаким усилием он не может создать из них новые сочетания; для этого они слишком смутны. Созданный так образ нельзя назвать вторичным восприятием, ибо он не происходит от первичного; однако бедность языка вынудила нас, как и в предыдущем случае, обозначать оба одним словом «*представление*». Эту особую способность создавать образы, не соответствующие ничему реальному, называют *воображением*.

20. Поскольку в рассуждениях и размышлениях исходят именно из представлений, важно понять их природу и существующие между ними различия. Их, видимо, можно разделить на три вида: во-первых, представления, основанные на первичном восприятии, точнее, *представления памяти*; во-вторых, представления, сообщенные нам посредством речи или иных знаков; и в-третьих, представления, рожденные воображением. Они различны во многом; но различны прежде всего потому, что происходят из различных источников; первые порождены реальными предметами, воспринятыми нашими органами чувств; вторые созданы с помощью речи или других знаков, обладающих той же силой, что и речь; третьи — собственным воображением человека. Едва ли нужно добавлять, что представление воображения, сообщенное другим людям посредством речи или иным способом, становится в их сознании представлением второго рода, а вспоминаемое впоследствии превращается в представление памяти.

21. Мы не так созданы, чтобы воспринимать предметы равнодушно; за весьма малыми исключениями, они кажутся нам приятными или неприятными и возбуждают сладостные или же тягостные эмоции. Среди предметов внешнего мира мы различаем те, что воздействуют на нас непосредственно, и те, что воздействуют издали. Касаясь чего-либо мягкого и гладкого, мы испытываем сладостное чувство в месте прикосновения, почти не отличая этого чувства от приятности самого предмета; это относится и ко всем другим непосредственным воздействиям.

Иначе обстоит со слухом и зрением: звук воспринимается как приятный сам по себе и возбуждает у слушателя сладостную эмоцию; видимый предмет кажется приятным сам по себе и вызывает у зрителя сладостную эмоцию. Это мы различаем: сладостную эмоцию помещаем в нашем сознании, а приятность предмета приписываем ему самому как одно из его качеств. Приятность видимого предмета называется *красотой*; а неприятность такого предмета — *уродливостью*.

22. Но хотя красота и уродливость в их точном и исходном значении относятся лишь к видимым предметам, в более широком и переносном смысле их применяют и к предметам, воспринимаемым другими органами чувств, а иногда даже к отвлеченным понятиям; ибо нередко говорят: *прекрасная теорема, прекрасный государственный строй*.

23. Линию, подчиненную одному правилу, называют правильной; таковы прямая, парабола, гиперболла, окружность круга и эллипса. Фигуру, подчиненную одному правилу, также называют правильной: таковы круг, квадрат, шестиугольник, равносторонний треугольник. Когда линия или фигура укладываются в одно правило и в них нет ничего произвольного, их называют вполне правильными; таковы упомянутые фигуры, а также прямая линия и окружность. Фигура и линия, требующие для своего построения более чем одно правило и имеющие в себе нечто произвольное, не вполне правильны; параллелограмм и ромб менее правильны, чем квадрат; ибо у параллелограмма произвольна длина сторон и только требуется равенство противоположных сторон; а у ромба произвольна величина углов и только требуется равенство противоположных углов; поэтому и окружность эллипса, имеющего разнообразные формы, менее правильна, чем окружность круга.

24. Правильность, подобно красоте, относится, собственно, к видимым предметам, но, подобно ей, переносится и на другие предметы. Так, мы говорим «правильная процедура», «правильное музыкальное сочинение», «правильная дисциплина».

25. Когда два предмета состоят из подобных частей, их называют единообразными. Полное единообразие бывает при равенстве частей обоих предметов; так, совершенно единообразны два куба одинакового размера. Единообразие менее полно, когда части подобны, но не равны; меж-

ду двумя квадратами или кубами разных размеров нет полного единообразия; еще меньше его между квадратом и параллелограммом.

26. Понятие единообразия применимо и к частям одной фигуры. Части квадрата вполне единообразны; как стороны, так и углы его равны между собой. Чем же отличается правильность от единообразия? Ибо фигура, состоящая из единообразных частей, должна быть правильной. Правильность есть свойство фигуры в целом, состоящей из единообразных частей. Единообразие есть качество этих частей, сходных друг с другом. Квадрат мы называем правильной фигурой, а не единообразной; о частях квадрата мы не говорим, что они правильны; мы говорим об их единообразии.

27. От предметов, имеющих одинаковое назначение, как-то: ноги, руки, глаза, окна, ложки, мы требуем единообразия. Между предметами разного назначения должна существовать пропорциональность; например, между ногой и рукой, между основанием, стержнем и капиталью колонны, между длиной, шириной и высотой комнаты; некоторая пропорциональность требуется и между предметами тесно связанными, как, например, дом, сад и конюшни; но мы не требуем пропорциональности между предметами, связанными лишь отдаленно, например, столом, за которым человек пишет, и его собакой. Пропорциональность и единообразие никогда не совпадают; равные предметы единообразны; но к ним неприменимо понятие пропорциональности. Стороны и углы квадрата равны и единообразны, но мы не называем их пропорциональными. Таким образом, пропорциональность всегда предполагает неравенство или различие, но лишь до некоторого предела; наиболее приятные пропорции подобны *максимуму* в математике; большее или меньшее неравенство или различие уже менее приятны.

28. Понятие порядка относится к нескольким вещам. Во-первых, чувство порядка руководит нами при обозрении предметов: мы чувствуем, что правильнее переходить от главного к дополнениям и от целого к частям, чем наоборот. Затем, чувство порядка побуждает нас размещать рядом предметы тесно связанными. В-третьих, когда между предметами нет естественной связи, наиболее совершенным нам кажется такой порядок, который лучше всего сочетал бы их. Таким наилучшим сочетанием для

прямых линий является параллельность; если они пересекаются, сочетание менее совершенно. Крупный предмет посредине и два меньших, одинакового размера, по обе стороны от него — таково наиболее тесное сочетание, которого можно добиться размещением; два одинаковых предмета лучше сочетаются, когда поставлены бок о бок, но тогда они не будут в одинаковом отношении к третьему.

29. Красота или приятность видимого предмета воспринимается как одно из его качеств; это верно и для первичного восприятия и для вторичного, то есть для представления; отсюда — удовольствие при представлении о чем-либо прекрасном. Сладостно также представление воображения, хотя и менее, чем представление о таком же предмете, подсказанное памятью; по той явной причине, что первое более четко и живо, чем второе. Этот недостаток представлений воображения более чем восполняется их величию и разнообразием, которые не имеют границ; ибо когда изображение ничем не сдержано, оно может создавать представления о более красивых предметах, более благородных и героических деяниях, бóльших злодействах и более удивительных событиях, чем когда-либо существовавшие в действительности; эти представления, сообщаемые посредством слов, живописи, скульптуры и др., чрезвычайно усиливают роль воображения.

30. В природе каждого человека есть нечто своеобразное, отличающее его от других; именно это формирует его характер, делает кротким или горячим, правдивым или лживым, решительным или робким, веселым или угрюмым. Эту врожденную черту, именуемую *склонностью*, следует отличать от *принципа*; последний, обозначающий закон человеческой природы, распространяется на всех; первый означает нечто присущее именно данному человеку. *Расположение* объединяет их оба, означая как принцип, так и склонность.

31. *Привязанность*, то есть длительное стремление к какому-либо существу или предмету, занимает место между склонностью и страстью. Его легко отличить от склонности, которая, будучи врожденной, существует прежде, чем встретит тот или иной предмет; привязанность не может быть врожденной, ибо устремлена на определенный объект и не может появиться, прежде чем этот объект не был хоть раз увиден. Не менее очевидно и ее отличие от

страсти, зависящей от реального присутствия своего объекта или иллюзии такого присутствия и исчезающей вместе со своим объектом; тогда как привязанность отличается прочностью и существует, даже когда мы не думаем о ее объекте. Это можно пояснить знакомым примером. Я обладаю врожденной склонностью к признательности, которую, за отсутствием объекта, не имел еще случая проявить и, следовательно, в себе не подозреваю. Другой человек, имеющий ту же склонность, встретился с добрым отношением, внушившим ему благодарность к благодетелю; между ними возникает тесная связь, именуемая *привязанностью*; подобно другим связям, она постоянна, хотя и не всегда проявляется открыто. Обычно она дремлет, пока не является случай проявить ее; тогда она превращается в пылкое чувство признательности, и человек жадно ловит случай как можно лучше ее выразить.

32. *Отвращение* я считаю противоположностью привязанности, а не желания, как обычно думают. Мы чувствуем привязанность к одному человеку и отвращение к другому; первая побуждает нас делать его объекту добро, второе — зло.

33. Что такое чувствование? Это не восприятие, ибо восприятием называется осознание внешних предметов. Это и не внутренний акт, как-то: размышление или миг бездумья, побуждение, решение, желание и т. п. Это и не концепция отношений между предметами; такая концепция называется мнением. Термин *чувствование* имеет в виду те мысли, которые подсказаны какой-либо страстью.

34. *Вниманием* называется то состояние сознания, которое подготавливает нас к получению впечатлений. Смотря по степени внимания предметы производят на нас сильное или слабое впечатление*. Внимание требуется даже при столь простом действии, как видение; глаз может охватить разом значительное пространство; но из всего, попавшего в поле зрения, мы видим ясно лишь то, на что устремлено внимание; находясь в глубокой задумчивости, целиком

* Бэкон в своей Естественной Истории⁴ делает следующее наблюдение. Звуки обостряются, когда сознание устремлено именно на орган слуха, а зрение бездействует. Поэтому звуки приятнее и слышнее ночью, чем днем; и, вероятно, сладостнее для слепцов, чем для прочих людей; известно также, что в промежутке между сном и бодрствованием, когда все чувства дремлют, музыка звучит для нас сладо- стнее, чем когда мы бодрствуем.

поглощающей наше внимание, мы едва видим даже то, что находится прямо перед нами. В цепи восприятий внимание дробится между несколькими объектами, поэтому ни один из них не выделяется так, как выделялся бы, будь он один. Так, ночная тишина способствует чувству страха, ибо ничто не отвлекает внимания:

Жутко повсюду душе, сама тишина устрашает⁵.

З а р а

Какая тишина! Кругом безлюдье.
Здесь, в мрачных коридорах, за дверьми
Железными, не встретишь ни души,
Здесь человеческий не слышен голос.
А прежде, чуть войдешь, — и, рая чувства,
Врывались в уши вопли осужденных,
И лязг цепей, и скрип засовов ржавых;
Здесь то и дело взоры ужасал
Угрюмый облик палачей свирепых...
И все же эта тишина сильней
Сплетенья ужасов былых терзает душу⁶.

Поэтому и предмет, увиденный в конце замкнутого круга преимуществу волей; поэтому, когда пустяки производят гозора, приятнее глазу, чем когда предстает среди многих окружающих предметов.

Крик ворона и жаворонка пенье
Равны, коль им внимают равнодушно.
И соловей, когда б запел он днем —
Когда гогочет каждый гусь, — считался б
Не лучшим музыкантом, чем щегленок⁷.

35. В случаях малозначащих внимание направляется по глубокое впечатление, мы сами в том виноваты. Если бы мы обладали способностью отвлекаться также и от предметов важных, мы были бы защищены от всякого глубокого впечатления. Однако таким могуществом мы не обладаем; интересный предмет привлекает наше внимание с неодолимой силой; и пока оно таким образом захвачено одним предметом, другие будут тщетно ждать туда доступа. Так, небольшая беда почти не чувствуется рядом с большей:

Л и р

Ты думаешь, промокнуть до костей
Такое горе? Но несчастье меркнет
Пред большею напастью. Например:
Ты прибежал, спасаясь от медведя,

К бушующему морю — ты свернешь
 Медведю в пасть. При бодром духе тело
 Чувствительно. Но у меня в груди
 Все вытеснено вон душевной бурей⁸.

36. *Род, вид, модификация* — это термины, изобретенные, чтобы отличать существа одно от другого. Отдельные особи различаются своими свойствами; ряд особей, объединенных некими свойствами, отличающими их от других, называется *видом*; несколько видов, обладающих общими отличительными свойствами, называются *родом*. Свойство, отличающее один род, один вид или даже одну особь, называется *модификацией*; то, что зовется качеством или свойством по отношению к одной особи или категории особей, называется модификацией, когда рассматривается как черта, отличающая особь или категорию особей от других; черная кожа и курчавые волосы являются свойствами негра; они же, рассматриваемые как черты, отличающие негра от человека иного вида, называются модификациями.

37. Видимые предметы, будучи сложными, имеют разнообразные качества; все они обладают цветом, а также длиной, шириной и толщиной. Когда я вижу раскидистый дуб, я различаю в нем размеры, очертания, цвет, иногда движение; в реке я вижу цвет, очертания и постоянное движение; игральная кость обладает цветом, черными точками и шестью одинаковыми плоскостями. Предметы, воспринимаемые осязанием, все имеют протяженность; одни из них шероховаты, другие гладки, одни тверды, другие мягки. Предметы, воспринимаемые другими органами чувств, бывают и простые и сложные: звук, вкус, запах могут быть настолько просты, что неразделимы на составные части; другие слагаются из нескольких звуков, вкусов и запахов.

38. Глаз способен охватить разом множество предметов: деревьев в лесу или людей в толпе; каждый имеет отдельное, самостоятельное существование и различается не только в действительности, но и в нашем сознании; нет ничего легче, чем отвлечься от некоторых из них и сосредоточить внимание на остальных. Большой ветвистый дуб привлекает наше внимание и отвлекает его от окружающего кустарника. Так же обстоит и со сложными звуками, вкусами и запахами; мы можем направить нашу мысль на одни составные части, отвлекшись от других. Способность отвлечься не ограничивается предметами, которые

разделимы также и в действительности; она включает и те, которые в действительности нераздельны; размеры, очертания и цвет дерева нераздельны и не существуют самостоятельно, как и длина, ширина и толщина; но мы можем думать об этих свойствах по отдельности, абстрагируясь от остальных. Это пример отвлечения там, где предметы, в сущности, нераздельны.

39. Пространство и время породили много философского пустословия, но теперь, когда мы объяснили способность абстрагироваться, мы постигнем их без труда. Выше говорилось, что пространство, как и место, входит в восприятие любого видимого предмета; дерево мы видим на известном месте, занимающим некое пространство. Благодаря способности к абстракции мы можем рассматривать пространство независимо от занимающего его тела; отсюда отвлеченный термин «пространство». Точно так же существование можно рассматривать отдельно от любого существующего предмета, а место — отдельно от любой находящейся там вещи. Всякий ряд или череда предметов подсказывает мысль о времени; время также можно рассматривать отдельно от чередующихся предметов. Так возникают отвлеченные понятия движения, покоя, числа и тысяча других, чрезвычайно обогащающих язык; без них он был бы весьма убогим. Животные, вероятно, обладают неким смутным понятием обо всем этом применительно к отдельным случаям; вол, видимо, замечает, что вдоль поля дольше идти, чем поперек; возможно, что он знает, когда их в упряжке четыре, а когда всего два. Но животные не обладают способностью к абстракции; она была бы им совершенно бесполезна, раз они не владеют речью.

40. Способность к абстракции приносит большую пользу. Плотник видит в бревне его твердость, вес, цвет, плотность; ученый, отвлекаясь от этих свойств, подвергает его химическому анализу, определяет его запах и составные части; геометр сосредоточивает свое внимание на форме, длине, ширине и толщине. Словом, каждый мастер выделяет именно то, что нужно в его деле, отвлекаясь от всего остального.

41. Выше сказано, что общих понятий не существует; что мы воспринимаем только конкретные объекты, и наши вторичные восприятия, или представления, должны быть такими же. По этой же причине невозможна и отвлеченная идея. Мы не можем составить себе представление о

части без целого; или о движении, цвете, форме независимо от предмета. Никто не может составить себе представление о красоте, не подумав о человеке, наделенном этим качеством; или о тяжести, не подумав сперва о каком-либо тяжелом предмете. А когда он созерцает предмет, наделенный каким-либо из упомянутых качеств, у него возникает не представление вообще, а представление о конкретном предмете и его свойствах. Но, хотя часть и целое, субъект и его атрибуты, следствие и его причина связаны столь тесно, что нельзя составить себе представление об одном без другого, мы все же способны размышлять об одном, отвлекаясь от другого.

Это осуществляется с помощью слов, обозначающих предмет такого размышления; слова эти называются абстрактными понятиями. Значение таких понятий и употребление их хорошо известны, хотя сами они, без помощи некоторых подробностей, не вызывают у нас образа или представления. Очень полезны они в описании; благодаря им можно сравнивать различные формы и цвета, не стараясь представить их себе как свойства какого-либо отдельного предмета; вместе со словами конкретного значения они создают у нас образы или представления.

42. Способность к абстракции дана человеку только для рассуждения. Она весьма облегчает любой ход рассуждений, ибо позволяет нам отвлечься от всех других обстоятельств и сосредоточить внимание только на том, что мы хотели бы выяснить.

43. Отвлеченные понятия можно разделить на три вида, которые все подчинены способности рассуждения. Число отдельных людей и предметов бесконечно; если бы мы не умели распределять их по категориям, наша мысль заблудилась бы среди них, и мы не сделали бы никаких успехов в познании. Именно способность к абстракции позволяет нам распределять индивидуумов по *родам и видам*; обнаружив у ряда отдельных особей общие им всем свойства, мы даем им название, которое их объединяет и отличает от других. Так, слово *животное* обозначает всякое существо, способное к произвольному движению; подобной же цели служат слова *человек, лошадь, лев* и др. Такова первая и самая обычная форма абстракции; она находит весьма широкое применение, позволяя нам в наших рассуждениях иметь дело с видами и категориями вместо бесчисленных отдельных предметов. От-

влеченные понятия второго типа охватывают ряд отдельных предметов, объединенных какой-либо случайной связью. Большое число людей, собравшихся в одном месте и ничем не связанных, кроме этого соседства, называют *толпой*; создавая это слово, мы отвлекаемся от пола, возраста, положения, одежды и т. д. Люди, объединенные подчинением одним и тем же законам и одному правительству, называются *нацией*, а люди, подчиненные одному командованию, — *армией*. Третий тип абстракции имеет место, когда мы избираем для рассуждения свойство или часть, которые могут быть общими для множества индивидуумов, как-то: белизна, жар, красота, длина, округлость, голова, рука.

44. Отвлеченные термины являются удачным изобретением; главным образом благодаря им мы можем сближать предметы наших суждений и отделять их от всех других, хотя бы и тесно связанных с ними от природы. Без помощи таких терминов наш ум не мог бы следить за предметом мысли и постоянно рисковал бы отвлечься посторонними обстоятельствами или пренебречь чем-либо важным. Без помощи языка мы можем интуитивно сравнивать предметы, находящиеся у нас перед глазами; а когда их нет — сравнивать их мысленно. Но когда мы пытаемся пойти дальше и делать выводы и заключения, мы всегда пользуемся отвлеченными терминами, даже мысленно; рассуждать без них было бы столь же трудно, как совершать алгебраические действия без соответствующих знаков; ибо почти во всяком рассуждении есть доля абстракции, а для этого нам нужны отвлеченные термины. Отсюда следует, что без языка человек едва ли был бы разумным существом.

45. Одна и та же вещь, рассматриваемая с различных точек зрения, имеет различные названия. С точки зрения одних своих качеств это — *субстанция*; с точки зрения других — *тело*; а с самой общей точки зрения — *субъект*. По отношению к совершаемому над ней действию это — *пассивный субъект*; по отношению к кому-то воспринимающему ее — *объект*; с точки зрения вызываемых ею следствий это — *причина*; а по отношению к вызвавшей ее причине — *следствие*.

КОММЕНТАРИИ

Генри Хоум (Home) родился в 1696 г. в Шотландии в родовом поместье Кеймс (Бервикшир) в семье мелкого землевладельца из обедневших аристократов. Вначале воспитывался дома, а в 1712 г. переехал для продолжения образования в Эдинбург, где первое время был учеником адвоката, а с 1716 г. начинает изучать в университете юриспруденцию под руководством Джеймса Крэга. В 1722 г. Хоум сдал университетский экзамен и через год получил право адвокатской практики. В течение первых десяти лет он бедствовал материально и в 1732 г. безуспешно пытался занять кафедру романского права в Эдинбургском университете после смерти своего учителя. За это время им были изданы первые две книги по правоведению — “Remarkable Decisions of the Court of Session from 1716 to 1728” (1728) и “Essays upon several Subjects in Law” (1732), благодаря которым его имя стало известным во влиятельных юридических кругах. В течение нескольких лет (до 1742) он являлся хранителем адвокатской библиотеки. В 1741 г. он публикует «Словарь судебных прецедентов» (“Dictionary of Decisions”). В том же году в связи со смертью отца наследует имя Кеймс. Постепенно Хоум завоевывает авторитет лучшего адвоката своего времени по гражданским и по уголовным делам. Но, несмотря на трудолюбие и известность, продвижение его по службе не было быстрым. Лишь в 1752 г. он получил титул лорда Кеймса (Kames) и должность судьи в Шотландском Верховном гражданском, а с 1763 г. — в Верховном уголовном суде. На этом посту, который он не оставлял до конца жизни, Хоум прославился своими строгими и беспристрастными вердиктами.

Хоум отличался поразительным разнообразием интересов. Помимо юриспруденции его волновали также проблемы языка и литературы. Именно он подсказал Адаму Смиту мысль прочесть курс лекций по риторике и художественной литературе в Эдинбурге. Он же напутствовал Роберта Уотсона и Хью Блэйра на этом поприще, в результате чего последний был назначен профессором риторики в Эдинбургском университете. Еще в студенческие годы Хоум изучал классическую латынь и древних авторов. Прекрасное знание античности послужило основой для его эссе о британских древностях “Essays upon several Subjects concerning British Antiquities” (1747). Увлечение метафизикой и моральной философией — излюбленными предметами споров тогдашней молодежи — вылилось в его первое философское сочинение «Опыты о принципах морали и естественной религии» (“Essays on the Principles of Morality and Natural Religion”), опубликованное анонимно в 1751 г. Оно было направлено против скептицизма Юма, в нем обсуждались вопросы детерминизма и свободы воли, и здравый смысл выступал в качестве основы моральной жизни человека. Работа вызвала волнение в шотландских религиозных и политических кругах и даже навлекла на него обвинения в ереси со стороны шотландской кальвинистской церкви. В

дальнейшем Хоум опубликовал (также анонимно) в дополнение к этому сочинению "Objections against the Essays on Morality and Natural Religion Examined" (1756), где рассматривались выдвинутые против него возражения. Интерес Хоума к философии проявился и в том, что с 1753 г. он содействовал оживлению работы Философского общества Шотландии, выступал с докладами («О законах движения» и т. д.), а в 1769 г. стал его президентом.

Во второй половине 50-х годов появляется еще несколько его теоретических работ по правведению: "Principles of the Law of Scotland" (1754), "Statute Law of Scotland" (1757), "Historical Law-Tracts" (1758), "Principles of Equity" (1760). К этому же периоду относится и начало его дружбы с американским философом, ученым и государственным деятелем Бенджаминем Франклином во время пребывания его в Лондоне (1757—1762) в качестве представителя североамериканских колоний в метрополии. Дружба эта оказала огромное влияние на Хоума. В 1761 г. он публикует педагогический трактат «Введение к искусству мыслить» ("Introduction to the Art of Thinking"), первая часть которого представляла собой свод правил поведения, вторая — соответствующие примеры из истории и рассказы, заимствованные им из любимых писателей. Они же часто цитируются и в его следующем сочинении — «Основания критики» (1762). Это было первое в Шотландии изложение дескриптивной и психологической эстетики, которое вскоре стало наиболее популярным произведением Хоума и уже при его жизни выдержало ряд изданий (1763, 1765, 1769, 1774). Всего английских изданий было одиннадцать.

Хоум был одним из основателей Физического и Литературного общества (впоследствии Королевского общества Эдинбурга), покровителем Музыкального общества, учрежденного в 1728 г., завсегдаем концертов и театральные спектаклей, часто выступал на собраниях Общества избранных (Select Society), основанного в 1754 г. художником А. Рэмзи (Allan Ramsay, 1713—1784) «для поощрения искусств, наук, промышленности и земледелия». Роль мецената искусств сочеталась у Хоума с любовью к занятиям сельским хозяйством. Его работы "Progress of Flax-husbandry in Scotland" (1766) и "The Gentleman Farmer" (1776) обобщают собственный агрономический опыт.

В эти же годы он издает свой третий (после «Опытов о принципах морали...» и «Оснований») наиболее значительный труд «Очерки по истории человека» ("Sketches on the History of Man", 1774), посвященный актуальным и дебатировавшимся в то время проблемам происхождения человека и исторической роли цивилизации. В последние годы им были изданы еще несколько юридических сочинений — "Remarkable Decisions of the Court of Session from the year 1730 to 1752" (1766), "An Historical Dissertation concerning the Antiquity of the English Constitution" (1768), "Elucidations respecting the Common and Statute Law of Scotland" (1777), "Select Decisions of the Court of Session from the year 1752 to 1768" (1780) — и еще одна работа о воспитании "Loose Hints upon Education, chiefly concerning the Culture of the Heart" (1781). Хоум умер 27 декабря 1782 г. Посмертно было опубликовано написанное в 1745 г. эссе о наследственном и неотъемлемом праве королей ("An Essay on the Hereditary and Indefeasible Right of Kings", 1797).

На русском языке «Основания критики» публикуются впервые. Для перевода выбрано последнее (пятое) прижизненное издание ("Elements of Criticism", 2 vols., Edinb., 1774) как наиболее полное, включающее

все дополнения и изменения Хоума. Например, если в первых двух изданиях Хоум показывает, что величественное и возвышенное — это эмоции, отличные от всех других и приятные сами по себе, то в третьем (1765) и более поздних изданиях он пересматривает это положение, подчеркивая, что просто объем не является величественным и для того, чтобы величина приобрела величие, необходимы соразмерность, пропорциональность или другие подобные качества, причем величие требует их в меньшей степени, чем прекрасное. Точно так же впервые в третьем издании появляется деление на первичные и вторичные отношения (primary and secondary relations), см. примечание в главе X (по комментируемому нами изданию т. I, стр. 336). Примеры такого рода можно продолжать.

Перевод выполнен З. Е. Александровой и сверен с оригиналом М. П. Викулиной. Текст печатается с незначительными сокращениями. Купюры коснулись, во-первых, рассуждений Хоума, не связанных с эстетикой и нередко вынесенных им самим в подстрочные примечания; во-вторых, цитат из литературных источников; здесь, с одной стороны, нами были опущены или сокращены слишком пространные из них (монологи и целые сцены) или известные читателям по русским переводам, с другой — уменьшено количество однотипных примеров, приводимых Хоумом для иллюстрации и подтверждения какого-либо теоретического положения. Все отрывки на французском, итальянском и латинском языках Хоум цитирует в оригинале (исключение составляет лишь «Илиада» в переводе А. Поупа).

В целях унификации все сведения о литературных цитатах вынесены в комментарии, хотя Хоум во многих случаях и сам указывает источник (однако, как правило, его данные очень неполны). После названия произведения двумя цифрами (римской и арабской) обозначены в зависимости от жанра либо акт и сцена (или явление), либо песня и строфа (или строки), либо книга и строки (или книга и стихотворение), либо часть и глава, либо глава и параграф, тремя цифрами — книга, глава и параграф и т. д. Следует отметить, что нумерация глав, разделов, строк, сцен (например, в пьесах Шекспира) по текстам Хоума довольно часто не совпадает с имеющимися русскими переводами, и тогда они указаны с поправкой на доступные нам издания. Некоторые стихотворные произведения (например, отдельные трагедии Шекспира, «Потерянный рай» Мильтона) представлены в разных переводах, что обусловлено стремлением найти в каждом случае адекватный вариант.

[Посвящение королю Георгу III¹]

¹ *Георг III* (1738—1820) — английский король (1760—1811) ганноверской династии. Проводил консервативную политику, опираясь на партию тори.—43.

² *Альфред Великий* (848/849—900/901) — англосаксонский король, правил с 871 г., прославился не только как завоеватель и законодатель, но и как покровитель искусств.—43.

Введение

¹ *Дюбо* (Dubos) Жан-Батист (1670—1742) — французский эстетик, историк и дипломат, секретарь Французской академии, автор ряда исторических работ и эстетического трактата «Критические размышления

о поэзии и живописи» ("Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture", 1719).—47.

² «Гермес, или философские исследования по всеобщей грамматике» ("Hermes, or a Philosophical Inquiry concerning Universal Grammar", 1751). Автор — английский филолог Джеймс Харрис (Harris, 1709—1780). По-видимому, трактат назван именем Гермеса потому, что в греческой мифологии он считался не только покровителем дорог и торговли, но и богом красноречия и остроумия, изобретателем азбуки и чисел, искусств и наук.—49.

³ Боссу (Bossu) Рене (1631—1680) — французский критик-классицист. Хоум имеет в виду его «Трактат об энической поэме» ("Traité du poëme epique", 1675), получивший широкую известность и высоко оцененный Буало.—52.

⁴ Хоум притерживается здесь традиционного для английской культуры XVIII в. понимания критики, или критицизма, как науки о чувстве прекрасного и о вкусе. Именно так, например, объяснял данное понятие Д. Юм во введении к «Трактату о человеческой природе» (1734—1737). В то время эстетические взгляды выкристаллизовывались в рамках критических рассуждений (сравни. «Опыт о критике» (1711) А. Поупа).—53.

Глава I. Цепь восприятий и представлений

¹ В настоящей работе Хоум следует за Юмом, используя его идеи о законах ассоциаций (гл. III «Трактата...»).—55.

² Шекспир, Венецианский купец, I, I, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—56.

³ Шекспир, Генрих IV, ч. II, II, I, пер. Е. Бируковой.—56.

⁴ Пиндар (521—441 до н. э.) — древнегреческий поэт и музыкант, классик хоровой лирики. Писал оды, гимны, дифирамбы.—59.

⁵ Планк Мунаций (I в. до н. э.) — римский оратор, полководец и политик, которому Гораций посвятил оду.—60.

⁶ Вергилий Марон Публий (70—19 до н. э.) римский эпический поэт. Его перу принадлежат «Буколики» (Пастушеские песни или эклоги, 42—38 до н. э.), «Георгики» (36—29 до н. э.) — дидактическая поэма о земледелии, и героическая поэма «Энеида», принесшая ему мировую славу.—60.

⁷ Автор поэмы — Буало. См. прим. 43 к стр. 101 и 15 к стр. 166.—60.

⁸ Саллюстий Крисп Гай (86—35 до н. э.) — римский историк и политик, сторонник Цезаря, автор сочинений «О заговоре Катилины», «О Югуртинской войне».—60.

⁹ Вергилий, Буколики, X, 75—79, пер. С. Шервинского.—62.

¹⁰ Драйден, Завоевание Гранады, ч. II, III, I (пер. Б. Лейтина).— Драйден (Dryden) Джон (1631—1700) — английский поэт, драматург и критик периода Реставрации. Ему обязан популярностью жанр «героической пьесы», использующий традиции французского театра XVII в. Эстетические принципы этого жанра сформулированы им в «Опыте о драматической поэзии» (1668) и «Опыте о героических пьесах» (1672). Образцом может служить двухчастная драма «Завоевание Гранады испанцами» (1672) на сюжет, заимствованный у французской писательницы Мадлен Скюдерн (1607—1701) — автора авантюрно-галантных романов. Далее неоднократно цитируется.—62.

Глава II. Эмоции и страсти

¹ *Деметрий Фалерский* (345—283 до н. э.) — древнегреческий оратор, ученый и государственный деятель. Написал трактат «О Красноречии», пять книг «О сновидениях» и ряд сочинений по философии, истории, грамматике (все они утрачены). Ввел новый ораторский стиль — диатрибу (диалог с воображаемым оппонентом). Приобрел известность как инициатор создания знаменитой библиотеки в Александрии.—72.

² *Полибий* (ок. 200—120 до н. э.) — древнегреческий историк, полководец и государственный деятель. Автор «Всеобщей истории» в 40 книгах, из которых полностью сохранилось лишь 5.—74.

³ *Тимофей* Милетский (450—360 до н. э.) — греческий поэт и музыкант, автор песен и гимнов, считался одним из искусных исполнителей на кифаре, которую он усовершенствовал, прибавив к семи струнам еще четыре. Ему же приписывается изобретение хроматического строя.—75.

⁴ *Филоксен* (435—380 до н. э.) — греческий поэт, автор дифирамбов (сохранилось лишь несколько фрагментов).—75.

⁵ *Карл II* (1630—1685) — английский король (с 1660) из династии Стюартов (сын Карла I).—75.

⁶ *Сэр Гарри Вильдер* — персонаж двух пьес Джорджа Фаркара (Farquhar, 1678—1707), популярного актера и драматурга, одного из последних представителей комедии Реставрации. Пьеса «Верная чета, или Поездка на юбилей» (1699) пользовалась таким успехом, что Фаркар пишет продолжение — «Сэр Гарри Вильдер» (1701). Хотя обе пьесы были поставлены уже после опубликования трактата Джереми Колльера (1698), потребовавшего нравственной реформы театра, и в них в какой-то мере учитываются эти новые веяния, в целом они еще соответствуют духу драматургии Реставрации.—76.

⁷ «*Подозрительный муж*» (1747) — единственная опубликованная пьеса Бенджамина Ходли (Hoadly, 1706—1797), английского придворного врача, математика и литератора. Успех и популярность комедии принесло блестящее исполнение роли Рейнджера Д. Гарриком (см. прим. 52 к стр. 299), в репертуаре которого была также роль сэра Г. Вильдера.—76.

⁸ *Леди Таунли, леди Грейс* — действующие лица комедии «Рассерженный муж, или Поездка в Лондон» (1728) Джона Ванбру (Vanbrugh, 1664—1726), комедиографа и архитектора эпохи Реставрации. Пьеса осталась неоконченной и после его смерти была завершена К. Сиббером (см. прим. 7 к стр. 287).—76.

⁹ *Конгрив* Уильям (1670—1729) — английский драматург эпохи Реставрации. Его комедии «Старый холостяк» (1693), «Дводушный» (1693), «Любовь за любовь» (1695), «Пути светской жизни» (1700) принадлежат к лучшим образцам этого жанра. Кроме того, им написаны трагедия («Невеста в трауре», 1697), роман («Незнакомка», 1692), стихи, литературные трактаты.—76.

¹⁰ *Отвей*, *Спасенная Венеция*, I, 1, пер. Б. Лейтина.— *Отвей* (Otway) Томас (1652—1685) — английский поэт и драматург эпохи Реставрации. Его лучшие пьесы: «Сирота, или Несчастное замужество» (1680) — образец семейной трагедии, где конфликт переносится в область личного чувства; «Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор» (1681) на сюжет, заимствованный из сочинения французского историка аббата де Сен-Реаля (1639—1692) «О заговоре испанцев против рес-

публики Венеции» (1674) и обработанный Отвеем как прозрачная аналогия тогдашним политическим событиям (борьба тори и вигов, антипапский заговор 1679 г.); но и здесь он остается прежде всего поэтом интимных чувств. Обе трагедии далее неоднократно цитируются.—78.

¹¹ Вергилий, Энеида, IV, 158—159, пер. В. Брюсова.—79.

¹² Тассо Освобожденный Иерусалим, VII, 55, пер. В. Лихачева.—79.

¹³ Хоум ссылается здесь на свою работу, изданную анонимно в 1751 г.—80.

¹⁴ Гренвилль Ричард (Grenville) (1541?—1591) — английский мореплаватель. Участвовал в колонизации Сев. Америки. Эпизод, о котором упоминает Хоум, произошел в 1591 г. во время войны Англии с Испанией.—82.

¹⁵ Гаклюйт (Hakluyt) Ричард (1533—1616) — английский географ. Ввел в школах Англии применение глобуса и других географических инструментов. Наиболее популярна его работа «Основные морские и сухопутные путешествия и открытия английской нации» ("The principal navigations, voyages and discoveries of the English nation", 1589), переизданная в 3-х томах в 1598—1600. Его именем названы острова и мысы в морях Арктики.—82.

¹⁶ Эпаминонд (ок. 420—362 до н. э.) — участник Пелопоннесских войн, вождь фиванской демократии.—82.

¹⁷ Шекспир, Генрих IV, ч. II, II, 3, пер. Е. Бируковой.—82.

¹⁸ Шекспир, Кориолан, V, 3, пер. Ю. Корнеева.—83.

¹⁹ Генрих IV Наваррский (1553—1610) — французский король (1594—1610), первый из династии Бурбонов.—83.

²⁰ Шекспир, Король Иоанн, III, 1, пер. Н. Рыковой.—83.

²¹ Шекспир, Генрих IV, ч. II, I, 1, пер. Е. Бируковой.—83.

²² Отвей, Спасенная Венеция, V, 1, пер. Б. Лейтина.—85.

²³ Шекспир, Юлий Цезарь, III, 2, пер. М. Зенкевича.—86.

²⁴ Плиний Старший Гай Секунд (23—79) — римский ученый и писатель. Имеется в виду его «Естественная история», представляющая собой свод знаний того времени (до нас дошли из нее лишь 37 книг).—87.

²⁵ Авл Геллий (род. 130 н. э.) — римский писатель, автор сочинения «Аттические ночи», сохранившего многочисленные фрагменты из утраченных произведений древних авторов.—87.

²⁶ Шекспир, Отелло, I, 3, пер. А. Радловой.—89.

²⁷ Брасид — спартанский полководец времен Пелопоннесской войны.—90.

²⁸ Плутарх (46—127) — греческий историк и философ — моралист. Известны его «Сравнительные жизнеописания» и «Нравственные сочинения» ("Moralia"). Приписываемые ему «Изречения царей и полководцев» ("Aprophthegmata regum et imperatorum") не являются подлинным произведением Плутарха.—90.

²⁹ Шекспир, Буря, III, 3.—91.

³⁰ Шекспир, Отелло, III, 3, пер. Б. Пастернака.—91.

³¹ Аддисон (Addison) Джозеф (1672—1719) — английский поэт, публицист, драматург, эстетик и политический деятель. Совместно с журналистом и драматургом Ричардом Стилом (Steele, 1672—1729) издавал сатирико-нравоучительный журнал "The Spectator" (букв. «Зритель»), где он же был автором большинства статей. Журнал выходил ежедневно с марта 1711 по декабрь 1712 и с июня по декабрь 1714 (всего 635 номеров). Его перу принадлежат, кроме того, опера «Роза-

монда» (1707), трагедия в стиле просветительского классицизма «Катон» (1713) и комедия «Барабанщик» (1716).—91.

³² Коэн Грив, Невеста в трауре, IV, 8, пер. Б. Лейтина.—92.

³³ в... *битве при Заме* (в древности город в Сев. Африке близ Карфагена) осенью 202 г. до н. э. римский полководец Сципион (235—183 до н. э.) разбил войско Ганнибала.—95.

³⁴ *Тацит* Публий Корнелий (ок. 55—120) — римский историк, автор «Анналов» и «Истории». *Отон* Марк Сальвий (32—69) — римский император (с янв. по апр. 69 г.), свергнутый Вителлием. Покончил жизнь самоубийством, бросившись грудью на кинжал (Тацит, История, II, 49).—97.

³⁵ *Луcretия* — римская героиня, имя которой стало олицетворением добродетели. Обесчещенная сыном царя Тарквиния, покончила с собой.—97.

³⁶ Здесь Хоум каждое свое положение иллюстрирует примерами из Илиады Гомера, которые нами опущены.—98.

³⁷ *Цицерон* Марк Туллий (106—43 до н. э.) — римский оратор, теоретик риторики, философ и политический деятель. Хоум цитирует ряд его сочинений: некоторые речи, трактаты «Тускуланские беседы», «Об ораторе», «О крайних степенях добра и зла» («De finibus bonorum et malorum»), «Об обязанностях» («De officiis»).—99.

³⁸ *Лукреций*, О природе вещей, I, 644—645, пер. Ф. Петровского.—100.

³⁹ *Лебрен* (Lebrun) Шарль (1619—1690) — французский художник классической школы, создавший по заданию Людовика XIV серию картин из жизни Александра Македонского.—100.

⁴⁰ *Курций Руф* Квинт — римский историк и ритор, живший предположительно в I в. н. э., автор «Истории Александра» в 10 книгах, которая дошла до нас не полностью.—100.

⁴¹ *Поликлет* из Аргоса (2-я пол. V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор, автор трактата «Канон». *Фидий* (ок. 500—431 до н. э.) — древнегреческий скульптор, живописец и архитектор классического периода. Глава аттической школы. Квинтилиан, которого цитирует Хоум, имеет в виду не дошедшие до нас прославленные работы Фидия в хрисозлефантинной технике: Афина Парфенос (Дева) в храме Парфенон в Афинах и гигантская статуя сидящего Зевса в храме Зевса в Олимпии (в северо-западной области Пелопоннеса — Элиде). *Алкамен Младший* (род. ок. 460 до н. э.) — древнегреческий скульптор аттической школы. По Плинию, ученик Фидия.—100.

⁴² *Квинтилиан* Марк Фабий (ок. 35—96) — римский писатель, теоретик ораторского искусства. Сохранился его трактат «Риторические наставления», представляющий собой полный курс риторики.—100.

⁴³ *Бурлеск* (от итал. *burla* — шутка, насмешка) — жанр комической пародийной поэзии, пользовавшийся необычайным успехом во Франции середины XVII в. в обстановке фрондерской оппозиции абсолютизму. Его характеризует стремление принизить высокое, осмеять героинку эпоса. Слово «бурлеск», по-видимому, впервые употребил во Франции поэт Жан Сарразен (1605—1654), но родоначальником и лучшим представителем этого жанра во французской литературе считается Скаррон (см. прим. 2 к стр. 241). Теоретическое осознание жанра явилось позднее, когда Буало, враждебно относившийся к бурлеску (трактат «Поэтическое искусство», I, 81—97), противопоставил ему героико-комическую поэму «*Налой*» (1674—1683), в которой возвышенную трактовку получает «низкий» сюжет (история ничтожной ссоры двух прелатов). С это-

го момента началось различие этих двух видов в рамках одного жанра и строгое разграничение их особенностей. Хоум подробнее останавливается на этом в другом месте (гл. XII, стр. 241). Под влиянием Буало английский поэт и врач Сэмюэль Гарт (Garth, 1661—1718) создает героин-комическую поэму «Аптека для бедных» (1699), высмеивающую вражду лекарей и аптекарей.—101.

⁴⁴ *Плавт* Тит Макций (ок. 254—184 до н. э.) — древнеримский комедиограф, представитель «комедии плаща», или паллнаты (от латин. palliatus — одетый в плащ).—107.

⁴⁵ *Овидий*, Любовные элегии, II, 19, пер. С. Шервинского.—111.

⁴⁶ *Шекспир*, Конец — делу венец, V, 3, пер. М. Донского.—111.

⁴⁷ *Катулл* Гай Валерий (87—54 до н. э.) — римский элегик, представитель школы неотериков, находившихся под влиянием александрийской поэзии (III в. до н. э.).—116.

⁴⁸ *Катулл*, На смерть воробья, пер. И. Сельвинского.—116.

⁴⁹ *Мильтон*, Потерянный рай, I, 180—183, пер. Е. Кудашевой.— Мильтон Джон (1608—1674) — английский поэт, активный деятель буржуазной революции XVII в. Самые значительные произведения Мильтона — эпические поэмы «Потерянный рай» (1667), «Возвращенный рай» (1671) и трагедия «Самсон-борец» (1671).—117.

⁵⁰ *Тассо*, Освобожденный Иерусалим, XX, 29—30, пер. С. Лихачева.—118.

⁵¹ *Шекспир*, Венецианский купец, III, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—119

⁵² *Конгрив*, Невеста в трауре, III, 2, пер. Б. Лейтина.—119.

⁵³ Хоум имеет здесь в виду монолог короля Иоанна из 3-й сцены III акта одноименной трагедии Шекспира.—121.

⁵⁴ *Гварини* (Guarini) Баттиста (1538—1612) — итальянский поэт, автор пасторали «Верный пастух» («Pastor Fido», 1590) и «Учебника трагикомической поэзии» (1602).—123.

⁵⁵ *Гварини*, Верный пастух, I, 3, пер. Ю. Добровольской.—123.

⁵⁶ *Овидий*, Метаморфозы, VIII, 445—514, пер. С. Шервинского.—124

⁵⁷ *Шекспир*, Отелло, V, 2, пер. Б. Пастернака.—124.

⁵⁸ См. прим. 10 к стр. 78.—124.

⁵⁹ *Корнель* (Corneille) Пьер (1606—1684) — французский драматург эпохи классицизма. Одна из его лучших трагедий «Сид» (1636), источником которой послужила пьеса последователя Лопе де Вега Гильена де Кастро (1569—1631) «Юность Сиды» (1618) о подвигах национального испанского героя XI в.—125.

⁶⁰ *Корнель*, Сид, III, 3, пер. М. Лозинского.—126

⁶¹ *Шекспир*, Юлий Цезарь, I, 2, пер. М. Зенкевича.—129.

⁶² *Шекспир*, Король Лир, II, 1, пер. Б. Пастернака.—129.

⁶³ *Шекспир*, Ричард II, II, 2, пер. М. Донского.—129.

⁶⁴ *Ксеркс* — древнеперсидский царь (486—465 до н. э.) из династии Ахеменидов, сын Дария I Гистаспа, начавшего войны с Грецией.—130

⁶⁵ Отрывок из «Истории» *Геродота* (ок. 484—426 до н. э.) приводится в переводе Ф. Мищенко (М., 1888, т. II, стр. 153).—130.

⁶⁶ *Шекспир*, Король Лир, III, 1, пер. Б. Пастернака.—130.

⁶⁷ *Шекспир*, Ричард II, V, 5, пер. М. Донского.—131.

⁶⁸ *Шекспир*, Гамлет, I, 2, пер. М. Лозинского.—131.

⁶⁹ *Ариосто*, Неистовый Роланд, I, 56, пер. С. Уварова.—132.

⁷⁰ *Шекспир*, Как вам это понравится, III, 2, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—135.

⁷¹ *Ломонд* (Лох-Ломонд) — самое большое (71 м²) и живописное озеро Шотландии, расположенное недалеко от устья реки Клайд.— 139.

⁷² *Ливий Тит* (59—17 до н. э.) — римский историк, автор монументального труда «Римская история от основания города» в 142 книгах (из них сохранилось лишь 35). Данный отрывок цитируется по шеститомному изданию (М., 1892—1899), т. VI, стр. 552, в переводе под ред. П. Адрианова.— 140.

⁷³ *Хогарт* (Hogarth) Уильям (1697—1764) — английский живописец, график и теоретик искусства, автор эстетического трактата «Анализ красоты» (1753). Выступил с критикой пороков аристократии и буржуазии. Хоум имеет в виду вторую картину из серии «Карьера распутника» (1733—1735) «Утро» [«La levée»] (франц.) — утренний прием, традиция которого восходит к торжественной церемонии одевания коронованных особ, где в центре изображена фигура танцмейстера.— 140.

⁷⁴ Хоум ссылается здесь на свою работу. Трактат первый посвящен истории уголовного права.— 145.

⁷⁵ *Теренций Афо* Публий (195—159 до н. э.) — древнеримский драматург. Монолог Менедема из первой сцены первого акта комедии «Самостоятель» (сокр.) приводится в переводе А. Артушкова.— 146.

⁷⁶ О т в ей, Сирота, IV, 2, пер. Б. Лейтина.— 146.

⁷⁷ Шекспир, Генрих IV, ч. II, IV, 5, пер. Е. Бируковой.— 148.

Глава III. Прекрасное

¹ Поуп, Опыт о критике, II, 93—96, пер. А. Субботина.— Поуп (Pope) Александр (1688—1744) — английский поэт и сатирик, теоретик классицизма. Наиболее популярные произведения — «Опыт о критике» — эстетический манифест классицизма, аналогичный «Поэтическому искусству» Буало, «Опыт о Человеке» — философская поэма, написанная в духе идей просвещения, поэмы-пародии «Похищение локона» и «Дунсиада», сатирическое «Послание к Арбетноту», стихотворение «Элоиза Абеяру», «Элегия, посвященная памяти одной несчастной дамы» и др.— 155.

Глава IV. Величественное и возвышенное

¹ *Пик Тенериф* (Пико-де-Тейде) — высшая точка (3718 м) одноименного острова в Атлантическом океане (из группы Канарских островов).— 158.

² *Лонгин* Дионисий Кассий — греческий ритор и философ III в., которому ошибочно приписывали анонимный трактат «О возвышенном». В настоящее время трактат датируют серединой I в. н. э. Имя подлинного автора неизвестно. Цитаты из трактата здесь и далее приводятся в пер. Н. А. Чистяковой (О возвышенном. М.— Л., 1966). Нумерация глав в этом издании не совпадает с указанными Хоумом (в данном случае это главы 35—36).— 161.

³ Шекспир, Юлий Цезарь, I, 2, пер. М. Зенкевича.— 162.

⁴ Шекспир, Антоний и Клеопатра, V, 2, пер. М. Донского.— 162.

⁵ Шекспир, Гамлет, III, 3, пер. М. Лозинского.— 162.

⁶ Гораций, Оды, I, 1, пер. Н. Шатерникова.— 162.

⁷ Шекспир, Ричард II, I, 3, пер. М. Донского.— 163.

⁸ Шекспир, Ричард II, V, 1.— 163.

⁹ *Драйден*, Всё за любовь, I, 1, пер. Б. Лейтина.— «Всё за любовь» (1677), одна из последних пьес Драйдена, навеяна мотивами шекспировской пьесы «Антоний и Клеопатра».— 163.

¹⁰ Мильтон, Потерянный рай, IV, 131—149, пер. Е. Кудашевой.— 163.

¹¹ Шекспир, Король Лир, IV, 6, пер. М. Зенкевича.— 164.

¹² Эти особенности относятся к английскому языку. См. также прим. 2 к стр. 285.—165.

¹³ Кемпфер (Kämpfer) Энгельберт (1651—1716) — немецкий естествоиспытатель, врач и путешественник, впервые из европейцев написавший о Японии. При жизни его труд не был опубликован и появился сначала в английском переводе — «History of Japan and Siam» (1727) и лишь спустя полвека на его родине — «Geschichte und Beschreibung von Japan» (1777).— 165.

¹⁴ Определение возвышенного приведено в гл. VII, стр. 15 указ. соч. (см. прим. к стр. 161). Далее в примерах Хоума главе VI соответствует по русскому изданию глава VIII, а главе VIII—X (стр. 16, 23).— 166.

¹⁵ Буало-Депрео (Boileau-Despréaux) Никола (1636—1711) — французский поэт-сатирик и литературный критик, теоретик эстетики классицизма, член Французской академии (с 1683). Ему принадлежит перевод трактата «О возвышенном» (1647), в дополнение к которому позднее были опубликованы «Критические размышления по поводу некоторых мест у риторика Лонгина» (Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin, 1684).— 166.

¹⁶ Демосфен (384—322 до н. э.) — древнегреческий оратор и политический деятель.— 166.

¹⁷ Шекспир, Ричард III, IV, 4, пер. А. Радловой.— 166.

¹⁸ Шекспир, Генрих V, IV, 3, пер. Е. Бируковой.— 167.

¹⁹ Лисипп (2-я пол. IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор периода поздней классики, придворный мастер Александра Македонского. Создавал портреты своих современников, работал только в бронзе.— 167.

²⁰ Предложение, упоминаемое Аддисоном (см. прим. 31 к стр. 91), не могло исходить от Фидия (см. прим. 41 к стр. 100), поскольку он не был современником Александра Македонского (356—323 до н. э.). По свидетельству римского архитектора середины I в. до н. э. Витрувия (трактат «Об архитектуре», кн. II, вступление), автором такого проекта, отвергнутого Александром, был македонский архитектор и градостроитель Дейнократ (2-я пол. IV в. до н. э.), участвовавший в создании Александрии. Атос — гора (2000 м) и мыс в Турции, в юго-восточной части п-ва Салоники.— 167.

²¹ Вергилий, Георгики, I, 322—333, пер. С. Ширвинского.— 169.

²² Шекспир, Юлий Цезарь, III, 1, пер. М. Зенкевича.— 169.

²³ Имеется в виду французский архитектор Ролан Фреар де Шамбрэ (Fréart de Chambray, ум. 1676). Известны его переводы трактатов Леонардо да Винчи и Палладио, сочинение по сравнительной архитектуре «Parallèle de l'architecture antique avec la moderne» (1650) и эссе «Идеи о совершенствовании живописи» («Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art», 1662).— 170.

²⁴ Аристей Проконесский, о котором упоминают Геродот и Павсаний,— автор несохранившейся поэмы «Аримаспея» в 3-х книгах. Аримаспы (буквально одноглазые) — легендарные жители юга Приуралья или Алтая, непрерывно воевавшие с грифами за золото (Геродот, III, 116; IV, 13, 27). Прозваны так за то, что при метании стрел обычно закрывали один глаз. Отрывок из поэмы дается в пер. Н. Чистяковой (указ. соч., стр. 24).— 171.

²⁵ Илиада, XV, 623—628, пер. Н. Гнедича.— 171.

²⁶ Отрывок из первой книги поэмы «Фингал» шотландского писателя Джеймса Макферсона (1736—1796). Используя материал кельтского фольклора и других народных сказаний, он опубликовал в 1762—1763 гг. «Поэмы Осснана», выданные им за подлинный шотландский эпос («Fingal, an ancient Epic Poem in six books, together with several other Poems, composed by Ossian», 1762; «Temora, an ancient Epic Poem in eight books together with several other Poems, composed by Ossian», 1763). В обоих сборниках всего двадцать две поэмы, наиболее популярны среди них «Фингал», «Темора», «Сельма», «Дартула», «Смерть Кухуллина», «Конлат и Кутона». Хоум часто цитирует фрагменты из первого сборника, опубликованного в том же году, что и «Основания критики», обозначая его сокращенно «Фингал» (хотя туда вошли и некоторые другие поэмы). При переводе отрывков из этого сочинения Макферсона нами было использовано русское издание «Поэм Осснана» 1891 г. (пер. Е. В. Балобановой), однако мы не всегда точно придерживались его, так как оно устарело и не всегда адекватно передает ритмическую музыкальную прозу подлинника. *Фингал* — вождь племени обитающих на северо-западном побережье Шотландии (древнее название — Морвен). *Лохлин* (букв. страна озер) — гаэльское название Скандинавии вообще, в более узком смысле п-в Ютландия. *Иннис-файл*, то есть остров Фа-ил, или Фаланс — древнее имя Ирландии; остров фаланов, одних из первых переселенцев, заселивших его.— 171.

²⁷ Илиада, IV, 446—456, пер. Н. Гнедича.— 172.

²⁸ Одиссея, XXI, 42—54, пер. В. Жуковского.— 172.

²⁹ Речь идет о трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде».— 172.

³⁰ Лукас Марк Анней (39—65) — римский поэт, племянник философа Сенеки (см. прим. к стр. 301). Был казнен Нероном за участие в заговоре против него. До нас дошла его неоконченная поэма «О гражданской войне, или Фарсалия» в 10 книгах, посвященная борьбе между Цезарем и Помпеем (49—47 до н. э.). Хоум имеет в виду следующие сцены: IX, 121—140; III, 730—750.— 172.

³¹ Баллада «Хардикнут» (1719), посвященная борьбе шотландцев против скандинавских завоевателей, относится к числу наиболее ранних литературных подделок XVIII в. Автором этой анонимной баллады оказалась Элизабет Уордлоу (Wardlaw, 1677—1727). Отрывок из баллады приводится в переводе Б. Лейтина.— 173.

³² Шекспир, Генрих VI, ч. III, V, 2, пер. Е. Бируковой.— 174.

³³ *Qu'il mourût!* (франц.) Лучше б он умер! — ставшая крылатой фраза старика Горация из трагедии Корнеля «Горация» (III, 6).— 174.

³⁴ Шекспир, Буяра, IV, 1, пер. М. Донского.— 175.

³⁵ Эти слова приведены Лонгином в главе IX (указ. соч., стр. 20). Это библейская цитата, заимствованная из первой книги Пятикнижия (Бытие) Моисея. Говоря далее о полемике между Буало и Юэ, Хоум имеет в виду упоминавшееся ранее «Размышление X» (см. прим. 15 к стр. 166), где высказаны возражения Буало по поводу оценки данных слов, содержащейся в одном из богословских сочинений «Demonstratio evangelica» (t. I. Propositio IV De libris Mosis. Caput II, § LV) французского прелата Юэ (см. след. прим.).— 175.

³⁶ Юэ (Huet) Пьер-Даниэль (1630—1721) — католический епископ и ученый, член Французской академии (с 1674).— 176.

³⁷ Джонсон, Саян, V, 1, пер. И. Аксенова.— Джонсон (Johnson) Бенджамин (1573—1637) — английский драматург елизаветинской эпо-

хи. Трагедии «Сеян: его падение» (1603) и «Катилина: его заговор» (1611) воскрешают римские нравы и традиции эпохи цезарей.— 176.

³⁸ Буало, Поэтическое искусство, I, 68, пер. Э. Линецкой.— 177.

³⁹ Здесь опущены отрывки из трагедий Джонсона: «Сеян», V, сцена последняя; «Катилина», III, 1.— 177.

⁴⁰ *Аллоброги* — большое кельтское племя, жившее в Галлии между Роной и ее левым притоком Изером.— 177.

⁴¹ Джонсон, Катилина, IV, 5, пер. Ю. Корнеева.— 177.

⁴² Роу, Леди Джейн Грей, IV, 1, пер. З. Александровой.— Роу (Rowe) Николас (1674—1718) — английский драматург и переводчик, первый биограф и издатель Шекспира. Представитель жанра патетической трагедии. Для его пьес характерно сочетание бытового элемента и сентиментальной патетики. В этом образцом ему послужили Отвей (см. прим. к стр. 78) и драматург XVII в. Джон Бенкс (Banks), влияние которого заметно в его последних пьесах «Джейн Шор» (1714) и «Трагедия леди Джейн Грей» (1715), где повествуется о судьбе английской королевы, внучки Генриха VII, погибшей в юном возрасте на эшафоте (1554).— 177.

⁴³ Джонсон, Катилина, V, 5, пер. Ю. Корнеева. Следующий далее фрагмент из этой же трагедии (V, 6) опущен.— 177.

⁴⁴ Драйден, Завоевание Гранады, II, 1, пер. Б. Лейтина.— 178.

⁴⁵ Бомонт и Флетчер, Бондука, III, 2, пер. Б. Лейтина.— Бомонт (Beaumont) Френсис (1584—1616) и Флетчер (Fletcher) Джон (1579—1625) — английские драматурги эпохи Возрождения, самые выдающиеся из современников Шекспира. Большой популярностью пользовалась их сатирическая комедия «Рыцарь пламенеющего пестика» (1608) и трагедии «Филастер» (1609) и «Бондука» (1614).— 178.

⁴⁶ Мильтон, Потерянный рай, XI, 689—699, пер. Е. Кудашевой.— 179.

Глава V. Движение и сила

¹ Мильтон, Потерянный рай, I, 44—49, пер. О. Чюминой. Следующие далее примеры из шестой книги «Потерянного рая» (стихи 207—219 и 296—315) нами опущены.— 182.

Глава VI. Новизна предметов и неожиданность их появления

¹ В качестве примера Хоум ссылается здесь на приводимые маршалом Саксонским (маршал Франции Герман-Морис граф де Сакс, 1696—1750) военные эпизоды (из Галльской войны Цезаря и др.), которые нами опущены.— 187.

² Шекспир, Ромео и Джульетта, II, 2, пер. Т. Щепкиной-Куперник.— 189.

Глава VII. Комическое

¹ Имеются в виду эпизоды из гл. VIII первой части и гл. LV второй части «Дон Кихота».— 191.

² Шекспир, Генрих IV, ч. II, III, 2, пер. Е. Бируковой.— 192.

³ Шекспир, Виндзорские насмешницы, III, 4, пер. М. Морозова. Приведенный тут же второй монолог Фальстафа из той же сцены нами опущен.— 193.

Глава VIII. Сходство и различие

¹ *Кок* (Coke) Эдуард, лорд (1552—1634) — английский теоретик права и политический деятель. Издал отчет о судопроизводстве в эпоху Елизаветы и Якова («Reports») в 13 томах и «The Institutes of the Laws of England». Наиболее известна первая из 4 частей этого сочинения («A Commentary upon Littleton», 1628), обычно называемая «Кок о Литлтоне», на которую и ссылается Хоум. Представляет собой текст трактата английского судьи Томаса Литлтона (1402—1481) о праве собственности с комментариями Кока; служил учебным пособием.— 194.

² Шекспир, Генрих V, IV, 7, пер. Е. Бируковой.— 194.

³ Шекспир, Отелло, V, 1, пер. Б. Пастернака.— 195.

⁴ Шекспир, Генрих IV, ч. I, I, 3, пер. Е. Бируковой.— 196.

⁵ Саутерн, Невинный адюльтер, акт II, пер. Б. Лейтина.— Саутерн (Southern) Томас (1660—1746) — английский драматург. Наибольшим успехом пользовались его пьесы «Роковой брак, или Невинный адюльтер» (1694) и «Оруноко, или Королевский раб» (1696), явившиеся прообразом мелодрамы. Их сюжеты заимствованы из романов английской писательницы Афры Бен (1640—1689).— 196.

⁶ Лукреций, О природе вещей, II, 1—4, пер. Ф. Петровского.— 196.

⁷ Мильтон, Потерянный рай, IX, 114—123, пер. Е. Кудашевой.— 197.

⁸ Шекспир, Ричард II, I, 3, пер. Н. Холодковского.— 197.

⁹ *Пиль* (Piles) Роже де (1635—1709) — французский критик и теоретик искусства, художник и дипломат. Его перу принадлежат «Диалог о колорите» (Dialogue sur le coloris, 1673), «Основные элементы живописной практики» (Les premiers éléments de la peinture pratique, 1685), «Краткое жизнеописание художников» (Abrégé de la vie des peintres, 1699), «Курс принципов живописи» (Cours de peinture par principes, avec une Dissertation sur la balance des peintres, 1708) и др. Из этого последнего трактата Хоум и приводит цитату о контрасте, см. раздел «О замысле» (Du Dessein), стр. 181.— 197.

¹⁰ *Лабрюйер* (La Bruyère) Жан де (1645—1696) — французский писатель, сатирик-моралист, член Французской академии (с 1693). Автор знаменитой книги «Характеры Феофраста...» (Les Caractères de Theophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Moeurs de ce siècle, 1688).— 200.

¹¹ Хоум имеет в виду рассказ Геродота (VII, 27—29, 38).— 201.

¹² Приведенное место из Поэтики Аристотеля (в русск. издании 1957 г. разд. 16) единственное, где упоминается эта трагедия, приписываемая Эсхилу.— 202.

¹³ *Метт Фусетий* — диктатор Альба-Лонги, древнего латинского города юго-восточнее Рима. Предложил римскому царю *Туллу Гостилию* (672—630 до н. э.) закончить спор о первенстве между обоими городами тройным поединком. Единоборство Горациев и Курициев закончилось в пользу римлян. Метт вначале покорился Риму, но вскоре заключил тайный союз с его противниками — фиденатами (жителями Фиден). За измену был жестоко наказан Туллом. Данный эпизод излагается в кн. I, гл. 28 «Римской истории...» Тита Ливия (т. I, стр. 49—50 указ. выше издания. См. прим. 72 к стр. 140).— 203.

¹⁴ *Софокл* (ок. 496—406 до н. э.) — древнегреческий драматург. Сохранились целиком только семь его трагедий, в том числе «Трахи-

нянки», «Эдип-царь», «Электра» (написанная, вероятно, в период между 419 и 415 до н. э.).— 203.

¹⁵ Шекспир, *Отелло*, IV, 1, пер. Б. Пастернака.— 203.

¹⁶ Шекспир, *Генрих VI*, ч. III, II, 6, пер. Е. Бируковой.— 203

¹⁷ «*Аминта*» (1573, опубл. 1580) — наиболее известное драматическое сочинение Тассо, вершина жанра пасторальной драмы, развившегося в XVI в.— 203

¹⁸ *Боссюэ (Bossuet) Жак-Бенинь* (1627—1704) — французский епископ, оратор, историк и богослов, идеолог католической реакции и абсолютизма. Прославился своими проповедями и надгробными речами, считается родоначальником художественной ораторской прозы во французской литературе XVII в. *Генриетта — Анна Английская* (1644—1670), Герцогиня Орлеанская, — супруга Филиппа Орлеанского, брата Людовика XIV, дочь Карла I Стюарта, сестра Карла II. Мольер посвятил ей «Школу жен». — 204.

¹⁹ Вергилий, *Энеида*, XII, 298—301, пер. С. Соловьева.— 206.

²⁰ Тассо, *Освобожденный Иерусалим*, IV, 1, пер. В. Лихачева.— 206.

Глава IX. Единообразие и разнообразие

¹ Хоум приводит здесь сцену между Вустером и его племянником Хотспером из хроники Шекспира «Генрих IV» (ч. I, I, 4).— 209.

² Имеется в виду тогдашний лорд-канцлер Великобритании Филип Йорк, граф Хардвик (Hardwicke, 1690—1764), слава которого в Шотландии была едва ли не больше, чем у него на родине. Он отличался большой энергией и осуществил много законодательных мероприятий, в частности в мае 1753 г. провел в парламенте билль о регулировании браков (речь шла об узаконении в Англии и Уэльсе тайных браков). Очевидно, его деятельность положительно оценивалась Хоумом. Известно, например, что, уже после того как Хардвик в 1760 г. сменил на этом посту Роберт Хенли, лорд Нортингтон (1708—1772), Хоум, собираясь издавать «Принципы равенства», послал экс-канцлеру (в июне 1759 г.) рукопись Введения к своему трактату. В момент публикации «Оснований критики» Хоум не мог высказать свои симпатии открыто, упомянув его имя, поскольку Хардвик находился в это время в оппозиции.— 210.

³ Примечание Хоума интересно тем, что позволяет датировать начало работы над данным сочинением.— 211.

⁴ См. прим. 39 к стр. 100.— 216.

⁵ *Давилá (Davila) Эрико* Катарино (1576—1631) — итальянский историк. Его «*Historia della guerre civili di Francia*» (1630) в 15 книгах освещает период с 1559 по 1598, выдержала более двухсот изданий.— 217.

Глава X. Соответствие и уместность

¹ Орывок из трактата Цицерона «Об обязанностях» (кн. I, гл. 4, § 14) приводится в переводе В. Горенштейн по изд.: Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974, с. 61.— 222.

² *Людовик XIV* (1638—1715) — французский король из династии Бурбонов (сын Людовика XIII).— 222.

³ См. прим. 43 к стр. 101.— 224.

⁴ Речь идет о сочинении английского философа-моралиста Энтони

Эшли Купера, графа Шефтсбери (Shaftsbury, 1671—1713) «Характеристики людей, нравов, мнений и времени» (Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times). Под этим названием он объединил большинство своих работ.— 225.

⁵ Томсон, Осень, 204—206, пер. Б. Лейтина. Томсон (Thomson) Джеймс (1700—1748) — шотландский поэт сентиментального направления, автор цикла поэм «Времена года» (1730) — «Зима», «Лето», «Весна», «Осень». Им написаны также несколько трагедий («Софонисба», «Агамемнон», «Кориолан»).— 225.

⁶ Аббат Фенелон (Fénelon), Франсуа де Салиньяк де Ла Мот (1651—1715) — французский писатель и политик, член Французской академии (с 1693). Автор эпического романа «Приключения Телемака» (1699) в 24 книгах, который был написан для его воспитанника, внука Людовика XIV, и не предназначался для печати. Но благодаря острой злободневности и антиабсолютистской направленности был опубликован и приобрел огромную популярность. Посвящен странствиям сына Одиссея Телемака (имя означает «сражающийся далеко»), который отправляется на поиски своего отца в сопровождении Афины, принявшей облик его воспитателя Ментора. Хоум имеет в виду эпизод из кн. 17.— 225.

⁷ «Цинна, или Милосердие Августа» (1640) — трагедия Корнеля (см. прим. к стр. 125), источником которой явился исторический факт, взятый из трактата философа Сенеки (см. прим. к стр. 301) «О милосердии».— 226.

Глава XI. Достоинство и изящество

¹ Отрывок из этого трактата Цицерона (кн. I, гл. 29, § 103) приводится в переводе В. Горенштейн (стр. 84 по указ. выше изданию, см. прим. 1 к стр. 222).— 237.

Глава XII. Достойное осмеяния

¹ См. прим. 42 к стр. 100.— 241.

² *Скаррон* (Scarron) Поль (1610—1660) — французский поэт, прозаик и драматург. Автор «Комического романа» и бурлескных поэм «Тифон, или Гигантомахия» (1647) и «Вергилий наизнанку» (Virgile travesti, 1648—1652), которая была, вероятно, подсказана ему итальянской поэмой Лалли «Энеида наизнанку» (1633). В качестве участника Фронды Скаррон написал несколько стихотворных памфлетов против руководителя королевской политики кардинала Мазарини («Мазаринады», 1649). В своих произведениях выступил противником эстетики классицизма.— 241.

³ См. прим. 43 к стр. 101.— 242.

⁴ *Тассони* (Tassoni) Алессандро (1565—1635) — итальянский поэт, автор поэмы «Похищенное ведро» (1622), возродившей в Италии героико-комический жанр, восходящий своими корнями еще к гомеровской эпохе (см. след. прим.) и широко распространенный в европейской литературе XVII—XVIII вв. В поэме осмеивается феодальная раздробленность страны (похищенное ведро явилось причиной вражды двух городов).— 242.

⁵ «*Батрахомиомахия, или Война мышей и лягушек*» — древнегреческий комический эпос, пародия на гомеровскую «Илиаду». Написана, вероятно, в I четв. V в. до н. э.— 242.

⁶ «Похищение локона» (1714) — героин-комическая поэма А. Поупа (см. прим. к стр. 155). Возникла как галантный экспромт «на злобу дня» великобританской жизни (ссора двух знатных семейств, вызванная дерзким поступком лорда Питра, отрезавшего локон у красавицы Арабеллы Фермор). Поэма дает живое изображение быта и нравов аристократических салонов той эпохи, послужила материалом для иллюстраций Хогарта (см. прим. 73 к стр. 140), далее часто цитируется. — 242.

⁷ См. прим. 9 к с. 76. — 243.

⁸ Свифт (Swift) Джонатан (1667—1745) — английский писатель-сатирик и публицист. Автор «Путешествия Гулливера» (1726) и часто цитируемой Хоумом «Сказки бочки» (1704) — антиклерикального произведения, представляющего собой пародию на евангельские притчи. В аллегорической форме Свифт осмеял в ней основные религиозные системы, распространенные в Европе (католичество, лютеранство, кальвинизм). Заглавие имеет двойной смысл. Прежде всего Свифт имел в виду широко распространенное в английском языке в XVI—XVII вв. выражение «сказка бочки», что означает «небылица», «выдумка», «бабушкина сказка», «бессвязная история» (это соответствует и мозаичности композиции, бесконечным отступлениям от основного сюжета). Происхождение этого идиома — бочка как рассказчик сказки — неизвестно. Другой смысл заглавия он указывает в Предисловии. У моряков существует обычай при встрече с китом бросать в море пустую бочку и тем отвлекать его от нападения на корабль. Свифт придает этому иносказательный смысл: бочкой служит религия, с помощью которой государство пытается отвлечь народ внутренними распрями. — 243.

⁹ Лафонтен (La Fontaine) Жан (1621—1695) — французский поэт эпохи классицизма, член Французской академии (с 1684). — 243.

¹⁰ Арбетнот (Arbuthnot) Джон (1667—1735) — английский публицист, сатирик, математик, придворный врач королевы Анны. В 1712 г. выступил с серией памфлетов против войны за испанское наследство (война Англии против Франции и Испании за господство в колониях, на море и на европейском рынке, 1701—1718). Они были изданы в переработанном виде в 1727 г. под названием «История Джона Булля» (The history of John Bull — букв. Джона Быка — ироническое прозвище, которое закрепилось с тех пор за англичанами). Ему же принадлежит сатирический трактат «Искусство политической лжи» (Art of political lying, 1712), направленный против вигов и тори. Наряду со Свифтом и Поупом был одним из основателей клуба Мартина Скриблурса (букв. Писаки), в который входили также Конгрив, Гей и другие. Первый том задуманного ими обширного труда «Мемуары Мартина С.» (1741) был написан в основном Арбетнотом. Его литературные произведения созданы под влиянием или при участии Свифта (и даже публиковались иногда под его именем). — 243.

¹¹ Здесь опущены примеры, иллюстрирующие, по мнению Хоума, каким образом достигается осмеяние. Это отрывки из произведений Шекспира («Генрих V», «Виндзорские насмешницы»), Мольера («Смешные жеманницы»), Конгрива («Пути светской жизни», «Любовь за любовь», «Двоедушный»). В этих примерах смешное возникает либо из-за нелепых толкований, которые даются словам кем-либо из персонажей, либо в результате ошибки иностранца, плохо знающего язык, особенно когда ошибка эта может быть истолкована неблагоприятно для него. Хоум приводит также монолог Гудибраса из поэмы Батлера (ч. II, песнь 1), пародирующий любовные заверения. — 243.

¹² С в и ф т, Сказка бочки, разд. 7. Далее нами опущены еще два примера того же рода из Свифта.— 244.

¹³ Поуп, Похищение локона, III, 45—46, пер. Б. Лейтина.— 244.

¹⁴ Похищение локона, IV, 133—140, пер. Б. Лейтина.— 244.

¹⁵ Поуп, Похищение локона, V, 87—96, пер. Б. Лейтина. 244.

¹⁶ Поуп, Дунсиада, IV, 287—292, пер. Б. Лейтина.— «Дунсиада» (1728) А. Поупа принадлежит к тому же пародийному героико-комическому жанру, что и «Похищение локона» (см. прим. к стр. 242), но тон ее иной. Изящество уступило место почти натуралистической грубости, легкая ирония — резкой сатире. Не случайно именно эту поэму Поуп посвятил Свифту. Название происходит от имени средневекового философа и теолога Иоанна Дунса Скота (Duns Scotus), но подразумевается, кроме того, и значение англ. *dunce* (глупец, тупица).— 245.

¹⁷ Хоум имеет в виду следующие стихи из «Энеиды»:

Воздухом темным тогда окружила Венера идущих,

Облака плотный покров вокруг них сгустила богиня,

Чтоб ни один человек ни увидеть, ни тронуть не мог их.

I, 411—413 (пер. С. Ошерова).— 245.

Глава XIII. Остроумие

¹ Шекспир, Венецианский купец, III, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник.— 247.

² Батлер, Гудибрас, ч. I, песнь 1, пер. Б. Лейтина. *Батлер* (Butler) Сэмюэль (1612—1680)— английский поэт, противник пуританизма. Автор неоконченной поэмы «Гудибрас» (1663—1678), в которой он следует традиции Скаррона и Сервантеса. В спорах и расприх героя поэмы «рыцаря» Гудибраса и его «оруженосца» Ральфо угадывается остроумная сатира на борьбу пресвитериан с индепендентами.— 247.

³ Хоум далее приводит опущенные нами отрывки из следующих произведений: Шекспир, Генрих IV, ч. II, IV, 3 (рассказ Фальстафа), и Как вам это понравится, V, 4; Свифт, Сказка бочки (предисловие); Арбетнот, История Джона Булля, ч. I, гл. 16.— Здесь же цитируется фрагмент из № 230 журнала «The Tatler» (букв. «Болтун»). Текст этого номера принадлежит перу Свифта (см. прим. 2 к стр. 322). Данный журнал издавался Ричардом Стилом в течение 1709—1711 гг. (выходил три раза в неделю), затем его сменил «Зритель» (см. прим. 31 к стр. 91).— 248.

⁴ Шекспир, Генрих IV, ч. II, IV, 3.— 248.

⁵ Батлер, Гудибрас, ч. I, песнь 1, пер. Б. Лейтина.— 248.

⁶ Мольер, Лекарь поневоле, III, 1, пер. И. Ман.— 248.

⁷ Конгрив, Старый холостяк, II, 8.— 248.

⁸ Каули (Cowley) Абрахам (1618—1667)— английский поэт эпохи Реставрации. *Сэр Генри Уоттон* (Wotton, 1568—1639)— английский дипломат и поэт. Элегическая поэма Каули на смерть сэра Генри явилась предисловием к посмертному изданию его сочинений в 1651 г. Отрывок из поэмы цитируется в переводе З. Александровой.— 248.

⁹ Далее Хоум приводит еще несколько примеров причудливых рассуждений: Шекспир, Генрих IV, ч. I, V, 4 (слова Фальстафа), Гамлет, V, 1 (слова могильщика), Много шума из ничего, II, 1 (диалог Дона Педро и Беатриче), и Венецианский купец, III, 5 (диалог Джессики и Ланчелота); два отрывка из «Гудибраса» Батлера (ч. I, песнь 1; ч. II, песнь 3).— 248.

¹⁰ Поуп, Похищение локона, III, 13—14, пер. Б. Лейтина.— 249.

¹¹ Поуп, Похищение локона, IV, 3—10, пер. Б. Лейтина. Остальные примеры из «Похищения локона» (II, 101—110; III, 155—160) опущены.— 249.

¹² *Сэр Роджер де Коверли* — сельский дворянин, консерватор по убеждениям, один из самых ярких персонажей вымышленного клуба, фигурирующего на страницах журнала «Зритель» (см. прим. 31 к с. 91), нередко выступавший в качестве одного из воображаемых авторов печатавшихся в нем эссе. Очерки о нем, собранные вместе, составляют подобие небольшого романа (впоследствии не раз выходили отдельным изданием). Сэр Роджер один из первых значительных реалистических образов, предшественник многочисленных героев-юмористов, чудаков и оригиналов из романов Свифта, Филдинга, Стерна, Диккенса, Теккерея.— 249.

¹³ Отрывок из трактата Цицерона (кн. II, гл. 63, § 255) приводится в переводе Ф. Петровского (Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 182).— 249.

¹⁴ Здесь опущен фрагмент из первой сцены II акта комедии Шекспира «Много шума из ничего» и еще два французских отрывка.— 249.

¹⁵ Гарт, Аптека для бедных, II, 150—153, пер. З. Александровой.— 250.

¹⁶ Гарт, Аптека для бедных, III, 139—140, пер. З. Александровой.— 250.

¹⁷ Поуп, Похищение локона, III, 169, пер. Б. Лейтина.— 250.

¹⁸ Батлер, Гудибрас, часть I, песнь 2, пер. Б. Лейтина.— 250.

¹⁹ Батлер, Гудибрас, ч. III, песнь 3, пер. Б. Лейтина.— 250.

²⁰ Поуп, Похищение локона, III, 3—8, пер. Б. Лейтина.— 250.

²¹ Гарт, Аптека для бедных, I, 168—169, пер. З. Александровой.— 250.

²² *Принц Евгений* — Франсуа Эжен де Савуа-Кариньян (1663—1736) — известный полководец, сын французского герцога. После отказа Людовика XIV принять его на военную службу поступил в войска Австрии, где получил звание фельдмаршала. Участвовал в войне за испанское наследство (см. прим. 10 к стр. 243) против Франции.— 251.

²³ «Ключ к поэме «Похищение локона»» — сатирическое эссе в прозе А. Поупа. Возникло как реакция на выступление критика и драматурга Джона Денниса (1657—1734) с нападками на эту поэму (см. прим. 6 к стр. 242): усмотрев скрытое значение многих эпизодов, он публично обвинил Поупа в том, что он враг короля и государства. В ответ и был опубликован в 1715 г. под псевдонимом (Эздрас Варинвельт, аптекарь) «Ключ...» (A Key to the Lock: or a Treatise proving beyond all contradiction the Dangerous tendency of a late Poem intituled the «Rape of the Lock» to Government Religion), разоблачающий смехотворность обвинений, основанных на подобных совпадениях.— 251.

²⁴ Овидий, Метаморфозы, IX, 409, пер. С. Шервинского.— 251.

²⁵ Уоллер. Концовка послания (XXVII) «К другу», пер. Б. Лейтина.— Уоллер (Waller) Эдмунд (1606—1687) — английский поэт, предшественник классицизма.— 251.

²⁶ Каули. Отрывок из стихотворения «Тщетная любовь», входящего в поэтический цикл «Возлюбленная» (The Mistress, or Several Copies of Love Verses, 1647), пер. З. Александровой.— 251.

²⁷ Отрывок из пасторальной поэмы Свифта «Стрефон и Хлоя» (1731).— 251.

- ²⁸ Шекспир, Много шума из ничего, II, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник.— 251.
- ²⁹ Шекспир, Виндзорские насмешницы, I, 3, пер. М. Морозова.— 251.
- ³⁰ Шекспир, Генрих VIII, I, 4, пер. Б. Томашевского.— 252.
- ³¹ Шекспир, Троиц и Крессида, III, 1, пер. Т. Гнедич.— 252.
- ³² Марциал, Эпиграммы, III, 61, пер. Ф. Петровского. *Марциал* Марк Валерий (ок. 40—104 н. э.)— римский поэт-эпиграмматист. Нередко называет современных ему писателей вымышленными именами, потому что отзывы его о них крайне неблагоприятны.— 252.
- ³³ Саниадзаро, Эпиграмма «Об архитекторе Юкунде» (из кн. I его эпиграмм); pontifex (pons + facio *латин.* букв. «строитель мостов») — понтифик, верховный жрец, ведающий всеми вопросами культа. *Саниадзаро* (Sannazaro) Якопо (1455—1530) — итальянский и новолатинский поэт и прозаик, прозванный «неаполитанским Вергилием». В своих сочинениях нередко выступал против духовенства.— 252.
- ³⁴ Шекспир, Генрих IV, ч. II, I, 2, пер. В. Морица и М. Кузмина.— 252.
- ³⁵ Шекспир, Как вам это понравится, II, 4, пер. Т. Щепкиной-Куперник.— 252.
- ³⁶ Батлер, Гудибрас, ч. II, песнь 2, пер. Б. Лейтина.— 252.
- ³⁷ Гораций, Сатира VII, кн. I, пер. М. Дмитриева.— 253.
- ³⁸ Шекспир, Конец — делу венец, I, 1, пер. М. Донского.— 253.
- ³⁹ Шекспир, Генрих IV, ч. II, IV, 5, пер. Е. Бируковой.— 253.

Глава XIV. Обыкновение и привычка

- ¹ Шекспир, Генрих IV, ч. I, I, 2, пер. Е. Бируковой.— 255.
- ² Конгрив, Пути светской жизни, I, 3.— 256.
- ³ Овидий, Наука любви, III, 584, пер. М. Гаспарова.— 257.
- ⁴ Тассо, Аминта, II, 2, пер. М. Столярова и М. Эйхенгольца.— 257.
- ⁵ Шекспир, Ромео и Джульетта, II, 6, пер. Т. Щепкиной-Куперник.— 257.
- ⁶ *Магомет II Завоеватель* (1430—1481) — седьмой император османской династии (1451—1481). Отличался чудовищной жестокостью.— 258.
- ⁷ *Герцог Сюлли* (Sully) Максимильтен де Бетюн (Béthune), барон Рони (Rosny) (1560—1641) — французский политический деятель, министр финансов, маршал Франции. Известен своими мемуарами (*Mémoires des sages et royales oeconomies d'Etat, domestique, politique et militaires de Henry le Grand.*, 1638).— 258.
- ⁸ *Леди Иззи* — персонаж комедии Сиббера «Беспечный муж» (см. прим. 7 к стр. 287).— 258.
- ⁹ Шекспир, Много шума из ничего, IV, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник.— 263.
- ¹⁰ Шекспир, Два веронца, V, 4, пер. В. Левика.— 265.
- ¹¹ *Еврипид* (485/480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург. Из его трагедий сохранились полностью лишь семнадцать. Здесь имеется в виду «Ифигения в Авлиде». — 267.
- ¹² *Расин* (Racine) Жан (1639—1699) — французский драматург, член Французской академии (с 1673). В обеих пьесах, анализируемых здесь Хоумом, — «Ифигения в Авлиде» (1674) и «Федра» (1677) — Расин приспособливает античную фабулу к воззрениям и вкусам своего времени.

Так, в первой из них Расин отступает от еврипидовского финала (где, сжалившись над девушкой, богиня Диана заменяет ее на жертвеннике ланью и использует иную версию мифа, согласно которой на алтаре была заколота не дочь Агамемнона, а другая Ифигения). В «Федре» Расин отбросил всю мифологическую основу сюжета, сохранив лишь сцену финального вмешательства Посейдона (которого Хоум по римской традиции именует Нептуном). Эта-то развязка и является предметом критики Хоума.— 267.

¹³ Имеется в виду трагедия Еврипида «Ипполит» (428 до н. э.).— 267.

¹⁴ Эсхил (525—456 до н. э.)—древнегреческий драматург. Из восьмидесяти известных в античности пьес Эскила сохранилось только семь, в том числе трилогия «Орестейя» (458 до н. э.), которая состоит из трагедий «Агамемнон», «Хозфоры», «Эвмениды». Вторая из них, «Хозфоры» (дословно: несущие возлияния), получила название от хора женщин, которым Клитемнестра поручила совершить надгробный обряд на могиле Агамемнона. Далее в этом абзаце речь идет о трагедии Софокла на тот же сюжет (см. прим. 14 к стр. 203).— 268.

Глава XV. Внешние признаки эмоций и страстей

¹ Отрывок из трактата Цицерона (кн. III, гл. 57, § 216) в переводе Ф. Петровского (стр. 249 указ. выше издания, см. прим. 13 к стр. 249).— 268.

² Мильтон, Потерянный рай, IV, 288—290, пер. О. Чюминой.— 270.

³ См. прим. 9 к стр. 76.— 272.

⁴ Шекспир, Зимняя сказка, III, 3, пер. В. Левика.— 272.

⁵ Шекспир, Гамлет, I, 5, пер. М. Лозинского.— 274.

⁶ Здесь опущено трехстишие из пасторали Гварини «Верный пастух» (II, 5).— 275.

Глава XVI. Чувства

¹ Вергилий, Энеида, I, 378—379, пер. С. Ошерова.— 285.

² Ксенофонт (ок. 430—ок. 355 до н. э.)—древнегреческий писатель, историк и философ, ученик Сократа. В 401—399 участвовал в походе Кира Младшего против его брата, персидского царя Артаксеркса II. Хоум цитирует здесь его наиболее известное сочинение «Анабасис», в котором описаны экспедиция Кира и возвращение на родину греческого отряда (речь Кира приведена в кн. I, гл. 7, § 3). Название означает «Поход», букв. движение вперед, восхождение (от глагола ἀναβαίνω—иду вперед, поднимаюсь), что и имеет в виду Хоум на стр. 165. Но оно не вполне соответствует содержанию, поскольку собственно поход (из Сард в Вавилонию) занимает меньше двух книг. Кир, предводитель войска, погибает в битве при Кунаксе, и греки вынуждены отступить. Изложению дальнейших событий и посвящена значительная часть «Анабасиса».— 285.

³ Руссо Жан-Жак (1712—1778)—французский писатель-просветитель. Высказывание о Расине является примечанием Руссо к письму XVII из второй части его романа «Юлия, или Новая Элоиза». Оно дается в переводе А. Худатовой (Избр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1961, с. 208).— 285.

⁴ Шекспир, Король Лир, III, 4, пер. Б. Пастернака.— 286.

⁵ См. прим. 59 к стр. 125.— 287.

⁶ *Ламот* (La Motte) Антуан Удар де (1672—1731)— французский критик и драматург. Ему принадлежат «Рассуждение о Гомере» (Un Discours sur Homère, 1714), «Размышления о критике» (Réflexions sur la critique, 1715), «Размышления о трагедии» (Réflexions sur la tragédie, 1730), одну из частей которых (Troisième Discours à l'occasion de la tragédie d'Iphes), посвященную пародии, имеет здесь в виду Хоум.— 287.

⁷ *Сиббер* (Cibber) Колли (1671—1757) — актер и драматург, сыгравший большую роль в развитии и утверждении на английской сцене нравоучительной бытовой комедии. В 1730 г. получил звание лауреата, то есть придворного поэта. Автор блестящей комедии интриги «Беспечный муж» (1704). См. также прим. 8 к стр. 76.— 287.

⁸ *Барон* (наст. имя Воугон) Мишель (1653—1729)— французский актер и автор комедий, игравший с 1670 г. в труппе Мольера.— 287.

⁹ *Эмилия*— героиня трагедии Корнеля «Цинна», возлюбленная Цинны.— 287.

¹⁰ Корнель, Цинна, V, 3, пер. Вс. Рождественского.— 288.

¹¹ «*Серторий*» (1662) — трагедия Корнеля (см. прим. 59 к стр. 125), изображающая Рим эпохи гражданских войн (69—70 гг. н. э.). Здесь опущен монолог из сцены 3 пятого акта.— 288.

¹² Саутери, Оруноко, II, 1, пер. З. Александровой.— 289.

¹³ Конгрив, Невеста в трауре, II, 7, пер. З. Александровой.— 289.

¹⁴ Шекспир, Макбет, IV, 3, пер. Ю. Корнеева.— 289.

¹⁵ Конгрив, Невеста в трауре, II, 6, пер. Б. Лейтина.— 289.

¹⁶ Конгрив, Невеста в трауре, I, 1, пер. Б. Лейтина.— 289.

¹⁷ *Дон Диего*— отец Родриго, оскорбленный отцом Химены, возлюбленной Родриго, который убивает его наединке, защищая честь своего рода. Это служит основой драматического конфликта «Сиды» (см. прим. к стр. 125). Монолог дон Диего (акт I, сц. 4) цитируется в переводе М. Лозинского.— 290.

¹⁸ Данный эпизод описан *Квинтом Курцием* (см. прим. 40 к стр. 100) в «Истории Александра» (III, 5, § 2—8). *Киди*— река в Киликии, юго-восточной области Малой Азии.— 290.

¹⁹ См. прим. 17 к стр. 203. Отрывок из «*Аминты*» Тассо (IV, 2) дается в переводе М. Столярова и М. Эйхенгольца.— 290.

²⁰ См. прим. 42 к стр. 177. Отрывок из «*Джейн Шор*» дается в переводе Б. Лейтина.— 290.

²¹ Шекспир, Генрих VIII, III, 1, пер. Б. Томашевского.— 291.

²² Шекспир, Отелло, IV, 1, пер. Б. Пастернака.— 292.

²³ Шекспир, Отелло, V, 2, пер. Б. Пастернака.— 292.

²⁴ Буало, Поэтическое искусство, III, 101—102, пер. Э. Липецкой.— 292.

²⁵ Шекспир, Два веронца, I, 2, пер. В. Левица.— 292.

²⁶ Шекспир, Буря, II, 1, пер. М. Донского.— 293.

²⁷ Здесь нами сокращена сцена из трагедии Шекспира «Король Иоанн» (III, 3), заключительный фрагмент из нее приводится в переводе Н. Рыковой.— 293.

²⁸ Шекспир, Отелло, II, 1, пер. А. Радловой.— 294.

²⁹ Здесь опущен отрывок из трагедии Бомонта и Флетчера (см. прим. 45 к стр. 178) «Филастер», IV, 1.— 294.

³⁰ «*Смерть Помпея*» (1643)— трагедия Корнеля (см. прим. 59 к стр. 125), источником которой послужили не греческие и римские ис-

торики, а поэма Лукана «Фарсалия» (см. прим. 30 к стр. 172). Оты-
вок из трагедии (IV, 1) в пер. Я. Княжнина.— 294.

³¹ «Фиваида, или Братья-враги» (1664) и «Александр Великий»
(1665)—ранние трагедии Расина (см. прим. 12 к стр. 267).— 294.

³² Поуп, Элоиза Абеляру, 47—48, пер. Б. Лейтина.— Стихотвор-
ная поэма «Элоиза Абеляру» (1717)—одно из лучших поэтических
созданий А. Поупа (см. прим. к стр. 155). Источником послужила
трагическая судьба французского средневекового богослова и философа
Пьера Абеяра (1079—1143) и его ученицы Элоизы (1101—1164).
«Письма Элоизы и Абеяра»—замечательный памятник средневековой
латинской литературы. Поуп использует отрывок из письма Элоизы.
Непосредственным поводом к написанию его явился отъезд из Англии
леди Мэри Уортли Монтегю (см. прим. к стр. 524), с которой неза-
долго до того подружился Поуп.— 294.

³³ Поуп, Элоиза Абеляру, 51—58, пер. Б. Лейтина.— 295.

³⁴ Мильтон, Потерянный рай, IV, 970—976, пер. Е. Кудашевой.—
295.

³⁵ Шекспир, Генрих IV, ч. I, V, 4, пер. Е. Бируковой.— 295.

³⁶ Ливий (см. прим. 72 к стр. 140), кн. XXIX, гл. 17, пер. под
ред. П. Адрианова.— 295.

³⁷ Конгрив, Невеста в трауре, I, 1, пер. Б. Лейтина.— 296.

³⁸ Конгрив, Невеста в трауре, V, 11, пер. Б. Лейтина.— 296.

³⁹ Аддисон (см. прим. к стр. 91), «Барабанщик», акт V.— 296.

⁴⁰ Поуп, Элегия, посвященная памяти одной несчастной дамы
(1717), стихи 59—68, пер. Б. Лейтина.— 297.

⁴¹ Тассо, Освобожденный Иерусалим, XIX, 105, пер. В. Лихаче-
ва.— 297.

⁴² Имеется в виду эпизод из «Освобожденного Иерусалима» Тас-
со.— 297.

⁴³ Шекспир, Ричард III, II, 2, пер. А. Радловой.— 297.

⁴⁴ Роу, Джейн Шор, IV, 1, пер. Б. Лейтина. Здесь же приводятся
еще два отрывка из V акта той же трагедии.— 297.

⁴⁵ Роу, Леди Джейн Грей, IV, 1, пер. Б. Лейтина.— 298.

⁴⁶ См. прим. 7 к стр. 287.— 298.

⁴⁷ «Эсфирь» (1689) и «Аталия» («Гофолия», 1691)— поздние тра-
гедии Расина на библейские сюжеты.— 299.

⁴⁸ Расин, Эсфирь, I, 3, пер. Б. Лившица.— 299.

⁴⁹ Расин, Эсфирь, III, 5, пер. Б. Лившица.— 299.

⁵⁰ Расин, Аталия, II, 7, пер. под ред. Е. Якобсон.— 299.

⁵¹ Вольтер, Брут, III, 6.— 299.

⁵² Гаррик (Garrick) Дэвид (1717—1779)—английский актер, теат-
ральный деятель, драматург, критик, реформатор сцены, пропагандист
театральной эстетики просветителей, один из основоположников сце-
нического реализма в Европе. Особенно прославился исполнением ро-
лей Шекспира. Здесь речь идет о его двухактном фарсе «Несовершен-
нолетняя девица, или Любовная неразбериха» (Miss in her Teens: or
the Medley of Lovers», 1747), источником которого послужила одно-
актная комедия «Парижанка» (1691) французского драматурга Ф. Дан-
кура (1661—1725). Хоум имеет в виду сцену из II акта.— 299.

⁵³ Отей, Спасенная Венеция, акт V, пер. Б. Лейтина.— 300.

⁵⁴ Шекспир, Макбет, I, 5, пер. Ю. Корнеева.— 300.

⁵⁵ Монолог из трагедии Корнелия «Смерть Помпея» опущен.— 300.

⁵⁶ Сенека Луций Анней Младший (ок. 4 до н. э.—65 н. э.)— рим-
ский философ (представитель стоицизма), оратор, политический деятель

и драматург. Автор трагедий «Агамемнон», «Эдип», «Медея», «Федра» и др. Хоум имеет в виду монолог Клитемнестры:

...так распусти узду
И волю дай наклонностям негодным!
Стезей злодейств должно идти злодейство.
Все козни женщин всколыхни в уме...

Сенека. Трагедии. М.—Л., 1933, с. 290, пер. С. Соловьева.— 301.

⁵⁷ Конгрив, Двоедушный, II, 8.— 301.

⁵⁸ Здесь опущены примеры из трагедий Корнелия «Цинна» (III, 1) и «Смерть Помпея» (IV, 3).— 301.

⁵⁹ См. прим. 11 и 13 к стр. 267.— 301.

⁶⁰ Конгрив, Невеста в трауре, II, 8, пер. Б. Лейтина.— 302.

⁶¹ Мольер, Скупой, IV, 7, пер. В. Лихачева.— 302.

⁶² Шекспир, Юлий Цезарь, II, 1, пер. М. Зенкевича.— 302.

⁶³ Корнель, Сид, V, 7, пер. М. Лозинского.— 302.

⁶⁴ Расин, Эсфирь, III, 9, пер. Б. Лившица.— 302.

⁶⁵ Мильтон, Потерянный рай, IV, 73—78, пер. Н. Холодковского.— 302.

⁶⁶ Лукан, Фарсалия, VIII, 797—805, пер. Л. Остроумова.— 302.

⁶⁷ Шекспир, Корюлан, V, 3, пер. Ю. Корнеева.— 303.

⁶⁸ Шекспир, Юлий Цезарь, II, 2, пер. М. Зенкевича.— 303.

⁶⁹ Драйден, Завоевание Гранады, ч. I, III, 1, пер. Б. Лейтина.

Далее опущены два отрывка из этой пьесы.— 303.

⁷⁰ Драйден, Всё за любовь, акт I, пер. Б. Лейтина.— 303.

⁷¹ Рафаэль Санти Урбинский, итальянский живописец и архитектор (1483—1520), похоронен в римском Пантеоне, именованном ранее церковью Санта Мария Ротонда. Автором эпитафии, высеченной на надгробии, был друг Рафаэля итальянский ученый и писатель, кардинал Пьетро Бембо (1470—1547).— 303.

⁷² Неллер (Kneller) Годфри (1646—1723)— английский модный придворный художник, по происхождению немец. Прославился портретами царствующих монархов (Карла II, Якова II, Вильгельма III, Георга I, Людовика XIV, Петра I) и аристократической знати, которые пользовались успехом у современников благодаря сходству с моделью. Ему принадлежит также портрет Д. Локка. Эпитафия Поупа высечена на памятнике ему в Вестминстерском аббатстве. Заключительные строки из нее приводятся в переводе Б. Лейтина.— 303.

Глава XVII. Язык страстей

¹ Конгрив, Невеста в трауре, I, 1, пер. Б. Лейтина.— 304.

² Камбиз— древнеперсидский царь (529—522 до н. э.), завоевавший Египет в 525 г. до н. э.— 304.

³ Гораций, Наука поэзии, 89—91, пер. М. Гаспарова.— 305.

⁴ Гораций, Наука поэзии, 95—98, пер. М. Гаспарова.— 306.

⁵ Отвей, Спасенная Венеция, V, 1, пер. З. Александровой.— 306.

⁶ Поуп, Элоиза Абеляру, 1—4, пер. Б. Лейтина.— 306.

⁷ См. прим. 1 к стр. 72.— 307.

⁸ Вергилий, Энеида, IX, 427—428, пер. С. Ошерова.— 307.

⁹ Мильтон, Потерянный рай, VIII, 273—277, пер. Е. Кудашевой.— 307.

¹⁰ Мильтон, Потерянный рай, X, 930—936, пер. Н. Холодковского.— 307.

- ¹¹ Шекспир, Гамлет, I, 4, пер. М. Лозинского.—308.
¹² Расин, Федра, V, 6, пер. С. Шервинского.—309.
¹³ Расин, Федра, V, 6, пер. С. Шервинского.—310.
¹⁴ Расин, Баязет, V, 12, пер. Л. Горнунга.—310.
¹⁵ Здесь нами опущены монологи Гамлета (I, 2) и мистера Форда («Виндзорские насмешницы», III, 5).—311.
¹⁶ *Ифигения в Тавриде* — трагедия Еврипида.—311.
¹⁷ «*Алкеста*» (438 до н. э.) — самое раннее из дошедших до нас произведений Еврипида.—311.
¹⁸ См. прим. 75 к стр. 146.—311.
¹⁹ Шекспир, Генрих IV, ч. I, V, 1, пер. Е. Бируковой.—312.
²⁰ Конгрив, Невеста в трауре, III, 4 пер. З. Александровой.—313.
²¹ Вольтер, Генриада, VIII, 265—272, пер. И. Сирякова.—313.
²² Корнель, Сид, II, 8, пер. М. Лозинского.—313.
²³ Корнель, Сид, II, 8, пер. М. Лозинского.—314.
²⁴ Шекспир, Ричард III, IV, 4, пер. А. Радловой.—314.
²⁵ Шекспир, Король Иоанн, III, 4, пер. Н. Рыковой.—314.
²⁶ Корнель, Сид, III, 3, пер. М. Лозинского.—315.
²⁷ Шекспир, Два веронца, III, 1, пер. В. Левика.—315.
²⁸ Шекспир, Конец — делу венец, III, 2, пер. М. Донского.—315.
²⁹ Шекспир, Генрих IV, ч. II, IV, 5, пер. Е. Бируковой.—315.
³⁰ Гварини, Верный пастух, 1, 2, пер. Ю. Стефанова.—315.
³¹ Шекспир, Юлий Цезарь, III, 1, пер. М. Зенкевича.—315.
³² Шекспир, Король Иоанн, II, 1, пер. Н. Рыковой.—316.
³³ «*Репетиция*» — знаменитый фарс, бурлеск на жанр «героических пьес», высмеивающий их искусственный риторический пафос. Направлен против Драйдена (см. прим. к стр. 62), который выведен здесь под видом драматурга м-ра Бэйса (Bayes — лавры). Автором считается Джордж Вильез (Villiers), герцог Букингем (1628—1687), государственный деятель и министр Англии, но предполагают, что в создании участвовали также Сэмюэль Батлер (см. прим. к стр. 247), Томас Спрат, Мартин Клиффорд. Написан в 1665 г. (после «Завоевания Гранады»), но, так как из-за чумы театры были закрыты, «Репетиция» была поставлена лишь в 1671 г. (напечатана в 1672), после чего Драйден в течение нескольких лет не писал героических пьес. Она долго была популярна на сцене. Ей подражали Филдинг и Шеридан. Отрывок из «Репетиции» (IV, 1) в пер. Б. Лейтина.—316.

Глава XVIII. Красоты языка

¹ *Феопомп* (378—305 до н. э.) — греческий историк и оратор, ученик Исократы (436—338 до н. э.). Из его сочинений до нас дошло лишь большое количество фрагментов.—317.

² *Граф Оксфорд* Харли (Harley) Роберт (1661—1724) — английский политический деятель, член парламента, государственный секретарь, впоследствии государственный казначей. Ему адресован один из памфлетов Свифта «Предложение об исправлении, улучшении и закреплении английского языка» (A Proposal for correcting, improving, and ascertaining the English Tongue in a letter to the... Lord High Treasurer, 1712), аналогичный по содержанию одному из номеров журнала «The Tatler» (букв. «Болтун»), написанному Свифтом (№ 230. 1710, 28 сент.). Фрагмент из этого номера Хоум цитирует в главе XIII (см. прим. 3 к стр. 248).—322.

³ *Диомед* (IV в. н. э.) — автор сочинения о грамматике (De arte

grammatica) в 3 книгах. Кн. I — о частях речи. Кн. II помимо анализа элементарных языковых понятий содержит стилистическую часть — учение о достоинствах и недостатках слога. Кн. III посвящена вопросам поэтики и метрики. Раздел, на который ссылается Хоум (De structura perfectae orationis et pedibus) представляет собой последнюю, 7-ю главу кн. II.—323.

⁴ Цицерон, Об ораторе, I, 52, § 225, пер. Ф. Петровского, Здесь же опущены еще два примера из Цицерона.—323.

⁵ Скотт Джон (1639—1695) — английский богослов, автор проповедей и ряда теологических сочинений, в том числе «Христианской жизни» (The Christian Life from its beginning to its Consummation in Glory, 1681).—324.

⁶ Ливий, Римская история, IV, 46, пер. под ред. П. Адрианова.—325.

⁷ Гораций, Эпод XIII, 15, пер. Н. Гинцбурга.—325.

⁸ Хоум приводит здесь еще несколько опущенных нами фрагментов из Горация (эпод XIV, 11—12; оды, III, 4, 9—13; оды, III, 16, 29—32; оды, I, 18, 10—11) и Вергилия (Энеида, IV, 477).—325.

⁹ См. стр. 100 настоящего издания.—326.

¹⁰ Ливий, Римская история, XXXVIII, гл. 25, пер. под ред. П. Адрианова. Далее опущен еще один пример из той же книги.—327.

¹¹ Вергилий, Энеида, V, 507—508, пер. С. Ошерова.—327.

¹² Здесь цитируется начало сочинения Тацита «О происхождении германцев и местоположении Германии» в пер. А. Бобовича.—328.

¹³ Мильтон, Потерянный рай, IV, 1013—1015, пер. Е. Кудашевой.—328.

¹⁴ «Зритель». № 265. 1712. 3 янв.: № 530, 1712. 7 ноября.—328.

¹⁵ Аббат Жирар (Girard) Габриэль (1677—1748) — грамматист, член Французской академии (с. 1744). Хоум имеет в виду его сочинение «Истинные принципы французского языка» (Les vrais principes de la langue française, ou la parole reduite en methode, conformement aux loix de l'usage, en seize discours, 1747), т. II, стр. 261.—328.

¹⁶ «Рассуждение о неудобстве уничтожения христианства в Англии» (An Argument to prove that the Abolishing of Christianity in England may, as Things now stand, be attended with some Inconveniences, and perhaps not produce those many good Effects proposed thereby, 1708, опубл. 1711) — памфлет Свифта, по своей направленности продолжающий «Сказку бочки» (см. прим. 8 к стр. 243). Отрывок из памфлета приводится в переводе Б. Томашевского (Свифт. Памфлеты. М., 1955. с. 25).—329.

¹⁷ «Опекун», № 139.—Журнал «The Guardian» (букв. «Опекун») явился продолжением «Зрителя» (см. прим. к стр. 91). Издавался Р. Стилом при участии Д. Аддисона, выходил с марта по сентябрь 1713 г. Журналы эти положили начало английской журналистике и подготовили почву для английского реалистического романа XVIII в.—329.

¹⁸ Болингброк, Рассуждение о партиях, посвящение. — Лорд Болингброк (Bolingbroke) Генри Сен-Джон (1678—1751) — английский политический деятель, один из вождей партии торь, философ-деист и писатель, друг Свифта и Поупа. Был государственным секретарем при королеве Анне. При Георге I обвинен в государственной измене, с трудом избежал казни. Отстраненный от политической деятельности, занялся публицистикой, направленной против вигов. Его перу принадлежат «Заметки об истории Англии» (Remarks on the History of England,

1730—1731), «Рассуждение о партиях» (A Dissertation upon Parties, 1733—1734), «Письма о духе патриотизма» (Letters on the Spirit of Patriotism, 1749), «Письма об изучении истории» (Letters on the Study and Use of History, 1752).—329.

¹⁹ Шекспир, Кориолан, II, 3, пер. Ю. Корнесва.—329.

²⁰ Шекспир, Юлий Цезарь, III, 2, пер. М. Зенкевича.—329.

²¹ Шекспир, Венецианский купец, III, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—329.

²² Шекспир, Венецианский купец, V, 1. «У легкомысленной жены — тяжелый муж». Игра слов: light — «легкий» и «легкомысленный». —330.

²³ Шекспир, Ричард II, I, 1, пер. М. Донского.—330.

²⁴ Шекспир, Два веронца, I, 2.—330.

²⁵ Здесь и далее (стр. 333) Хоум приводит цитаты из 1-го тома «Истории Великобритании» (The History of Great Britain, under the House of Stuart) Давида Юма (т. 1—1754, т. 2—1757).—330.

²⁶ Гораций, Эпод II, 5—8, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.—330.

²⁷ Бирон Арман де Гонтон (1524—1592) — маршал Франции, участник религиозных войн.—331.

²⁸ Цезарь Гай Юлий (100—44 до н. э.) — римский император и полководец. Хоум приводит отрывок из его «Записок о галльской войне» (IV, 1, пер. М. Покровского). *Севеы* — крупное германское племя.—331.

²⁹ Бёрнет (Burnet) Джилберт (1643—1715) — английский епископ, автор ряда исторических работ: «История реформации в Англии» (1679), «Опыт о королеве Марии Стюарт» (1695), изданная посмертно «История его времени» (History of his own Times, vol. I—1724; vol. II—1734). Лорд Сендерленд Роберт Спенсер (1640—1702) — английский государственный деятель, славившийся своей беспринципностью. Бёрнет упоминает о нем в кн. 3 первого тома «Истории...» (стр. 354).—331.

³⁰ «Зритель», № 57, 1711, 5 мая.—331.

³¹ Страда Фамиан (1572—1649) — итальянский историк. Известен своим сочинением «О войне белгов» (De bello belgico decades due, 1632—1647), излагающим события первого этапа Нидерландской буржуазной революции XVI в. (1566—1609), проходившей под знаменем реформационного учения — кальвинизма.—331.

³² Болингброк, Письма об изучении истории (см. прим. 18 к стр. 329), письмо 5.—331.

³³ Болингброк, О духе патриотизма, письмо 1.—331.

³⁴ Вергилий, Энеида, III, 614—615, пер. С. Ошерова.—332.

³⁵ Свифт, Послание к государственному казначею (см. прим. к стр. 322).—332.

³⁶ Шефтсбери, Характеристики (см. прим. 4 к стр. 225), т. 1, «Письмо об энтузиазме» (A Letter concerning Enthusiasm), начало; «Sensus communis, или опыт о свободе острого ума и независимого расположения духа» (Sensus Communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humour), ч. IV, разд. 1. Оба фрагмента приводятся в переводе А. Михайлова (Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 239, 317).—332.

³⁷ Болингброк, Заметки об истории Англии, письмо 5.—332.

³⁸ Ливий, Римская история, XXIV, 38, пер. под ред. П. Адрианова.—332.

³⁹ Речь идет об эпизоде (VIII, 14, § 13) из «Истории Александра»

(см. прим. 40 к с. 100). *Пор* — древнеиндийский царь (IV—III вв. до н. э.).—332.

⁴⁰ Ливий, Римская история, XXXVI, 15, пер. под ред. П. Адриана.—333.

⁴¹ См. прим. 25 к стр. 330.—333.

⁴² Болингброк, Рассуждение о партиях, посвящение.—333.

⁴³ «Зритель», № 399, 1712, 7 июня.—333.

⁴⁴ «Зритель», № 73, 1711, 24 мая.—334.

⁴⁵ Ливий, Римская история, XXXVIII, 17, пер. под ред. П. Адриана.—334.

⁴⁶ Цицерон, Тускуланские беседы, I, 2, § 4.—334.

⁴⁷ Имеется в виду эпизод (III, 6, § 4) из «Истории Александра» (см. прим. 18 к стр. 290).—334.

⁴⁸ Хук (Hooke) Натаниэль (1690—1764) — английский историк. Автор «Римской истории» (*Roman History, from the Building of Rome to the Ruin of the Commonwealth*) в 4 томах (т. I—1738, т. II—1745, последние два тома опубликованы посмертно), которая часто переиздавалась. Хоум имеет в виду эпизод из первой македонской войны (т. II, кн. V, гл. 15, стр. 401). *Евмен II* — царь пергамский (197—159 до н. э.).—334.

⁴⁹ Здесь Хоум приводит еще несколько примеров неудачных периодов (Свифт, Послание государственному казначею и др.).—334.

⁵⁰ «Опекун», № 4, 1713, 16 марта.—334.

⁵¹ Ливий, Римская история, XXII, 46, пер. под ред. П. Адриана.—335.

⁵² Ливий, Римская история, XXVII, 14.—335.

⁵³ См. прим. к стр. 161 и 285. Приводится цитата из «Трактата о возвышенном», разд. 19.—335.

⁵⁴ Знаменитое донесение Цезаря (см. прим. 28 к стр. 331) в Рим о победе над царем Понта (самая северная местность в Малой Азии) Фарнаком.—335.

⁵⁵ Вергилий, Энеида, IV, 594, пер. С. Ошерова.—335.

⁵⁶ Вергилий, Энеида, IX, 37—39, пер. С. Ошерова.—336.

⁵⁷ «Зритель», № 170, 1711, 14 сент.—336.

⁵⁸ Свифт, Сказка бочки, разд. 4.—336.

⁵⁹ См. прим. к стр. 72.—337.

⁶⁰ Мильтон, Потерянный рай, IX, 1005—1006. Далее опущены отрывки: IX, 586—588, V, 175—179; I, 1—6; III, 418—422; II, 879—881; II, 768—770; VI, 748—749.—341.

⁶¹ Шефтсбери, Характеристики, т. I, Письмо об энтузиазме, конец I раздела, пер. А. Михайлова (по указ, выше изд. стр. 241, см. прим. 4 к стр. 225).—342.

⁶² Болингброк, Письма об изучении истории, письмо 6. *Сикст IV*, Франческо дела Ровере (1414—1484) — папа римский (1471—1484). Как большинство итальянских государей периода Возрождения, покровительствовал искусству; при нем в Риме был возведен ряд крупных построек, в том числе знаменитая Сикстинская капелла в Ватикане.—342.

⁶³ Болингброк, Письма об изучении истории, письмо 7.—342.

⁶⁴ Памфлет Свифта «Проект поощрения религии» (*A Project for the Advancement of Religion and the Reformation of Manners: by a Person of Quality*, 1709, опубл. 1711).—343.

⁶⁵ «Опекун», № 4, 1713, 16 марта.—343.

⁶⁶ Свифт, Путешествия Гулливера, ч. I, гл. 8.—343.

- ⁶⁷ «Зритель», № 119, 1711, 17 июля.—343.
- ⁶⁸ «Зритель», № 458, 1712, 15 августа.—343.
- ⁶⁹ С в и ф т, Путешествия Гулливера, ч. I, гл. 5.—344.
- ⁷⁰ Болингброк, Рассуждение о партиях, посвящение.—344.
- ⁷¹ Болингброк, Рассуждение о партиях, посвящение.—344.
- ⁷² «Зритель», № 110, 1711, 6 июля.—344.
- ⁷³ «Зритель», № 119, 1711, 17 июля.—344.
- ⁷⁴ «Зритель», № 413, 1712, 24 июня.—345.
- ⁷⁵ «Зритель», № 475, 1712, 4 сентября.—345.
- ⁷⁶ С в и ф т, Путешествия Гулливера, ч. I, гл. 6.—345.
- ⁷⁷ «Зритель», № 419, 1712, 1 июля.—346.
- ⁷⁸ «Зритель», № 85, 1711, 7 июня.—346.
- ⁷⁹ Болингброк, Письма об изучении истории, письмо 6. Далее Хоум приводит еще два отрывка из этого сочинения (письмо 5, 3), которые здесь опущены.—347.
- ⁸⁰ Pamфлет Свифта «Скромное предложение, имеющее целью не допустить, чтобы дети бедняков в Ирландии были в тягость своим родителям или своей родине...» (A Modest Proposal for preventing the Children of the Poor from being a Burden to their Parents or Country and for making them beneficial to the Publick, 1729).—347.
- ⁸¹ «Опекун», № 162.—347.
- ⁸² «Зритель», № 85, 1711, 7 июня.—347.
- ⁸³ См. прим. 48 к стр. 334.—348.
- ⁸⁴ Л и в и й, Римская история, XLII, 11, пер. под ред. П. Адриано-ва.—348.
- ⁸⁵ «Зритель», № 28, 1711, 2 апреля.—348.
- ⁸⁶ Отрывок из памфлета Арбетнота (см. прим. 10 к стр. 243) «Божья кара за каламбуры» (God's Revenge against Punning. Shewing the miserable fates of persons addicted to this crying sin, in court and town). Второй фрагмент из этого памфлета здесь опущен.—348.
- ⁸⁷ Pamфлет Свифта «Вернейший способ оплатить общественный долг нации в течение полугода» (Infallible Scheme to pay the Public Debt of the Nation in Six Months, 1731).—348.
- ⁸⁸ Поуп, Похищение локона, IV, 119—120, пер. Б. Лейтина.—348.
- ⁸⁹ С в и ф т, Рассуждение о неудобстве уничтожения христианства в Англии (см. прим. 16 к стр. 329).—348.
- ⁹⁰ Болингброк, Письма об изучении истории, письмо 1.—349.
- ⁹¹ Эссе Свифта об образовании (The foolish Methods of Education among the nobility) было напечатано в № 9 еженедельной газеты «Intelligencer» (букв. «Осведомитель»), которую издавали в 1728 г. Свифт и Шеридан. Всего вышло 19 номеров, № 1, 3, 5, 7, 9 были написаны Свифтом.—349.
- ⁹² «Зритель», № 12, 1711, 14 марта.—349.
- ⁹³ «Зритель», № 90, 1711, 13 июня.—349.
- ⁹⁴ Филипп IV Красивый (1268—1314) — французский король (1285—1314) из династии Капетингов.—350.
- ⁹⁵ Болингброк, Письма об изучении истории, письмо 6.—350.
- ⁹⁶ Г о р а ц и й, Оды, I, 22, 1—4, пер. З. Морозкиной.—350.
- ⁹⁷ «Опекун», № 117.—351.
- ⁹⁸ М и л ь т о н, Потерянный рай, II, 727—730, пер. Е. Кудашевой.—351.
- ⁹⁹ См. прим. 37 к стр. 99 и прим. 42 к стр. 100.—353.
- ¹⁰⁰ «Зритель», № 90, 1711, 13 июня.—353.

¹⁰¹ «Зритель», № 505, 1712, 9 октября.—353.

¹⁰² «Опекун», № 167.—353.

¹⁰³ Болингброк, Письма об изучении истории, письмо 7.—354.

¹⁰⁴ Рэмзи. Путешествия Кира, кн. I. *Ramsay* (Ramsay) Эндрю Майкл (1686—1743) — французский литератор, шотландец по происхождению, друг Фенелона. Его основные произведения «Жизнь Фенелона» (1723) и «Путешествия Кира» (*Voyages de Cyrus*, 1727), которые являются подражанием «Телемаку» Фенелона. «Путешествия...» неоднократно переиздавались и были переведены на ряд европейских языков. На английский язык их перевел Н. Хук (см. прим. 48 к стр. 334). Позднее это сочинение стали называть «Новая Киропедия». Кир — древнеперсидский царь (558—530 до н. э.), основатель династии Ахеменидов. Образ Кира нашел широкое отражение в древневосточной и античной литературе («Киропедия» Ксенофонта и др.). *Астиаг* — последний царь (585/84—550/49 до н. э.) Мидийской державы, низложен Киrom. *Мидия* — царство в северо-западной области Иранского нагорья, после завоевания персами включена в Ахеменидскую державу.—354.

¹⁰⁵ Фрагмент из письма Свифта очень молодой леди по поводу ее замужества (*A Letter to a very young lady on her Marriage*).—354.

¹⁰⁶ Греческий поэт *Архий* принадлежал к плеяде позднейших александрийских поэтов. Цицерон защищал в 62-г. до н. э. Архия в надежде, что поэт напишет поэму о его консульстве и тем его прославит, но произошло обратное: блестящая речь Цицерона прославила греческого поэта. В своей речи он не столько использовал юридические доказательства (речь шла о праве Архия на римское гражданство), сколько возвеличил Архия как поэта.—355.

¹⁰⁷ *Серсо* (Sergeau) Жан-Антуан (1670—1730) — французский поэт и литератор, член ордена иезуитов. Автор «Размышлений о французской поэзии» (*Réflexions sur la poésie française, où l'on fait voir en quoi consiste la beauté des vers*, 1730). Рассуждения Серсо по поводу инверсии см. на стр. 185—187 этого издания.—355.

¹⁰⁸ Гомер, Одиссея, песнь XXI, в английском переводе стихи 449—450, в русском — 410—411.—356.

¹⁰⁹ Строка из цитируемого Хоумом четверостишия из XXIII песни «Илиады», в английском переводе А. Поупа стихи 144—147, в русском 118—120.—357.

¹¹⁰ Поуп, Опыт о критике, II, 168—169, пер. А. Субботина.—357.

¹¹¹ Гомер, Одиссея, XII, 265—268, пер. В. Жуковского. Данный фрагмент Хоум обозначил как отрывок из Поупа. Очевидно, он имел в виду его перевод «Одиссеи». Действительно, после успеха перевода «Илиады» Поуп принялся за «Одиссею», первые три песни которой появились в 1725 г. Но он перевел сам всего двенадцать песен. Завершить эту работу ему помогли два его почитателя, литераторы В. Брум (Broom, 1689—1745) и Е. Фентон (Fenton, 1683—1730), перевод которых, по отзыву Сэмюэля Джонсона, отличался высоким качеством и едва ли уступал сделанному Поупом. В частности, песнь XII перевел Вильям Брум, которому удавалось прекрасно воспроизводить стиль Поупа.—357.

¹¹² *Вида* Марко-Джироламо (1490—1566) — новолатинский поэт, епископ альбский. Автор поэм, эклог, эпиграмм и «Поэтики» (*De arte poetica*, 1527), которую Шарль Баттё (1713—1780) ставил в один ряд с «Наукой поэзии» Горация и «Поэтическим искусством» Буало («*Quatre poétique d'Aristote, d'Ilorace, de Vida et de Boileau*», 1771).—357.

¹¹³ Вот торопливо сошлись друг с другом, трепещут крылами. Вергилий, *Георгики*, IV, 73, пер. С. Шервинского.—359.

¹¹⁴ Глухо копыта коней колотят по рыхлому полю. Вергилий, *Энеида*, VIII, 596, пер. С. Ошерева.—359.

¹¹⁵ Не шелохнувши крылом скользит спокойно и плавно. Вергилий, *Энеида*, V, 217, пер. С. Ошерева.—359.

¹¹⁶ Гомер, *Одиссея*, XI, 594—595, пер. В. Жуковского.—359.

¹¹⁷ Гомер, *Илиада*, XXIII, 115—116, пер. Н. Гнедича.—359.

¹¹⁸ Поуп, Опыт о критике, II, 166—167, пер. А. Субботина.—359.

¹¹⁹ Поуп, Опыт о критике, II, 156—157, пер. С. Шихматова.—360.

¹²⁰ Поуп, Опыт о критике, II, 172—173, пер. С. Шихматова.—360.

¹²¹ Здесь Хоум снова цитирует начало стихотворения Поупа «Элонза Абеляру» (см. стр. 306).—360.

¹²² Поуп, Опыт о критике, II, 170—171, пер. А. Субботина.—360.

¹²³ Поуп, Послание к Арбетноту, 181—182, пер. Б. Лейтина.—360.

¹²⁴ Гораций, *Наука поэзии*, 139, пер. М. Гаспарова.—361.

¹²⁵ *Ода Драйдена Пиршество Александра* (1697) прославляет всемогущество музыки, отличается необычайным богатством разнообразных размеров и ритмов. Положена на музыку Генделем, на русский язык переведена Жуковским.—362.

¹²⁶ *Дионисий Галикарнасский* (55—8 до н. э.) — греческий историк, ритор и критик, переселившийся в Италию при императоре Августе. Его основной труд — «Древняя история Рима» в 20 книгах. Ему принадлежат также многочисленные трактаты по критике и риторике («О расположении слов», «О древних ораторах», «Об удивительной силе красноречия Демосфена», «О подражании», «О Фукидиде»).—363.

¹²⁷ Цицерон, Об ораторе, III, 48, § 186, пер. Ф. Петровского (ук. соч., стр. 243).—365.

¹²⁸ Отрывок из XIII песни «Илиады», в русском переводе стихи 136—146.—382.

¹²⁹ Мильтон, Потерянный рай, III, 40—42; IV, 682—683; остальные примеры опущены (XI, 491—492 III, 710—711; I, 572—574; IX, 892—893; II, 439—441; I, 54—56.—383.

¹³⁰ Поуп, Похищение локона, II, 7—18.—386.

¹³¹ Здесь опущен фрагмент из «Потерянного рая» Мильтона, начало кн. V (стихи 1—25).—389.

¹³² Фрагмент из «Потерянного рая» (IV, 288—299) и его французский перевод опущены.—390.

¹³³ См. прим. 2 к стр. 247.—391.

¹³⁴ *Воссиус Исаак* (1618—1689) — голландский литератор, с 1670 г. жил в Англии. Писал на латинском языке. Наиболее оригинальное сочинение «О напевности стихов» (*De poematum cantu et viribus rhythmi*, 1673).—391.

¹³⁵ «*Прекрасная грешница*» (1703) — сентиментальная трагедия Н. Роу (см. прим. 42 к стр. 177), сюжет которой заимствован из «Рокового приданого» (1632) Филипа Мэссинджера (1583—1640) — английского драматурга, сотрудничавшего с Флетчером. Герои ее — Лотарио и Калиста — подсказали Ричардсону образы Ловеласа и Клэриссы Гарлоу.—392.

¹³⁶ Предисловие к своей первой трагедии «Эдип» (1718) Вольтер написал в 1730 г. Тогда же был поставлен «Брут». — 393.

¹³⁷ Здесь опущен отрывок из «Розамонды» Аддисона (I, 6).—393.

¹³⁸ Здесь опущен отрывок из «Артаксеркса» Метастазиио (III, 3). Метастазиио (наст. имя Пьетро Бонавентура Трапасси, 1698—1782) —

итальянский поэт, драматург и оперный либреттист, на тексты которого написано большинство *opera seria*, в том числе некоторые оперы Глюка и Моцарта.—393.

¹³⁹ Поуп, Ода к музыке в день св. Цецилии, 97—109 (фрагмент 6-й строфы), пер. Ю. Стефанова. Ода была написана в 1708 г. и впервые опубликована в 1717, позднее, в 1730 г., подверглась переделке и была положена на музыку Морисом Грином (для торжественного акта присуждения степеней в Кембриджском университете).—394.

¹⁴⁰ «Опыт о Человеке» — философская поэма А. Поупа (см. прим. к стр. 155), в которой он поставил целью изложить в стихах систему этики. Включает в себя четыре послания, три из которых были опубликованы анонимно в 1733 г., четвертое в 1734.—394.

Глава XIX. Сравнения

¹ Книга Песни песней Соломона, гл. IV.—396.

² Отрывок из кн. I поэмы «Фингал» (см. прим. 26 к стр. 171).—*Кромла* (кром-лех) — у друидов (жрецов кельтских народов в древней Галлии и Британии) место, посвященное богослужению. Это также название одной из возвышенностей на побережье Уллина (ныне Ульстер или Ольстер — северная провинция Ирландии). *Бранно*, или Бран (букв. горный поток) — название реки во времена Оссiana.—396.

³ Гомер, Илиада, XII, 413—424, пер. Н. Гнедича.—397.

⁴ Мильтон, Потерянный рай, I, 675—678, пер. Е. Кудашевой.—397.

⁵ Шекспир, Ричард II, V, 1, пер. М. Донского.—397.

⁶ Библия, псалом 35, § 8—9.—398.

⁷ Макферсон, Поэмы Оссiana: Фингал, кн. VI; Конлат и Кутана, начало, грезы Оссiana; Картон; Фингал, кн. III, начало; остальные примеры нами опущены.—398.

⁸ *Блэйр* (Blair) Хью (1718—1800) — шотландский критик, профессор риторики Эдинбургского университета (с 1760), автор «Критического рассуждения о поэмах Оссiana, сына Фингала» (A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the son of Fingal, 1763).—398.

⁹ Шекспир. Как вам это понравится, II, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—398.

¹⁰ Шекспир, Ричард II, III, 4, пер. М. Донского.—399.

¹¹ Шекспир, Генрих VI, ч. III, II, 1, пер. Е. Бируковой.—399.

¹² Шекспир, Юлий Цезарь, IV, 3, пер. М. Зенкевича.—399.

¹³ Мильтон, Потерянный рай, II, 486—495, пер. Е. Кудашевой.—399.

¹⁴ Уоллер (см. прим. 25 к стр. 251), фрагмент из стихотворения «Ночь» (The Night-Piece), пер. Б. Лейтина.—399.

¹⁵ Гомер, Илиада, XII, 433—439, пер. Н. Гнедича.—400.

¹⁶ Катулл, фрагмент из «Свадебной песни» (Carmen nuptiale), пер. С. Шервинского.—400.

¹⁷ В поэме «Неистовый Роланд».—400.

¹⁸ Шекспир, Два веронца, II, 7, пер. В. Левика.—400.

¹⁹ Шекспир, Двенадцатая ночь, II, 4, пер. Э. Линецкой.—Здесь опущен еще ряд примеров из Шекспира (Ричард II, V, 1; Генрих IV, ч. II, I, 1; Генрих VI, ч. III, III, 2).—400.

²⁰ Шекспир, Макбет, V, 4, пер. Ю. Корнеева.—400.

²¹ Шекспир, Цимбелия, IV, 2, пер. П. Мелковой.—400.

²² Мильтон, Потерянный рай, I, 338—346, пер. Е. Кудашевой.—401.

- ²³ Шекспир, Ричард II, II, 1, пер. М. Донского.—401.
- ²⁴ Мильтон, Потерянный рай, I, 283—290, пер. Е. Кудашевой.—402.
- ²⁵ Мильтон, Потерянный рай, I, 587—599, пер. Н. Холодковского.—402.
- ²⁶ Мильтон, Потерянный рай, III, 431—441, пер. О. Чюминой. Здесь опущен еще один пример из «Потерянного рая» (IV, 142—165).—402.
- ²⁷ Гомер, Илиада, XX, 490—496, пер. Н. Гнедича.—403.
- ²⁸ Гомер, Илиада, XXI, 520—525, пер. Н. Гнедича.—403.
- ²⁹ Шекспир, Ричард II, III, 3, пер. М. Донского.—403.
- ³⁰ Два отрывка из кн. I поэмы «Фингал». *Сваран* — скандинавский вождь. *Эрин* — древнее название Ирландии (букв. зар, нар — запад; ин — остров, то есть остров запада).—403.
- ³¹ Гомер, Илиада, XIII, 136—146, пер. Н. Гнедича.—403.
- ³² Мильтон, Потерянный рай, VI, 189—198, пер. О. Чюминой.—404.
- ³³ Лукан, Фарсалия, I, 128, пер. Л. Остроумова.—404.
- ³⁴ Мильтон, Потерянный рай, VI, 856—865, пер. Е. Кудашевой.—404.
- ³⁵ Страда. О войне белгов.—405.
- ³⁶ В разделе 32 «Трактата о возвышенном».—405.
- ³⁷ Шекспир, Троил и Крессида, I, 1, пер. Т. Гнедич.—406.
- ³⁸ Шекспир, Ромео и Джульетта, III, 4, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—406.
- ³⁹ Шекспир, Генрих VIII, III, 2, пер. Б. Томашевского.—406.
- ⁴⁰ Шекспир, Ричард II, III, 4, пер. М. Донского.—407.
- ⁴¹ Шекспир, Много шума из ничего, III, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—407.
- ⁴² Шекспир, Генрих VI, ч. III, I, 2, пер. Е. Бируковой.—407.
- ⁴³ Аддисон, Катон, III, 2, пер. Б. Лейтина.—408.
- ⁴⁴ Конгрив, Невеста в трауре, V, 3, пер. Б. Лейтина.—408.
- ⁴⁵ Шекспир, Генрих VI, ч. III, I, 4, пер. Е. Бируковой.—408.
- ⁴⁶ Шекспир, Генрих VI, ч. III, V, 2, пер. Е. Бируковой.—408.
- ⁴⁷ Шекспир, Генрих VIII, III, 1, пер. Б. Томашевского.—409.
- ⁴⁸ Букингем, Репетиция (см. прим. к стр. 316), II, 3.—409.
- ⁴⁹ Гораций, Оды, I, 7, 15—18, пер. Г. Церетели.—409.
- ⁵⁰ Вергилий, Энеида, IX, 28—32, пер. С. Ошерова.—409.
- ⁵¹ Вергилий, Энеида, IV, 437—449, пер. С. Ошерова.—409.
- ⁵² Шекспир, Король Иоанн, V, 7, пер. Н. Рыковой.—410.
- ⁵³ Шекспир, Генрих VI, ч. III, I, 4, пер. Е. Бируковой.—410.
- ⁵⁴ Гомер, Илиада, XVI, 257—267, пер. Н. Гнедича.—410.
- ⁵⁵ Гомер, Илиада, XVII, 569—573, пер. Н. Гнедича.—410.
- ⁵⁶ Вергилий, Энеида, I, 423—436, пер. С. Ошерова. Далее опущен еще один пример из «Энеиды» (IV, 397—407).—411.
- ⁵⁷ Вергилий, Энеида, VII, 376—383, пер. С. Ошерова.—411.
- ⁵⁸ Вергилий, Георгики, IV, 169—177, пер. С. Шервинского.—411.
- ⁵⁹ Уилки, Эпигониада, VIII, 251—263, пер. Б. Лейтина. *Уилки* (Wilkie) Уильям (1721—1772) — шотландский поэт, автор эпической поэмы «Эпигониада» (1757) в 9 книгах, сюжет которой продолжает сказания об Эдипе. Далее здесь опущен отрывок из «Энеиды» Вергилия (IX, 703—709).—412.
- ⁶⁰ Гомер, Одиссея, XXI, 48—50, пер. В. Жуковского.—412.
- ⁶¹ Шекспир, Генрих IV, ч. II, I, 3, пер. Е. Бируковой.—412.
- ⁶² Шекспир, Кориолан, V, 3, пер. Ю. Корнеева.—412.

- ⁶³ *Лукиан* (120/125—180) — греческий писатель-сатирик, «Вольтер классической древности» (Энгельс). Хоум цитирует фразу из гл. XIX трактата «Как следует писать историю».
- ⁶⁴ Вергилий, Буколики, VII, 37, пер. С. Шервинского.—413.
- ⁶⁵ Вергилий, Буколики, VII, 41, пер. С. Шервинского.—413.
- ⁶⁶ Вергилий, Буколики, X, 73—74, пер. С. Шервинского.—413.
- ⁶⁷ Тассо, Аминта, II, I, пер. М. Столярова и М. Эйхенгольца.—413.
- ⁶⁸ Буало, Поэтическое искусство, I, 21—26, пер. Э. Линецкой.—413.
- ⁶⁹ Здесь опущен фрагмент из Буало (сатира XI, 109—116).—413.
- ⁷⁰ Шекспир, Генрих IV, ч. II, I, 1, пер. Е. Бируковой.—413.
- ⁷¹ Шекспир, Генрих VI, ч. II, III, 3, пер. Е. Бируковой.—413.
- ⁷² Поуп, Опыт о Человеке, послание II, стихи 131—132, пер. Б. Лейтина.—414.
- ⁷³ Поуп, Опыт о Человеке, послание II, стихи 145—148, пер. Б. Лейтина.—414.
- ⁷⁴ Расин, Андромаха, I, 4, пер. А. Оношкович-Яцыной.—414.
- ⁷⁵ Расин, Андромаха, II, 2, пер. А. Оношкович-Яцыной.—414.
- ⁷⁶ Перевод Б. Лейтина.—414.
- ⁷⁷ Фрагмент из баллады приводится в переводе Б. Лейтина.—414.
- ⁷⁸ Гораций, Оды, III, 9, 22, пер. С. Шервинского.—414.
- ⁷⁹ Шекспир, Конец — делу венец. IV, 3, пер. М. Донского.—415.
- ⁸⁰ Шекспир, Генрих IV, ч. II, I, 2.—415.
- ⁸¹ Шекспир, Как вам это понравится, III, 4. Далее опущены примеры сравнений этого рода: отрывки из «Гудибраса» Батлера (описание Гудибрасова коня из песни I и т. д.), «Сказки бочки» Свифта (разд. VI, VII), комедии Сиббера «Беспечный муж».—415.

Глава XX. Тропы

- ¹ Шекспир, Юлий Цезарь, III, 1, пер. М. Зенкевича.—417.
- ² Конгрив, Невеста в трауре, IV, 7, пер. Б. Лейтина.—417.
- ³ *Мосх* и *Бион* — два ближайших последователя Феокрита, представителя греческой буколической (от *βοῦκος* — бычок, пастух быков и коров) поэзии. Культуровали жанр идиллии, но в художественном отношении их творчество слабее. *Бион* из Смирны — учитель поэзии и глава «дорийской школы». *Мосх* — сиракузский грамматик, ученик Аристарха. Хоум имеет в виду приписываемую ему поэму «Плач о Бионе», которая, однако, едва ли принадлежит ему (*Мосх* жил в первой половине II в. до н. э., а *Бион* позже *Мосха*, в конце II в.).—418.
- ⁴ Вергилий, Буколики, V, 27—28, пер. С. Шервинского.—418.
- ⁵ Вергилий, Буколики, X, 13—15, пер. С. Шервинского.—418.
- ⁶ Тассо, Аминта, I, 2, пер. М. Столярова и М. Эйхенгольца.—418.
- ⁷ Орывок из кн. III поэмы «Фингал». Следующий за ним фрагмент из «Поэм Оссиана» здесь опущен. *Лена* — название горного хребта, в долинах которого происходит действие поэмы.—418.
- ⁸ Шекспир, Ричард II, III, 2, пер. М. Донского.—419.
- ⁹ Вергилий, Энеида, III, 672—673, пер. С. Ошерова.—419.
- ¹⁰ Расин, Федра, V, 6, пер. С. Шервинского.—419.
- ¹¹ Мильтон, Потерянный рай, IV, 159—165, пер. Е. Кудашевой.—419.
- ¹² Мильтон, Потерянный рай, VII, 370—378, пер. О. Чюмной.—420.

- ¹³ Шекспир, Ромео и Джульетта, III, 5, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—420.
- ¹⁴ Шекспир, Гамлет, I, 1, пер. М. Лозинского.—420.
- ¹⁵ Вергилий, Энеида, IV, 24—27, пер. С. Ошерова.—421.
- ¹⁶ Шекспир, Цимбелин, III, 4, пер. П. Мелковой.—421.
- ¹⁷ Шекспир, Троил и Крессида, II, 2, пер. Т. Гнедич.—421.
- ¹⁸ Шекспир, Ричард II, III, 2, пер. М. Донского.—422.
- ¹⁹ Шекспир, Генрих IV, ч. II, III, 1, пер. Е. Бируковой.—422.
- ²⁰ Отрывок из Саутерна, пер. Б. Лейтина.—422.
- ²¹ Шекспир, Венецианский купец, V, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—423.
- ²² Шекспир, Юлий Цезарь, I, 3, пер. М. Зенкевича.—423.
- ²³ Шекспир, Антоний и Клеопатра, IV, 9, пер. М. Донского.—423.
- ²⁴ Здесь опущен пример из пасторали Гварини «Верный пастух», III, 3.—424.
- ²⁵ Шекспир, Ричард II, V, 1, пер. М. Донского.—424.
- ²⁶ Драйден, Всё за любовь, акт V, пер. Б. Лейтина.—424.
- ²⁷ Шекспир, Король Иоанн, II, 1, пер. Н. Рыковой.—425.
- ²⁸ Томсон — см. прим. 5 к стр. 225.—425.
- ²⁹ Томсон, Лето, 143—146, пер. З. Александровой.—425.
- ³⁰ Шекспир, Мера за меру, IV, 2, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—426.
- ³¹ Томсон, Весна, 23—25, пер. З. Александровой.—426.
- ³² Вергилий, Энеида, X, 395—396, пер. С. Ошерова.—426.
- ³³ Томсон, Лето, 1435—1437, пер. З. Александровой.—426.
- ³⁴ Томсон, Осень, 512—513, 519—522, пер. З. Александровой.—426.
- ³⁵ Томсон, Лето, 1—3, пер. З. Александровой.—426.
- ³⁶ Томсон, Зима, 1—3, пер. З. Александровой.—426.
- ³⁷ Вида, Эклога, пер. С. Ошерова.—427.
- ³⁸ Шекспир, Генрих VIII, I, 2, пер. Б. Томашевского.—427.
- ³⁹ Шекспир, Антоний и Клеопатра, II, 2, пер. М. Донского.—427.
- ⁴⁰ Шекспир, Антоний и Клеопатра, II, 2, пер. М. Донского.—428.
- ⁴¹ Шекспир, Два веронца, II, 4, пер. В. Левица.—428.
- ⁴² Вергилий, Буколики, VI, 82—84, пер. С. Шервинского.—428.
- ⁴³ Поуп, Пасторали, IV, 13—14, пер. Б. Лейтина.—428.
- ⁴⁴ Поуп, Дунсиада (см. прим. 16 к стр. 245), I, 163—186, пер. Б. Лейтина.—429.
- ⁴⁵ Здесь опущен пример из пасторали Гварини «Верный пастух» (II, 1).—429.
- ⁴⁶ Здесь опущен отрывок из «Илиады» (IV, 132—139) во французском переводе.—429.
- ⁴⁷ Поуп, Пасторали, IV, 61—68, пер. Б. Лейтина.—429.
- ⁴⁸ Вергилий, Энеида, III, 707—713, пер. С. Ошерова.—430.
- ⁴⁹ Отрывок из кн. I поэмы «Фингал». Монолог Кухуллина. *Брагела* — жена его, дочь вождя Сорглана. *Коннал* — внук короля Ульстера, один из предводителей войска Кухуллина, его друг и сподвижник.—430.
- ⁵⁰ Вергилий, Энеида, II, 54—56, пер. С. Ошерова.—430.
- ⁵¹ Шекспир, Конец — делу венец, III, 2, пер. М. Донского.—430.
- ⁵² Вергилий, Энеида, VII, 48—49, пер. С. Ошерова.—430.
- ⁵³ Библия, Первая книга Моисеева. Бытие, XIII, 15—16.—431.
- ⁵⁴ Вергилий, Энеида, VII, 808—809, пер. С. Ошерова.—431.

- ⁵⁵ Вергилий, Энеида, III, 421—423, пер. С. Ошерова. Далее опущен отрывок из «Энеиды» (III, 571—574).—431.
- ⁵⁶ Вергилий, Энеида, III, 619, пер. С. Ошерова.—431.
- ⁵⁷ Шекспир, Генрих V, I, 1, пер. Е. Бируковой.—431.
- ⁵⁸ Опущен отрывок из «Илиады» (IV, 449—456).—431.
- ⁵⁹ Тассо, Освобожденный Иерусалим, VI, 46, пер. В. Лихачева.—432.
- ⁶⁰ Шекспир, Буря, II, 1, пер. М. Донского.—432—433.
- ⁶¹ Шекспир, Ричард II, III, 3, пер. М. Донского.—433.
- ⁶² Шекспир, Юлий Цезарь, I, 1, пер. М. Зенкевича.—433.
- ⁶³ Гораций, Оды, II, 15, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.—433.
- ⁶⁴ Шекспир, Генрих IV, ч. I, 1, 4, пер. Е. Бируковой.—433—434.
- ⁶⁵ Шекспир, Генрих VI, ч. I, I, 1, пер. Е. Бируковой. Далее опущен фрагмент из пасторали Гварини «Верный пастух» (V, 2).—434.
- ⁶⁶ Речь идет о наиболее известном сонете Малевилья “La belle matineuse”. Малевиль (Malleville) Клод (1597—1647) — французский поэт, один из первых членов Французской академии (с 1634), автор элегий, сонетов, стансов и т. д.—434.
- ⁶⁷ Пер. О. Седаковой.—434.
- ⁶⁸ Чосер, Кентерберийские рассказы. Рассказ рыцаря, стих 2273, пер. И. Кашкина и О. Румера.—434.
- ⁶⁹ Пример из пьесы Н. Роу «Джейн Шор».
- ⁷⁰ Здесь опущены два фрагмента из I песни «Потерянного рая» Мильтона (стихи 230—231, 338—341).—435.
- ⁷¹ Мильтон. Потерянный рай, I, 13—14.—436.
- ⁷² Плавт, Близнецы.—436.
- ⁷³ Мильтон, Потерянный рай, I, 282.—436.
- ⁷⁴ Мильтон, Аллегро, 93—94, пер. З. Александровой.—436.
- ⁷⁵ Шекспир, Ромео и Джульетта, III, 5, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—437.
- ⁷⁶ Роу, Прекрасная грешница, акт III, пер. З. Александровой.—437.
- ⁷⁷ Мильтон, Потерянный рай, III, 72—74, пер. О. Чюминой.—437.
- ⁷⁸ Гораций, Оды, I, 29, 1—2, пер. Г. Церетели.—437.
- ⁷⁹ Шекспир, Ричард II, III, 3.—438.
- ⁸⁰ Шекспир, Ричард II, I, 2, пер. М. Донского.—438—439.
- ⁸¹ Шекспир, Юлий Цезарь, IV, 3, пер. М. Зенкевича.—439.
- ⁸² Шекспир, Генрих IV, ч. I, V, 4, пер. Е. Бируковой.—439.
- ⁸³ Шекспир, Цимбелин, III, 3, пер. П. Мелковой.—439.
- ⁸⁴ Гораций, Оды, I, 14, 1—2, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.—440.
- ⁸⁵ Библия, Псалом 79, § 9—16.—440.
- ⁸⁶ Гораций, Оды, I, 5, 13—16, пер. В. Брюсова.—441.
- ⁸⁷ Гораций, Оды, IV, 15, 1—4, пер. О. Румера.—441.
- ⁸⁸ Шекспир, Генрих VI, ч. III, V, 4, пер. Е. Бируковой.—441.
- ⁸⁹ Саутерн, Оруноко, III, 2, пер. Б. Лейтина.—441.
- ⁹⁰ Библия, Книга пророка Исаяи, V, 1—7 (сокр.).—441.
- ⁹¹ Шекспир, Макбет, IV, 3, пер. Ю. Корнеева. Далее опущен еще один пример из «Макбета» (V, 2).—442.
- ⁹² Шекспир, Отелло, IV, 2, пер. Б. Пастернака.—442.
- ⁹³ Шекспир, Ричард II, I, 3, пер. М. Донского.—442.
- ⁹⁴ Шекспир, Венецианский купец, III, 2, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—442.
- ⁹⁵ Вергилий, Энеида, I, 33, пер. С. Ошерова.—442.
- ⁹⁶ См. прим. 8 к стр. 248. Здесь приведена первая строфа стихотво-

рения «Постоянный» ("The Constant") из цикла Каули «Возлюбленная», пер. Б. Лейтина.—443.

⁹⁷ Аллегорическая поэма «Королева фей» (The Faerie Queene. Disposed into twelve books fashioning XII Moral Virtues, 1590—1596) принадлежит перу Эдмунда Спенсера (1552—1599) — поэта английского Возрождения до Шекспира. Он успел выпустить только шесть книг, посвященных прославлению моральных добродетелей. В поэме использованы сказания о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Она написана так называемой спенсеровой строфой, которую заимствовали в дальнейшем Томсон, Китс, Шелли, Байрон.—443.

⁹⁸ Роу, Леди Джейн Грей, I, 1, пер. З. Александровой.—444.

⁹⁹ Овидий, Метаморфозы, IX, 172, пер. С. Шервинского.—444.

¹⁰⁰ Шекспир, Генрих IV, ч. II, IV, 5, пер. Е. Бируковой.—444.

¹⁰¹ Букингем, Репетиция (см. прим. к стр. 316), акт II, сц. 1.—444.

¹⁰² Квинтилиан, Риторические наставления, кн. VIII, гл. 6, § 2.—444.

¹⁰³ Шекспир, Генрих IV, ч. I, V, 1, пер. Е. Бируковой.—444.

¹⁰⁴ Шекспир, Гамлет, III, 1, пер. М. Лозинского.—445.

¹⁰⁵ Вергилий, Энеида, IV, 1—2, пер. С. Ошерова. Далее опущен еще один отрывок из той же книги Энеиды (стихи 66—67).—445.

¹⁰⁶ Гораций, Оды II, 1, 1—8, пер. Г. Церетели.—445.

¹⁰⁷ Шекспир, Ричард II, II, 1, пер. М. Донского.—445.

¹⁰⁸ Шекспир, Юлий Цезарь, I, 1, пер. М. Зенкевича.—445.

¹⁰⁹ Гораций, Оды, II, 10, 21—24, пер. З. Морозкиной.—446.

¹¹⁰ Гарт, Аптека для бедных, песнь III, пер. З. Александровой.—446.

¹¹¹ Поуп, Подражание Горацию, пер. Б. Лейтина. Поуп имитирует первое послание («К Августу») из кн. II посланий Горация. Написано в 1737 г. Под Августом Поуп имел в виду английского короля Георга II (1727—1760).—446.

¹¹² Буало, Поэтическое искусство, III, 319—320, пер. Э. Линецкой.—446.

¹¹³ Гораций, Оды, I, 5, 5—12, пер. В. Брюсова.—446.

¹¹⁴ *Лорд Галифакс* Чарльз Монтэгу (1661—1715) — английский государственный деятель, член парламента, один из лидеров партии вигов, министр финансов (с 1694), покровитель литераторов (Аддисон, Конгрив, Свифт). Поуп осмеял его под именем Буфо в «Послании к Арбетноту». В 1687 г. совместно с писателем Мэтью Прайором (1664—1721) сочинил пародию на аллегорическую поэму Драйдена «Лань и пантера», написанную Драйденом с целью оправдать свой переход в католичество. Бурлеск Галифакса под названием "The Hind and Panther transversed to the story of the Country Mouse and the City Mouse" явился своего рода дополнением к сатирической комедии «Репетиция» (см. прим. 33 к стр. 316). Хоум имеет в виду предисловие Галифакса к этой стихотворной пародии.—446.

¹¹⁵ Глава, на которую ссылается Хоум, носит название «Об аллегорических темах и персонажах в живописи».—447.

¹¹⁶ *Рубенс* Питер Пауэл (1577—1640) — фламандский художник, автор серии аллегорических композиций, изображающих историю французской королевы Марии Медичи (1573—1642), супруги Генриха IV, матери Людовика XIII. Этот цикл парадных панно был исполнен в 1622—1625 гг. и предназначался для галереи Люксембургского дворца, построенного архитектором Саломоном Дебрессом в 1615—1620 гг. по

заказу Марии Медичи; в XIX в. перенесен в Лувр (галерея Медичи).—447.

¹¹⁷ Лукиан (см. прим. 63 к стр. 413) описывает картину греческого живописца Аэция, изобразившего свадьбу Александра Македонского и Роксаны, в своем сочинении «Геродот, или Аэций» (см.: Лукиан. Собр. соч., т. I, М.—Л., 1935, с. 106).—447.

¹¹⁸ Композиция, о которой идет речь («Аполлон на колеснице в окружении времен года, или Восход солнца»), составляет центральную часть plafона зала Аполлона в Версале, где находился трон Людовика XIV. Это одна из наиболее известных картин французского художника, ученика Лебрена, Шарля де Лафосса (La Fosse, 1636/1640—1716). Хоум указывает неточную дату. Художественное оформление салона Дианы и Аполлона в главной части Версальского дворца (так называемых Больших апартаментов) заканчивалось в период 1672—1681.—447.

¹¹⁹ Рени Гвидо (1575—1642) — итальянский художник. Его фреска «Аврора» (ок. 1610) находится в казино палатцо Паллавинчини-Роснильози в Риме.—447.

¹²⁰ Гораций, Оды, II, 8, 14—15, пер. Ф. Петровского.—447.

¹²¹ Шекспир, Макбет, II, 2, пер. Ю. Корнеева.—448.

¹²² Роу, Прекрасная грешница, акт IV, пер. З. Александровой.—448.

¹²³ Отвей, Сирота, акт IV, пер. Б. Лейтина.—448—449.

¹²⁴ Конгрив, Невеста в трауре, V, 6, пер. Б. Лейтина.—449.

¹²⁵ Шекспир, Макбет, IV, 3, пер. Ю. Корнеева.—449.

¹²⁶ Шекспир, Макбет, IV, 3, пер. Ю. Корнеева.—449.

¹²⁷ Шекспир, Генрих VIII, III, 2, пер. Б. Томашевского.—450.

¹²⁸ Вида, Поэтика, III, 44—63, пер. С. Ошерова.—451.

¹²⁹ Вида, Поэтика, II, 46—49, пер. С. Ошерова.—452.

¹³⁰ Вида, Поэтика, III, 90—97, пер. С. Ошерова.—452.

¹³¹ Вергилий, Энеида, III, 200, пер. С. Ошерова.—454.

¹³² Вергилий, Энеида, I, 123—124, пер. С. Ошерова.—454.

¹³³ Шекспир, Гамлет, I, 1, пер. А. Кронеберга.—455.

¹³⁴ Лукреций, О природе вещей, I, 645, пер. Ф. Петровского.—456.

¹³⁵ Гораций, Оды, II, 13, 30—32.—456.

¹³⁶ Шекспир, Цимбелин, I, 1, пер. П. Мелковой.—457.

¹³⁷ Томсон, Лето, стих 1684.—457.

¹³⁸ Вергилий, Георгики, I, 514.—457.

¹³⁹ Вида, Поэтика, III, 148—159, пер. С. Ошерова.—457.

¹⁴⁰ Гомер, Одиссея, XIX, 131—133, пер. В. Жуковского.—457.

¹⁴¹ Шекспир, Цимбелин, I, 1, пер. П. Мелковой.—457.

¹⁴² Шекспир, Ричард II, I, 2, пер. М. Донского.—458.

¹⁴³ Шекспир, Генрих VIII, III, 2, пер. Б. Томашевского.—458.

¹⁴⁴ Шекспир, Трои и Крессида, IV, 5, пер. Т. Гнедич.—458.

¹⁴⁵ Шекспир, Отелло, IV, 1, пер. Б. Пастернака.—458.

¹⁴⁶ Драйден, Дон Себастьян, король португальский, акт I, пер. Б. Лейтина. «Дон Себастьян...» (1689) наряду с «Всё за любовь» (см. прим. 9 к стр. 163) принадлежит к числу лучших пьес Драйдена. Главный герой — исторический персонаж, король Себастьян (1557—1578), борющийся с маврами (магометанами) и свергнутый Филиппом II.—458.

¹⁴⁷ Каули, цикл «Возлюбленная», третья строфа стих. «Долгая жизнь», пер. Б. Лейтина. Далее опущены первая строфа стих. «Дерево» и последняя строфа стих. «Плач».—458.

- ¹⁴⁸ Конгрив, Невеста в трауре, I, 1, пер. З. Александровой.—459.
- ¹⁴⁹ Майнар, Эпиграмма, пер. Ю. Стефанова. *Майнар* (Maupard) Франсуа (1582—1646) — французский поэт, последователь и ученик Франсуа Малерба (1555—1628), член Французской академии (с 1632), Писал оды, сонеты, эпиграммы.—459.
- ¹⁵⁰ Гораций, Оды, I, 19, 9—10, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.—459.
- ¹⁵¹ Вергилий, Энеида, X, 833—834, пер. С. Ошерова.—459.
- ¹⁵² Вергилий, Энеида, III, 203—204, пер. С. Ошерова.—459.
- ¹⁵³ Гораций, Оды, I, 27, 10—13, пер. Г. Церетели.—459.
- ¹⁵⁴ Гораций, Оды, I, 34, 1—3, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.—459.
- ¹⁵⁵ Шекспир, Гамлет, III, 1, пер. М. Лозинского.—460.
- ¹⁵⁶ Гораций, Оды, I, 27, 19—24, пер. Г. Церетели.—460.
- ¹⁵⁷ Гомер, Илиада, песнь XI, в английском переводе Поупа стих 211.—460.
- ¹⁵⁸ Вергилий, Энеида, III, 279; далее еще три примера отсюда же: VIII, 180—181; VIII, 441—442; X, 313—315; пер. С. Ошерова.—460.
- ¹⁵⁹ Гораций, Оды, I, 3, 32—33, пер. Н. Гинцбурга.—460.
- ¹⁶⁰ Гораций, Оды, I, 6, 1—2, пер. Г. Церетели.—460.
- ¹⁶¹ Томсон, Осень, стихи 337 и 967. Остальные примеры из Томсона здесь опущены.—460.
- ¹⁶² Гомер, Одиссея, IX, 536—537, пер. З. Александровой.—461.
- ¹⁶³ Шекспир, Буря, I, 2, пер. М. Донского.—461.

Глава XXI. Повествование и описание

- ¹ См. прим. 31 к стр. 331.—462.
- ² См. прим. 112 к стр. 357.—462.
- ³ Шекспир, Генрих VI, ч. I, I, 1, пер. Е. Бируковой.—463.
- ⁴ См. прим. 106 к стр. 355.—463.
- ⁵ См. прим. 29 к стр. 331.—463.
- ⁶ Вергилий, Энеида, VII, 803—811, пер. С. Ошерова.—463.
- ⁷ Фенелон, Приключения Телемаха, фрагменты из кн. X и кн. XX.—463.
- ⁸ Вергилий, Георгики, IV, 511, 513, пер. С. Шервинского.—464.
- ⁹ Вергилий, Энеида, V, 129—130, пер. С. Ошерова.—464.
- ¹⁰ Гораций, Оды I, 35, 5—8, пер. Н. Гинцбурга.—464.
- ¹¹ Гораций, Оды, III, 2, 6—12, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.—464.
- ¹² Шекспир, Генрих VIII, II, 3, пер. Б. Томашевского.—465.
- ¹³ Мильтон, Потерянный рай, I, 663—669, пер. О. Чюминой.—465.
- ¹⁴ Шекспир, Юлий Цезарь, I, 1, пер. М. Зенкевича.—465.
- ¹⁵ Макферсон, Поэмы Оссиана: отрывок из кн. I «Теморы». *Темора* (Те-мор-ат, букв. дом счастья, благополучия) — известная резиденция древних ирландских королей, о которой сохранилось много преданий.—465.
- ¹⁶ Вергилий, Энеида, IV, 663—668, пер. С. Ошерова.—466.
- ¹⁷ Шекспир, Макбет, II, 3, пер. Ю. Корнсева.—467.
- ¹⁸ Конгрив, Невеста в трауре, III, 1, пер. Б. Лейтина.—467.
- ¹⁹ Шекспир, Генрих IV, ч. I, IV, 1, пер. Е. Бируковой.—468.
- ²⁰ Шекспир, Генрих VI, ч. II, III, 3, пер. Е. Бируковой.—468.
- ²¹ Шекспир, Конец — делу венец, IV, 3, пер. М. Донского.—468.
- ²² Макферсон, Поэмы Оссиана: отрывок из поэмы «Картон».

Клута, или *Клут* (букв. извивающийся наподобие змеи) — древнее гаэльское название р. Клайд, имеющей извилистое течение. *Морна* (букв. любимая всеми) — мать Фингала.—468.

²³ Шекспир, Венецианский купец, I, 1, пер. Т. Щепкиной-Куперник. Второй отрывок из «Венецианского купца» здесь опущен.—468.

²⁴ Шекспир, Генрих IV, ч. II, III, 1, пер. Е. Бируковой.—469.

²⁵ Шекспир, Виндзорские насмешницы, IV, 2, пер. М. Морозова.—469.

²⁶ Конгрив, Любовь за любовь, III, 6.—469.

²⁷ Шекспир, Генрих IV, ч. II, II, 4, пер. Е. Бируковой.—469.

²⁸ Макферсон, Поэмы Оссиана: Фингал, кн. III; Темора, кн. I; Латмор; один из отрывков здесь опущен.—469.

²⁹ Вергилий, Энеида, I, 124—128, пер. С. Ошерова.—470.

³⁰ Поуп, Опыт о критике, I, 130—131, пер. А. Субботина.—470.

³¹ Страда, История...—470.

³² Отрывок из Берни в переводе С. Ошерова.—*Берни Франческо* (ок. 1497—1536) — итальянский поэт-сатирик, оказавший воздействие на европейскую поэзию XVI—XVIII вв., создав особый пародийный жанр, названный по его имени «бернеско». Он же явился зачинателем жанра героико-комической поэмы, получившей развитие в литературе XVII—XVIII вв. В сатирических сонетах высмеивал пап, тиранов, ханжей, анахоретов. Ему принадлежит также поэма «Влюбленный Роланд», в основу которой положено одноименное сочинение Боярдо (1441—1494), причем переделка поэмы Боярдо на несколько столетий вытеснила оригинал. Здесь Берни пародировал фантастические образы рыцарских романов, предвосхищая Сервантеса.—470.

³³ Гомер, Илиада, XI, 443.—470.

³⁴ Драйден, Всё за любовь, акт V, пер. Б. Лейтина.—470.

³⁵ Сражение при Иссе (приморский город в Финикии, на границе с Сирией) произошло в 333 г. до н. э. во время похода Александра Македонского в Малую Азию, где он разбил персидскую армию Дария III Кодомана. Описано Квинтом Курцием в «Истории Александра» (кн. III, гл. 8—11). Данный отрывок приводится в кн. III, гл. 10, § 1—2.—470.

³⁶ Гораций, Сатиры, I, 1, 16—22, пер. М. Дмитриева.—471.

³⁷ Буало, Послание IV «К королю» (1672), пер. Ю. Стефанова.—471.

³⁸ Расин, Баязет, III, 8, пер. Л. Горнунга.—472.

³⁹ Расин, Федра, I, 3, пер. С. Шервинского.—472.

⁴⁰ Расин, Эсфирь, II, 3, пер. Б. Лившица.—472.

⁴¹ Расин, Ифигения, I, 1, пер. М. Тумповской.—472.

⁴² Шекспир, Гамлет, I, 2, пер. М. Лозинского.—472.

⁴³ Саутерн, Судьба Капуи, акт III, пер. Б. Лейтина.—472.

⁴⁴ См. прим. 18 к стр. 204.—472.

⁴⁵ Булэвилье (Boulainvilliers) Анри (1658—1722) — французский историк.—472.

⁴⁶ См. прим. 1 к стр. 47.—472.

⁴⁷ Монтескье, О духе законов, кн. XXX, гл. 10, пер. А. Рубина (Монтескье Ш.-Л. Избр. призыв. М., 1955, с. 662).—473.

⁴⁸ Гомер, Илиада, XVIII, 346—349, пер. Н. Гнедича.—473.

⁴⁹ Здесь опущены фрагмент из «Энеиды» (IV, 1—9) и отрывок из кн. XII «Приключений Телемака» Фенелона.—473.

⁵⁰ «Дневник современной дамы» (The Journal of a Modern Lady, 1729) — стихотворная поэма Свифта.—473.

⁵¹ Монтень (Montaigne) Мишель де (1533—1592) — французский

писатель-просветитель, философ-скептик, политический деятель, друг Генриха IV, автор знаменитых «Опытов» (Essais, 1580—1588).—474.

⁵² Пер. Б. Лейтина.—474.

⁵³ Шекспир, Гамлет, I, I, пер. М. Лозинского.—475.

⁵⁴ См. прим. 28 к стр. 90.—475.

⁵⁵ Фукидид (ок. 460—ок. 400 до н. э.) — древнегреческий историк, младший современник Геродота. Автор «Истории Пелопоннесской войны».—475.

⁵⁶ Шекспир, Генрих IV, ч. I, II, 4, пер. Е. Бируковой.—476.

⁵⁷ «Зритель», № 106, 1711, 2 июля.—476.

⁵⁸ Гораций, Оды, II, 17, 4, пер. М. Гаспарова.—476.

⁵⁹ Гораций, Оды, I, 17, 18—20, пер. О. Румера.—476.

⁶⁰ Гораций, Сатиры, I, 10, 14—15, пер. М. Дмитриева.—476.

⁶¹ Здесь опущен ряд примеров: Вергилий, Энеида, X, 181; Шекспир, Буря, III, 1; Шекспир, Как вам это понравится, II, 7; Мильтон, Потерянный рай, IV, 639—656; Библия, книга пророка Иезекииля, гл. XVIII, § 1—23.—476.

⁶² Тацит, Анналы, кн. XII, § 39.—477.

⁶³ Макферсон, Поэмы Оссиана, отрывок из поэмы «Дартула» (букв. женщина с красивыми глазами).—477.

⁶⁴ Опущен еще один фрагмент из «Поэм Оссиана».—477.

⁶⁵ Вергилий, Георгики, I, 322—326, пер. С. Шервинского.—478.

⁶⁶ Вергилий, Энеида, III, 192—195, пер. С. Ошерова.—478.

⁶⁷ Гораций, Оды, I, 17, 15—16, пер. О. Румера.—478.

⁶⁸ Гораций, Эпод, II, 63—64, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.—478.

⁶⁹ Гораций, Сатиры, I, 10, 17—18, пер. М. Дмитриева.—478.

⁷⁰ Мильтон, Потерянный рай, I, 50—71, пер. Е. Кудашевой.—479.

⁷¹ Шекспир, Ричард II, III, 3, пер. М. Донского.—479.

⁷² Мильтон, Потерянный рай, II, 666—672, пер. Е. Кудашевой.—480.

⁷³ Мильтон, Потерянный рай, VI, 207—219, пер. Н. Холодковского.—480.

⁷⁴ Шекспир, Гамлет, I, 5, пер. М. Лозинского.—480.

⁷⁵ Шекспир, Отелло, V, 2, пер. Б. Пастернака.—480.

⁷⁶ Мильтон, Потерянный рай, II, 777—809, пер. Е. Кудашевой.—481.

⁷⁷ Вергилий, Энеида, III, 210—228, пер. С. Ошерова, стихи 613—638 опущены.—482.

Глава XXII. Эпос и драма

¹ См. прим. к стр. 52. Данное определение приведено в кн. I, гл. 3 трактата.—482.

² См. прим. 6 к стр. 225.—482.

³ См. прим. 30 к стр. 172.—483.

⁴ Брюмуа (Briouou) Пьер (1688—1742) — французский историк, филолог-литератор, член ордена иезуитов. Его главный труд — “Théâtre des Grecs” (1730) — популяризировал во Франции шедевры афинской сцены.—487.

⁵ «Мариямна» (1724) — трагедия Вольтера.—488.

⁶ См. прим. 10 к стр. 78.—488.

⁷ Речь идет о Вольтере, который, реформируя классицистскую трагедию, усилил в ней зрелищные элементы не без влияния английского театра, и в частности трагедий Шекспира.—490.

⁸ *Пор-Рояль* — женский монастырь, основанный в начале XIII в. С XVII в. становится оплотом враждебного иезуитизму течения, которое в дальнейшем оформилось как янсенизм (по имени голландского богослова Корнелия Янсена, 1585—1638). В 1705 г. по распоряжению Людовика XIV монастырь был закрыт.—490.

⁹ *Поликсена* — дочь Приама, последнего (шестого) царя Трои, сестра Гектора, Париса, Кассандры. Была принесена греками в жертву на могиле Ахилла.—491.

¹⁰ Руссо, Юлия, или Новая Элоиза, ч. II, отрывок из письма XVII (к Юлии), пер. А. Худачевой (указ. соч., стр. 207—208).—491.

¹¹ *Ода на взятие Намюра* сочинена Буало в 1693 г., спустя год после описываемого в ней события (см. письмо Буало к Расину от 4 июня 1693 г.).—492.

¹² Имеется в виду послание IV «К королю» Буало (цит. на стр. 471). Этому событию посвящена также картина Лебрена в Большой (Зеркальной) галерее Версальского дворца и барельеф скульптора Ф. Жирандона (1628—1725) над аркой ворот Сен-Дени в Париже (воздвигнутых в 1672 г. в честь побед Людовика XIV во Фландрии и Голландии).—492.

¹³ Молва является действующим лицом многих эпизодов «Энеиды» Вергилия (IV, 173—197; 298—331; 365—387; VII, 104—105; 393; IX, 474; X, 510; XI, 139—141). В «Генриаде» Вольтера персонифицированы Раздор (песнь IV—V), Любовь (описанию Храма Любви посвящена песнь IX), Политика, Фанатизм.—495.

¹⁴ *История Ниса и Эвриала* рассказана в «Энеиде» Вергилия (IX, 176—503). *Схождение Эней в ад* — там же (VI, 264—636).—495.

¹⁵ См. прим. 26 к стр. 171.—496.

¹⁶ «*Береника*», трагедия Расина (1670), была поставлена одновременно с «героической комедией» Корнелия на ту же тему «Тит и Береника». Источником обеих пьес послужил роман Жана Сегре (1624—1701) «Береника» (1650). Поэтический турнир между драматургами закончился блестящей победой Расина. В образе императора Тита дан идеализированный портрет Людовика XIV.—497.

¹⁷ См. прим. 8 к стр. 76 и прим. 7 к стр. 287.—497.

¹⁸ Гораций, Наука поэзии, 185—188, пер. М. Гаспарова.—498.

¹⁹ «*Ауренгзеб*, или Великий Могол» (1675) — последняя «героическая пьеса» Драйдена. Ауренгзеб Аламгир I (1618—1708) — делийский падишах (1659—1707), последний из династии Великих Моголов.—499.

Глава XXIII. Три единства

¹ Речь идет об изданном анонимно романе французского писателя и драматурга Готье де Кост де ла Кальпиренеда (ок. 1610—1663) «*Кассандра*» (1642—1650) в 10 томах, посвященном распаду державы Александра Македонского. Его сокращенный вариант (в 3 томах) был опубликован Ларошфуко в 1752 г.—502.

² Пьесы Конгрива (см. прим. 9 к стр. 76).—503.

³ «*Взбешенный музыкант*» Хогарта (см. прим. к стр. 140) — монохромный эскиз, возможно, этюд для большой композиции. Был задуман как pendant к «Поэту в нищете» («Лондон дэйли пост», 1740, 24 ноября). Музыкант показывается в окне, затыкая себе уши от шума, который исходит с улицы, где и точильщик, и мальчик с барабаном, и бродячий музыкант, и девочка с трещоткой. Гравюра, созданная в 1741 г. Хогартом на основе этого сюжета, заметно обросла мо-

тивами и персонажами. Генри Филдинг сказал о ней: «достаточно взглянуть, чтобы оглохнуть». Английский драматург и театральный деятель Джордж Кольман (1732—1794) использовал тему гравюры для сценического фарса на музыку сотрудничавшего с ним в театре Коувент-гарден композитора Сэмюэля Арнольда (1740—1802).—503.

⁴ См. прим. к стр. 52. Боссю ссылается здесь на раздел «О продолжительность повествования».—504.

⁵ *Феспид*, или *Феспис* (VI в. до н. э.) — древнегреческий трагический поэт. Согласно античным источникам, автор первой поставленной им самим в Греции трагедии на афинском празднике Великих Дионисий (534—533 до н. э.). Предполагается, что он первый ввел маски. Из его наследия ничего не сохранилось.—505.

⁶ См. прим. 39 к стр. 100.—506.

⁷ См. прим. 52 к стр. 299.—506.

⁸ См. прим. 13 к стр. 267 и далее прим. 17 к стр. 311.—510.

⁹ См. прим. 14 к стр. 203.—511.

Глава XXIV. Парковое искусство и зодчество

¹ *Алкиной* — царь богатых мореходцев феакийцев на о-ве Схерии, внук Посейдона, который приютил Одиссея, потерпевшего кораблекрушение (Гомер, *Одиссея*, VII, 113—119).—514.

² *Клоацина* (Cloacina или Cluacina) — «Очистительница» (от латин. cluere — очищать), эпитет Венеры. Плиний Старший сообщает (XV, 119), что после битвы из-за похищения сабинянок Ромул и Тит Таций заключили перемирие и, совершив очистительную жертву, воздвигли на этом месте храм в честь богини Клоацины.—515.

³ *Кент Уильям* (1684—1748) — английский художник, скульптор, архитектор, основоположник паркового искусства, в котором он придерживался естественного стиля. В архитектуре следовал принципам итальянского архитектора Андреа Палладио (1508—1580).—517.

⁴ *Мильтон*, Потерянный рай, IV, 241—245, пер. Н. Холодковско-го.—519.

⁵ *Уллоа* Антонио (1716—1795) — испанский геодезист и астроном. Участник экспедиции, снаряженной французским правительством для измерения градуса меридиана в Перу. По дороге на родину был захвачен в плен англичанами. В Лондоне за свои научные заслуги получил свободу и был избран членом Королевского общества (английская академия наук). Своему путешествию в Перу и астрономическим наблюдениям он посвятил ряд сочинений. Хоум имеет в виду его «Историческое описание путешествия в Южную Америку» (*Relation historique del viage a la America meridional*, Madrid, 1748). В цитируемом отрывке речь идет о Королевской площади в столице Перу; по найденному нами французскому переводу 1752 г. т. I, ч. II, кн. I, гл. III («Описание города Лимы»), стр. 425.—520.

⁶ *Леди Мэри Уортли Монтэгю* (1689—1762) — одна из образованных женщин своего времени. Была дружна с Поупом (см. прим. 32 к стр. 294).—524.

⁷ Бэкон, *Опыты или наставления нравственные и политические* (1597), опыт 45 «О строениях».—529.

⁸ *Перро* (Perrault) Шарль (1628—1703) — французский поэт и критик, член Французской академии (с 1671), участник развернувшегося в конце XVII в. «спора древних и новых». «Параллели между древними и новыми авторами» (*Parallèles des Anciens et des Modernes*) — серия

диалогов, выходявших с 1688 по 1697 г. отдельными выпусками. Хоум цитирует фрагмент из второго диалога (Об архитектуре, скульптуре и живописи) данного сочинения.—532.

⁹ *Инверари* — главный город графства Аргайль (Argyll) в западной Шотландии, которое представляет собой живописную горную страну.—535.

¹⁰ *Лука* н, Фарсалия, пер. Л. Остроумова.—535.

¹¹ *Амальтея* — нимфа, вскормившая Зевса (Юпитера) козьим молоком на о-ве Крите. По другому преданию,—коза, молоком которой дочери критского царя питали Зевса. Один из ее рогов стал рогом изобилия.—537.

¹² *Каллимах* (2-я пол. V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор аттической школы. Об изобретении им капители говорится у Витрувия (IV, 1, § 10).—541.

¹³ *Прокопий* (VI в. н. э.) — историк ранней византийской эпохи. Важнейшее сочинение — «История войн» в 8 книгах. К нему примыкает его трактат «О постройках Юстиниана», который имеет в виду Хоум.—541.

¹⁴ *Колонна Антонина* — триумфальная колонна, воздвигнутая в конце правления Антонинов (90-е гг. II в. н. э.) в честь победы римского императора Марка Аврелия (161—180) над германцами на одной из центральных площадей Рима (Пьяцца Колонна). Более известна под названием колонны Марка Аврелия, статуя которого венчала ее, но в эпоху Возрождения при папе Сиксте V была заменена фигурой апостола Павла, сохранившейся до сих пор. Хоум ссылается на описание барельефов этого памятника Ле Пилем (см. прим. к стр. 197) в его «Курсе принципов живописи» (по изд. 1708 г. стр. 57—58).—542.

¹⁵ *Стоу* Джон (1525?—1605) — лондонский хроникер и антиквар, у отца которого член тайного совета Томас Кромвел незаконно отнял часть сада. Этот факт описан Стоу в его исследовании о Лондоне («Survey of London», 1603, р. 180). У Хоума, по-видимому, речь идет о павильонах (беседках) в этом саду.—542.

¹⁶ *Монтесума* (1466—1520) — правитель ацтеков с 1503 г. С приходом испанцев в г. Теночтитлан был захвачен в плен; за призыв покориться испанцам убит восставшими индейцами.—543.

¹⁷ *Термы* (франц. les Termes) — декоративные полуфигуры (напоминающие кариатиды), поддерживающие карнизы, консоли, различные выступы. Применялись в XVIII в. для украшения аллей парков, фонтанов (тогда нижняя часть фигуры выполнялась в виде хвоста рыбы), изгородей.—543.

¹⁸ Речь идет о сочинении швейцарского историка Иоганна Якоба Лауфера (Laufer, 1688—1734) «Точное и обстоятельное описание истории Швейцарии» (Genaue und umständliche Beschreibung Helvetischer Geschichte) в 18 томах, опубликованном в Цюрихе посмертно (1736—1738). Обычаи и склонности жителей Берна описаны им в III т. стр. 17—18, постройка ратуши в IV т., стр. 304—305, постройка церкви в V т., стр. 45.—543.

Глава XXV. Мерило вкуса

¹ *Блэкмор* (Blackmore) Ричард (ум. 1729) — английский придворный врач и литератор. Автор поэмы «Принц Артур» (1695) и «Сатиры на остроумие» (1700), в которой он вслед за Колльером (см. прим. 6 к стр. 76) предлагал ввести нравственную цензуру на произведения драматургии.—544.

Приложение. Объяснение терминов

¹ Такое понимание объекта идет от Локка (сравни его «идею»). Подробнее о влиянии философии Локка на Хоума см. во вступительной статье.— 554.

² Сочинение Д. Юма.—557.

³ Д. Юм.— 559.

⁴ «Естественная и экспериментальная история» Бэкона должна была составить третью часть его труда «Великое восстановление наук». Известны лишь отдельные наброски и фрагменты этого сочинения.—566.

⁵ Вергилий, Энеида, II, 755, пер. С. Ошерова.—567.

⁶ Конгрив, Невеста в трауре, V, 8, пер. Б. Лейтина.—567.

⁷ Шекспир, Венецианский купец, V, I, пер. Т. Щепкиной-Куперник.—567.

⁸ Шекспир, Король Лир, III, 4, пер. Б. Пастернака.—568.

Хоум Генри

Основания критики. Вступит. статья И. С. Нарско-го. Пер. с англ. З. Е. Александровой. Комментар. Э. В. Леонтьевой. М., «Искусство», 1977.

615 с. с портр. (История эстетики в памятниках и докумен-тах).

Трактат Хоума — характерное произведение английской сенсуалистско-просветительской мысли XVIII века. В решении эстетических проблем Хоум обнаруживает близость к традиции, нашедшей наиболее яркое выражение в трудах Шефтсбери, Хатчесона и Юма. Однако широкое привлечение фактов искусства и их конкретный анализ составляют преимущество этого трактата.

X $\frac{10507-135}{025(01)-77}$ —17-77

ГЕНРИ ХОУМ

ОСНОВАНИЯ
КРИТИКИ

История
эстетики
в памятниках
и документах

Редакторы
Л. МАРИУПОЛЬСКАЯ
М. ВИКУЛИНА

Художник
А. ТРОЯНКЕР

Художественный редактор
Э. РИПЧИНО

Технический редактор
Н. МУКОВОЗОВА

Корректор
Н. АНТОКОЛЬСКАЯ

Сдано в набор 4/XI 1976 г. Подп. в печать 5/IV 1977 г. Формат бумаги 84×108 $\frac{1}{2}$. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 32,34. Уч.-изд. л. 37,783. Изд. № 17357. Тираж 15 000 экз. Зак. тип. № 2271. Цена 3 руб.

Издательство «Искусство», 103051, Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Маломосковская, 21.