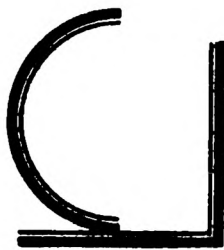




СПОР
О ДРЕВНИХ
И НОВЫХ



**ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ**

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

Составление, вступительная статья
В. Я. БАХМУТСКОГО

Комментарий

В. Я. БАХМУТСКОГО и Н. В. НАУМОВА

Перевод с французского

Н. В. НАУМОВА

Рецензенты —

кандидат филологических наук
Н. А. ЖИРМУНСКАЯ,
кандидат филологических наук
И. А. ЛИЛЕЕВА,
доктор филологических наук
А. А. АНИКСТ

СОДЕРЖАНИЕ

В. Я. Бахмутский
НА РУБЕЖЕ ДВУХ ВЕКОВ
7

ШАРЛЬ ПЕРРО
ВЕК ЛЮДОВИКА ВЕЛИКОГО
41

ГЕНИЙ
54

ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДРЕВНИМИ И НОВЫМИ
В ОТНОШЕНИИ ИСКУССТВ И НАУК
Диалог первый

59

ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДРЕВНИМИ И НОВЫМИ
В ОТНОШЕНИИ АРХИТЕКТУРЫ, СКУЛЬПТУРЫ И ЖИВОПИСИ
Диалог второй

94

ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДРЕВНИМИ И НОВЫМИ
В ОТНОШЕНИИ ПОЭЗИИ
Диалог четвертый

142

БЕРНАР ФОНТЕНЕЛЬ
ДИАЛОГИ МЕРТВЫХ – ДРЕВНИХ И НОВЫХ
246

СВОБОДНОЕ РАССУЖДЕНИЕ О ДРЕВНИХ И НОВЫХ
250

НИКОЛА БУАЛО
РАССУЖДЕНИЕ ОБ ОДЕ
265

КРИТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ
О НЕКОТОРЫХ МЕСТАХ ИЗ СОЧИНЕНИЙ РИТОРА ЛОНГИНА
268

ЭПИГРАММЫ
314

ПИСЬМО К Г-НУ ПЕРРО,
ЧЛЕНУ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ
Перевод Э. Л. Линецкой

315

ЖАН РАСИН
К БУАЛО
323

ЖАН ДЕ ЛАФОНТЕН

ПОСЛАНИЕ К ЮЭ

325

ЖАН ДЕ ЛАБРЮЙЕР

СЛОВО О ТЕОФРАСТЕ

327

ХАРАКТЕРЫ (ОТРЫВКИ)

Перевод Ю. Корнеева и Э. Линецкой

АНТУАН УДАР ДЕ ЛА МОТ

К КОРОЛЮ

334

СЛОВО О ГОМЕРЕ

335

АННА ДАСЬЕ

О ПРИЧИНАХ ИСПОРЧЕННОСТИ ВКУСА

379

ФРАНСУА ФЕНЕЛОН

ПИСЬМО О ЗАНЯТИЯХ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ

406

ИЗ ПИСЕМ К ЛА МОТУ

418

КОММЕНТАРИЙ

423

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

462

НА РУБЕЖЕ ДВУХ ВЕКОВ

Длившийся более четверти века «Спор о древних и новых» охватывает всю вторую половину царствования Людовика XIV, когда абсолютистская система вступила в полосу глубокого кризиса. Неудачная внешняя политика, разорительные войны, безудержная роскошь верхов приводят Францию к настоящему банкротству (к началу восьмидесятых годов XVII века государственный долг в шестнадцать раз превышал годовой бюджет страны). Вводимые королевской властью налоги окончательно разоряют крестьянство. Строгая регламентация, обеспечивавшая в эпоху Кольбера развитие промышленности, теперь становится тормозом и только усугубляет общий кризис. После смерти Кольбера (1683) Людовик XIV переходит к открыто реакционной политике. За отменой Нантского эдикта (1685) последовали религиозные гонения на гугенотов и яansenистов, вызвавшие осуждение всех честных людей страны. Все это сказывается на духовной жизни Франции. Оппозиционные настроения охватывают самые разные слои общества. Ведущее художественное течение века — классицизм переживает кризис, его важнейшие жанры — трагедия, комедия, сатира — приходят в упадок. Но закат века Короля-Солнца явился и предрассветным часом новой культуры — культуры XVIII столетия.

Одним из главных событий духовной жизни Франции этого времени был «Спор о древних и новых» — рубеж, отделяющий семнадцатый век от восемнадцатого, и одновременно мост, их связующий. История развития европейской культуры нам обычно представляется не континуально, а дискретно: Ренессанс, классицизм, Просвещение, романтизм и т. п. Это и неудивительно. Прежде чем появится тот или иной яркий культурный феномен, должно возникнуть «силовое поле» новой культуры, но процесс его формирования обычно ускользает от нашего взора. «Спор о древних и новых» в этом отношении представляет особый интерес. В нем можно уловить то, что обычно уловить

бывает труднее всего, — как формируется «силовое поле» новой культуры, культуры XVIII столетия. «Спор о древних и новых» освещает не только будущее, но и прошлое: в нем выявились такие стороны эстетики классицизма, которые оставались до поры до времени незамеченными или недостаточно оцененными.

Главный предмет «Спора...» — отношение к античному наследию — был краеугольным камнем истории художественной мысли от Ренессанса до Великой французской революции. На протяжении этого периода искусство претерпело существенную эволюцию, и на каждом большом ее этапе (Ренессанс, барокко, классицизм, Просвещение) по-новому осмыслялась и переосмыслялась античность — она служила европейской культуре своеобразным зеркалом, посредством которого она стремилась понять, осознать саму себя. «...Несомненно, — писал К. Маркс, — что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля»*.

Все это непосредственно касается и «Спора о древних и новых». За разным отношением к античному искусству скрывалось разное понимание «древними» и «новыми» потребности их собственного искусства. И поэтому неудивительно, что вопрос об отношении к античности оказался неразрывно связанным с широким кругом философско-эстетических проблем — прогресса в искусстве, традиции и новаторства, мимесиса, взаимоотношения интуитивного и рационального в процессе художественного творчества, содержания и формы, вкуса и т. п. Эти проблемы и по сей день не утратили своего живого звучания и продолжают волновать современную эстетическую мысль.

1

Началом «Спора о древних и новых» можно считать 27 января 1687 года, когда на заседании Французской академии Шарль Перро прочел написанную им по случаю благополучного выздоровления короля поэму «Век Людовика Великого». Сравнивая век Августа с веком Людовика, Перро отдает предпочтение последнему. Не только в науке и философии, но и в красноречии, поэзии, живописи, архитектуре, скульптуре, музыке, утверждает он, французы ни в чем не уступают

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 30, с. 504—505.

грекам и римлянам, а во многих отношениях даже превосходят их, и лишь «пеленой предубежденья» можно объяснить, что произведения древних все еще рассматривают как образец совершенства. В этой поэме уже заключен тот круг идей, которые будут затем подробно развиты Перро в его «Параллели между древними и новыми».

Присутствовавший на заседании Академии Буало был крайне возмущен поэмой Перро. Он хотел прервать ее чтение, и сидевшему рядом епископу Юэ с трудом удалось его утихомирить, а когда чтение было закончено, в гневе воскликнул: «Это позор для Академии! Ей нужна новая эмблема — стадо обезьян, которое смотрит на свое отражение в источнике, с надписью: «*Sibi pulchri*» («Красивы для самих себя»))»*.

Ближайшие друзья Буало и его единомышленники Расин и Лафонтен отнеслись к «Веку Людовика Великого» куда более спокойно. Правда, на следующий день Лафонтен отправил Юэ в подарок том Квинтилиана, сопроводив его стихотворным посланием, в котором о поэме Перро отзывался так:

«Красивые слова, но лишь слова. Поныне
Им отвечающих творений нет в помине.
И те, кто к древним взор не хочет вознести,
Ища других путей, сбивается с пути» (325)**.

Но в дальнейшем Лафонтен в полемике не участвовал. Не участвовал в ней и Расин, хотя и не скрывал своего отрицательного отношения к идеям Перро: он издевательски отзывался о его поэме как об остроумной шутке, забавной игре ума. Перро ему ответил, что в ближайшее время постарается доказать всю серьезность заключенных в ней идей. Именно тогда, как рассказывает он в своих «Мемуарах», у него и родилась мысль изложить их не стихами, а прозой.

В поддержку Перро выступил Фонтенель. В 1688 году он опубликовал «Пасторали», сопроводив их «Рассуждением об эклоге», в котором вслед за Перро подверг критике античность — Феокрита и Вергилия. «Я надеюсь, — писал он, — что меня одобряют тем легче, что поэма г-на Перро привлекла к этому вопросу широкое внимание. Поскольку он готовит более обширное и основательное сочинение на эту тему, я коснусь ее лишь слегка. Я достаточно уважаю древних, чтобы оказать им честь сразиться с блистательным и более достойным противником»***. В том же томе «Пасторалей» опубликовано и другое сочинение Фонтенеля — «Свободное рассуждение о древних и новых».

* См.: *Alembert J. Oeuvres philosophiques, historiques et littéraires*, vol. 9. Paris, 1805, p. 196.

** Здесь и далее ссылки на произведения, публикуемые в данном сборнике, даются в скобках, с указанием страницы.

*** *Fontenelle B. Oeuvres*, vol. 5. Paris, 1790, p. 37.

Буало не сразу вступил в полемику. Вначале он ограничился серией эпиграмм, надеясь таким образом сразить противника. Но эпиграммы успеха не имели. И только в девяностые годы, после выхода в свет третьего тома «Параллели...» Перро, он написал «Рассуждение об оде» и «Критические размышления о некоторых местах из сочинений риторика Лонгина», в которых попытался возразить своему оппоненту по существу. Но, как ни странно, точка зрения Буало полнее всего оказалась выраженной в письме к Перро, написанном уже после того, как между ними произошло примирение.

Буало, хотя и был задет поэмой Перро, очевидно, не придавал ей серьезного значения. Критика античности не была для него такой уж новостью. У Шарля Перро были предшественники. Самые значительные из них — Демаре де Сен Сорлен (1595—1676) и брат Шарля Перро — Пьер.

Близкий вначале либертенам, Демаре позднее обратился к религии и стал ревностным католиком: он ополчился против яansenистов и призывал короля бросить сорокатысячную армию на истребление еретиков. Религиозное рвение Демаре отразилось и в его художественном творчестве и в теоретических трактатах, которые он предпосылал своей «христианской эпопее» — «Хлодвиг». Он настаивал на том, что «чудесное», являющееся неперменным атрибутом эпопеи, должно основываться не на языческой религии, а на христианской. Полемизируя с Демаре, Буало утверждал, что поэзия держится на вымысле и потому использование христианских сюжетов было бы кощунственно:

«Им, видно, невдомек, что таинства Христовы
Чуждаются прикрас и вымысла пустого»*.

Демаре в этих доводах видел только хитрую уловку. Буало не лукавил, но отвергал христианские сюжеты не только по этой причине. Идеи Демаре таили в себе целую систему взглядов для него неприемлемых. Демаре доказывал превосходство французского языка над латынью («... мы говорим на языке более благородном и прекрасном, чем эта жалкая латынь, выкопанная из могилы») и отечественной литературы над греческой и римской, критиковал Вергилия, Овидия, Катутулла, Тибула, Горация, но особенно — Гомера: «Его сравнения низменны и неуместны, он выдумывает немыслимые нелепости», его боги возмутительны: «Юпитер бьет свою супругу, ест, пьет, спит, чтобы поддержать вечную жизнь, и страдает бессонницей, когда его одолевают заботы. <...>Если бы составили список всех непристойностей, смехотворных речей и действий, которые мы находим у Гомера и Вергилия, то все увидели бы, насколько пристрастно отношение к древ-

* Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 85.

ним и как далеки от совершенства те, кому положено не иметь никаких недостатков»*.

В глазах Демаре современность — это «осень мира, с ее богатствами и плодами, собранными со всех прошедших веков», а античность — его весна. Сравнить весну мира с нашей осенью, говорит Демаре, все равно что сравнивать первые постройки людей с роскошными дворцами наших королей. В современной литературе он больше всего ценит прециозную поэзию и прециозный роман: «О превосходстве современной литературы говорят наши романы... их никогда не наскучит читать и перечитывать»**. Незадолго до смерти, в 1675 году, Демаре написал четверостишие, обращенное к Ш. Перро:

«Во имя Франции, Перро, восстань со мною
На бой с мятежною писателей толпою,
Что песням родины, пятная нашу честь,
Дерзают вымыслы латинян предпочесть».

Пер. Н. Наумова.

Пройдет более десяти лет, прежде чем Перро выполнит этот завет Демаре. Но в том же 1675 году его брат Пьер выступил с критикой трагедии Еврипида «Альцеста», противопоставив ей написанный на тот же сюжет литературный текст Филиппа Кино для оперы Люлли — как воплощение изящества, изысканности и вкуса.

На защиту Еврипида встал Расин. Упреки критика, утверждал он, необоснованны; они — результат неправильного понимания трагедии: «Я советую господам критикам с меньшей легкостью осуждать произведения древних авторов: такой человек, как Еврипид, право, заслуживает, чтобы его хотя бы изучили, прежде чем предавать проклятию. Не мешало бы вспомнить мудрые слова Квинтилиана: «Следует быть чрезвычайно осмотрительным и сдержанным в оценке произведений великих людей из боязни, как бы нам не случилось, что нередко бывает, осудить то, чего мы просто не поняли; а если уж доведется впасть в какую-то крайность, то меньший грех — восхищаться в их писаниях всем подряд, чем хулить в них многое»***.

Но для Пьера Перро все эти доводы мало что значили. Свое отношение к античности он выразил в предисловии к переводу «Похищенного ведра» Тассони (1678). П. Перро признает, что слава древних заслуженна: «Они были первыми хорошими писателями, и в этом их бесспорное преимущество перед нами. Но из этого вовсе не следует, что их произведения выше современных и ничто не может сравниться с ними. Утверждать, что мы неспособны творить так же, как они,

* Цит. по кн.: *Rigault H. Histoire de la querelle des anciens et des modernes. Paris, 1856, p. 110.*

** *Rigault H. Op. cit., p. 111.*

*** *Расин Ж. Трагедии. Л., 1977, с. 185.*

и еще лучше, что любая критика их произведений — непозволительная дерзость, как сегодня полагают еще многие, — значит быть несправедливым и подвергать тирании все высокие умы, которые писали и продолжают писать в наше время. Сколько у нас эпических поэм, которые во всех отношениях стоят большего, чем поэмы Гомера и Вергилия! Сколько пьес, которые в трактовке трагического и комического превосходят произведения Софокла, Еврипида, Сенеки, Плавта, Теренция! Сколько у нас стихов более нежных, более учтивых, более остроумных и приятных, чем у Горация! Хотя древние — наши предшественники, если угодно, наставники, у которых мы кое-чему научились и которые оставили нам свои исторические предания и мифы, нет ничего невозможного в том, что мы можем их превзойти, ибо совсем не новость, что ученики оказываются порой искуснее своих учителей»*.

Ко всей этой критике античности Буало отнесся спокойно. Он чувствовал под ногами твердую почву — то была пора высшего расцвета французского классицизма.

Подобное отношение к древним было присуще всему прециозному направлению, которое Буало казалось тогда явлением уже изжитым. Именно оно определило ту трансформацию, которую претерпевали античные герои в романах Скюдери, Гомбервиля, Кальпренеда и у того же Демаре. «Эти авторы, — писал Буало, — превращают наиболее значительных героев древности в весьма пустых и легкомысленных пастухов, порой даже в буржуа, еще более пустых и легкомысленных, чем пастухи»**. В диалоге «Герои из романов», написанном Буало еще в середине шестидесятых годов, перед Плутоном проходят различные персонажи прециозных романов. Герои древности предстают как галантные кавалеры и дамы, изъясняющиеся языком, выработанным в салоне Рамбуйе. Даже суровый римлянин Брут «обладает от природы нежным и страстным сердцем, пишет прелестные стихи и галантнейшие любовные послания***. Причину этой странной метаморфозы открывает Плутону Меркурий: «Это не герои, а толпа бездельников, вернее, призрачных созданий фантазии, которые, будучи пошлыми копиями ныне живущих людей, имеют наглость выдавать себя за величайших героев древности. Неужели вы не видите, что между ними и настоящими героями нет ничего общего»****.

Известная модернизация античности была, несомненно, свойственна и творениям «божественного» Расина, которые так высоко ставил Буало. Но главный вопрос заключался в том, где и в чем видеть нор-

* Цит. по кн.: *Magne R. Crise de la littérature française sous Louis XIV. Humanisme et nationalisme.* Lille—Paris, 1976, p. 821.

** *Boileau N. Oeuvres complètes.* Paris, 1860, p. 174.

*** *Буало.* Поэтическое искусство, с. 145.

**** Там же, с. 170.

му. Расин не столько модернизировал античных персонажей, сколько идеализировал современного человека в духе античного героя. Недаром его идеальная героиня Андромаха так близка своему античному прототипу. Чувствовали ли это современники — сказать трудно. Провал «Федры», его величайшей трагедии, в этом смысле знаменателен. Но в ту пору Буало еще мог презрительно третировать врагов поэта — «обширную толпу легкомысленных умов», «почитателей посредственности пресной». Все обстояло иначе теперь: что из того, что его ласкал двор, — все равно из-под ног уходила почва. Классицизм утрачивал свою творческую силу. Мольер скончался, после провала «Федры» Расин замолчал. Внимание публики привлекали драматурги, которые могли бы интересовать Буало лишь как объекты для сатирических выпадов, но вот уже десять лет, как сам он ничего не писал. Изменились вкусы. Как и в первую половину века, тон стали задавать салоны, в которых возродился прежний дух. Прециозные поэты и прециозные романы снова пользуются успехом у публики, а поклонников и знатоков античности становится все меньше. В «Послании к Юэ» Лафонтен с грустью писал:

«В своих восторгах я печально одинок.
Не слушают меня; я вопию в пустыне...» (326).

Это ощущал и Буало. Гнев его вызвала не столько поэма Перро, сколько поведение Академии, которая благосклонно внимала этому «дерзкому невежде». А ведь именно она должна быть оплотом хорошего вкуса. Он писал Мокруа: «С каким удовольствием я поделился бы с вами огорчениями, которые постоянно доставляет мне дурной вкус большинства наших академиков, людей, которых можно было бы сравнить с гурунами и топинамбу, что, как вы хорошо знаете, я уже сделал в одной из эпиграмм»*. А позднее напишет Броссету: «Я счастлив, что в вашем городе создается Академия. Ей не будет стоить большого труда превзойти Академию в Париже, состоящую, за исключением двух-трех членов, из людей очень заурядных, которые великими являются лишь в собственном воображении. Достаточно сказать, что там поддакивают выпадам против Гомера и Вергилия, и в особенности против здравого смысла, который еще древнее, чем Гомер и Вергилий»**.

Но не только Академия — все общественное мнение на стороне Перро. Его поддерживают светские люди и церковники (одновременно с «Параллелью...» он пишет в духе Демаре религиозную поэму «Адам, или Сотворение мира»), вольнодумцы, оппозиционно настроенные по от-

* *Boileau N. Oeuvres complètes*, p. 305.

** *Ibid.*, p. 247.

ношению к существующему порядку, и официальные круги, выдающие в Перро патриота, защищающего честь отечественной литературы века Короля-Солнца. Буало и его друзья оказались в изоляции.

2

«Новые» опирались на философию Декарта и считали себя его прямыми продолжателями. Перро писал: «Философия Аристотеля властвовала с такой силой, что никому не дозволялось выступать против мнений и выводов этого философа. Сам разум был бессилён перед ним и вынужден был молчать, когда говорил Аристотель. Тем не менее Декарт выдвинул совершенно новые принципы и пошел в физике путями прямо противоположными, и у него достало сил заставить три четверти мира предпочесть их принципам Аристотеля, которые до тех пор считались единственно истинными»*.

Свобода суждения, считает Перро, главная особенность и гордость нашего века. Благодаря ей высокого развития достигли науки. В былые времена вместо природы изучали сочинения древних авторов. Теперь «тщеславное желание выглядеть ученым с помощью цитат уступило место разумному стремлению быть им на самом деле, посвятить себя непосредственному познанию творений природы» (90). Так как же не придерживаться этой свободы суждения в вопросах вкуса! А между тем вокруг древних создан своего рода религиозный культ и всякая критика их творений считается непростительной дерзостью. Культ этот поддерживают эрудиты, переводчики и комментаторы античных авторов, не способные ни к творчеству, ни к самостоятельному критическому суждению: «Их главное, если не единственное богатство, — это цитаты из древних авторов, и они, естественно, не могут спокойно взирать на то, что кто-то хочет их сокровище обесценить»**.

С критикой античности неразрывно связана выдвинутая «новыми» идея прогресса. «Надо признать, — писал Огюст Конт, — что идея прогресса как нечто необходимое и определенное начала приобретать философское содержание и действительно привлекла к себе общественное внимание только после знаменитого «Спора между древними и новыми», которым с таким блеском открылся новый век. Этот спор, значение которого до сих пор не было достаточно оценено, являет собой, в моих глазах, настоящее событие, подготовленное всеобщей историей человеческого разума, впервые осмелившегося заявить, что он существенно продвинулся вперед»***.

* *Perrault Ch. Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. La Haye, 1698, p. 163.*

** *Perrault Ch. Parallèle des anciens et modernes, vol. 2, Paris, 1690, Préface.*

*** *Comte A. Cours de philosophie positive, vol. 4, p. 1. Paris, 1839, p. 234—235.*

Идея прогресса действительно пронизывает сочинения Перро и Фонтенеля, но особенность «новых» в том, что эта идея покоится не на исторической, а на антропологической основе. И Перро и Фонтенель исходят из неизменности человеческой природы. «...Мы сравниваем древних и новых, — писал Перро, — не в отношении природной одаренности, которая с одинаковой силой обнаруживалась во все времена, а в отношении красоты их произведений и их познаний в искусствах и науках, весьма различных в различные времена» (88). Природа неизменна, она, по выражению Фонтенеля, «месит всегда одно и то же тесто... и, конечно, она не сотворила Платона, Демосфена и Гомера из более тонкой или лучше замешенной глины, чем наших нынешних философов, ораторов и поэтов» (251). Но в ходе истории прогрессирует разум, растут человеческие познания и умения, «науки и искусства совершенствуются с помощью размышлений, опыта и новых открытий». «...Неудивительно, что мы, унаследовавшие познания древних и многому научившиеся даже на их ошибках, превосходим их» (255). В этом неуклонном движении вперед возможны перерывы (например, Средневековье, которое рассматривалось Перро и Фонтенелем как эпоха невежества и варварства), но это именно перерывы, а в целом прогресс идет прямолинейно, не зная никаких внутренних противоречий. Развитие человечества уподобляется развитию отдельного человека: античность — детству (у Перро) или юности (у Фонтенеля), а современное состояние — зрелости.

«Представим себе человека, — говорит Фонтенель, — который жил с сотворения мира до наших дней. У него было свое детство, когда его заботили лишь самые насущные потребности, и своя юность, когда он довольно хорошо преуспевал в искусствах, требующих воображения, таких, как поэзия и красноречие. Теперь он в возрасте возмужалости, а потому рассуждает лучше и обладает большими познаниями, чем когда бы то ни было... я должен признаться, что этот человек не состарится; он всегда будет способен на то, что было ему доступно в юности, и все более способен на то, что подобает в зрелом возрасте...» (260). Из этого сравнения вытекает и такой вывод: сыновья по своему историческому возрасту старше своих отцов, мудрее и опытнее их: к наследству, полученному от предшественников, они присоединили новые приобретения, «которые они сделали посредством труда и учения» (75). Поэтому если кто и достоин преклонения, то не древние, а новые. Ничто так не препятствует совершенствованию, ничто так не ограничивает умы, считает Фонтенель, как чрезмерное восхищение древними. Идея прогресса несовместима с преклонением

перед авторитетом. Авторитет Аристотеля, говорит он, нанес огромный вред развитию философии и науки, но «если бы когда-нибудь сделали кумира из Декарта, поставив его на место Аристотеля, произошло бы примерно то же самое» (263)*.

Эстетика Буало тоже покоится на картезианском рационализме. Призыв следовать голосу разума пронизывает «Поэтическое искусство». Но рационализм Буало иного толка, чем рационализм «новых». Он вполне уживался с авторитетом Аристотеля или Горация, ибо разум для Буало понятие не субъективное, а объективное, не индивидуальное, а универсальное; он — синоним истины, которая едина во все времена и у всех народов. Разум извлекает из изменчивого постоянное, из случайного необходимое, из частного общее, из временного вечное. Полемизируя с Перро, Буало ссылается на авторитет традиции. Произведения древних велики, потому что вызывали восхищение на протяжении веков: «...только длинная череда лет может установить истинное достоинство и ценность произведения» (298). Дело в авторитете не Гомера или Вергилия, а некоего коллективного разума человечества, которому должен подчиниться индивидуальный разум, и бросать ему вызов не только дерзость, но и безумие. Следовать разуму для Буало — это долг, для «новых» — право. Всякий волен не признавать никаких авторитетов и судить обо всем на основе собственного разума. Традиция в глазах Перро и Фонтенеля не воплощение высшего надличного разума, того, что как великая ценность передается из рода в род, а скопление предубеждений и предрассудков. Все это делает «новых» предшественниками просветителей. Недаром Пьер Бейль, этот, по определению Маркса, «первый философ в смысле XVIII века»**, так сочувственно отнесся к «новым». «Я всецело придерживаюсь мнения Перро, — писал он Пенсону, — и я замечаю, что его противники не выдвигают никаких серьезных аргументов. Они только разглагольствуют и не касаются сути вопроса»***. Однако Бейль не принял участия в споре. В том же письме он признавался, что не хотел бы открыто

* Сравнение античности с детством мы встречаем и у Маркса, но у него смысл этого образа другой. Марксу было чуждо прямолинейное представление о прогрессе. Он видел, как в жестоком ходе истории приобретения неизбежно сопровождаются утратами и переход к более высоким и развитым формам осуществляется неравномерно. «Относительно искусства известно, — писал Маркс, — что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием общества... Например, греки в сравнении с современными народами, или также Шекспир» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736). Поэтому детство человеческого общества «там, где оно развилось всего прекраснее», обладает «для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень» (там же, с. 737).

** Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 142.

*** Rigault H. Op. cit., p. 240.

выступать на стороне ни той, ни другой партии. Вероятно, не все в позиции Перро его устраивало.

При всей близости к просветителям «новые» все же принципиально отличаются от них. Оружие рационалистической критики Перро направляет против античных авторов, а не против существующего общественного порядка, как Вольтер или Дидро. Его критика имеет свои границы — авторитет Священного писания и авторитет государя для него остаются непреерекаемыми. Более того, весь пафос его сочинений в том, чтобы восславить век Короля-Солнца и личность самого Людовика XIV. Поэтому неудивительно, что его дерзкая критика (принцип авторитета, этого не надо забывать, играл существенную роль в политике Людовика XIV) не встретила никакого осуждения со стороны властей и официальных кругов. Не следует, однако, думать, что его панегирик Людовику был своего рода камуфляжем для высказывания столь дерзких мыслей — прием, к которому иногда прибегали просветители, например Вольтер. У самого Перро то и другое было совершенно искренне. Перро не помышлял о ниспровержении существующего строя, он лишь отстаивал право частного человека на свободу в рамках абсолютистского порядка и стремился максимально расширить степени этой свободы. Поляризация государственно-политической и частной сфер жизни приобрела особую остроту к концу века. Французское дворянство превратилось в равнодушную к политике придворную толпу, погруженную в свои частные интересы, а государство — в отчужденную деспотическую силу. От лица этого частного человека дворянского общества и выступал Перро. И дело было не столько в критике античных писателей, сколько в борьбе против искусства французского классицизма с его приматом надличного долга (государственно-политического, как у Корнеля, или этического, как у Расина) и стремлением идеализировать современную жизнь в духе античной героики.

Весьма примечательна в этом отношении фигура одного из участников диалогов Перро — шевалье, человека светского, в меру легкомысленного и вольнодумного, веселого и остроумного, самоуверенного, не слишком образованного (греческим не владеет и латынь знает плохо). Античные авторы ему кажутся утомительными и скучными, он предпочитает им современных, но привлекают его не трагедии Корнеля или Расина, а галантные стихи, волшебные сказки и драгоценные романы. Он вспоминает, как в коллеже учеников секли утром за то, что они ленились читать Гомера, а после обеда — за то, что их заставляли за чтением «Клелии». Вкусы другого участника диалога — аббата, выражающего точку зрения самого Перро, почти во всем совпадают со вкусами шевалье.

Образ шевалье недаром вызвал раздражение Буало. Такого рода

«педанты» в его глазах куда более опасны, чем ученые, «набитые греческим и латынью». Это они ошкаркали расиновскую «Федру» и поддержали бездарную пьесу Прадона. И, может быть, не случайно эпиграмма, в которой Буало шуточно рассказывает о своем примирении с Перро, кончается неожиданным выпадом против Прадона:

«Лишь одно неясно нам:
Как поладят бедный зритель
И Прадон, его мучитель?» (316).

Что же касается Фонтенеля, то его связи с Просвещением сложнее. В отличие от Перро он весьма критически относился к существующему положению вещей и менее всего был склонен петь хвалебные оды Короллю-Солнцу. Но поэма Перро показалась Фонтенелю в ряде отношений близкой. Его художественные вкусы во многом совпадали со вкусами Перро: он ценил прециозных поэтов, любил оперу и сам писал для нее литературные тексты, зачитывался романами и не очень чтит древних.

Но главное было в другом: Перро низвергал авторитеты, Фонтенелю ненавистные, отстаивал право человека на свободное, самостоятельное суждение. Не веря в нравственный прогресс и, следовательно, в совершенствование человека (см. диалог «Сократ и Монтень»), Фонтенель верил в прогресс человеческого разума, хотя и был далек от мысли, что люди когда-нибудь сумеют овладеть всей полнотой истины. «Все науки на свете, — говорит в «Диалогах мертвых» Раймонд Луллий, — имеют свою химеру, вокруг которой они движутся, но которую они не в силах поймать; однако по пути они обретут другие, весьма полезные знания»*.

Вот почему культ древних вреден — он препятствует поискам истины. И хотя все философские системы, и древние и новые, полны заблуждений, все же утешительно, что люди всегда искали истину и, вероятно, всегда будут ее искать. Сам Фонтенель видит высшую мудрость в том, чтобы воспринимать жизнь со стороны, как некое зрелище, как веселую комедию. «Чтобы смеяться над нравами света, надо находиться как бы вне их, а этого и достигает комедия; она представляет вам все в виде зрелища, так, как если бы вы не являлись его участником»**.

Труды Фонтенеля сыграли немаловажную роль в подготовке французского Просвещения. Но по своему человеческому типу и духовному складу он был все же ближе дворянским вольнодумцам, чем просветителям. Он был скептик, а они — энтузиасты, верящие в разум как в силу, способную перестроить мир.

* Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. М., 1979, с. 50.

** Там же, с. 60.

Не проблема прогресса вообще и не критика принципа авторитета составляет содержание «Спора о древних и новых». Главный предмет полемики — вопрос более частный и более спорный: существует ли прогресс в искусстве? «Древние» никогда не оспаривали достижений научного прогресса и не пытались противопоставлять Аристотеля Декарту. Лонжпьер, одним из первых откликнувшийся на поэму Перро, писал: «Когда утверждают, что древние достигли совершенства, то имеется в виду главным образом красноречие и поэзия»*. В предисловии к второму тому «Параллели...» Перро говорит, что изменил свое первоначальное намерение и решил третий и четвертый диалоги посвящать красноречию и поэзии, а не науке, дабы никто не мог упрекнуть его в том, что он избегает самых главных и самых трудных вопросов. Он убежден, что «нет ничего, что не совершенствовалось бы в ходе времени», и искусство красноречия и поэзия в этом отношении сходны со всеми остальными науками и искусствами.

Уже сама по себе такая постановка вопроса противоречила классицистической эстетике, которая признавала ценным только то, что сопричастно вечности и смогло выстоять перед разрушительной силой времени. Вот почему, по мнению Буало, еще рано судить о достоинствах современной литературы — время еще не сказало своего решающего слова, а то, что античностью восторгались двадцать веков, дает основание утверждать, что она будет всегда сохранять значение нормы и образца совершенства**.

Выдвинув идею прогресса, Перро остается человеком своего века. Его эстетика не историческая, а нормативная, как и эстетика классицизма. Но нормативность ее иного рода. Разум и природа, система правил и античный канон — вот основы, на которых Буало строил свою эстетику. Но, в сущности, это были только разные наименования одного и того же. Буало был убежден, что система правил вполне соответствует античному канону, а когда он говорил о необходимости следовать природе, то имел в виду античные образцы, являвшие собой

* Цит. по кн.: *Magne R.* Op. cit., p. 705.

** Для Маркса античное искусство тоже сохраняет значение нормы и недосягаемого образца, но лишь в «известном смысле» (*Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. т. 12, с. 737).

«...Древний мир, — писал Маркс, — действительно, возвышеннее современно-го во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, законченную форму и заранее установленное ограничение. Он дает удовлетворение с ограниченной точки зрения, тогда как современное состояние мира не дает удовлетворения...» (там же, т. 46, ч. 1, с. 476). «Человек... здесь не стремится оставаться чем-то окончательно установившимся, а находится в абсолютном движении становления» (там же).

«прекрасную природу» — природу, во всем согласную с разумом. Античное искусство для него идеальное зеркало, позволяющее во временном разглядеть вечное, в реальном — идеальное, и он полагал, что только отраженная в этом зеркале современная действительность достойна быть увековеченной в искусстве.

Нормативность эстетики Перро связана с другим — с тем, что сам прогресс мыслился им как постепенное движение к некому абсолютному совершенству, которого искусства уже достигли или почти достигли. Ему представлялось, что все, что творится в «век Людовика Великого», выпадает из-под власти времени и утверждается как нечто абсолютное и вечное. Так думали и многие его современники. Аббат Масийон писал о Людовике XIV: «Этот глубокий и обширный гений рожден, чтобы изменить природу вещей — сделать устойчивым и прочным все то, что до сих пор находилось в состоянии бесконечного изменения; и после того, как он раз навсегда определил судьбу нашего государства, он задумал утвердить и судьбу нашего языка»*. А Перро говорил: «Наш век в некотором роде достиг вершины совершенства», и «немного может внушить нам зависть к тем, кто придет после нас»**.

Свое сочинение Перро строил как параллель, как сравнение двух эпох, античности и современности, стремясь показать, «как все науки и искусства, еще слабые и несовершенные, какими они были у древних, достигли точки высшего совершенства сегодня у новых»***. Это, однако, не означает, что в эстетике Перро место античного канона заняли произведения современной литературы и искусства. Перро вообще отвергает какой бы то ни было канон и пытается исходить из разума, из системы правил, выработанных классицизмом, из идеи прекрасного. Он критикует Аристотеля и Горация именно за то, что они строят свою поэтику, опираясь на художественный опыт античной литературы, а не на философскую идею. Аристотель, говорит он, рассуждает о поэтике не столько согласно своему воззрению, сколько согласно тому, что вошло в обиход у поэтов. Но не поэт должен руководить философом, а философ должен руководить поэтом (231).

Перро ставит под сомнение сам принцип мимесиса, лежащий в основе античного искусства и античной поэтики. Задача художника не подражать природе, а схватить идею прекрасного, передать «замысел природы», никогда ею до конца не осуществляемый, и уже в силу этого античные произведения не могут, согласно Перро, служить образцом для подражания. Есть некоторое расстояние «между идеей совершенства и самыми прекрасными творениями древних, нет ничего

* Цит. по кн.: *Magne R. Op. cit.*, p. 816.

** *Perrault Ch. Parallèle...*, vol. 4. Paris, 1697, p. 17.

*** *Ibid.*

невозможного в том, чтобы некоторые произведения новых заняли промежуточное место между этими творениями и этой идеей и таким образом приблизились к последней» (62).

Перро готов признать великую заслугу древних как изобретателей искусств, но он совсем не уверен в том, что в «славном изобретательстве доля древних больше, чем новых». Ибо первые изобретения были лишь простым подражанием природе. Ореховая скорлупа, плывущая по воде, вероятно, послужила прообразом первой лодки; первые ткачи брали уроки у паука, а первые охотники учились хитрости у волка и лисицы. «И разве может быть сравнение между этими первыми изобретениями, на которые неизбежно наталкивала нужда, и теми, к которым столь счастливо приводили людей нового времени хитроумные догадки. Возьмем, например, машину для изготовления шелковых чулок». В этой машине, по мнению Перро, все вызывает удивление — «от бесчисленных пружин и рычагов» до множества «разнообразных и необычайно точных движений» (83), которые руки совершают в течение четверти часа, а она производит в одно мгновение. Не менее удивительна и чудесна машина, изготавливающая пятнадцать или двадцать лент сразу. Такое изобретательство не подражание природе, а подлинное творчество. Недаром Перро сравнивает изобретателя подобных машин с богом, который творил, не имея образцов, создав самую совершенную машину — человека. В этих машинах Перро прозревает символ новоевропейской цивилизации, которая покоится на ином, чем античность, отношении к природе.

Все это непосредственно касается и вопросов эстетики. В основе искусства древних, считает Перро, лежит подражание природе, простой или прекрасной, а в основе искусства «новых» — господство разума над природой. Если бы садовники не боролись с природой и дали ей волю, она бы все испортила: «... аллеи заросли бы травой и терниями, а все пруды и каналы наполнились бы водорослями и тиной...» (211).

Искусство для Перро — «это скопление правил и предписаний», диктуемых разумом. Греки сильнее всего в скульптуре, ибо в ней можно достигнуть совершенства на основе простого подражания природе: нужно только выбрать хорошую модель и точно скопировать ее. Другое дело живопись, которая требует размышлений, знания многочисленных правил — распределения света и тени, перспективы и т. п. Здесь древние во многом уступают новым. При этом сами эти правила не только средство точнее и полнее передать жизненную реальность — они имеют и самостоятельную эстетическую ценность. Картины древних воздействовали на чувства. («Правильные очертания предметов в сочетании с их цветами ласкают взор, правдивое выражение душевных движений находит прямой путь к сердцу...» (128), но

они не знали разумной, продуманной композиции, составляющей главное достоинство новой живописи, и в особенности французской (Лебрена в этом отношении Перро ставит выше Рафаэля), которая дарит радость уму, правда, менее живую, зато более духовную и «более достойную человека» (129).

Что же касается поэзии, главного предмета спора, то она, в глазах Перро, как и другие искусства, совершенствуется в ходе развития цивилизации. Герои современной литературы несравнимо выше героев Гомера и даже Вергилия. Их отличает более высокая нравственность (она основывается не на языческой религии, а на христианстве), благовоспитанность, цивилизованность, что особенно сказывается в отношении к женщине. Античность изображает любовь еще достаточно грубально, и Перро противопоставляет ей «утонченную галантность» современных поэтов. Новые авторы изображают такие глубины души, о которых древние даже и не подозревали. «В одних трагедиях Корнеля, — говорит Перро, — больше тонких и проникновенных суждений о честолюбии, мстительности, ревности, чем во всех книгах древности» *.

Но прогресс затрагивает и формальную сторону поэзии. Критикуя античных авторов, Перро прилагает к их произведениям правила, выработанные эстетикой классицизма, и показывает, что они этим правилам не отвечают.

С этим связана и оппозиция разума и таланта, пронизывающая эстетику «новых». Признать, что главное в искусстве — это талант, дар природы, то, чему нельзя научиться, что не связано с накопленным опытом, значило бы поставить под сомнение идею прогресса. Но «новые» потому и признавали прогресс в искусстве, что не таланту, а разуму отводили главное место в художественном творчестве. При этом разум и талант для них понятия содержательные: талант — способность к бессознательному, интуитивно-целостному познанию и творчеству, а разум — к рационально-логическому, дискурсивному мышлению. В статье «О поэзии вообще» Фонтенель уподобляет талант инстинкту животных (по его словам, инстинкт — это высшая степень таланта). Мы восторгаемся, пишет он, жилищами бобров и ульями пчел, которые, бесспорно, устроены хитроумнее, чем хижины гуронов. Но инстинкт всегда творит одинаковым образом, а разум способен совершенствоваться. «Первый улей стоит большего, чем первая хижина, но он стоит неизмеримо ниже, чем дома, которые последовали за хижинной, чем дворцы, чем храмы» **. Таковы же отношения и между талантом и разумом. Люди таланта творят легко, быстро, но их первые произведения обычно сильнее последующих, ибо они не ви-

* *Perrault Ch. Parallèle...*, vol. 2, p. 33.

** *Fontenelle B. Oeuvres*, vol. 7. Amsterdam, 1764, p. 177.

дят своих ошибок и не способны исправлять их. Люди разума, напротив, творят медленно, прилагая много усилий и труда, и лишь постепенно достигают совершенства, но, в отличие от людей таланта, они творят сознательно и способны передавать другим приемы, благодаря которым добились успеха.

Хорошо, когда то и другое в согласии, но все же предпочтение Фонтенель отдает людям разума: разум может обойтись без таланта, но талант без разума мало что значит. Некогда философы были поэтами, «но придет время, когда поэты будут гордиться тем, что они — философы, что у них больше разума, чем таланта»*.

Оппозиция разума и таланта присутствует и в «Параллели...» Перро. В послании к Фонтенелю Перро как будто очень высоко оценивает роль таланта. Но нетрудно заметить, что все это относится к античным художникам, великим только благодаря своей личной одаренности, которая, однако, не смогла избавить их произведения от многих серьезных недостатков. В «Параллели...» эта мысль выражена яснее. Два условия, говорит Перро, способствуют красоте произведений — знание правил и сила таланта. Из них знание правил Перро ставит на первое место. Ведь сила таланта одинакова во все времена, совершенствуется же только система правил, способы построения художественного произведения. Древние — люди таланта, новые — люди разума: древний оратор «пишет сразу то, что приходит ему на ум, не прилагая большого труда; он мало заботится, чтобы в его сочинениях царил строгий порядок, часто ставя в начало то, что следовало бы поставить в конец, а в конец — то, что следовало бы поставить в начало. Отсюда и рождается та непроницаемая темнота, которая окружает произведения древних, доставляя столько утомительного труда их комментаторам и интерпретаторам. Отсюда проистекает и тот особый тип чтения, которое зовут «изучением» — термин, никогда не прилагаемый к новым авторам, в чьих произведениях все так хорошо упорядочено, так тщательно обдуманно: чтобы их понять, достаточно их просто прочитать»**.

Перро ни в какой мере не хотел бы умалить гениальности древних писателей и художников. Вергилий, конечно, талантливее Шоплена, но в отношении соблюдения правил «Девственница» не только не уступает «Энеиде», но даже превосходит ее. Трудно найти в новое время гениев, равных Аристотелю, признавал он, но «Аристотель не мог знать того, что Время и Опыт открыли в последующие века». «Мы сравниваем произведения древних и новых, и преимущество последних настолько велико, что многие новые произведения, несмотря

* Fontenelle B. Oeuvres, vol. 8, p. 179.

** Perrault Ch. Parallèle..., vol. 2, p. 62.

на то, что их авторы отличались весьма посредственным талантом, стоят большего, чем многие произведения величайших людей древности»*.

Таким образом, две основы, на которых строилась эстетика классицизма, — система правил и античный канон, разум и природа, рационально-логическое и интуитивно-целостное (талант) — становятся в эстетике «новых» полярными началами. Это не могло не сказаться и на позиции «древних». В статьях Буало последнего периода, несомненно, появляются новые акценты. Мы имеем в виду не только полемические выступления, непосредственно связанные со «Спором...», но и предисловие к собранию его сочинений 1701 года.

По свидетельству Жана-Батиста Руссо, Буало не раз говорил ему, что «философия Декарта перерезала горло поэзии, и то, что она заимствовала от математики, сушит умы и приучает к точности, если так можно выразиться, материальной, которая не имеет никакого отношения к точности метафизической, свойственной поэтам и ораторам»**. «Если меня спросят, — писал Буало, — в чем заключается прелесть и соль искусства, я отвечу: это нечто неопределенное (*je ne sais quoi*), что намного легче ощутить, чем выразить словами»***.

Поэзия не сводится к правилам, в ней есть тайна, рассудком непостижимая. Это — главный мотив «Рассуждения об оде». Защищая Пиндара от нападок Перро, Буало утверждает, что нарушение строгого порядка и правильных смысловых связей, которые мы находим у греческого поэта, как раз и составляет душу лирической поэзии и, быть может, самое главное правило, выражающее тайну искусства, как раз в том и состоит, что правилам не всегда надо следовать.

Все это имеет самое прямое отношение к главному предмету «Спора...». Поскольку правила не затрагивают самого существенного в искусстве, того, «что трудно выразить словами» и «легче ощутить», необходимо соприкоснуться с идеальной моделью, с образцом прекрасного, с великими созданиями древности, почувствовать их совершенную красоту и, подражая им, попытаться воплотить ее в собственных творениях.

У Буало были все основания сказать, что рационализм Декарта «перерезал горло поэзии». Фонтенель видел в стихотворной форме препятствие для свободного и естественного выражения мысли. «Поэзия, — говорил он, — к общим правилам языка присоединяет особые правила, которые затрудняют речь». Но умение поэта преодолеть эти трудности доставляет удовольствие, «приятное удивление», и оно «тем

* *Perrault Ch. Parallèle...*, vol. 2, p. 65.

** *Correspondance de J. B. Rousseau et de Brossette*, vol. 2. Paris, 1910, p. 13.

*** *Boileau N. Oeuvres complètes*, p. 5.

сильнее, чем более поэт чувствует себя стесненным, а само выражение — более совершенно»*.

Близкие к этому мысли высказывает и Перро: поэзия «говорит просто и ясно, несмотря на возникающие при этом бесчисленные трудности, так просто и ясно, как если бы это говорилось в прозе», и столь же несомненно, что «поэт не может избавиться от этих трудностей, не умалив удовольствия и восхищения, которые должна вызывать поэзия» (179–180).

Классицисты тоже придавали большое значение «преодоленной трудности». Расин в предисловии к «Беренике» писал: некоторые считают, будто простота сюжета трагедии означает недостаток изобретательности. «И им не приходит в голову, что вся выдумка состоит, чтобы сделать нечто из ничего», взволновать зрителя простым сюжетом, уверяет он, куда труднее, чем сложным**. Но для Буало и Расина преодоление трудностей — важная сторона самого творческого процесса, цель которого — явить прекрасное. И хотя самому художнику приходится приложить немало труда («Отделяйте стих, не ведая покая, // Шлифуйте, чистите, пока терпенье есть...»)***, читатель должен испытывать ощущение естественности и легкости — именно оно и очаровывает. Для «новых» «преодоленная трудность» входит в сферу эстетического восприятия и потому должна быть замечена читателем. Главным становится не отношение творца к творению, но отношение автора к публике. Поэт демонстрирует перед ней свое мастерство, изобретательность, искусность, артистизм — словом, новизну. Именно за это Перро и Фонтенель так ценят прещизных поэтов, поражающих неожиданностью словесных сочетаний, метафор, изысканностью сравнений.

И все же эта артистическая игра, которой в глазах Фонтенеля и была, в сущности, поэзия, представляется ему слишком несерьезной. Быть может, не за горами то время, пишет он, когда люди поймут, что «есть какое-то ребячество в том, чтобы стеснять свой язык единственно для услаждения слуха, и притом до такой степени, что часто говоришь меньше, чем хотел бы сказать, а порою и нечто совсем другое»****. Эти идеи попытался осуществить Ла Мот, который стал писать прозой не только пьесы, но и оды. Цель речи в том, говорил он, чтобы люди понимали друг друга, и поэтому неразумно ставить препятствия этому стремлению. «Долой этот гармонический язык, некогда возникший из праздности. Пусть разум, освобожденный от рабства, сияет только своей красотой!» Он предпринял смелый эксперимент —

* Fontenelle B. Oeuvres, vol. 7, p. 157, 162.

** См.: Расин Ж. Трагедии, с. 130.

*** Буало. Поэтическое искусство, с. 63.

**** Fontenelle B. Oeuvres, vol. 8, p. 180.

решил изложить прозой первый акт «Митридата» Расина, убежденный, что трагедия от этого только выиграет.

Перро не заходил так далеко в отрицании поэзии (стихами он писал поэмы и на философские темы — «О живописи» или «Век Людовика Великого»), но, так же как Фонтенель и Ла Мот, рассматривал стихотворную форму лишь как внешнее украшение, считая существом поэзии мысль, которую можно выразить и прозой. В «Параллели...» аббат утверждает, что лучший способ сравнить древних и новых — это изложить тех и других прозой, и даже уверяет, будто стихи Горация только выиграют от этого, а хороший перевод, точно передающий мысль подлинника, может вполне заменить оригинал.

Такое механическое отделение содержания от формы было чуждо эстетике классицизма. Буало недоумевал, как это можно судить о Пиндаре или Гомере, не прочитав их в оригинале. Красоты Пиндара, говорил он, «заключены по преимуществу в его языке», а их невозможно передать в переводе, ибо в разных языках слова не всегда соответствуют друг другу — у них разное семантическое поле и различная стилистическая окраска. Великий поэт для Буало тот, кто творит в согласии с духом своего языка. Расину тоже казалось крайне вздорным утверждение Перро, будто «обороты речи не имеют никакого значения для красноречия и что должно принимать во внимание только смысл, а потому об авторе лучше судить по переводу, как бы ни был он плох, чем по оригиналу» (324).

Для Перро языковая и стихотворная форма всего лишь внешнее одеяние мысли (именно поэтому она легко оказывается предметом игры), для Буало и Расина — сама ее плоть. Только в слове мысль обретает свое реальное бытие, только будучи изреченной становится истинной. Прекрасное для Буало — «это истинные мысли, выраженные точными словами»*.

Со всем этим связано и такое важное понятие классицистической эстетики, как «хороший вкус». Вкус — это коррелят разума, необходимое дополнение к нему, способность чувствовать красоту искусства, «его прелесть и соль», то, что не поддается рассудочному анализу.

Проблема вкуса обсуждается и на страницах «Параллели...». Понятие вкуса у Буало и Перро не только различно, но во многих отношениях и полярно. Перро для Буало человек «без всякого вкуса», ибо он не чувствует красоты древних, находит Теренция пресным, Вергилия — холодным, Гомера — лишенным здравого смысла, а «Клелию» и оперы считает образцами возвышенного жанра. В «Споре...» столкнулись не только разные вкусы (это тоже существенно), но и разные концепции вкуса, разное понимание того, что такое хороший вкус.

* *Boileau N. Oeuvres complètes*, p. 5.

Перро различает абсолютные, или существенные, красоты и красоты относительные. Абсолютные — это те, которые определяются назначением и природой того или иного искусства. Они нравятся во все времена и на любых широтах. Так, всегда будут красивы высокие здания, состоящие из больших «ровных и гладких камней, столь хорошо пригнанных друг к другу, что стыки между ними почти не-приметны; здания, где все, что должно быть вертикальным, совершенно вертикально, а все, что должно быть горизонтальным, совершенно горизонтально, где мощное несет на себе легкое, где прямоугольные фигуры точно прямоугольны, а круглые точно круглы...» (103). Но то, что составляет индивидуальное своеобразие отдельного художника или историческое своеобразие художественного стиля, — все это Перро относит к условным красотам, которые держатся на соглашении людей и на привычке. Так, условны, например, пропорции античных колонн: они не диктуются необходимостью, и мы не можем найти разумное объяснение, почему именно эти пропорции были положены греками в основу того или другого ордера.

С подобными архитектурными деталями дело обстоит, как с нашей одеждой, — все фасоны по-своему красивы, но особенно привлекательны те, что отвечают моде. Мода на здания меняется не так быстро, как мода на платье, но все же меняется, и, когда речь идет об условных красотах, ей следует подчиняться. Именно поэтому древним нельзя подражать ни в существенных красотах, которые совершенствуются в ходе времени, ни в красотах относительных — надо следовать вкусам своего, а не чужого века. Иметь вкус, скажет Перро, — это значит создавать вещи, которые нравятся публике и отвечают представлениям о красоте, свойственным нашему веку.

Нравиться публике хотели и классицисты. Расин в предисловии к «Беренике» писал, что есть, собственно, только одно правило — нравиться и трогать*. А Буало ту же мысль выразил иначе: «Произведение, которое не нравится публике, очень плохое произведение»**. Но что значит для Буало нравиться? Это значит быть верным истине, которая всегда найдет путь к уму и сердцу людей, хотя, быть может, и не сразу: ложный блеск, новизна, мода — все это часто имеет успех у современников, но все фальшивое и неподлинное стареет и умирает, а правдивое и истинное остается жить в веках. Расин меньше всего хотел угождать вкусам публики. Для него важно одобрение «немногочисленных разумных людей», и перед собой он видит не только тех, кто сидит в зрительном зале, но и «великих мужей древности», ко-

* См.: *Расин Ж.* Трагедии, с. 130.

** *Boileau N.* Oeuvres complètes, p. 5.

торых взял себе за образец. «... Вот те истинные зрители, — говорит он, — которые неизменно должны быть перед нашим мысленным взором»*.

Ориентиром для «новых» были вкусы дворянской публики XVII века (их выражает в «Параллели...» шевалье), а для «древних» — лучшие умы человечества, восхищавшиеся на протяжении двадцати веков великими творениями античных авторов.

«Позвольте мне, однако, напомнить вам, — писал Буало Перро, — что великие писатели древности обязаны своей славой не одобрению истинных или ложных ученых, а непрестанному и единодушному восхищению разумных и утонченных людей всех веков и народов...» (318). Вот почему произведения античной словесности являются эталоном вкуса, нормой и образцом для подражания.

Речь идет не о рабском копировании античности. Лафонтен писал, что в своих произведениях старается передать «дух античности», и с презрением говорил о тех, кто слепо подражает древним:

«Есть подражатели-глупцы, признаться надо,
Без мыслей собственных, они, баранов стадо,
Влачатся слепо за латинским пастухом.
Я вовсе не таков. Великими ведам,
Из-под ферулы их я часто ускользаю» (325).

Эти слова мог бы сказать о себе и Расин. Но внося изменения в еврипидовский сюжет, он радуется тому, что зрителей его «Ифигении» волновало то же самое, «что некогда вызывало слезы у самих ученых греков». «Значит, здравый смысл и разум одни и те же во все времена. Вкус Парижа оказался схож со вкусом Афин»**.

4

«Спор о древних и новых» менее всего имел академический характер. Речь шла о путях развития современной литературы. Странники древних вовсе не отрицали того, что литература находится в движении и изменении, но были убеждены в том, что античность есть некое идеальное первоначало и всякое движение вперед мыслимо лишь как постоянный возврат к нему, как его постоянное обновление. Вот почему Лафонтен говорил, что те, «кто к древним взор не хочет вознести, // Ища других путей, сбивается с пути». «Новые», напротив, будущее литературы видели в ее разрыве с античной традицией. Поэтому они проявляли такой острый интерес к новым жанрам — бурлеску, роману, опере, и даже произведения писателей-классицистов цени-

* Расин Ж. Трагедии, с. 67.

** Там же, с. 184.

ли за их отличие от античных образцов, отмечая их новизну и оригинальность. Мольер, в глазах Перро, создал комедию, античности неизвестную, а басни Лафонтена «представляют новый поэтический жанр, который не имеет образца у древних» (240). С этим связано и обращение самого Перро к фольклору, нашедшее выражение в знаменитом сборнике его сказок.

Это и определило разные установки, разное отношение к античности. «Древние», рассматривая античность как нечто вневременное и абсолютное, искали в ней такие стороны, которые делают ее живой и сегодня, а в современности — те ее черты, которые объединяют ее с античностью. «Новые», напротив, будучи убеждены, что абсолютная точка достигнута, стремились показать отличие нынешнего состояния искусства от его более ранней ступени, акцентируя в античности те ее черты, которые давали возможность особенно остро ощутить ее несхожесть с современным веком. Эта установка позволила им увидеть такие стороны античности, которые не замечали или не желали замечать классицисты.

Томас Манн однажды сказал, что есть два подхода к античности: «... для одних эллинизм — закон и норма, нечто вневременное, для других — исторический феномен, нечто преходящее»*. Он имел в виду немецкую классику — Винкельмана, Шиллера, Гете — и современную ему классическую филологию, связанную с именами Ницше и Бурхардта. С известными оговорками его слова могут быть отнесены и к «Спору о древних и новых». Для Буало и Расина античность — закон и вневременная норма, идеальное первоначало, для Перро, Фонтенеля и Ла Мота — ранняя и еще примитивная ступень истории человечества, его сознания, культуры и искусства.

Однако надо сразу сказать, что ни о каком подлинном историзме не могло быть и речи, ибо он возникает только тогда, когда исследователь ощущает себя включенным в историю и свое историческое место, ту площадку, с которой он обзревает прошлое, воспринимает не как нечто абсолютное, а как относительное и подвижное. Для «новых» же нравы и вкусы их века были абсолютной нормой, они взирали на античность сверху вниз и были не способны осмыслить ее истинное историческое своеобразие.

Критика «новых» была направлена прежде всего против мифологии. Греческие боги, считали они, не отвечают ни религиозному чувству, ни здравому смыслу, ни эстетическому вкусу современного человека. Фонтенель видит в античной мифологии «лишь груды химер, нелепостей и фантазий»**. Греческие боги созданы людьми по их об-

* *Mann Th. Gesammelte Werke, Bd 11. Berlin, 1955, S. 141.*

** *Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме, с. 188.*

разу и подобию, а так как люди в те времена были невежественными и имели весьма примитивные представления о нравственности, то неудивительно, что и богов они создали «жестоких, вздорных, несправедливых и невежественных»*. Миф, говорит Фонтенель, всегда держался на слепом почитании древности, на этом он во многом держится и сейчас. Люди, «до безумия влюбленные в древность», воображают, «что под оболочкой мифа скрыты тайны природы и нравов»**, на самом же деле в древних сказаниях нет ничего иного, «кроме истории заблуждений человеческого разума»***. В «Слове о Гомере» Ла Мот развивает эти идеи Фонтенеля: греческие боги несправедливы, неосмотрительны, капризны, как дети, мстительны. Перро тоже возмущается нравами античного Олимпа: у Гомера Гефест говорит Гере, что опасается, как бы Зевс не побил ее, а у Вергилия Венера бесстыдно просит своего супруга Вулкана выковать меч для ее незаконного сына.

«Древние», конечно, тоже сознавали, что античная мифология не отвечает нравственным, а тем более религиозным представлениям современных людей. Буало видел в мифах поэтические аллегории: «...гром раскатисто-гремучий // Рожден Юпитером, а не грозовой тучей...»****.

Другие «древние» склонны были толковать их как моральные притчи (Ле Боссю, супруги Дасье). Падение Фазтона — урок молодым людям (не следует предпринимать ничего такого, что превышает силы), а превращение Ио в корову означает, что, теряя стыд, девушка оказывается в одном ряду с животными. Были попытки видеть в мифе намек, предвосхищение Священного писания. Именно в этом духе пытаются защитить г-жа Дасье греческую мифологию от нападков Ла Мота.

«Новые» справедливо критиковали такое аллегорическое толкование мифа, но они отказывались видеть в мифе скрытую в нем символическую глубину, которую в XVII веке ощущал, пожалуй, один только Расин.

Вопрос о мифологии касался не только античной литературы. Речь шла об использовании мифологических образов и в литературе современной. Буало считал их основой искусства. «Без этих вымыслов поэзия мертва», — писал он в «Поэтическом искусстве». А Фонтенель утверждал, что мифологические образы избиты и на их основе невозможно создать что-либо новое и оригинальное: «То, что когда-то

* Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме, с. 192.

** Там же, с. 202.

*** Там же.

**** Буало. Поэтическое искусство, с. 84.

могло сойти за божественное вдохновение, ныне стало простым повторением, на которое способен каждый»*.

С Буало полемизирует и Перро. В «Параллели...» он еще допускает возможность использования мифологических образов — как одного из «украшений» поэзии, — считая даже, что современные поэты в этом могут превзойти древних. Но позднее, в «Ответе на письмо одного друга...», напишет: «... есть все основания опасаться, что древняя мифология, которая многим уже перестает нравиться, через некоторое время станет нестерпимой, если только не будет применена с большой тонкостью**.

«Новые» подвергли критике не только мифологию, но и всю античную литературу в целом, и прежде всего Гомера.

Перро, а позднее Ла Мот, разбирая поэмы Гомера, опираются на правила и требования эстетики классицизма. «Илиада», по мнению Перро, лишена художественного единства. Перро подчеркивает рыхлость ее композиции. Он уловил одну из важных особенностей гомеровского эпоса, которую позднее Гете и Шиллер определяют как «самостоятельность отдельных частей». С точки зрения классицистического вкуса у Гомера много ненужных подробностей, отступлений, замедляющих движение сюжета. Эту особенность Гомера Перро отметил еще в своей поэме:

«Но если бы небес всевластное веленье
В наш век перенесло, Гомер, твое рождение,
То были бы твои созданья лишены
Изъянов всех, что той эпохой рождены,
Когда ты жил, когда творил ты, вдохновенный.
Воители твои, слепец благословенный,
В бою, подняв копье, чтоб недруга пронзить,
Не застывали бы, не медлили б разить
До той поры, пока они не рассказали
О подвигах былых, что славу им стяжали,
И, прежде чем позор и боль обиды смыть,
Нас родословною не стали бы томить» (44).

«Самостоятельность отдельных частей» Перро улавливает и в структуре гомеровских сравнений, которые шевалье иронически называет «длиннохвостыми». Перро обращает внимание и на особенности гомеровских эпитетов, которые, считает он, употребляются вне всякой связи с конкретными обстоятельствами, а порой и прямо противоречат им. Так, отмечает он, Ахилл называется быстроногим и тогда, когда он, не двигаясь с места, сидит на своем корабле, а ма-

* Fontenelle B. Oeuvres, vol. 7, p. 166.

** Perrault B. Parallèle..., vol. 4, p. 317.

тери «гнуснейшего бандита» Ира дается эпитет «почтенная» — тот же, что и Фетиде — только потому, что этот эпитет украшает слово «мать» и удачно заканчивает стих. Но разве это путь для великого поэта? Гомер — это детство искусства, его несовершенная ступень.

Не только поэтическое искусство Гомера является объектом критики Перро. Его отталкивают и простота нравов и нецивилизованность жизни, изображенные поэтом. Герои сами готовят себе пищу, царевна стирает белье, Одиссей ложится спать рядом со свиньями, дерется на кулаках с презренным бродягой, его ложе покрыто паутиной. Шевалье восклицает: «Какая бедность! Какое убожество во всем и у поэта и у властителей, о которых он говорит!» (167). Разве можно себе представить царя, в чьем доме не было бы конников «и его детям приходилось самим выпрягать мулов из повозки» (168). Но наибольшее возмущение вызывает Ахилл, который позволяет себе царя царей называть пьянчужой и бесстыдником. Он не только неотесан и груб, но и жесток, несправедлив, презирает религию и попирает законы. А ведь он описан автором с симпатией.

Коробит Перро и измененность стиля Гомера, то, что он называет вещи своими именами и не боится анатомических подробностей. Ему не хватает благовоспитанности и хорошего вкуса, речь его героев груба, простонародна. «Так говорят не придворные, — замечает шевалье, — так говорят наши крестьяне». В Гомере, конечно же, есть «безыскусственная красота», но кому она может нравиться!

Римляне выше греков, ибо пришли позднее, но и они не свободны от недостатков. Римские авторы нарушают не только правила благопристойности и хорошего вкуса, но и законы морали. Их опасно давать в руки молодым людям. Это касается даже Вергилия: «... все наши романы не знают более дурного примера, чем пребывание Энея и Дидоны в пещере, где они вынуждены укрыться от дождя»*.

Перро стремится не столько развенчать древних, сколько разрушить то представление о них, которое было присуще его веку. Он хочет показать, как далеки античные нравы, нормы и вкусы от современных и как не правы те, кто берет их за образец для подражания. Как мало походит то, что пишет о Гомере Перро, на то, что писал о нем автор «Поэтического искусства»:

«В его творениях сокрыт бесценный клад:
Они для всех веков как бы родник услад. <...>

Одушевление в его стихах живет,
И мы не сыщем в них назойливых длиннот»**.

* Perrault Ch. Parallèle..., vol. 2, p. 131.

** Буало. Поэтическое искусство, с. 89.

Буало противопоставляет Гомера Сент Аману, у которого, по мнению законодателя французского Парнаса, много ненужных подробностей:

«Зачем описывать, как вдруг, завидев мать,
Ребенок к ней бежит, чтоб камешки отдать?
Такие мелочи в забвеньи скоро канут»*.

А ведь Перро был прав: поэмы Гомера изобилуют «такими мелочами».

Но важнее другое. Античный мир воплощал для Буало и Расина некую высшую гармонию природы и культуры и служил идеальным зеркалом современной цивилизации. А Перро показал, как велика дистанция, отделяющая древность от современности. Более того, под сомнение была взята сама возможность такой гармонии природы и культуры: или античность, с ее простотой, нецивилизованностью, грубостью, или современная цивилизация, с ее вкусами, нормами, даже недостатками. Третьего не дано, утверждает Перро всем ходом своих размышлений. Иными словами, критика Перро обнаружила несовместимость классического идеала и современной жизни.

Было бы несправедливо утверждать, что «древние» не ощущали известной дистанции между античным и современным миром. Буало был готов признать, что некоторые особенности художественного языка Гомера несут на себе печать его времени и не могут быть использованы современными писателями. Но это не меняло существа дела — Гомер оставался «нормой и недосыгаемым образцом». И все же, думается, Буало не мог не признать известной правоты Перро, обратившего внимание на такие особенности гомеровских поэм, которые плохо согласовывались с эстетикой классицизма.

Вольтер верно заметил, что в своем ответе Перро Буало «ловко обошел молчанием недостатки греческого поэта» и ограничился насмешками над Перро, упрекая его в том, что он «плохо понял какое-то место или, хорошо его понимая, плохо перевел»**. И все же однажды Буало коснулся самого главного вопроса — что выше: античная простота или современная цивилизация? «Г-н Перро с ликованием показывает нам, как эта простота далека от нашей изнеженности и нашей роскоши, которые он рассматривает как дар божий, но из которых на самом деле проистекают все наши пороки». «Я мог бы, — пишет далее Буало, — многое сказать по этому поводу, но прибегу это для другого случая...» (309). Буало не стал развивать эту мысль, и, думается, не случайно. Он не хотел признать, что античный

* Буало. Поэтическое искусство, с. 88.

** Вольтер. Эстетика. М., 1974, с. 177.

мир не может быть идеальным зеркалом современной жизни. Это значило бы усомниться в том, что составляло саму суть его эстетической программы, значило бы оказаться в разладе со своим веком. Буало этого не желал. Вот почему он пошел с такой готовностью на примирение с Перро и, ни от чего не отказываясь («...мы останемся верными нашим убеждениям», — писал он Перро), решил все же попытаться найти то общее, что их объединяло.

Но мысль, которую Буало не стал развивать, — о превосходстве античной простоты над современной цивилизацией — оказалась главным мотивом у писателей более молодого поколения, критически относящихся к нравам своего века, живших уже не в мире с миром, но в разладе с ним. Речь идет о Лабрюйере, вступившем в полемику в конце восьмидесятых годов, и о Фенелоне, принявшем участие в «Споре...» лишь на последующем его этапе, когда ни Буало, ни Перро уже не было в живых.

Лабрюйер — сторонник «древних». «...Чтобы достичь совершенства в словесности, — писал он, — и, — хотя это очень трудно, — превзойти древних, надо начинать с подражания им» (333). Свое отношение к «Спору...» он выразил в «Слове о Теофрасте». Его позиция отлична от той, которую занимали Буало и Расин. Он готов согласиться, что современные нравы не походят на нравы древних, но вовсе не считает, что они идеальная норма. «Мы, столь новые, через несколько веков будем древними» (329). Лабрюйер прибегает к приему острашения, предвосхищая романы XVIII века. Он пытается взглянуть на современную Францию глазами человека будущих веков, которому ее нравы, возможно, покажутся еще более слепыми, чем его современникам кажутся нравы древних. Поэтому, говорит он, мы должны быть снисходительны, убежденные, «что у людей нет вечных нравов и обычаев, что они меняются вместе с временами...» (330). Но как только мы перестанем воспринимать наш образ жизни как абсолютную форму, мы поймем, что «простота нравов людей, не знающих ни нашей роскоши, ни наших изобретений, ни благопристойности наших обычаев, имеет свои несомненные преимущества». «Природа проявлялась в них во всей своей чистоте и достоинстве, еще не оскверненная суетностью, роскошью и глупым тщеславием. Человека уважали только за силу или добродетель...» (330). Ведь и сямцы, китайцы, негры, абиссинцы не только «отталкивают нас своим варварством», но и «просвещают и даже тешат своей новизной» (331). Что же касается античной Греции, то Лабрюйер готов согласиться, что в ее нравах было нечто простонародное и что они мало походят на современные. Но именно в этой противоположности и заключена их особая прелесть. «...Что за люди были афиняне и что за город Афины! Какие законы!

Какое благочиние! Какая доблесть! Какое воспитание! Какое совершенство во всех науках и искусствах!» (332).

Исторический релятивизм Лабрюйера имеет свои границы. Нравы и обычаи меняются, а сердце человека остается неизменным. Древняя литература — зеркало, но зеркало особое: смотрясь в него, мы одновременно и узнаем и не узнаем себя. И хотя изменились наши нравы, обычаи, одежды, мы узнаем в нем себя — в нашем естественном существе, не исковерканном «суетностью, роскошью, глупым тщеславием». И в этом смысле античная простота может служить примером для современной цивилизации.

Так в ходе «Спора...» начинает складываться новая концепция античности, подготавливающая будущий век.

5

Примирением Буало и Перро «Спор о древних и новых» не закончился. Он снова вспыхнул в последние годы царствования Людовика XIV. Поводом послужил выход в свет перевода «Илиады» Ла Мота, поставившего своей целью не просто перевести поэму на французский язык, но переделать ее таким образом, чтобы она отвечала современному вкусу. Переводу Ла Мот предпослал обширное предисловие, озаглавленное «Слово о Гомере», в котором он подвергал критике греческого поэта и обосновывал свои переводческие принципы. На защиту Гомера с книгой «О причинах испорченности вкуса» выступил другой переводчик «Илиады» — г-жа Дасье. Ла Мот ответил ей тремя томами «Размышлений о кригике». Спор начался в 1714 году и закончился в 1716-м. Приглашенные на ужин к общему знакомому, Валенкуру, Ла Мот и г-жа Дасье пожали друг другу руки и дружно выпили за здоровье Гомера. Это событие — своеобразный эпилог «Спора о древних и новых», длившегося почти тридцать лет. И то, что он совпал с концом царствования Людовика XIV, не лишено своего символического значения.

Ла Мот явился достойным продолжателем Перро и Фонтенеля. Он отстаивает право каждого иметь собственное суждение и слушаться голоса своего разума, пусть это и противоречит взглядам большинства, даже самым авторитетным. Эти суждения Ла Мота г-жа Дасье расценила не только как самонадеянные, дерзкие, но и как весьма опасные. Сама она в полемике с ним все время ссылается на авторитеты, и это, пожалуй, главный ее довод.

Подобно Перро, Ла Мот критикует Гомера с точки зрения образованного вкуса своего времени: Гомер — гений, но он писал во вкусе своего века — века невежества и предрассудков. То было детство человеческого общества. В «Илиаде» все «то, что относится к бо-

гам... нелепо, то, что относится к героям, часто грубо, нравственные понятия смутны, действие, правда, величественно и поэтично, но по-топлено во множестве длинных эпизодов» (364).

Но, в отличие от Перро, он не склонен петь панегирики своему веку и видеть в нем высшую точку совершенства. Конец царствования Короля-Солнца не давал для этого никаких оснований. За последние двадцать лет не было создано ни одного произведения, которое можно было поставить рядом с творениями древних. Самому Ла Моту представляется, что он судит о Гомере исходя из понятий разума и человеческой природы, которые, по его мнению, остаются неизменными на протяжении веков и поэтому могут служить мерилем для оценки произведений самых разных эпох. Разумеется, это иллюзия; как и Перро, Ла Мот исходит из вкусов своего времени, но его фразеология примечательна — она предвосхищает уже образ мысли XVIII века.

Ограниченность суждений Ла Мота сейчас ясна каждому. Но в его критике была и своя сильная сторона: стремясь разрушить представление о Гомере, которое господствовало в его эпоху, он порой высказывает и весьма проницательные суждения. Эта сторона критики Ла Мота становится очевидной при сопоставлении с книгой г-жи Дасье, которая считалась одним из лучших знатоков античности. Она тоже исходит из понятий и вкусов своего времени, но, в отличие от Ла Мота, пытается приписать их самому Гомеру. Рассматривая эпическую поэму как моралистическую басню, г-жа Дасье полемизирует с Ла Мотом, утверждавшим, что содержание «Илиады» составляет воспетый Гомером гнев Ахилла. «Как можно прийти к мысли, — спрашивает она, — что Гомер восхищается Ахиллесом?» Неужели Гомер восхищается человеком, который говорит своему военачальнику: «...бесстыдник, пьяница, трус, лишь презренные повинуются тебе», человеком, который говорит самому Аполлону, что отомстил бы ему, если бы мог. Только у мятежников и безбожников могут вырваться такие слова» (400). Отметим также, что г-жа Дасье расходится здесь и с Буало, авторитет которого она ставит очень высоко. В «Поэтическом искусстве» Буало писал:

«Когда Ахилла гнев Гомером был воспет,
Заполнил этот гнев великую поэму»*.

«Нам дорог вспыльчивый, стремительный Ахилл;
Он плачет от обид — нелишняя подробность,
Чтоб мы поверили в его правдоподобность...»**

* Буало. Поэтическое искусство, с. 87.

** Там же, с. 81.

Критика «новых», очевидно, не прошла даром, и восторгаться Ахиллом после того, что писали о нем Перро и Ла Мот, г-жа Дасье уже не могла. Главный смысл «Илиады», утверждает она, — показать, какие беды для воюющей стороны влекут за собой распри между ее вождями. Но вот что интересно. Отвергая подобное толкование, Ла Мот решает все же именно его положить в основу своей переработки «Илиады». Он ставит своей целью дать французскому читателю такого Гомера, который отвечал бы его вкусам. Это определяет и другие особенности его перевода. Ла Мот переделывает Гомера в соответствии с требованиями эстетики классицизма, демонстрируя своим переводом их удаленность от подлинной античности.

Самым значительным событием заключительного этапа «Спора о древних и новых» стал труд Фенелона «Письмо о занятиях Французской академии», в котором писатель высказывает ряд суждений, касающихся французской литературы и языка. Последний раздел носит название «О древних и новых».

Прекрасный знаток греческого языка, страстный поклонник античности, Фенелон еще в 1699 году опубликовал свой роман «Приключения Телемаха» — подражание гомеровской «Одиссее». Буало с большим сочувствием отозвался об этом романе. Он писал Броссету: «...эта книга в высшей степени прелестна. Это подражание «Одиссее», которое я одобряю». Буало радуется успеху «Телемаха»: «Жадность, с которой его читают, показывает, что если Гомера переводят хорошим слогом, то он производит тот эффект, который должен произвести и который всегда производил»*. Любовь к античности ощутила и в «Письме...» Фенелона.

Греческой поэзии Фенелон отдает явное предпочтение перед французской: «...Наш язык не благозвучен, не разнообразен, не свободен, не смел, не вдохновен, а наше скрупулезное стихосложение делает почти невозможными хорошие стихи в длинных сочинениях» (420). Это касается и театра: «Эдип» Корнеля не идет ни в какое сравнение с трагедией Софокла, а «Цинна» кажется напыщенной рядом с сочинением Светония. Даже «Федра» Расина представляется Фенелону ниже античной драмы, а Мольер, в его глазах, уступает «изящному Теренцию».

И все же позиция, занятая им в «Споре», особая. Это дало основания и «древним» и «новым» рассматривать Фенелона как своего единомышленника. «Возможно ли, — писал он Ла Моту, — что я, опасавшийся прогневить и древних и новых, угодил обеим партиям?» (421). Он хочет создать впечатление, что занимает позицию «золотой середины». Возможно, это был тактический прием: Фенелон знал, что боль-

* *Boileau N. Oeuvres complètes*, p. 375.

шинство членов Академии на стороне «новых», и не хотел их дразнить. Но в главном его позиция искренна и серьезна. Ему чужда нетерпимость Буало или г-жи Дасье. Право каждого иметь собственное мнение и высказывать его — важный и дорогой ему принцип. Но дело не только в этом. Его точка зрения и по существу иная. В главном пункте спора он на стороне «древних». Античных авторов можно превзойти, лишь переняв у них все то, что составляет их высокие достоинства. К новым авторам он обращает слова Горация: «О, день и ночь вы, Пизоны, читайте творения древних». Будущее французской литературы для Фенелона — в продолжении классической традиции. Всякий отход от нее не прогресс, а упадок, о чем, по его мнению, свидетельствует готическая архитектура.

И в то же время у него есть серьезные расхождения с «партией древних». В античности он отказывается видеть абсолютную норму. Идеал совершенства в принципе недостижим, к нему можно только стремиться. И пусть свободно высказываются самые разные точки зрения. Никто не может сказать, что обладает всей истиной, но право каждого ее искать. Такова мысль писателя. Поэтому он готов согласиться с «новыми», что произведения древних не без изъянов. Ему самому, например, не нравятся хоры в греческой трагедии, которые лишают ее правдоподобия, являясь театральным рудиментом. Смех древних лишен изящества, даже у Цицерона. Есть длинноты и ненужные отступления в одах Горация. Пиндар велик, но Гораций, подражая Пиндару, часто холоден и искусствен. Подлинно великих образцов у греков и римлян не так уж много. Фенелон легко мог бы обойтись без Аристофана, Плавта, Сенеки-трагика, Лукана, даже Овидия.

Он согласен с «новыми» и в том, что религия греков порочна, а философия груба. Нравы, изображенные Гомером, далеки от идеала, и менее всего его герои походят на порядочных людей, а боги еще ниже героев.

И не надо искать в античных мифах аллегорий, предвосхищающих Священное писание. Есть у Гомера и художественные недостатки, их тоже готов признать Фенелон. Но разве в этом дело? Сами недостатки Гомера неотделимы от его достоинств. Великое редко бывает совершенным: ум, обращенный только к великому, не может задерживаться на мелочах. Это уже не классицистический вкус, который так ценит совершенство формы.

Сила Гомера в правде. Он рисовал людей сообразно с нравами, которые царили тогда в Греции, и, если нравы эти были грубы, в том не его вина. «...Тем более следует поражаться силе, которую он придал тому, что само по себе столь неправильно, нелепо и неприлично» (414).

По мысли Фенелона, Гомер велик и вопреки нравам, которые он изображал, но в то же время и благодаря им... Здесь самый главный пункт его расхождений с «новыми». Кое-кому не нравится простота древних, пишет он, но могут ли те, «кто просвещают свой разум и любят добродетель, сравнить пустую и разорительную роскошь, которая в наше время стала пагубой нравов и позором нации, со счастливой и изящной простотой, которой колют нам глаза древние?» (414). Мотив этот слышен уже у Буало и Лабрюйера (последнему Фенелон был особенно близок), но ни у того, ни у другого он не звучал с такой силой. Эти страницы Фенелона проникнуты подлинным пафосом.

«Разве не прелестны описанные Гомером сады Алкиноя и остров Калипсо, где не было ни мрамора, ни позолоты? Не достойны ли большего уважения занятия Навсикаи, чем интриги, которыми поглощены женщины нашего времени? Наши отцы покраснели бы от стыда за них; а Гомера осмеливаются презирать за то, что он не нарисовал заранее эти чудовищные нравы, когда мир, по счастью, еще не знал их!» (415).

«Бедная Итака Одиссея, — восклицает Фенелон, — мне в сто раз милее, чем город, блещущий столь гнусным великолепием» (416). Речь здесь идет не столько о Риме, описанном Саллюстием, сколько о современном Фенелону Париже. Гомеровская Греция остается для Фенелона идеальным миром, но как контраст современной цивилизации, она воплощает ту самую «простую природу», которую увидели в античности «новые» и за которую они подвергли ее жестокой критике. Естественность и простота — вот главные достоинства античной культуры в целом и ее первого поэта. «Лучшие из древних с приятностью и силой живописали простую жизнь (<...>). В этом их заслуга, в этом их истинная оригинальность» (420).

Что из того, что Агамемнон надменен и груб, а Ахиллес жесток; «эти характеры, увы, как нельзя более натуральны», и «нам приятно видеть картину, где они написаны сильными и смелыми мазками» (421).

Не идеальной правде, а простой правде жизни — вот чему, по мысли Фенелона, надо учиться у древних. Античность Фенелона — это не античность Буало и Расина, это уже античность XVIII века*, и Гомер, который стоит на его полке, уже близок тому Гомеру, которым будет зачитываться гетевский Вертер.

* Дидро писал: «Я никогда не стану повторять нашим французам: Правда! Природа! Древние! Софокл! Филоктет! Поэт показал его на сцене в рваных лохмотьях, лежащим у входа в пещеру. Он катается по земле. Его терзает боль. Он кричит. Издает нечленораздельные звуки» (*Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980, с. 166).

«Спор о древних и новых» — важная веха в истории эстетической мысли. В ходе этого спора складываются новые ценностные категории, которые станут важнейшими формантами культуры XVIII столетия: идея прогресса, свобода суждения и творчества, признание разума суверенного в своем мышлении индивида единственным мерилom существующего, наконец, отличная от классицистического канона новая концепция античности не как идеального зеркала, а как контраста современной цивилизации, олицетворения природы, правды, естественности и простоты. Неправомерно только в «новых» видеть предшественников просветителей. «Спор о древних и новых» в целом подготовил будущий век.

В. Я. Бахмутский

ШАРЛЬ ПЕРРО

ВЕК ЛЮДОВИКА ВЕЛИКОГО

Чтить древность славную прилично, без сомненья,
Но не внушает мне она благоговенья.
Величье древних я не склонен умалять,
Но и великих нет нужды обожествлять.
И век Людовика, не заносясь в гордыне,
Я с веком Августа сравнить посмею ныне.
Когда водили в бой с таким искусством рать
И штурмом крепости, как мы, умели брать?
Случалось ли быстрее победы колеснице
На верх величия и славы возноситься?
Когда б мы с наших глаз сорвали пелену
Предубеждения, что держит нас в плену,
И разум собственный открыли пред сомненьем,
Устав рукоплескать грубейшим заблужденьям,
Нетрудно было б нам осмыслить и понять.
Что в древности не все должно нас восхищать,
Что в наши дни нельзя ей слишком доверяться
И можем с нею мы в науках потягаться.

Твердили в старину: божественный Платон!
Но, право, нам теперь довольно скучен он.
Хоть верный перевод отлично сохраняет
Аттическую соль¹, Платон нас не пленяет.
Едва ли мы найдем читателя, что смог
Осилить до конца Платонов диалог.
Уже известно всем, и можем мы открыто
Сказать, что меркнет блеск и слава Стагирита.
Он в физике уже не столп былых времен,
А Геродот не столп истории племен.
Труды его, что встарь мудрейших восторгали,

Добычей в наши дни пустых педантов стали.
И диво ль! Он, хоть был ученым всех иных,
В то время узнавал лишь призраков пустых
В глубокой темноте, где от людского рода
Все таинства свои скрывает мать-природа.
Доподлинные он причины обходил
И к качествам простым все в мире возводил.
Вся темная его система на непрочном
Фундаменте стоит — том принципе порочном,
Что каждый из того слагается предмет,
Чего в предмете том на самом деле нет.
Учил он, что пары сгущаются в кометы,
На твердых небесах вращаются планеты,
А звезды, что в высй, как золото, блестят,
Под сводом голубым лампадами висят.

О небо! Что за дар бесценный нам вручили,
Когда секрет стекла волшебного открыли!
Отныне на земле и в небе есть едва ль
Недостижимая для наших взоров даль,
И наши во сто крат умножились познания:
Предела больше им не ставят расстоянья.
Мы зрительной трубой безвестности покров
Сорвали с сонма солнц и тысячи миров.
Другие стекла нас в не менее чудесный
Мир малого ввели, доселе неизвестный,
Позволив атомов размеры оценить,
Безмерные, коль их с ничтожеством сравнить.
Мы с лупою вошли под сумрачные своды
Заветного досель святилища природы
И тайные ее пружины познаем,
И должное ее искусству воздаем.

Когда-то человек, хоть сведущим считался,
Себе же самому неведом оставался.
Меандра², что течет по руслу наших жил,
В то время ни один ученый не открыл.
Не знали в старину ни органов строения,
Ни нашей пищи в них благого превращения,
Ни сути наших чувств, ни тайны их путей,
Ни целого во всей гармонии своей.
Нет, лучше древних мы познали, без сомненья,
Вместилища чудес, Всевышнего творенья.

Но пусть похвастаться античность не могла
 Успехами наук, зато она дала
 Таких ораторов, как Цицерон правдивый,
 Как славный Демосфен с душой вольнолюбивой,
 Чей пламенный глагол средь Рима и Афин
 Злодеев поражал в раздорах тех годин.
 Величье сих имен всегда нас подавляет,
 И вызов гордый нам витийство их являет.
 Что ж, вызов этот мы осмелимся принять:
 Над нами не во всем им верх удастся взять.
 Пусть выступят в суде на слушании дела
 О пядях нескольких крестьянского надела,
 Или рассудят спор, кому, от чьих ворот
 Канаву должно рыть для стока нечистот,
 Иль речь произнесут в защиту прав Майара —
 Искусства образец, учености и жара.
 Коль красноречье их не ведает пути,
 Чтоб к низменным таким предметам снизойти, —
 Фортуна, будь щедра и к нынешним витиям:
 Клиентов средь царей благоволи найти им³.
 Иль сделай, чтоб народ великий им внимал
 И, воодушевясь, войну провозглашал
 Властительным врагам, подобным македонцу,
 Чей сын потом затмил сияньем славы солнце⁴.
 Когда бы случилось так, тогда бы речи их
 Причиной сделались событий мировых,
 Тогда б вокруг витий, сказать могу я смело,
 Волнуясь и шумя, на стогнах чернь кипела,
 В то время как теперь повсюду и везде
 Участникам лихим словесных битв в суде
 С холодной душой Катоны наши внемлют
 И, постарев, в своих курульных креслах⁵ дремлют.

Так еле зыблется в ненастье тихий пруд,
 Когда вокруг ветра свирепые режут,
 А легкий аквилон громады волн вздымает,
 Когда он над морской равниной пролетает.
 Изяжных всех искусств предтеча и отец,
 Хранитель тайн стиха, божественный певец,
 Гомер великий, — ты пребудешь славен вечно,
 И муза чтит моя твой гений бесконечно.
 Недаром, чародей, народы всей земли
 В твоих творениях усладу обрели.

Превратности судеб твоих героев главных —
Сюжеты многих сот полотен достославных:
Ахилл и Одиссей повсюду во дворцах
Видны на потолках, панелях, изразцах.
Но если бы небес всевластное веленье
В наш век перенесло, Гомер, твое рождение,
То были бы твои созданья лишены
Изыянов всех, что той эпохой рождены,
Когда ты жил, когда творил ты, вдохновенный.
Воители твои, слепец благословенный,
В бою, подняв копье, чтоб недруга пронзить,
Не застывали бы, не медлили б разить
До той поры, пока они не рассказали
О подвигах былых, что славу им стяжали,
И, прежде чем позор и боль обиды смыть,
Нас родословною не стали бы томить.
Столь неотесанных, жестоких, своенравных
Не зрили б мы людей в героях богоравных.
Ахилла чудный щит, что выковал Вулкан,
Где землю, небеса, воздушный океан,
Владенья зыбкие прекрасной Амфитриты.
Светило в небесах, луну средь звездной свиты,
Град людный и другой, иноязычный град
И спор на торжище, что всяк послушать рад,
Веселый хоровод, что юноши и девы
Ведут близ рощицы под нежные напевы
Пастушеских рожков и сладкозвучных лир,
Ревущего быка, что львы влекут на пир,
И тысячи других вещей на бронзе звонкой
Кузнец запечатлел своей чеканкой тонкой, —
Хоть далеко не все пересказать глазам
При помощи резца доступно и богам.
Сей славный щит, сей дар, что всех даров дороже,
Был сделан бы в наш век и правильной и строже,
С изяществом таким, какого мир не знал,
Когда героев ты ахейских воспевал.
Кумир и образец для стольких поколений,
Ты тщился б избегать излишних отступлений
И к аллегориям, которые нам кровь
Не могут волновать, умерил бы любовь,
От многих темных нас избавив рассуждений,
Где, как в тенетах, твой запутывался гений,
Как будто песни ты в глубоком сне слагал,
Как Флакк Гораций раз насмешливо сказал⁶.

Менандра редкий дар, не спорю, восхищает
 Любого, кто в златой храм Талии вступает,
 Вергилию везде воздвигли алтари,
 Овидий боле чтим и славен, чем цари.
 Но выпало ли им признание при жизни,
 Среди сограждан их, в их собственной отчизне?
 Вот что об этом нам поведал Марциал⁷:
 Менандру редко грек, смеясь, рукоплескал,
 Во дни Вергилия отнюдь не он, а Энний
 Ценителями чтим был как великий гений,
 И Рим его куда охотнее читал:
 Былое новизне и он предпочитал.
 Божественный Назон, любимый всеми ныне,
 Известен был тогда одной его Коринне⁸.
 И лишь с чредой веков их слава возросла
 И ожиданья их стократно превзошла.

Так катит, широко разлившись на просторе,
 С далеких скальных гор в сияющее море
 Бурливую волну могучая река,
 Что тихим ручейком течет из родника.

Какой же ждет триумф на празднествах священных
 В грядущие века поэтов вдохновенных,
 Таких, как наш Малерб, поистине титан,
 Менар, Ренье, Годо, Гомбо или Ракан,
 Что с колыбели муз избранниками стали
 И лавры уж теперь бессмертные стяжали!
 Как будут обожать Мольеров, что у всех
 Умеют простотой завоевать успех,
 Тристанов и Ротру, принесших Мельпомене
 Достойнейшую дань на современной сцене,
 Таких, как Сарразен галантный, мастеров,
 Таких, как Вуатюр, прелестных остряков!
 А что ж сказать о трагике маститом,
 О нашей гордости, Корнеле знаменитом,
 Который героизм и доблесть сочетал
 С событиями, чей ход сам рок предначертал,
 Который сотни раз, на каждом представленьи
 Зрил зрителей своих огромное стеченье
 И слышал хор похвал, что нам всего милей,
 И часто был почтен вниманьем королей.
 Нельзя представить нам, как, славные и ныне,

Все эти имена прославятся, святыней
 Во храме памяти оставшись навсегда,
 Когда пройдут столетья, не года,
 И времена, что все творенья освящают
 И исподволь умы людей к ним обращают,
 Им бóльшую еще рельефность придадут,
 А их творцов на трон величья возведут.

Теперь других искусств картину обозрим,
 Успехи их в наш век и в древности сравним.

Скажи нам, Живопись, влюбленная в природу,
 Не мифам вековым, а истине в угоду:
 Ужель столь даровит художник всякий был,
 Что в древности седой божественным прослыл,
 И часто ли тогда шедевры создавали,
 О коих ныне нам все уши прожужжали?
 Одну черту другой, тончайшей, прочертить⁹ —
 Искусство ли, что нас способно восхитить?
 Чтоб птицу обмануть или потешить зренье
 Прозрачным пологом¹⁰, потребно ль вдохновенье?
 Такие подвиги уже не дивны нам,
 Теперь их совершать под силу школярам.
 Нет, кисти древние не многого достигли,
 Как их поклонники не многое постигли.

Был живописцами прошедший век богат,
 Таланты их признать я и сегодня рад.
 Великий Рафаэль, сей гений несравненный,
 Что силу сочетал с изящностью отменной,
 На все, что создавал, не мог не налагать
 Своих высоких чувств и помыслов печать.
 Его ученики и сонм ломбардцев славных¹¹
 В блестящий круг вошли как равные среди равных.
 Бесценные холсты всех этих мастеров
 Всю прелесть сберегут, пройдя сквозь даль веков.
 Но главный свой секрет искусство сохраняло
 И даже им его едва приоткрывало.
 Ученейший из них мог разве угадать,
 Как должно свет и тень в картине сочетать?
 Мы не найдем у них, как ни печально это,
 Эффекта дивного рассеяния света,
 Когда, ярчайший блеск у солнца переняв

И силой всей в одной лишь точке воссияв,
 Он постепенно вокруг нее ослабевает,
 Связуя в целое все, что нам представляет
 Художник на холсте, текучестью тонов
 И легкой стертостью всех граней и углов,
 Что столь правдивое дает изображение
 И мягкой прелестью всегда ласкает зренье.
 У старых мастеров нередко задний план
 С такой же четкостью, как и передний, дан.
 Художники, что те полотна создавали,
 Завесы воздуха в расчет не принимали,
 Не ведая еще, что есть такой закон:
 Когда предмет от нас изрядно отдален,
 То надо, чтоб его таким изображали,
 Каким он предстает глазам в туманной дали,
 А не таким, каков на самом деле он,
 Дабы художеству не нанести урон.
 Недаром наш Лебрэн, чьи чудные картины
 Избегнут тления и времени патины
 И наших правнуков всё будут изумлять,
 Так строго сей закон умеет соблюдать.

Близ пышного дворца, где живопись блистает,
 Скульптура строгая издавна обитает.
 Могучий Геркулес, прекрасный Аполлон,
 Венера, Вахх, Гермес, Нике, Лаокоон —
 Лишь тысячная часть чудесных изваяний,
 Плодов возвышенных дерзаний и терзаний.
 Ошеломленный их божественной красой,
 Стою пред ними я, недвижимый и немой,
 И мнится, статуи и движутся и дышат,
 И ухо явственно речей их звуки слышит.
 Казалось бы, как тут мой тезис защищать,
 Ведь это могут все за дерзость посчитать,
 Но — совершенства кто в искусстве достигает! —
 Вкус тонкий даже здесь изьяны открывает.
 Лаокоона стать со статью сыновей
 Сравнив, мы карликов увидим, не детей.
 А мускулы, что так Геракла отличают,
 На торсе кое-где чрезмерно выпирают.
 Пускай учеными, что в древность влюблены,
 Изьяны эти в ранг красот возведены, —
 Возможно ли, чтоб мы и впредь не замечали

Шедевров новых тьмы в блистательном Версале?
 Предубежденья враг, разумный человек
 Не может не понять в наш просвещенный век,
 Что, хоть столетья их еще не освящают,
 Прекрасным древностям они не уступают
 И, жизни трепетной полны, уже сейчас
 Приковывают взгляд и восхищают нас.
 Что ж станется, когда, задамся я вопросом,
 Найдут их без руки или с отбитым носом?
 Все эти статуи, объявят знатоки,
 Веков губительной работе вопреки
 Здесь со времен Людовика остались,
 Под чьей эгидою они и создавались.
 Вот этот светлый бог, прекрасный Аполлон,
 Рожден резцом того, чье имя — Жирардон,
 А кони белые, что солнца колесницу
 Несут, могучие, быстрее, чем крылья — птицу,
 И кажется, вот-вот заржут, — бесценный дар
 Двух братьев, что звались Гаспар и Бальтасар¹².
 Сама естественность в прелестном воплощенье,
 Сей Акид¹³, Фавна сын, — Батистово¹⁴ творенье.
 А эта юная Диана, что под сень
 Густых зеленых рощ, в живительную тень
 Готова, кажется, не медля удалиться,
 Принадлежит тому, кто в рвении сравниться
 С таким героем смог, каким был д'Обюссон,
 Которого отлил из звонкой бронзы он¹⁵.
 Пред нами не дворец, а город величавый,
 За пышность, роскошь, блеск вознагражденный славой.
 Иль нет, то край чудес, вернее, целый мир,
 Где дивный зрению приурочен пир.
 Я вижу воды рек, текущих вверх по склону,
 Как будто вопреки природному закону,
 И из фонтанов ввысь взметенные струи,
 И ласковую песнь поющие ручьи,
 Что зелень пышную в куртинах орошают
 И, утомясь, в прудах дворцовых отдыхают.
 Возможно ль больше нас искусством восхитить!
 Что можем с этим мы в античности сравнить?

Недавно с кафедры риторики учитель,
 Безумный древности поклонник и ревнитель,
 Чтоб похвалить Версаль, сказал, что сад такой

Имел лишь мудрый царь феаков — Алкиной¹⁶.
Обширен был тот сад, если Гомеру верить,
Поскольку он один сумел его измерить, —
Четыре полных он арпана занимал
И все плодовые деревья заключал.
Здесь груши рвали, там — инжир и апельсины,
Тут грозди спелые в плетеные корзины
Сбирали, радуясь, что урожаем богат,
А в дальнем уголке давили виноград.
В саду монаршем два источника питали
Два мирных ручейка, что весело журчали.
Один среди дерев и кустиков петлял,
Другой, что побыстрей, на площадь выбегал,
На резвое дитя повадкою похожий,
И жажду утолить в нем мог любой прохожий.
Но ныне видим мы, довольны и горды,
У поселян простых подобные сады.

Как я люблю тебя, прохлада рощ тенистых,
Где сумрак и покой под сенью дрв ветвистых
Находят для себя спасительный приют,
Где птицы и ручьи концерты задают.
Но этот хор лесной, что так меня пленяет,
О музыке иной мне здесь напоминает.

Тщеславья Греция, увы, и тут полна,
Своими мифами сама обольщена.
Коль верить им, певец из Фракии далекой¹⁷,
Возлюбленный супруг дриады волоокой,
Играя на своей кифаре золотой,
Выманивал зверей из тишины лесной,
И толпищем его деревья обступали —
Столь песни дивные природу чаровали.
Другой, Зевеса сын¹⁸, на лире так играл,
Что музыкой своей сдвигал громады скал,
И, ей послушные, камни поднимались
И в стену крепкую вокруг города слагались.
И замысел и склад прелестных сказок сих
Достойны эллинов, создавших древле их.
Но разве не смешно, когда нам повторяют
Те выдумки всерьез, когда нас уверяют,
Что, дикой страсти полн, всегда фригийский лад
Средь публики рождает раздоры и разлад

И лучшие друзья враждою загорались,
Угрозы множили и за оружие брались,
Но что, когда они, как звери, разъярясь,
Друг другу в волосы вцеплялись и, бранясь,
Побоями один другого осыпали,
То музыканты строй внезапно изменяли
И лад дорический безумцев усмирал
И буйство злобное нежданно утишал.
Полезней обществу музыки, пишут греки,
На свете нет и не было вовеки:
Умерить лишь она могла любовный пыл,
Дабы прекрасный пол стыдливость не забыл.
Тому пример — одна царица молодая¹⁹,
Которую пять лет, от страсти изнывая,
Коварно-льстивый муж упорно осаждал.
Покуда ей флейтист искуснейший играл,
Она поклонника сурово отвергала,
Когда ж он изгнан был, она не устояла.
Оркестры целые играют в наши дни,
Но что-то не творят таких чудес они.

Искусство дивное, что здесь нас занимает,
Не только тонкий слух созвучьями ласкает,
Не только вызывать умеет у людей
Приливы добрых чувств, кипение страстей, —
Но и высокое приносят наслажденье
Порядок правильный, подбор, соотношенья
Различных тем, аккордов и тонов
И столкновение несхожих голосов,
Что в совокупности гармонию рождают,
Когда разумно в пьесе их соединяют.

Так в темноте ночной мы, устремив глаза
В нависшие, как свод, над нами небеса,
Сиянье звезд в ночи с восторгом созерцаем
И трепетом души невольным постигаем
Неисчислимость сих обширнейших миров,
Столь притягательных для мыслящих умов.
Но если тот, кто зрит, дивясь, светила эти,
Вдобавок ко всему и сведущ в сем предмете,
Коль бег расчисленный и путь астральных тел,
Счастливцев, изучить он глубоко сумел
И знает точно их период обращенья

И в день и час любой определит склоненье,
То как же должен быть, спросить позвольте, он
Всевышней мудростью пленен и восхищен,
Что всем космическим оркестром управляет
И в мироздание гармонию вселяет!

В античной Греции, признать и я готов,
Имелось множество прекрасных голосов,
И песни нежные, что эллины слагали,
Мелодиям Люлли ничуть не уступали.
Но хоть античный мир напевы создавал,
Многоголосия он вовсе не знавал,
В котором слышим мы особую приятность.
А из чего она проистекла? Превратность
Тех представлений нам нетрудно уяснить,
Что греков в музыке никто не мог затмить.
И если им самим казалось несомненным,
Что бог их одарил искусством совершенным,
То это не должны мы им в вину вменять:
Создания наши нас не могут не пленять.
Так ласковую мать приводит в сладкий трепет
Младенца милого невнятный первый лепет,
Который лишь она и тщится разобрать,
Который лишь ее и может занимать,
И ей дороже три словечка искаженных,
Чем речи всех мужей, в витийстве искушенных.

О, если бы я мог вас, славный Арион,
Божественный Орфей и мудрый Амфион,
Призвать, чтоб вы чудес свидетелями стали,
Подобных коим в свой счастливый век не знали!
Уже в тот миг, когда, приковывая взор
Всех музыкантов, знак дает им дирижер
И звуки дивные тьмы инструментов разных,
С многообразием музыки сообразных,
Под своды Оперы высокие летят,
Где гармоничную симфонией парят, —
Волненье даже тех глубокое объемлет,
Кто голосу страстей и нежных чувств не внемлет;
Когда как будто бы доносится до нас
Какой-то ангельский, проникновенный глас,
Со сцены слышится божественное пенье,
В котором грусть звучит, и нежность, и томленье, —

То даже тот, кто черств и сердцем груб, порой
Не может совладать с непрошеной слезой;
Какое ж родила б музыка наша чувство
У вас, служителей высокого искусства!

Искусство всякое из таинств состоит,
И к этим таинствам ключ опытом добывает.
А все, что разум нам на пользу измышляет,
То он же с каждым днем растит и улучшает.
Так, хижина, где наш прапрадед обитал,
Лачуга, что тростник иль шпажник покрывал,
На пышные дворцы нимало не походит,
Что зодчий в наши дни по чертежам возводит;
Так, и сравнить нельзя молоденький дубок
С тем дубом вековым, что, мощен и высок,
Главу в лазурь небес спокойно воздымает
И пышною листвою пришельца осеняет...

Нам скажут: пусть времен неотвратимый ход
В искусствах движет нас, хоть медленно, вперед,
Все сокровенные их тайны раскрывая,
Зато в наш поздний век, уже ослабевая,
Не может более природа порождать
Великих гениев, которым украшать
Собою юный мир судьба предназначала,
Как в пылкой младости, в расцвете сил рождала...

Как тело, так и ум во все века равно
Природе порождать и пестовать дано;
Она всегда одной и той же пребывает,
И мощь безмерная ее не иссякает:
Светило дневное, отрада наших глаз,
Сверкало в древности не ярче, чем сейчас,
Жасмин и лилии бывали не белее,
А розы алые в куртинах не алее,
И нежный соловей не слаще петь умел,
Чем прошлой ночью он в густой дубраве пел.
Та длань не устает и не оскудевает,
Что гениями все народы одаряет.
Конечно, времени могучая река
Несет различные, несхожие века:
Одни в невежестве постыднейшем коснели,
В другие разума светильники горели.

Но если только, как говаривали встарь,
Наш век всегда таков, каков наш государь,
Какое ж из времен в истории сравнится
С тем веком, что теперь, благословенный, длится?
Он всем царям земным являет наконец
В лице Людовика высокий образец.

Так небо этого монарха одарило,
Что весь запас своих сокровищ истощило.
По повелению судеб всегда должна
Сопровождать его победа, и она
Воителей его бесстрашных окрылила
И лавром с первых дней чело его увила.
Когда ж своей рукой стал нами править он,
Каким сиянием сей озарился трон!
Величье новое все наше государство
Приобрело в его блистательное царство.
Законов силу он везде восстановил
И пагубный разгул дуэлей прекратил.
Союзников своих надежная опора,
Неблагодарных он карает, и позора
Им чашу горькую приходится испить
За то, что дружеству посмели изменить.
Недаром горные испанцы, что господства
Желали, вдруг его признали превосходство²⁰.
Он сотни подвигов свершать не устает
И грады у врага десятками берет;
Свои границы он все дальше раздвигает
И целые края в неделю покоряет;
Преград не ведают Людовика войска,
Не испугала их глубокая река,
Через которую сам Цезарь перебраться
Без помощи моста не стал бы и пытаться²¹.
Союз трех государств, трех нам враждебных сил²²
Свое против него оружие обратил;
Он с них сбивает спесь, их смешивает планы —
И миром лишь одним карает эти страны.
Он знает, кто его сей мощью наделил,
Кто в длань его бразды правления вложил,
И благоревностно всю власть употребляет:
Овец заблудших он в овчарню собирает
И ратоборствует, чтоб веру укрепить,
А ересь гнусную навеки истребить²³.

Быть может, эта нас картина ослепила,
Быть может, близость к ней нас трезвости лишила;
Пускай теперь сие сужденье подтвердят
Иль опровергнут те, что издали глядят,
Народы чуждых стран, где солнце светит ярче
И, алое, как мак, лобзает землю жарче,
Где к людям вечная природа так добра,
Где так всегда земля богата и щедра
И где монархи столь кичливы и надменны,
Что смертной казнью тех карают неотменно,
Кто хоть единый раз на них взглянуть посмел.
Без флота и без войск наш государь сумел
Из наций сделать сих, чьи так чужды нам нравы,
Покорных данников своей крылатой славы²⁴.
И их посланники плывут через моря,
Бурь грозных не страшась, желанием горя
К стопам Людовика повергнуть приношенье,
Всеобщую любовь, всеобщее почтенье,
И въявь мудрейшего увидеть из людей
И величайшего из всех земных царей.

О небо, не лишай французов благостыни,
Которой наш народ ты взыскиваешь ныне.
И государя столь достойного, чьи дни
Так драгоценны нам, спаси и сохрани.
Пусть, подданных своих любовью окруженный,
Победой от трудов войны освобожденный,
Всю землю пред собой заставив трепетать
И нам на долгий мир позволив уповать,
Он помыслы свои всецело обращает
На счастье и покой тех, кем повелевает.

ГЕНИЙ

Послание к г-ну Фонтенелю.

Красавиц знаете, наверное, и вы
Без обаяния, без прелести. Увы,
Своею красотой они лишь ослепляют,
Но нас холодными при этом оставляют.

Их лица — рдяность роз и белизна лилей,
Сиянье юности, изящество камей,
Но очи их, хотя поистине прекрасны,
Как короли в плену, бессильны и безвластны
Подобны им умы, что всем одарены,
Но дара нравиться, к несчастью, лишены.
Вотще присуще им отменное уменье
Использовать в стихах любое украшеньье,
Высокопарные тирады расточать,
Фигуры множить, рифм богатством щеголять:
Зеваем, дремлем мы и, наконец, сдаемся
И сну глубокому блаженно отдаемся.
Жар вдохновения потребен, чтобы речь
Могла ей внемлющих растрогать и увлечь,
Хотят они иль нет, и дремлющий их разум
Взбодрить, и убедить, и растревожить разом,
В бесчувственных сердцах разжечь пожар страстей
И критика чело, грозových туч мрачней,
Разгладить красотой возвышенных речений
И восхитительно изящных выражений.
Сей жар, сей огонь, как тот, который Прометей
Похитил у богов когда-то для людей,
Небес избранныкам судьба ниспосылает,
И щедрость вышняя вовек не иссякает.
Без этого огня, что очищает нас
И новый свет лиет на все, что видит глаз,
Одна лишь тень, одно обличье человека,
Пустое человек. Убогий, как калека,
Очами тусклыми он смотрит — и не зрит
Того, что тьмой красот невиданных манит.
Созвучья нежные он слышит, но не слышит
Гармонии святой, что в этих звуках дышит.
Прекраснейший предмет не трогает его,
Он для него лишь вещь, и больше ничего.
В нем разум разума, душа души коснеет,
Зане его огонь божественный не греет.
За драгоценный дар весь век свой к небесам
Тот, кто им взыскан, пусть возносит фимиам.
Сам, без учения, одним природным чувством
Простой и легкий путь находит он к искусствам.
Заране знает он скорей, чем узнает,
Все то, что опыт лишь другим познать дает.
И тьму глубокую, где тайное скрывает

Природа, без труда он взором проникает,
С собой неся свой свет везде, и оттого
Пружин неведомых нет в мире для него.
А если суждена ему благая доля
Поэта, тысячи красот, что мы дотоле
Не замечали, нам являет он в стихах:
То в утренней росе на полевых цветах
Авроры молодой он слезы узревает,
То в заливных лугах, где без помех гуляет
Игривый ветерок и травы шевелит,
Зеленовласых он находит nereid,
То звучных раковин, в которые тритоны
Дудят, он в шуме волн улавливает тоны.
Коль направляет он стопы под сень дубрав,
Тотчас становится свидетелем забав
Веселых и хмельных сатиров и сильванов
И нимф бесчисленных, чьих луков и колчанов
Бежит, заслышав рог, пугливый зверь лесной,
К прозрачному ручью придя на водопой.
Иль видит он, как, среди густых дерев мелькая,
Ни папоротника, ни мха не приминая,
Дриады легкие, одне в тиши ночной,
Танцуют, полною озарены луной.
Простым же смертным, что попали в эти сени,
Встречаются одни лишь лани да олени.
В священном сем огне свой благородный пыл
Витийство черпает. Перикл в нем закалил
Оружие речей, блистательных и ясных,
И Демосфен обрел своих филиппик страстных
Грома и молнии, великий гражданин,
Защитник пламенный своих родных Афин.
И тот же самый жар искусствам сообщает
Изящным то, что нас всегда в них привлекает.
С сей божьей искрою рождается на свет
И живописец, и ваятель, и поэт —
Все те, кому, как дар, дается откровеньем
То званье, что нельзя приобрести ученьем,
Кто страстью одержим высокой и святой,
Безумец мудрый, кто живет своей мечтой,
Короче, кто в себе, счастливцев, сочетает
Все дарования, что гений составляют.
Превыше прелестей, превыше всех красот,
В убранстве коих нам природа предстает,

Непреходящие Прекрасного идеи,
Хранимые в дворце таинственной Психей:
Прообразы они шедевров, чьи творцы
(А их не почитать способны лишь глупцы)
Сверхчеловеческим искусством обладают.
Лишь тем, кому сей огонь, как факел, освещает
Во тьме глубокий путь в далекий тот чертог,
Дано переступить через его порог
И там найти ценой усилий дерзновенных
Сокровищ множество, поистине бесценных,
Как находили их Мирон и Апеллес,
Чьи детища, будь то Киприда, Геркулес
Иль громовержец Зевс, прекрасными чертами
Не только власть над всеми племенами
И чередой веков грядущих обрели,
Но и творения природы превзошли.
Там сокровенные познал во время оно
Искусства тайны тот, кто гибель Илиона
Живописал. Там сей божественный слепец,
Героев и богов восторженный певец,
Узрел их пред собой духовными очами
И как бы вылепил искусными руками
Ахилла грозного, чей беспощадный гнев
Поверг в отчаянье троянских жен и дев,
И Гектора, чей меч им верной был защитой,
И Агамемнона, который в знаменитой
Сей битве, властный, стан ахейцев возглавлял,
И старца Нестора, что распри утишал,
И хитроумного Улисса, и Терсита,
Лишенного стыда и подлого гоплита.
И хоть невежество глубокое в тот век
Царило и еще ребенком человек
В своих познаниях и нравах оставался,
Хоть дух времен порой приметно отзывался
И на поэте, хоть довольно грубых слов
И непристойностей в речах его богов,
А в описаниях — длиннот и повторений,
Пустых эпитетов и прочих украшений,
Лишь слух ласкающих, не занимая нас,
Хоть с музою своей и дремлет он подчас¹, —
Его создания поныне восхищают
Людей во всех краях и все умы пленяют.
И там в наш век возрос, любезный Фонтенель,

Твой кровный родственник, блистательный Корнель.
В обличье призраков пустых пред ним предстала
Там доблесть римская, и вот пора настала
Ему ее в своих твореньях воскресить
И в образах живых навеки воплотить,
Возвысивши ее прекрасными стихами,
Украшившими мир поэзии цветами.
Напрасно авторы иные нам твердят,
Лишь на Гомера и Вергилия свой взгляд
В благоговении бесплодном обращая,
Что, древним образцам смиренно подражая
И новшеств никаких не смея измышлять,
Поэты наших дней обязаны писать:
Ведь все, что небо нам постигнуть дозволяет,
Премудрость древняя, конечно, заключает.
Не видим разве мы вершин, куда пути
Сумели правнуки без праотцев найти?
В одном твоём саду мы разве не узрели
Бесчисленных плодов, неведомых доселе?
Не ты ли мертвых сонм в Аиде посетил
И речи новые им всем в уста вложил²,
Оригинальностью своих красот блистая
И грека славного ничуть не повторяя³?
Эклоги заново тобою жанр открыт:
Любовные мольбы и пени Феокрит
Отнюдь не изливал с подобной красотою,
С таким изяществом, с галантностью такою.
Я знаю, для тебя, счастливец Фонтенель,
Чью музы светлые качали колыбель,
И для таких, как ты, вовек не иссякает
Тот ключ, что вымыслы высокие питает.

ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДРЕВНИМИ И НОВЫМИ В ОТНОШЕНИИ ИСКУССТВ И НАУК

ДИАЛОГ ПЕРВЫЙ

О предубеждении в пользу древних

Минувшей весной, когда стояли такие ясные, теплые дни, председатель судебной палаты... аббат... и ше-валье... решили удовольствия ради в подробности осмо-треть все красоты Версаля, посвятив этому столько времени, сколько требует такое обширное предприятие. Отсутствие короля, который объезжал Люксембург¹ и прочие вновь завоеванные земли, показалось им благо-приятным для этого обстоятельством, и, хотя они пони-мали, что оно лишает этот дворец наивысшего блеска, не стали откладывать исполнение своего намерения, рассу-див, что зато им представится возможность все обозреть с большей легкостью и с меньшими помехами. Эти три лица — люди выдающиеся, каждый в своем роде, но весьма различные по складу ума. Председатель — один из тех ученых людей, которые, мнится, жили во все века, так хорошо они осведомлены обо всем, что было совер-шено и что было сказано тогда-то и тогда-то. Чрезвы-чайная любовь, которую он смолоду питал ко всем познаниям, касающимся прекрасного, породила у него такое почтение к сочинениям древних, откуда он их по-черпнул, что он полагает, что новые авторы не создали и не могут создать ничего подобного. Ученость не един-ственное, что делает его достойным всяческого уваже-ния; он весьма одаренный человек, в отличие от боль-шинства любителей античности, которые, не умея придум-ать ничего нового, непрестанно трудятся над тем, чтобы заполнить посредством чтения пустоту своего бес-плодного воображения, и, не получив от природы поня-тия прекрасного, запечатлеваемого ею в душе тех, кого она возлюбила, составили себе его на основании вещей, прекрасных по уверениям других, а из страха ошибиться решили считать достойным уважения только то, что со-ответствует предложенным образцам. Аббата тоже мож-но считать ученым человеком, но он богаче собственны-

ми мыслями, чем мыслями других. Его ученость — это ученость, переработанная размышлением; суждения его порой почерпнуты из книг, но он так осваивает прочитанное, что они кажутся оригинальными и обладают всей прелестью новизны. Он позаботился возделывать почву, которую являет собой его собственный ум, а так как это плодородная почва, посредством частых размышлений он выращивает на ней тысячи новых мыслей, которые лишь на первый взгляд могут показаться парадоксальными, но при ближайшем рассмотрении оказываются глубокими и справедливыми. Он судит о каждой вещи самой по себе, не принимая в расчет ни времени, ни места, ни лиц, и если высоко ценит дошедшие до нас прекрасные произведения античности, то в равной мере отдает должное и произведениям нашего века, будучи убежден, что новые, идут ли они теми же, что и древние, или иными путями, не уступают древним, а порой и превосходят их. Шевалье занимает как бы среднее место между председателем и аббатом. Это человек образованный и одаренный, правда, не в такой степени, как они, но с этими качествами у него соединяются живость ума и веселый нрав. В силу различного склада ума эти три человека расходятся во мнениях касательно чуть ли не всех предметов, отчего между ними возникает бесконечное множество весьма приятных прений. По их собственным словам, они уже не раз спорили по поводу поэмы «Век Людовика Великого» о достоинстве древних. Председатель всегда утверждал, что в любом искусстве и в любой науке древние бесконечно выше новых. Аббат весьма решительно утверждал противное, а шевалье, мало заботясь о том, кто прав, только сыпал шутками, забавлявшими его собеседников. Но во время поездки в Версаль они, воодушевленные как древними, так и новыми прекрасными творениями, которые украшают этот дворец, в некотором роде исчерпали предмет. Едва они оказались вне города, между ними завязалась примерно такая беседа:

Аббат. Признаюсь, г-н Председатель, я завидую удовольствию, которое вы получите, осматривая дворец, где так много новых для вас красот.

Председатель. Говорите что угодно, но я сомневаюсь, что Версаль может выдержать сравнение с Тиволи или Фраскати ².

Аббат. Меня поражает ваша предвзятость. Вы уже больше двадцати лет не были в Версале и имеете смелость высказываться в пользу красивых зданий Италии. Подождите, пока не увидите его. Впрочем, я не прав. Хотя в Версале больше красот, чем в сотне Тиволи и Фраскати, вместе взятых, он всегда будет проигрывать в ваших глазах.

Председатель. Почему вы считаете меня столь несправедливым?

Аббат. Потому что мне известно ваше неумеренное пристрастие ко всему чужому и далекому. В этом отношении вы истый француз.

Председатель. В самом деле, нашу нацию всегда обвиняли в граничащей с манией любви к иностранцам.

Аббат. Но вас делает несправедливым даже не столько любовь к иностранцам, сколько любовь к древним.

Председатель. Как — любовь к древним?

Аббат. Да, любовь к древним. Когда вы увидели Тиволи, вас очаровала не красота фонтанов, водопадов, статуй и картин, а сама мысль, что там не раз прогуливались Меценат с Августом; вы представили себе их в тех же местах, где отдыхали вы, присоединили к ним Горация, который читал им какую-нибудь из своих од, и, быть может, сами прочли вслух эту оду, чтобы лучше представить себе то, что вам нравилось воображать; все эти приятные мысли соединились у вас с мыслями о садах и фонтанах, а, поскольку и те и другие возникли в вашем уме одновременно, они никогда не возвращаются друг без друга; так что вы любите не столько Тиволи, сколько воспоминание о Меценате, Августе и Горации. То же самое произошло во Фраскати; вы увидели там Цицерона среди его друзей, с которыми он обсуждал ученые вопросы, о чем и сейчас нам доставляет наслаждение читать, и я уверен, что для вас красота Фраскати в большей мере связана с красноречием Цицерона, нежели со всеми фонтанами и водопадами.

Шевалье. Воспоминание о том, как я в обществе друзей приятно провел время в загородном доме, могло бы заставить меня любить этот дом больше, чем какой-либо другой, но, даже если бы там побывал Меценат или Цицерон, я никогда не нашел бы его более красивым, чем Версаль.

Аббат. Это потому, что ваша нежная любовь к друзьям не может сравниться с любовью г-на Председателя к древним.

Шевалье. Я вижу, наша поездка не обойдется без стычек по занимающему нас вопросу о предпочтении, которого заслуживают древние перед новыми или новые перед древними.

Аббат. Мы вернемся ко всему этому на месте, но я заранее утверждаю, что изо дня в день создаются прекрасные вещи без помощи подражания и что, поскольку все-таки есть некоторое расстояние между идеей совершенства и самыми прекрасными творениями древних, нет ничего невозможного в том, чтобы некоторые произведения новых заняли промежуточное место между этими творениями и этой идеей и таким образом приблизились к последней.

Шевалье. Если хотите знать правду, от предубеждения не свободна ни та, ни другая сторона.

Аббат. Быть может, это и так. Я знаю столько прекрасных людей, посвятивших себя всякого рода искусствам и наукам, и меня связывает с ними столь тесная дружба, что, возможно, я не совсем беспристрастен и, глядя на них слишком изблизи, а на древних — слишком издали, не вполне здраво сужу об их достоинствах; но разве можно сравнить мое предубеждение с распространенным предубеждением в пользу древних! Ведь как бы я ни ценил произведения нашего века, я нахожу в них недостатки, а в некоторых из них — даже весьма значительные, между тем как завзятые поклонники древних уверяют, что те достигли высшей степени совершенства, что находить у них что-либо носящее отпечаток человеческой слабости — дерзость, что у них все божественно, все достойно преклонения.

Председатель. Когда говорят «достойно преклонения», хотят сказать «очень хорошо», «отменно», «прекрасно».

Аббат. Когда говорят «достойно преклонения», хотят сказать «достойно преклонения», ибо в чем же состоит преклонение, как не в признании бесконечного совершенства того, перед чем преклоняются, и таком благоговении перед ним, что вопреки свидетельству чувств и разума все в нем находят восхитительным, и даже тем более восхитительным, чем менее понятным. Разве не свой-

ственно это благоговение почти всем ученым мужам и ревностным приверженцам древности? Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть, какое множество комментаторов кадит древним, рассыпаясь в неумеренных похвалах им и рассматривая как вещания оракула темные места, которых они не понимают. Нет такой пытки, которой они не подвергали бы собственный ум, чтобы найти им объяснение, и нет допущений, которые они не делали, чтобы приписать им какой-то разумный смысл, лишь бы не признаться в том, что иногда их автор неудачно выражается, ибо это кощунство, которое они не смеют произнести.

Шевалье. Иногда — вопреки собственному желанию. Так, Теренциан, объясняя то место из Горация, где говорится, что в Мемфисе не бывает снега³, отличающего Скифию, и замечая, что в том, что в Скифии снег выпадает, а в Мемфисе не выпадает, нет ничего удивительного, добавляет, что высказал бы по этому поводу порицание, если бы это не написал Гораций.

Аббат. Теренциан, по существу, не прав, ибо вполне можно сказать, что у нас во Франции не бывает ни африканской жары, ни норвежских морозов. Но тем не менее здесь обнаруживается его неумеренное почитание всех древних, общее ему со всеми другими комментаторами. Забавно видеть, к каким аллегориям они прибегают⁴, когда оказываются сбитыми с толку; иногда можно подумать, что в таинственной тьме этих ученых аллегорий скрывается секрет философского камня.

Председатель. Однако комментаторы, о которых вы говорите, следуют совету Квинтилиана, человека, столь сведущего в этом предмете, что, внимая ему, невозможно ошибиться. Лучше, говорит он, все хвалить в сочинениях древних, чем многое порицать в них⁵.

Аббат. Не в обиду Квинтилиану будь сказано, отнюдь не следует хвалить у автора все, когда не все заслуживает похвалы. Я предпочитаю верить Цицерону и в своем отношении к древним сообразовываться с мнением этого великого оратора. Я всегда считал, говорит он, что в вещах, которые мы придумываем сами, мы мудрее, чем были греки⁶, а вещи, которые мы переняли у них, мы сделали лучше, чем они были, когда мы сочли их достойными нашего труда. Это мнение Цицерона не во всем совпадает с мнением Квинтилиана, и оратор не

читит древних, как их читит ритор, но легко понять, что эта разница во мнениях двух великих людей проистекает из различия их положений и занятий. Цицерон был консул и, не имея никакой нужды хвалить древних авторов, говорил о них как благородный человек, и говорил то, что думал. Квинтилиан был ритор и педагог — сама профессия обязывала его выставить древних в выгодном свете и внушать своим ученикам глубокое уважение к авторам, которых он предлагал им в качестве образцов. Но чтобы показать вам, что упрек в чрезмерном преклонении перед древними не нов, сошлюсь на Горация, милого вашему сердцу Горация, который горько сетует на это в послании к Августу⁷. Римляне, говорит он, вполне справедливо ставят своего императора выше героев Греции и Италии, но они напрасно ценят других людей лишь за то, что те далеки от их страны или от их века, и относятся к сочинениям древних поэтов с таким же почтением, как к законам двенадцати таблиц и книгам великих понтификов⁸.

Председатель. Гораций потешался, и все это надо рассматривать как милую, остроумную шутку.

Аббат. Конечно, он потешался. Послушаем его. Следует ли автора, который умер сто лет назад, относить к древним, а значит, достигшим совершенства авторам, или к новым, заслуживающим презрения? Автор считается древним и превосходным, когда у него за спиной сто лет. Но если ему недостает до этого одного-двух месяцев, должно ли его причислять к достойным почитания древним или к новым, над которыми смеются современники и будут смеяться потомки? Из-за одного-двух месяцев или даже целого года нельзя отказать ему в чести быть отнесенным к древним. Если со мной согласятся, я отниму еще год, потом еще, как вырывают волос за волосом из лошадиного хвоста, и в конце концов поставлю в тупик того, кто ценит авторов только тогда, когда их уже нет на свете, и измеряет их достоинство лишь числом лет, прошедших со дня их смерти. Вот что думал Гораций по этому поводу, и вот как он выразил свое негодование.

Шевалье. Это негодование разделяли многие другие люди, так же как и он, не поддавшиеся на обман. Марциал, например, выразил его в своих изящных эпиграммах. Одну из них я перевел и прочту вам.

«Как объяснить, почему живым отказано в славе
И современников чтит редкий читатель своих?»
В зависти кроется тут, без сомнения, Регул, причина:
Предпочитает она новому старое все.
Неблагодарных, влечет нас к древней сени Помпея,
Хвалят всегда старики плохонький Катула храм⁹.
Энния, Рим, ты любил читать при жизни Марона,
Над Меонидом самим век издевался его;
С рукоплесканьем венки доставался редко Менандру,
Да и Назон был одной только Коринне знаком.
Вам же, о книжки мои, совсем торопиться не надо:
Если по смерти придет слава, то я не спешу¹⁰.

Аббат. Не только поэты сетовали на эту несправедливость, и тому есть свидетельства. Ораторы, художники, музыканты и даже философы тысячу раз высказывали свою досаду по этому поводу. Но всего забавнее шутка, которую Микеланджело сыграл над любителями редкостей, ревностными поклонниками античности.

Шевалье. Какая шутка?

Аббат. Вы меня удивляете, это всем известная история¹¹, но, раз вы ее не знаете, надо вам рассказать ее. Микеланджело, архитектор, художник, но прежде всего отменный скульптор, будучи не в силах перенести предпочтение, которое мнимые знатоки в его время постоянно отдавали древним перед новыми, и к тому же возмущенный тем, что некоторые из них осмеливались говорить ему в лицо, что любая античная статуя во сто раз прекраснее, чем все, что он создал или создаст за свою жизнь, придумал верный способ их посрамить. Он тайно изваял мраморную статую, в которую вложил все свое искусство и весь свой гений. Доведя ее до высшего совершенства, он отбил у нее руку, спрятал ее и, придав скульптуре с помощью некоторых красок, которые он умел изготавливать, цвет античных статуй, собственноручно зарыл ее ночью в том месте, где в скором времени должны были заложить фундамент здания. Когда рабочие, копая землю, нашли статую, отовсюду стали стекаться любители редкостей, чтобы полюбоваться этим несравненным творением. «Вот самая прекрасная вещь, какую когда-либо видели», — слышалось со всех сторон. «Эта статуя принадлежит Фидию», — говорили одни; «Она создана Поликлетом», — говорили другие; «Как далеко до нее изваяниям нынешних скульпторов», — говорили все, — но как жаль, что у нее не хватает руки, — ведь

у нас нет никого, кто мог бы достойным образом восстановить эту статую». Микеланджело, пришедший, как и другие, на место находки, имел удовольствие слышать преувеличенные восторги любителей редкостей и, более обрадованный их оскорбительными для него речами, чем был бы обрадован их похвалами, сказал, что у него есть мраморная рука, которая, возможно, могла бы заменить недостающую. Его слова были встречены смехом, но каково же было изумление собравшихся, когда Микеланджело принес руку и приставил ее к статуе: все увидели, что скульптор, которого они ставили ниже древних, и был Фидий или Поликлет.

Шевалье. Эта история как будто нарочно придумана, чтобы подтвердить вашу мысль, но людей не излечишь от пристрастия ко всему древнему.

Аббат. Из всех иллюзий, которыми мы тешим себя, самая приятная — это убеждение, будто мы видим то, чего заурядные люди не видят; поэтому и стараются не упустить ничего, что могло бы увеличить почитание древности или помешать его умалению. Вы, быть может, не заметили уловки, к которой прибегали грамматикки, чтобы скрыть недостатки древних авторов, и которая состоит в том, что они дали почетное название «фигур» всем несообразностям и нелепостям речи. Когда автор говорит противное тому, что надлежало бы сказать, это называют *антифразой*; когда он позволяет себе ставить слово не в том падеже, в каком надобно, это *антиптоз*, а немыслимое вводное предложение на десять-двенадцать строк именуют *гипербатоном*¹²; так что, когда юные школяры удивляются, натолкнувшись у древнего автора на нелепости или несообразности, им говорят, чтобы они поостереглись порицать его и что то, что их коробит, не ошибка, а одна из самых благородных и смелых фигур. Забавно и то, что их предупреждают, что они не должны ею пользоваться, так как это привилегия великих людей, и насколько эти благородные вольности восхитительны в их сочинениях, настолько же они заслуживают порицания у заурядных авторов.

Председатель. Спору нет, фигуры, о которых вы говорите, будучи плохо употреблены, приводят к грубым ошибкам, но ведь и Демосфен, и Цицерон, и другие великие ораторы неоднократно удачно использовали некоторые из них.

Аббат. Я согласен с этим, но меня сердит, что когда подобные обороты встречаются у новых авторов, то не говорят, что это фигуры, а прямо говорят, что это глупости, несообразности, то есть называют вещи своими именами. Можно ли вообразить более явное свидетельство предубеждения! Когда у древних находят плоские и банальные места, говорят: вот она, сама естественность, вот столь трудная легкость и драгоценная простота, которую могут почувствовать и в полной мере оценить только первостепенные умы; когда попадают темные и невразумительные места, в них видят выражение высших усилий человеческого разума и божественные глаголы, в таинственный смысл которых нам не дано проникнуть. Когда же дело касается новых, происходит обратное: естественное и легкое рассматривают как низменное, пошлое и бледное, а благородное и возвышенное объявляют напыщенной галиматьей. Это чрезмерное пристрастие к древним сказывается даже и в том, что все цитаты из древних авторов произносят громко и торжественно, как будто это слова совсем другого рода, чем те, что пишут ныне, а из новых авторов — обыденным тоном, без всякого пафоса.

Шевалье. Несколько дней назад Председатель Морине беседовал о Пиндаре с одним из своих друзей и, неистощимый в похвалах этому неподражаемому поэту, прочел первые пять или шесть стихов из его первой оды с такой силой и пафосом, что присутствовавшая при этом его супруга, умная женщина, попросила его объяснить, что это он декламирует с таким явным удовольствием. «Мадам, — сказал он ей, — в переводе на французский язык это теряет всю свою прелесть». «Не важно, — сказала она, — я пойму по крайней мере смысл, должно быть, достойный восхищения». «Это начало первой оды самого великого поэта. Вот что он говорит: «Вода, правда, очень хорошая вещь, а золото, сверкающее, как огонь ночью, замечательно блестит среди богатств, которые делают человека горделивым. Но если ты, мой ум, желаешь воспевать игры, не созерцай другое светило, более лучезарное, чем полуденное солнце в беспредельном воздухе, ибо мы не могли бы воспевать более славные игры, чем Олимпийские». «Вы смеетесь надо мной, — сказала ему г-жа Морине. — Это галиматья, которую вы сочинили, чтобы позабавить нас, но меня не так легко прове-

сти». «Я вовсе не шучу, — сказал Председатель, — а если вас не очаровало столько красот, пеняйте на себя». «Прозрачная вода, блестящее золото и полуденное солнце — прекрасные вещи, это верно, — возразила г-жа Морине, — но разве то, что вода прозрачна, а золото сверкает, как огонь ночью, причина для того, чтобы созерцать или не созерцать иное светило, нежели полуденное солнце, воспевать или не воспевать Олимпийские игры? Признаюсь вам, что я тут ничего не понимаю». «Меня это не удивляет, мадам, — сказал Председатель, — великое множество весьма ученых людей поняли в этом не больше вашего. И диво ли? Охваченный вдохновением, которое превышает обыденного разума, Пиндар в восторге изрекает все, что оно внушает ему. Это место божественно, и нынешним поэтам не создать ничего подобного». «Конечно, они стараются избегать этого, — сказала г-жа Морине. — Но я вижу, вы не хотите объяснить мне это место из Пиндара, а между тем, если там нет ничего такого, чего нельзя было бы сказать в присутствии женщин, — я не понимаю, зачем вы подшучиваете надо мной и делаете из этого тайну». «Тут нет ни шутки, ни тайны», — сказал Председатель. «Простите, но я вам не верю, — сказала ему г-жа Морине, — древние были разумные люди и не говорили вещей, в которых нет ни складу ни ладу». И как ни разуверял ее Председатель, она осталась в убеждении, что ему вздумалось подшутить над ней.

Председатель. Я не думаю, что такому поэту, как Пиндар, можно ставить в упрек, что его не поняла г-жа Морине, и что вообще вкус дам может разрешить наш спор¹³.

Аббат. Он не разрешает его полностью, но по крайней мере говорит в нашу пользу. Всем известно, как хорошо разбираются дамы в тонких и деликатных вещах, как чувствительны они ко всему ясному, живому, естественному и здравому и какое отвращение выказывают ко всему темному, вялому, вымученному и путаному. Во всяком случае, ваши единомышленники придадут такое значение суждению дам, что сделали все возможное, чтобы привлечь их на свою сторону, как о том свидетельствует тонкий и изящный перевод на наш язык трех самых милых диалогов Платона, сделанный только для того, чтобы заставить дам полюбить древних, показав им самое прекрасное, что есть в их сочинениях. К сожалению, достичь этого не удалось, и из ста женщин, на-

чавших читать эти диалоги, пожалуй, не найдется и четырех, у которых достало силы их дочитать.

Председатель. Тем хуже для них и тем хуже для переводчика.

Аббат. Что касается переводчика, то это не его вина: он как нельзя лучше понял и передал смысл, и диалоги у него звучат так, как если бы Платон писал на нашем языке. Но даже если предположить, что в переводе неизбежно что-то утрачивается, возможно ли, чтобы по этой причине то, что было приятным и занимательным на одном языке, становилось неприятным и скучным на другом? Когда впервые были переведены и изданы диалоги Лукиана¹⁴, они понравились дамам даже в этих, весьма неточных переводах. Когда же им дали диалоги Платона, прекрасно переведенные, они навели на них скуку. В чем же можно видеть причину этого, как не в том, что диалоги Платона скучны, а диалоги Лукиана занимательны и приятны.

Председатель. Причину этого можно видеть в том, что Платон трактует вопросы философии, весьма темные и трудные, а это материя, доступная не для всех, и тем менее — для дам, тогда как Лукиан рассказывает смешные истории, которые понятны всем.

Шевалье. Значит, вы не знаете, что три переведенных диалога — это «Эвтифрон», «Гиппий большой» и «Эвтидем» и что они были выбраны как наиболее подходящие для дам и для двора. Ученые, выбравшие эти диалоги, решили, что если «Письма к провинциалу»¹⁵, которые, по их мнению, являют собой лишь весьма несовершенные подражания сим божественным оригиналам, имели у публики такой успех, то и означенные три диалога будут приняты как нельзя лучше. Не знаю, как к ним отнеслась госпожа... для которой главным образом и был сделан этот перевод, но большинство дам нашло их весьма скучными. И оттолкнула их вовсе не материя, якобы слишком высокая и темная: нет ничего проще этих трех диалогов. В «Гиппии большем» Платон показывает, что прекрасное не заключается в прекрасной девушке, прекрасной лошади, прекрасной лире, прекрасном горшке, прекрасной суповой ложке, даже если она и сделана из фигового дерева, и ни в какой другой вещи в отдельности, не говоря, однако, в чем же состоит прекрасное, хотя именно это читатель и надеется узнать.

В двух других диалогах он показывает неправильность рассуждений софистов, хотя их нелепость и без того совершенно ясна и очевидна, и приводит столь много таких рассуждений, что в течение часа, если не больше, пока продолжается монотонное изложение софистических глупостей одного и того же рода, читатель умирает от скуки.

Председатель. Повторяю еще раз, достойны жалости дамы, которым скучно читать самые прекрасные сочинения на свете.

Шевалье. Вы можете сказать также — достойны жалости мужчины, потому что мне было не менее скучно, чем дамам. Но чтобы показать вам, что, если не поддаваться предубеждению и руководствоваться только здравым смыслом, можно и не восхищаться некоторыми сочинениями древних, сошлюсь на г-на Ракана, который, согласитесь, был здравомыслящий человек с хорошим вкусом и чьи сочинения слишком высоко ценили самые ученые люди, чтобы можно было не считаться с его мнением. Когда однажды его друг перевел ему множество эпиграмм из антологии, потому что господин Ракан не знал ни греческого, ни латыни, он с удивлением увидел, что, за исключением пяти или шести из этих эпиграмм, весьма остроумных, и нескольких, полных непристойностей, все они немислимо плоски и пошлы. Когда он выразил удивление, ему сказали, что в оригинале они изумительно изящны, что на самом деле в них нет ничего противного хорошему вкусу, что таков стиль этого рода произведений у греков, одним словом, что это эпиграммы в греческом духе, простота и наивность которых в тысячу раз предпочтительнее всей соли и язвительности других эпиграмм. Г-н Ракан устыдился и счел своим долгом склонить голову перед человеком, более сведущим в этом, чем он. Спустя несколько дней они были приглашены на обед, где подали очень жидкий и недосоленный суп, который, собственно говоря, представлял собой не что иное, как хлеб, размоченный в горячей воде. Защитник антологии, отведав суп, спросил г-на Ракана, как он ему нравится. «Он мне не по вкусу, — ответил тот, — но я не смею сказать, что он плох, потому что, быть может, это суп в греческом духе». Это рассмешило все общество, и даже самые ревностные поклонники античности невольно рассмеялись вместе с остальными.

Председатель. Г-н Ракан был, конечно, остроумный человек и писал прекрасные стихи, но его вкус не был воспитан чтением хороших книг и общением с учнейшими людьми своего века.

Аббат. Это придает лишь бóльшую силу его свидетельству, как и свидетельству дам: в подобных случаях важно, что думают не мудрствуя лукаво люди с хорошим вкусом и здравым умом и что думали бы также ученые со вкусом, если бы их не испортило предубеждение, ибо между г-ном Раканом и самым глубоким критиком, если этот критик — здравомыслящий человек, я не вижу другой разницы, когда речь идет об оценке эпиграммы, кроме той, что этот критик может быть предубежден, а г-н Ракан был свободен от предубеждения. Но так как вы снова возразите мне на это, что г-н Ракан отнюдь не отличался ученостью, я сошлюсь на человека, который по части учености не уступал никому на свете, — на Жюля Сезара Скалигера.

Председатель. Я даю отвод Жюлю Сезару Скалигеру еще решительнее, чем г-ну Ракану. Правда, он был ученый и знался с самыми замечательными людьми своего века, я даже прибавлю, что это был очень остроумный человек и что он писал очень хорошие, весьма искусные и умные вещи, которые чрезвычайно нравились публике, но у этого человека не было вкуса.

Аббат. Как же может быть, что у него не было вкуса и в то же время, как вы сами говорите, он писал вещи, которые чрезвычайно нравились публике?

Председатель. Чтобы убедить вас в справедливости моего утверждения, которое вас удивляет, довольно сказать вам только одно: этот добрый человек утверждал, что Мусей — лучший поэт, нежели Гомер, что у него более гладкий, более приятный, более отточенный слог и что стих у него благороднее и благозвучнее. Но что всего забавнее, так это то, что Мусей, автор поэмы о Гере и Леандре, которого он так высоко ставил, это не тот Мусей, который был предшественником Гомера, как он думал, а поэт времен римских императоров. Как же после этого можно основываться на суждении такого критика!

Аббат. Что за важность, когда жил этот Мусей. Но я начинаю понимать, что вы подразумеваете под отсутствием вкуса. По-вашему, не иметь вкуса — значит оценивать авторов не сообразно с тем, как давно они жили

и к какому рангу их относят, а сообразно силе и таланту, которые находят у них. Однако я назвал бы это скорее свидетельством вкуса, чем доказательством его отсутствия, ибо для того, чтобы со знанием предмета высказывать самостоятельное мнение, надобно больше вкуса, чем для того, чтобы слепо придерживаться мнения других.

Шевалье. Представьте себе, Скалигер был человек, который смел находить автора прекрасным, потому что был очарован им, или приятным, потому что читал его с большим удовольствием, вместо того чтобы справляться о том, что сказали о нем другие мудрые критики, и тщательно сообразовывать с этим свое мнение.

Председатель. Вам угодно насмехаться, но нет ничего опаснее, чем полагаться на себя в таких вопросах.

Аббат. Можно подумать, что вы говорите о Священном писании или постановлениях церковных соборов. Какая же опасность угрожает такому человеку, как Скалигер, когда он судит о сравнительных достоинствах Мусея и Гомера? Я далеко не Скалигер, но и мне было бы не по нраву умалчивать о том, что я думаю о них. По отношению к священным книгам мое почтение и преклонение не имеют границ, и, быть может, как раз поэтому я не столь благоговейно отношусь к светским авторам древнего мира. Когда дело касается боговдохновенных сочинений, я держу свой ум в строгом повиновении и непрестанно забочусь о том, чтобы подчинить его вере, отрешившись от собственного разума, но зато даю ему полную свободу думать что угодно о великих авторах, самостоятельно судить о которых так опасно, по вашим словам.

Председатель. Как бы то ни было, эти светские авторы древнего мира, о которых вы так вольно говорите, — ваши учителя, нравится ли вам это или не нравится, а учителя во всех странах и во все времена считались более сведущими, чем ученики.

Аббат. Я очень рад, что вы высказали эту максиму, ибо ее всегда обращают против нас. Это наши учителя, говорят поклонники древних и думают, что этим заткнули рот всем новым. Конечно, пока учитель преподает, он знает больше, чем его ученик, но, когда он исчерпал все свои знания и когда ученик не только полностью усвоил

их, но и обогатил множеством других познаний о том же предмете, будь то посредством чтения или размышления, почему бы ему не превзойти своего учителя. Если следовать вашему принципу, придется заключить, что вы знаете латынь не лучше того доброго малого, у которого вы когда-то учились и который не пошел дальше грамматики и синтаксиса Депотера. Не от педагогов получают юноши способности, которые отличают их от их товарищей и со временем делают выдающимися людьми. Если бы мы любопытствовали, кто обучал замечательных людей, которые живут среди нас, — ораторов, поэтов, художников, скульпторов, музыкантов, — то, с большим трудом отыскав безвестных учителей, под чьей эгидой начали расцветать эти великие таланты, мы были бы поражены тем, какое огромное расстояние отделяет одних от других. Быть может, мы нашли бы даже, что одна из величайших заслуг этих блестящих людей состоит в том, что они предохранили себя или избавились от порочных принципов и пристрастий тех, кто их обучал.

Председатель. Однако вы знаете, как заботливо сохранили для нас древние имена учителей, у которых учились великие люди, ибо науку они рассматривали как светильник, который одни передают другому из рук в руки.

Аббат. Я знаю эту генеалогию, но полагаю, что она устанавливает хронологический порядок, а не иерархию, определяющую достоинство этих великих людей. Я не думаю равным образом, что их учения всегда были одним и тем же светильником, переходящим из рук в руки. Возьмем Платона и Аристотеля, из которых один был учителем, а другой — учеником; разве можно сказать, что их учения и взгляды были одинаковы? Нет ничего более различного. Платон — обширный гений, часто высказывавший замечательные идеи, которые свидетельствуют о почти сверхчеловеческой силе его ума, но он многословен, слог у него неровный и нет в нем ни порядка, ни методы. Напротив, Аристотель, не менее мощный гений, лаконичен, точен и методичен. Таким образом, ученик отнюдь не подражал своему учителю и не следовал по его стопам, а, по-видимому, намеренно шел другим путем и поступал противоположным образом. Он стремился к точному и исчерпывающему до мелочей по-

знанию всех вещей в природе, тогда как Платон любил воспарять в возвышенных и цветистых речах над теми же вещами и издалека рассматривать лишь их идеи и метафизические качества. Вы не найдете двух великих философов, хронологически следовавших один за другим, которые исповедовали бы одно и то же учение или по крайней мере исходили бы из одних и тех же принципов, и легко отыскать причину этого: понятие выдающегося человека и понятие копииста несовместимы. Я бесконечно чту г-на Декарта, но далеко не испытываю такого же почтения к его лучшим ученикам, которые, будучи зачарованы видимостями истин, созданными воображением г-на Декарта, думают, будто ясно и отчетливо понимают несказанное таинство природы, которое люди никогда не постигнут в этой жизни. Ибо Господь предоставил им рассуждать о мироздании с условием, что они никогда не разгадают его истинных движущих пружин, и, верно, в этом убеждении г-н Декарт дал своим самым возвышенным и глубоким размышлениям милое и мудрое название философского романа.

Председатель. То, что вы говорите, вполне способно побудить бесчисленное множество молодых людей перестать изучать хорошие книги и подражать хорошим образцам, чтобы предаться бредням в надежде стать таким образом неподражаемыми оригиналами.

Аббат. Не опасайтесь этого, такое искушение не овладеет теми, кто родился бесталанным: поскольку у них нет ничего за душой, им выгодно грабить других. Что же касается тех, кто одарен способностью мечтать и размышлять, то с ними никогда не случается ничего худого из-за того, что они вынашивают мысли, которые рождаются у них самих, или усваивают воспринятое извне посредством бесед или чтения.

Председатель. Говорите что угодно, но молодому человеку в годы учения надобно иметь перед собой какой-либо превосходный образец, а такой образец он может найти только в прекрасных творениях древних.

Шевалье. Я знаю очень простое и надежное средство привести вас к согласию: сойдемся на том, что древние — это мы.

Председатель. Это было бы чудесно, если бы можно было быть в одно и то же время и древними и новыми, то есть и быть и не быть в живых.

Шевалье. Мне надобно объяснить. Разве не верно, что бытие мира во времени обычно рассматривают по аналогии с человеческой жизнью¹⁶, считая, что у мира были свое детство, своя юность и свой зрелый возраст и что ныне он достиг старости. Представим себе равным образом человеческий род в виде одного человека. Этот человек, несомненно, был бы ребенком в детстве, юношей — в юности и мужем в расцвете сил — в зрелом возрасте, а ныне и он и мир достигли бы старости. Не значит ли это, что на наших праотцев надо смотреть как на детей, а на нас — как на стариков и истинных древних?

Аббат. Это весьма справедливая мысль, но принято считать иначе. Что касается почти всеобщего предубеждения, согласно которому те, кого называют древними, искуснее, чем их преемники, то оно проистекает из того, что дети, обыкновенно видя, что их отцы и деды более сведущи, нежели они, и воображая, что их прадеды были еще гораздо более сведущи, не приметно начинают связывать с возрастом понятие способностей, одаренности, которая представляется им все большей по мере того, как они мысленно углубляются в давние времена. Однако, если верно, что преимущество отцов перед детьми и всех стариков перед молодыми состоит единственно в опыте, нельзя отрицать, что опыт тех, кто последними появились на свет, богаче, чем опыт их предшественников, потому что появившиеся на свет последними как бы получили наследство от своих предшественников и присовокупили к нему новые приобретения, которые они сделали посредством труда и учения.

Председатель. Вы ведь знаете: кто приводит слишком много доказательств, ничего не доказывает. По вашему рассуждению выходит, что девятый и десятый века выше всей античности, хотя в эти века царили невежество и варварство, тогда как в Афинах процветали наука и цивилизованность.

Аббат. На это возражение нетрудно ответить. Когда говорят, что новейшие времена должны превосходить предшествующие, то подразумевают — при прочих равных условиях, ибо, когда случаются большие и продолжительные войны и, поглощенные заботой о сохранении собственной жизни, люди вынуждены оставлять всякого рода умственные занятия; когда тех, при чьей жизни началась война, уже нет в живых и их сменяет но-

вое поколение, обученное лишь обращаться с оружием, — не удивительно, что искусства и науки на некоторое время приходят в упадок и на их месте воцаряются невежество и варварство. Науки и искусства можно тогда сравнить с рекой, которая, встречая на своем пути пропасть, низвергается в нее и течет под землей, пока наконец не найдет скважину и вновь не вырвется на поверхность, столь же полноводная, как и прежде. Скважины, через которые искусства и науки возвращаются на землю, — это счастливые царствования великих монархов, которые, восстанавливая мир и покой в своих государствах, вызывают новый расцвет всех познаний. Таким образом, для того чтобы один век превосходил другой, недостаточно, чтобы он следовал за ним, нужно еще, чтобы он был веком процветания и спокойствия, и если случится война, то чтобы велась она за пределами государства. Нужно также, чтобы процветание и спокойствие длились долго; требуется время, чтобы искусства и науки ступень за ступенью поднялись до высшего совершенства. Мы уже сказали, что в общей длительности времен с сотворения мира до нынешнего дня различают разные эпохи; равным образом различают их и в каждом отдельном веке, когда после нескольких больших войн люди снова начинают просвещаться и цивилизовываться. Возьмем, например, наш век. Время, прошедшее с окончания войн Лиги до начала правления кардинала Ришелье¹⁷, можно рассматривать как детство; за ним последовала юность, когда была основана Французская академия¹⁸, затем наступила возмужалость, а теперь мы, быть может, вступаем в пору старости, о чем как будто дает знать отвращение, которое люди питают к наилучшим вещам. В этом можно осязаемо убедиться, обратившись к произведениям скульптуры. Те из них, которые были созданы сразу после войн Лиги, почти невозможно выносить, так они бесформенны; те, что последовали за ними, заслуживают некоторой похвалы, и если они не отличаются правильностью, то по крайней мере в них чувствуются вдохновение и смелость; но то, что изваяно для короля под эгидой господина Кольбера, совмещает в себе вдохновенность с правильностью и показывает, что в отношении изящных искусств наш век в расцвете сил. В последнее время скульптура еще усовершенствовалась, но не очень значительно, потому что

она в основном уже дошла до положенного ей предела. Если мы рассмотрим красноречие и поэзию, то увидим, что они поднялись по тем же ступеням. В начале века все заполняли остроумные пустяки. Изобиловали антитезы, ребусы, анаграммы, акrostихи и сотни других ребяческих забав. Достаточно почитать всяких Жюльетт, Нервезов, Декюто. Мы найдем у них тысячи вещей, которых теперь не простили бы даже детям. Через некоторое время все эти остроты и каламбуры приелись, и, как свойственно образованным юношам, сочинители захотели показать, что они люди ученые и читали хорошие книги. Проповеди, судебные речи и все выходящие в свет книги запестрели цитатами. Когда открываешь книгу того времени, не сразу понимаешь, написана ли она на латыни, по-гречески или по-французски и какой из этих трех языков образует ткань сочинения, расшитую двумя другими.

Шевалье. Авторы были так рады вставить латинскую цитату в свое сочинение, что, когда у них не было под рукой хорошей цитаты, они вставляли в текст хотя бы латинские словечки и выражения, смотря на них как на перлы и бриллианты, которые, будучи там и сям рассеяны в речи, придают ей блеск и особую цену. Вот как один адвокат начал свою речь в защиту собственной дочери: «Господа, сия моя дочь счастлива и вместе несчастна: счастлива, *quidem*¹⁹, потому что вышла замуж за г-на Юнодьера, одного из самых знатных дворян провинции, несчастна, *autem*²⁰, потому что ее муж — величайший сутяга в королевстве, который разорился на процессах и вынудил бедную женщину просить милостыню, *τῶν ἄρτων*²¹, как говорят греки».

Аббат. Они только и думали о том, чтобы выглядеть учеными, и, движимые этим желанием, часто делали свои речи наполовину французскими, наполовину латинскими. «Цицерон в одном из своих посланий, *ad Atticum*²², — говорил другой адвокат, — спрашивает, может ли *vir bonus*²³ оставаться *in civitate*²⁴, если он поднимает оружие *contra patriam*²⁵». Мода на цитаты, долго не проходила, и их столь неумеренно употребляли во всех речах, что даже гений и здравый смысл г-на Ле Метра не помешали ему поддаться этому поветрию, и цитаты затопили его самые блестящие защитительные речи. Когда век стал намного умнее, адвокаты, приняв в соображе-

ние, что латынь, перемешанная с французским, не помогает выиграть тяжбу, что прекрасный отрывок из Цицерона или изящный стих Горация не причина для того, чтобы удовлетворить их иск, потеряли вкус к бесполезным цитатам и стали ограничиваться существом дела. К тому же самому пришли другие ораторы и писатели, но, так как люди не сразу достигают совершенства, к которому стремятся, избыток блестящих, но малоосновательных мыслей, отмеченных юношеским пылом, попрежнему портил их сочинения. Со временем все поняли, что главное в речи — здравый смысл, что не следует выходить за пределы темы, что надо опираться лишь на доказательства и на следствия, естественным образом вытекающие из них, и с большой сдержанностью и умеренностью добавлять к ним украшения, ибо они перестают быть украшениями, коль скоро их щедро рассыпают. То же самое произошло в поэзии, в которой чрезмерная погоня за остротами уступила место здравомыслию, — теперь она стала отвечать самым строгим требованиям разума. А так как наш век самый поздний из всех и, следственно, самый древний, так как покой, царивший во Франции в продолжение восьмидесяти лет²⁶ (ибо внешние войны не нарушают покоя искусств и наук), позволил ему достичь зрелости и совершенства, чему же удивляться, если ему отдают предпочтение перед всеми иными веками?

Председатель. Это весьма хитроумное рассуждение, но я хочу заметить, что многие сведущие авторы этого века заявляли, что между древними и новыми не может быть никакого сравнения.

Аббат. Надобно уточнить, когда именно писали эти авторы. Если они высказывались в этом смысле пятьдесят-шестьдесят лет назад, они были правы, и я присоединяюсь к их мнению. Если Ламбены, Пассра, Тюрнебы выше ценили сочинения греков и латинян, нежели сочинения французов того времени, я хвалю их за хороший вкус, но то, что было верно тогда, уже не верно теперь. Во времена Энния и Пакувия римлянам было далеко до греков, но во времена Цицерона дело обстояло совершенно иначе. Вполне возможно поэтому, что французские авторы времен Пассра и Ламбена весьма уступали грекам и латинянам, а нынешние не только равны им, но во многом и превосходят их.

Председатель. Меня удивляет, что, выступив на стороне новых против древних, вы ограничились нашим веком и не пожелали подкрепить свое мнение ссылкой на выдающиеся фигуры прошлого века, например, на Тассо и Ариосто в отношении поэзии, на Рафаэля, Тициана и Паоло Веронезе в отношении живописи и в особенности на обоих Скалигеров, Тюрнеба и Казобона в отношении познаний в изящной словесности, хотя многие из этих выдающихся людей еще жили в начале нашего столетия. Ведь вы, несомненно, чувствуете свою слабость в этом пункте и не только не можете отыскать ныне никого, кто мог бы сравниться с Варроном, который всегда считался чудом учености, но не найдете и такой фигуры, которая выдержала бы сравнение хотя бы со средними учеными прошлого века.

Аббат. Я мог бы сделать то, о чем вы говорите, но нахожу это излишним, так как считаю, что ныне мы знаем все искусства и науки лучше, чем когда бы то ни было. Я прекрасно обойдусь без Тассо и Ариосто, когда речь пойдет о поэзии, и без Веронезе, когда встанет вопрос о живописи. Что же касается эрудиции, то среди нас есть такие ученые, что я не испытываю надобности в Скалигерах, Турнебах и Казобонах, чтобы взять верх над древними. Правда, люди, которых я только что назвал, были очень крупными фигурами, но можно сказать, что своей репутацией они главным образом обязаны глубокому невежеству большинства людей того времени, которое не в меньшей мере позволяло им блистать, чем украшавшая их ученость; они выглядят как высокие деревья среди поля, тогда как в наше время, когда наука получила всеобщее распространение и ученостью никого не удивишь, их не замечают или смотрят на них как на могучие дубы в лесу. Это результат книгопечатания и воследовавшего из него избытка книг, которое, можно сказать, изменило лицо литературы. Когда имелись только рукописи и очень небольшое число печатных книг, те, кто посвящал себя ученым занятиям, заучивали наизусть почти все, что читали, потому что брали рукописи и даже книги на подержание и должны были их возвращать. Библия, переходившая от отца к сыну, была лишь у немногих, сочинения отцов церкви можно было найти лишь в некоторых библиотеках, и точно так же обстояло дело со всеми сколько-нибудь значительными ав-

торами. Необходимость все учить наизусть приводила к тому, что мало-мальски начитанные люди казались очень учеными, но, в сущности, вредила их занятиям, отнимая у них время, которое они могли бы с пользой употребить на размышление. В наши дни, наоборот, люди почти ничего не учат наизусть, потому что обычно книги, которые они читают, принадлежат им и они в случае надобности могут к ним обращаться и цитировать надлежащие отрывки, списывая их, а не по памяти, как делали в былые времена, из-за чего один и тот же отрывок передавался разными авторами по-разному. Теперь считают достаточным читать внимательно и вдумчиво и уже не делают длинных выписок, какие еще делали мы в дни нашей молодости по обычаю, сохранившемуся с тех времен, когда книги были редкостью. Изобилие книг повлекло за собой еще одно изменение в нравах литературной республики: прежде лишь профессиональные ученые осмеливались высказывать свое суждение о сочинениях, которые они при этом обычно расхваливали, рассчитывая, что им воздадут тем же, а теперь все имеют свое мнение. Благодаря переводам публика познакомилась с греками и римлянами и увидела, что ученый отнюдь не существо иной породы, чем все остальные. В результате теперь почти нет дам и придворных, которые не судили бы о сочинениях, и не судили бы строже, чем ученые, не опасаясь, что им отплатят той же монетой; вот почему в наше время так мало вещей, которыми публика восхищается, и так трудно получить общественное признание. Достаточно привести в пример Ронсара. Когда он начал публиковать свои стихотворения, Жан Дора, Баиф, Белло, Жодель и некоторые другие пришли в восторг от учености, которую он выказал в своих произведениях.

Шевалье. Меня удивляет, что они не пришли в ужас от бесчеловечности, с которой он коверкает любезных их сердцу греков и римлян.

Аббат. Вы правы, однако их одобрение получило поддержку двора, Парижа и всей Франции, так что даже вошло в поговорку, что сделать ляпсус в языке — значит дать пощечину Ронсару. Правда, с той поры положение вещей совершенно изменилось, ибо большинство начало кое в чем разбираться и поэзия Ронсара, при всем его огромном уме и таланте, предстала столь

странной, что с вершины почитания упала в пропасть полного пренебрежения.

Шевалье. Когда взошла звезда Ронсара, в Париже, пожалуй, не набралось бы и дюжины карет, дюжины гобеленов, дюжины образованных людей, а сейчас гобелены висят во всех домах, на всех улицах заторы и трудно найти человека, который не был бы достаточно сведущ, чтобы разумно судить о произведениях литературы.

Аббат. Все изменилось одновременно. Но я забыл ответить на ваше замечание о Варроне. Скажите, пожалуйста, что собой представляли познания этого римлянина по сравнению с познаниями наших ученых? Подумайте о том, что он вряд ли проникал мыслью сквозь тьму грядущего тысячелетия, что ему была неизвестна и сотая часть земного шара и что нет почти ни одного искусства и ни одной науки, границы которых не были в его время в десять раз более узкими, чем теперь. Правда, Варрон знал все, что можно было знать, как о том согласно свидетельствуют древние, но разве сравнимо то, что можно было знать в его время, с тем, что известно в наши дни, когда за семнадцать с лишним веков, прошедших с тех пор, накопилось столько предметов изучения, разъяснено столько темных или прежде неведомых явлений, сделано столько новых открытий во всех частях света, а равно в науках и искусствах. Подумайте хорошенько об этом и судите сами, как велика ваша пристрастность в отношении к древним.

Председатель. Я сказал о Варроне только то, что говорили все ученые люди.

Аббат. Так как большинство этих людей принадлежало к числу древних, они имели основание так говорить, потому что в их время Варрон, возможно, был самым ученым человеком, которого знал мир, но те из новых авторов, которые высказывались в том же духе, были не правы, ибо со временем это суждение перестало быть справедливым. Вот в чем, быть может, состоит главная и в то же время наиболее понятная причина пристрастного отношения не только ко всему античному, но и ко всему, что начинает становиться древним: подлинное свидетельство наших предков, которое было справедливым в свое время, навсегда врезается в нашу память и производит на нас гораздо более сильное впечатление, чем развитие искусств и наук, которое, будучи весьма значи-

тельным, не столь поражает нас, потому что совершается мало-помалу, неприметным образом.

Шевалье. Многие люди все еще уверяют, что самое прекрасное произведение архитектуры и скульптуры во Франции — Фонтан невинных. Это было верно, когда они слышали это от своих отцов. Но прекрасные сооружения, появившиеся с тех пор, — Валь-де-Грас, фасад Лувра, Триумфальная арка²⁷ — сделали это суждение не просто ложным, а смешным.

Аббат. Сколько можно найти в каждом городе, в каждой церкви, в каждом селении и даже в каждом доме таких картин, статуй, бюстов и т. п., которые, по традиции переходя из рук в руки, дошли до нас, сохранив репутацию шедевров, но в которых теперь нет ничего примечательного, кроме их старины. В свое время эта репутация была вполне заслуженной, но с тех пор было создано столько превосходных вещей, что, когда нам показывают эти старинные произведения, мы гораздо меньше удивляемся их красоте, чем тому, что их так ценили. Пусть те, которым не дано судить самостоятельно, повторяют то, что они слышали от своих отцов, но я не могу выносить, когда люди с тонким вкусом или с притязанием на него говорят то же и не замечают поразительного развития искусств и наук за последние пятьдесят-шестьдесят лет, тем более что искусствам и наукам столь же свойственно расти и совершенствоваться с помощью размышлений, опыта и новых открытий, которыми они обогащаются с каждым днем, как рекам свойственно становиться все более широкими и полноводными по мере того, как они вбирают в себя притоки и ручьи.

Шевалье. Любопытно было бы взглянуть на первые часы. Должно быть, на них нельзя было бы смотреть без смеха, потому что, я уверен, они больше походили на приспособление для вращения вертела, чем на часы.

Председатель. Согласен, но при всем том не станете же вы сравнивать самого искусного из наших часовщиков с изобретателем часов.

Аббат. Я признаю великую заслугу древних, которые были изобретателями искусств. Как таковые они достойны всяческих похвал и бесконечного уважения. Изобретатели, как сказал Платон или мог бы сказать, потому что это в его стиле, занимают среднее место между

богами и людьми и часто даже причислялись к богам за то, что изобретали чрезвычайно полезные вещи. Однако не мешает выяснить, больше ли доля древних, чем доля новых, в славном изобретательстве. Первобытные люди поступали похвально, когда стали строить грубые жилища, о коих говорит Витрувий²⁸, из стволов деревьев, которые они располагали по кругу внизу и соединяли наверху, покрывая их тростником и дерном. Но так как при насущной необходимости защищаться от непогоды было почти невозможно не создать что-либо подобное, эти первые здания и сноровку, с которой они строились, вряд ли можно сравнить с великолепными дворцами последующих веков и с удивительным искусством архитекторов, воздвигавших эти дворцы. Тот, кто первым догадался выдолбить углубление в стволе дерева и сделать из него лодку, чтобы переплыть через реку, конечно, заслуживает похвалы, но этой лодке далеко до больших кораблей, бороздящих океан, а способу, которым она была сделана, далеко до внушающего восхищение искусства, с коим построены эти корабли. А если бы мы захотели поближе рассмотреть эти первые дома и первые суда, то увидели бы, что те, кто их создал, в сущности, не были их изобретателями, а научились архитектуре у различных животных, в особенности у бобров, чьи постройки в тысячу раз прочнее и искуснее, чем первые жилища людей, и что ореховая скорлупка, плывущая по воде, быть может, послужила образцом для первой лодки. Точно так же обстоит дело и с ткачеством, в котором люди были учениками паука, и с охотой, всем хитростям которой научили их волки и лисы, причем прошло очень много времени, прежде чем люди стали так же умело, как они, гнать зверя. Из этого видно, что честь первого изобретения не так велика, как обычно думают. И разве может быть сравнение между этими первыми изобретениями, на которые неизбежно наталкивала нужда, и теми, к которым столь счастливо приводили людей нового времени хитроумные догадки. Возьмем, например, машину для изготовления шелковых чулок. Те, у кого довольно ума, — не для того, чтобы изобретать подобные вещи, но для того, чтобы понимать, как они устроены, — приходят в удивление при виде бесчисленных пружин и рычагов, из которых она состоит, и множества ее разнообразных и необычайно точных движений. Когда мы видим, как

вяжут чулки, мы восхищаемся гибкостью и ловкостью рук вязальщика, хотя он делает лишь одну петлю за раз, — что же сказать о машине, которая вяжет сто петель одновременно, то есть производит в одно мгновение все те различные движения, которые делают руки за четверть часа. Сколько пружинок и колесиков тянут шелковую нить, потом отпускают ее, затем снова захватывают и необъяснимым образом связывают одну петлю с другой, между тем как рабочий, который управляет машиной, ничего в этом не понимает и даже не задумывается над этим; это позволяет сравнить машину для изготовления чулок с самой прекрасной машиной, которую создал Бог, я хочу сказать — с человеком, в котором совершаются тысячи различных операций, необходимых для того, чтобы питать и сохранять его, хотя он даже не подозревает об этом. Или возьмем машину, изготовляющую пятнадцать или двадцать лент сразу. Все в ней чудесно и удивительно. Мы видим двадцать челноков с шелком различных цветов, которые, как живые, снуют взад и вперед, переплетая нити. В то же время мы с удивлением видим, как ленты сматываются в рулон, чтобы не мешать размеренному движению челноков. Принимая в соображение разумность всех этих движений, нельзя не восхищаться мудростью изобретателя, давшего жизнь всем частям этой машины с помощью одного-единственного колеса, которое вращает ребенок, а могли бы с таким же успехом вращать вода или ветер. Весьма досадно и несправедливо, что те, кто измыслил столь чудодейственные машины, остаются безвестными, между тем как нас заставляют заучивать имена изобретателей тысячи других машин, которые так легко представляются уму, что нам довольно было бы первыми появиться на свет, чтобы их изобрести.

Председатель. Я согласен, что наш век плодovit по части изобретений и открытий, но подумайте, сколько замечательных изобретений прошлых времен забыто, сколько секретов утрачено навсегда. И если находками уравниваются потери, то древние все же превосходят нас, ибо мы обязаны им всеми искусствами, которым они положили начало.

Аббат. Пансироли написал на эту тему трактат, который озаглавил «Утерянные древности и новые находки». Я ради интереса исследовал, каковы эти утерянные

древности, и установил, что они делятся на три вида. К первому принадлежат сооружения, которые по большей части вышли из обихода: цирки, амфитеатры, базилики, триумфальные арки, обелиски, общественные бани. Ко второму относятся изобретения, которые были заменены более совершенными вещами того же рода: таковы тараны, катапульты, триремы, пурпур и бумага из древесной коры. Наконец, третий составляют предметы попросту сказочные, как, например, ковкое стекло и зажигательные стекла Архимеда, якобы сжигавшие корабли с расстояния в сорок-пятьдесят шагов. Что касается древностей первого вида, то я согласен, что они много способствовали блеску и величию своего века, но только от нас зависит воздвигнуть подобные им и даже более великолепные сооружения, о чем свидетельствует Триумфальная арка, которую начали строить и которая, если ее закончат в соответствии с замыслом, превзойдет все триумфальные арки древних, поскольку арка Константина²⁹, самая большая из них, поместилась бы, пожалуй, в ее главном проезде. Ничто не помешало бы нам равным образом построить большие бани, но чистота белья, которое имеется у нас в изобилии, что избавляет нас от обязанности то и дело мыться, поистине невыносимой повинности, стоит всех бань на свете. Утерянные предметы второго вида не делают древним особой чести, поскольку им пришлось уступить место более удачным и полезным изобретениям; так, вышли из употребления тараны и катапульты, взамен которых пользуются бомбами и пушками, равно как триремы, которые заменены галерами. Несколько лет назад в Париж приехал знаменитый Мейбомуус³⁰, чтобы предложить королю вновь ввести во флот триремы, которые, по его словам, он извлек из забвения. Г-н маркиз де Сеньеле³¹ выслушал это предложение, но после нескольких совещаний, где Мейбомуусу предоставили сколь угодно подробно разъяснить свою мысль, его убедили в том, что наши галеры по своему устройству и снаряжению несравненно больше пригодны для мореплавания и для войны, нежели триремы древних, и что от громоздкого размещения весел и гребцов в три яруса отказались потому, что, когда все весла расположены на одной линии и в самых удобных для упора местах, они действуют с большей силой и легкостью, чем при каком бы то ни было другом располо-

жении. Отпала надобность с великим трудом вылавливать тех рыб, из которых древние добывали пурпур, потому что открыт секрет получения кошенили и изготовления из нее кармина, краски в тысячу раз более яркой и блестящей, чем все оттенки пурпура, из которых самый красивый был всего лишь розовато-лиловым. Точно так же бумага древних, изготовлявшаяся из привозимой из Египта коры некоторых деревьев, уступила место нашей обычной бумаге, гораздо лучшей и изготовляемой в лаборатории, что приносит нам неоценимую пользу. Древности вышли из употребления только из-за отменности новшеств. Если сахар изгнал мед со стола всех скольконибудь разборчивых людей и мед употребляют теперь только в медицине, то не потому, что он в наше время не так сладок, как в прошлом, и утратил те качества, за которые его так хвалили, а потому, что сахар еще слаще, еще приятнее и гораздо чище. Что касается воображаемых, сказочных вещей, которые существовали только в народных поверьях и в книгах некоторых историков, принимавших на веру без разбора все, что слышали, — например, ковкого стекла и машин Архимеда, то из рассказней об этих вещах можно сделать только тот вывод, что древним было не менее свойственно выдумывать небывлицы, чем новым.

Председатель. Сказать можно все, и этак легко отвергнуть что угодно.

Аббат. Когда доказано, что та или иная вещь невозможна, разве мы не вправе отвергать ее как мнимую и сказочную? Можно без труда доказать, что природа стекла не допускает, чтобы одни его частицы проникали в другие, а именно это должно было бы происходить под ударами молота, для того чтобы стекло было ковким. Так как оно состоит из чрезвычайно твердых корпускул, расположенных на одной линии, что способствует прозрачности, оно, без сомнения, не может претерпевать такое давление, не разбиваясь и не теряя прозрачности, в которой состоит вся его ценность и без которой ковкость стекла, в чем бы ни состоял ее секрет, была бы совершенно бесполезна. Г-н Декарт доказал, что зеркала Архимеда невозможны, и не менее легко доказать логическую невозможность, оставаясь в стенах города, овладевать военными кораблями, находящимися в море.

Председатель. Позвольте мне в этом усомниться. А сколько секретов полностью утрачено, сколько изобретений пропало без следа!

Аббат. Это говорит не в их пользу, и причину утраты надо видеть только в том, что от них было мало толку и никакого удовольствия.

Председатель. Вам остается только сказать, что это новые научили древних всем искусствам и наукам.

Аббат. Я признаю, что за древними навсегда останется то преимущество, что они первыми изобрели множество вещей, но я буду утверждать, что новым принадлежат более хитроумные и удивительные изобретения. Я готов согласиться, что древние были великие люди и даже, если вам угодно, что они были более талантливы, чем новые, хотя нет никаких оснований так думать, но я всегда буду стоять на том, что отсюда вовсе не следует, будто произведения древних превосходят нынешние. Не стану спорить, например, что изобретатель первых часов, о котором мы говорили, талантливее и заслуживает больших похвал, чем все часовщики последующих времен, но я утверждаю, что прибавление к часам маятника, а затем механизма, заменяющего маятник в переносных часах, замечательные изобретения прославленного Гюйгенса, нечто более мудреное, чем изобретение самих часов. Я еще решительнее буду утверждать, что эти первые часы в отношении точности и удобства пользования весьма далеки от тех, какие изготавливает теперь любой часовщик, и уверен, что никто не станет это оспаривать. Ибо надлежит отличать создателя от создания, и если даже изобретатели были талантливее тех, кто что-то добавил к их изобретениям, то это не мешает позднейшим произведениям быть совершеннее, чем произведения тех, кто был зачинателем, ибо последние действовали ощупью, пробуя то одно, то другое, а их продолжатели накопили знания и имели долгий опыт. Не сделав этого различия, некоторые ученые некстати ополчились на автора поэмы «Век Людовика Великого» и обвинили его в неуважении к древним. На самом деле он хвалит древних, но не хвалит все их произведения. При этом он весьма осторожен в своих суждениях и когда, например, отваживается что-либо порицать в поэмах Гомера, то винит в недостатках поэта его век, не позволивший ему избежать их, а не его гений, который он назы-

вает обширным, огромным и неподражаемым. Эти ученые явно не поняли системы, которую он выдвигает, хотя она весьма ясна. Он исходит из того, что природа неизменна, всегда одинаково выказывает себя во всех своих произведениях и, подобно тому как она каждый год дает некоторое количество отменных вин вместе с очень большим числом посредственных и низкосортных, она во все времена порождает гениев среди великого множества заурядных людей. Я думаю, мы все сойдемся в этом мнении, ибо нет ничего более неразумного и даже смешного, чем воображать, будто природа уже не имеет сил порождать столь великих людей, как те, что жили в древние времена. Львы и тигры, которые ныне рыщут по пустыням Африки, столь же свирепы, как и те, что рыскали во времена Александра или Августа, наши розы так же алы, как розы золотого века, так почему же людям быть исключением из этого всеобщего правила? Таким образом, мы сравниваем древних и новых не в отношении природной одаренности, которая с одинаковой силой обнаруживалась во все времена, а в отношении красоты их произведений и их познаний в искусствах и науках, весьма различных в различные века. Ибо, поскольку искусства и науки суть не что иное, как скопление соображений, правил и предписаний, автор поэмы справедливо утверждал, и я утверждаю вместе с ним, что это скопление, которое по необходимости увеличивается изо дня в день, становится чем дальше, тем больше, в особенности когда небо дарует земле великого монарха, который любит науки и искусства и покровительствует им.

Председатель. Все это прекрасно, однако автор поэмы о Людовике Великом нашел противников³², и они высказали ему в двух словах все, что думают о таких людях, как он.

Аббат. Вот именно, в двух словах, потому что они сказали только, что это люди без вкуса и без авторитета. Это весьма лаконичный ответ, обманывающий ожидания публики. Из этих двух слов одно ничего не говорит или по крайней мере лишь выражает предмет спора. Ведь речь как раз и идет о том, лишены или не лишены вкуса те, кто высоко ценит новых, а нам только говорят, что это люди, лишенные вкуса, то есть лишь повторяют свое суждение, а не доказывают его.

Шевалье. Или доказывают, но на манер того господина, который утверждал, что такая-то комедия отвратительна, потому что она отвратительна.

Аббат. Да, тут тот же ход мысли и та же логика. Что касается второго нареkania (это люди «без авторитета»), то не совсем понятно, что это значит. По-видимому, этим хотят сказать, что они не пользуются большим авторитетом среди литераторов или что они не принадлежат к числу авторов достаточно значительных сочинений, чтобы им верили на слово. Но откуда эти господа взяли, что надо кому бы то ни было верить на слово. Ссылки на такого рода авторитеты уже давно утратили цену, и единственная монета, имеющая хождение в краю искусств и наук, — это довод. Ныне авторитет имеет и должен иметь силу только в теологии и юриспруденции. Когда Бог глаголет в Священном писании или устами своей церкви, надо смиренно внимать ему и исполнять его волю. Когда государь издает законы, надо повиноваться и чтить власть как частицу власти самого Бога. Но во всем остальном разум пользуется неограниченными правами. Почему нам запрещают судить о произведениях Гомера и Вергилия, Демосфена и Цицерона по своему собственному разумению, тогда как другие до нас судили о них как им вздумается? Нет ничего более неразумного.

Председатель. Нет ничего более разумного, чем придерживаться узаконенных суждений. Когда речь идет о книгах, которые освящены одобрением древности, нам остается только постараться увидеть восхитительные красоты, которых они полны и которые заслужили признание всех веков.

Аббат. А я убежден, что похвальная свобода, с которой ныне люди судят обо всем, что входит в ведение разума, — одна из тех особенностей нашего века, которыми он может всего более гордиться. В былые времена довольно было сослаться на Аристотеля, чтобы заткнуть рот любому, кто осмелился бы защищать тезис, не согласный с воззрениями этого философа. Теперь же этого философа слушают, как всякого другого умного человека, и его голос имеет вес лишь в той мере, в какой убедительно то, что он утверждает. В былые времена считали, что для того, чтобы знать физику, нет надобности изучать природу и действие ее сил, что опыты — пустое

занятие и что достаточно вникнуть в Аристотеля и его комментаторов; чтобы изучить медицину, не нужно осматривать больных, делать вскрытия, исследовать причины и следствия болезней, равно как состав и целебные свойства лекарств, а нужно только заучить отрывки из Гиппократовых и Галеновых; чтобы быть хорошим астрономом, достаточно хорошо знать Птолемея и незачем наблюдать звезды; одним словом, надо изучать не науки как таковые, а авторов, которые о них писали. Мне не составило бы труда назвать вам многих известных людей прошлого, которые прямо заявляли, что бесполезно вопрошать природу (касается ли дело физики или медицины), что она уже открыла все свои тайны мудрому Аристотелю и божественному Гиппократу и что мы должны лишь черпать в трудах этих великих людей искомые истины. Они считали, что прошло то время, когда можно было постигать, открывать, измышлять что-либо новое или по-новому, что то была исключительная привилегия этих великих гениев и что на нашу долю остается лишь проникать в их мысли и обогащаться бесценными сокровищами, которыми их так щедро одарила природа. Но теперь совсем не то. Тщеславное желание выглядеть ученым с помощью цитат уступило место разумному стремлению быть им на самом деле, посвящая себя непосредственному познанию творений природы. Чтобы познать природу, стали изучать саму природу, и она отозвалась на это так, словно была весьма рада, что к ней снова обратились после того, как столь долго пренебрегали ею, а внимали тем, кто говорил о ней, толком не изучив ее. Как охотно вступила она в общение с теми, кто искал знакомства с ней и посвятил ей все свои помыслы! Она впустила их в свои сокровищницы и раскрыла неисчислимые тайны, которые скрывала от мудрейших из древних. Достаточно почитать газеты Франции и Англии и бросить взгляд на прекрасные труды академий этих двух великих королевств, чтобы убедиться в том, что за последние двадцать-тридцать лет в естественных науках сделано больше открытий, чем на протяжении всей ученой древности. Меня не удивляет, что старые люди, уже не восприимчивые к новым идеям, упорствуют в своих предубеждениях и придерживаются того, что вычитали у Аристотеля, а не слушают тех, кто хочет, чтобы они что-то поняли на склоне лет. Равным

образом меня не удивляет, что магистры искусств по большей части стоят горой за древних, которыми они кормятся. Но я не могу понять, как люди, еще не достигшие преклонного возраста и ничего не выигрывающие от этого предубеждения, не хотят видеть неоспоримые истины. Одни все еще отрицают циркуляцию крови у животных и сока у растений, другие все еще встают на сторону Птолемея против Галилея и Коперника, и все это из боязни признать, что мы знаем больше, чем знали древние. Не значит ли это предпочитать изношенное платье своих предков новой, гораздо лучше скроенной и в тысячу раз более нарядной одежде или, если вы позволите мне выразиться в более высоком стиле, сокрушаться о хлебе египетском, вместо того чтобы питаться манной небесной. Что до меня, то признаюсь вам, что я почитаю себя счастливым, сознавая благоденствие, которым мы пользуемся, и испытываю величайшее удовольствие, озирая все предшествующие века, где я вижу рождение и развитие всего на свете, но не вижу ничего такого, что в наше время не приумножилось бы и не приобрело бы новый блеск. Я рад видеть, что наш век в некотором роде достиг вершины совершенства. И так как в последние несколько лет всеобщее движение вперед весьма замедлилось и сделалось почти неприметным, подобно тому как дни едва увеличиваются, когда приближается солнцестояние, я испытываю также радость при мысли о том, что, по-видимому, небольшое может внушать нам зависть к тем, кто придет после нас.

Председатель. Вы глубоко ошибаетесь в своем расчете, если думаете, что только старые люди и магистры искусств придерживаются мнения, противного вашему.

Аббат. Я знаю, что есть еще бесчисленное множество людей, которые высказываются за древних против новых. Одни следуют в этом за своими учителями и, не замечая того, остаются школьниками до самой смерти. Другие сохраняют любовь к авторам, которых они читали, когда были молоды, так же как к местам, где они провели первые годы своей жизни, потому что эти места и эти авторы вновь вызывают в их уме приятные мысли об их юности. Некоторые, прослышав, что чем больше у людей ума и вкуса, тем больше они любят древних, без усталости повторяют, что они очарованы их произведениями. Иные стараются придать наивысшую цену преиму-

ществу, которым они якобы обладают, будучи знатоками этих превосходных авторов, из чьих сочинений, как им кажется, они черпают все благое и прекрасное, как из подлинного источника, и считают себя истинно просвещенными людьми, а всех остальных — погрязшими в темноте и невежестве. Наконец, прочие, еще более политичные, рассудив, что необходимо что-нибудь хвалить, чтобы их не обвинили в том, что они ценят только самих себя, расточают всевозможные похвалы древним и тем избавляют себя от надобности воздать должное новым.

Шевалье. Причина далека от благородства:
В уме ли иль в достоинствах иных
Нам легче вынести ста мертвых превосходство,
Чем равенство признать с единым из живых.

Аббат. Вы попали в точку. Я не сомневаюсь в том, что многие из тех, кто на словах так высоко ставит древних, еще выше ставят самих себя, и это-то меня и раздражает.

Шевалье. Это как нельзя более верно, и я не раз доставлял себе удовольствие удостовериться в этом. Ваши комедии, говорил я одному, лучше всех комедий древности. Ваши эпиграммы, говорил я другому, мне кажутся более остроумными и язвительными, чем эпиграммы Марциала и Катуллы. Пусть нам сколько угодно хвалят Ювенала и Горация, говорил я третьему, — в их произведениях нет той соли, силы и приятности, что в ваших. Вы шутите, отвечали мне. Я вовсе не шучу, возражал я, то, что вы пишете, отличается такой легкостью, правильностью и точностью, каких древние никогда не достигали. Признаюсь, отвечал мой собеседник, это стоило мне большого труда. Я продолжал свое, и после третьего залпа моих батарей он неизменно сдавался и в самовозвеличивании превосходил все мои ожидания.

Председатель. Послушать вас, отныне порядочному человеку стыдно сколько-нибудь ценить древних.

Аббат. Я этого не говорю. Я не меньше всякого другого ценю древних и их произведения, но не преклоняюсь перед ними и вовсе не убежден в том, что больше уже не создается ничего такого, что приближалось бы к ним. Относиться с пренебрежением к произведениям древних было бы несправедливо, среди них есть поистине прекрасные, и не восхищаться ими могут только глупые

и бесчувственные люди. Такое пренебрежение, кроме того, имело бы весьма опасные последствия для молодежи, ибо ей необходимо внушать величайшее почтение к авторам, которых она изучает. Но я хотел бы, чтобы соблюдалась некоторая умеренность в восхвалении древних и чтобы не так пренебрежительно относились к новым. Что касается юношей, то я желал бы, чтобы после того, как их воспитывали до последних классов в глубоком почтении к древним, им начинали бы, когда созрел их ум, показывать сильные и слабые стороны древних авторов и внушать, что возможно не только сравниться с ними, но и превзойти их, избегая их ошибок, ибо, если опасно вселять самомнение в молодых людей, еще опаснее обескураживать их, говоря им, что они никогда не приблизятся к древним и что самое прекрасное их создание будет все-таки ниже самого посредственного из произведений этих великих людей. Как бы то ни было, мне кажется, я доказал, что решительное предпочтение, которое оказывают древним перед новыми, не что иное, как следствие слепого и несправедливого предубеждения. Когда вы захотите, мы подробнее остановимся на этом, и надеюсь, я докажу вам, что нет такого искусства и такой науки даже из числа тех, где древние преуспевали, которые новые не довели до более высокой степени совершенства. Я берусь доказать это, когда вам будет угодно.

Председатель. Я охотно принимаю ваше предложение, хотя убежден в противном; рассмотрение этого тезиса не может не быть весьма интересным и полезным. Так что, когда...

Шевалье. Вот мы и на подъездной аллее версальского замка. Его окрестность радует глаз, и весело сверкает золото кровель.

Председатель. Это отвечает всем правилам хорошей композиции, где эффект должен все время возрастать.

Аббат. В этом отношении Версаль безупречен. Здания превосходят друг друга в красоте по мере того, как они открываются взору, но при всей своей красоте и пышности уступают дивным садам, с которыми не может сравниться ничто на свете.

Шевалье. Совершенно верно. Но я думаю, нам было бы не лишне подкрепить силы, прежде чем пуститься в наше долгое и утомительное предприятие. Мне кажется,

ся, что моим предложением не стоит пренебрегать, и, наверное, его разделяет как ревностный поклонник древних, так и справедливый защитник новых.

Эпиграмма Марциала, перевод которой был дан в начале предшествующего диалога.

Esse quid hoc dicam, vivis quod fama negatur.
 Et sua, quod rarus tempora lector amat?
 Hi sunt invidia nimirum, Regule, mores,
 Preferat antiquos semper ut illa novis.
 Sic veterem, ingrati Pompei quaerimus umbram,
 Sic laudant, Catuli vitia templa, senes.
 Ennius est lectus salvo tibi, Roma, Marone,
 Et sua riserunt secula Moeonidem.
 Rara coronate plauscere theatra Menandro:
 Notat Nasonem sola Corinna suum,
 Vos tamen, o nostri, ne festinate libelli,
 Si post fata venit gloria, non propero.

Mart. Epigram., X. lib., v. ad Regulum.

ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДРЕВНИМИ И НОВЫМИ В ОТНОШЕНИИ АРХИТЕКТУРЫ, СКУЛЬПТУРЫ И ЖИВОПИСИ

ДИАЛОГ ВТОРОЙ

Аббат. Признаюсь, я не могу понять, как умные люди не жалеют труда, чтобы досконально узнать, как был построен дворец Августа, в чем состояла красота садов Лукулла, сколь великолепны были сады Семирамиды, и в то же время не выказывают почти никакого любопытства к Версалью.

Председатель. Я прекрасно понимаю, что это камешек в мой огород. Но дела, которыми мне пришлось заняться, присхав из провинции, помешали мне раньше доставить себе то удовольствие, которое я доставляю себе сегодня.

Аббат. Я вовсе не упрекаю вас. Версаль не древен и не отдален, к чему же торопиться увидеть его? По-

скольку вы, можно сказать, иностранец в этом краю и не бывали здесь вот уже двадцать два года, я возьму на себя роль привратника и буду называть каждое помещение, которое мы увидим, и объяснять, для чего оно служит. Этот первый двор, как видите, весьма обширен, а между тем все строения по обе стороны его предназначены только для четырех государственных секретарей. Второй двор, в который мы сейчас войдем и который отделяет от первого эта золотая решетка, заслуживающая внимания как по своему замыслу, так и по исполнению, не столь велик, но эти два портика с колоннами дорического ордера, господствующего повсюду, и великолепие позолоченных крыш делают его гораздо более красивым. Сюда выходят покои главных должностных лиц, которые по своему положению и характеру возложенных на них обязанностей должны находиться ближе других к особе короля. Третий двор, в который ведут эти четыре или пять ступеней, весь вымощенный мрамором, как видите, еще меньше и еще прекраснее, чем два других. В окружающих его зданиях изящной архитектуры, украшенных античными бюстами, помещается часть малых апартаментов короля, откуда мы переходим в великолепные большие апартаменты, о которых вы столь слышаны.

Шевалье. Поскольку нам дозволено начать осмотр с чего мы пожелаем, прошу вас, начнем его с парадной лестницы, по которой вводят высокопоставленных иностранцев, впервые прибывающих в Версаль. Эта лестница единственная в своем роде.

Председатель. Вы правы, она великолепна.

Аббат. Богатство мраморов и блеск этой бронзовой балюстрады, так поражающей вас, ничто в сравнении с росписью потолка.

Председатель. Потолок восхитителен, и его роспись напоминает мне те прекрасные фрески, которые я видел в Италии.

Аббат. Я уверен, что вы не видели ничего более прекрасного в этом роде. Как вы догадываетесь, здесь изображены девять муз, погруженные в свои разнообразные занятия, долженствующие покрыть бессмертной славой имя монарха, которого они любят и который отныне являет собой единственный предмет их восхищения.

Шевалье. Как хороши в этих галереях, где взгляд об-

манывается прекрасно выдержанная перспектива, фигуры, представляющие различные нации четырех частей света, созерцающие дивные красоты дворца и восхищающиеся могуществом и величием Государя. Мне нравится этот гордый испанец, слегка униженный тем, что он видит, и не меньше того — изумленный голландец, но особенно радует меня удивление, написанное на лице этого монсеньора в очках, который зрит, каковы мы ныне во всех искусствах.

Аббат. Войдем в первую комнату больших апартаментов и, прежде чем осматривать ее, пройдем немного вперед, чтобы увидеть анфиладу.

Председатель. Величественное зрелище, я даже не представлял себе этого. Какое изобилие мраморов, как великолепны эти полы, панели, обрамления окон!

Аббат. Надобно заметить, что мраморы во всех покоех различны, и чем дальше, тем они более дорогие и красивые. В комнате, где мы находимся, и в двух следующих перед нами — мраморы из Бурбоннэ и Брабанта, затем идут лангедокские и пиренейские, потом — итальянские и, наконец, египетские, которые следовало бы называть скорее агатами, чем мраморами. Я вижу, ваше внимание привлекает эта древняя статуя, в самом деле прекрасная; это Цинциннат, которого застают за плугом, когда приносят ему весть, что он назначен командовать римской армией. Я понимаю ваше восхищение, но сделайте милость, не пренебрегайте и новым искусством. Благоволите бросить взгляд на роспись этого потолка.

Председатель. Очень милая роспись. Эта Венера посреди трех граций недурно нарисована. Размещенные в четырех углах и соединенные гирляндами цветов герои и героини в молитвенных позах, с благоговением взорающие на богиню, производят довольно приятное впечатление, и композиция составлена не без умения.

Аббат. Хорошо еще, что вы не находите ее отвратительной. Апартаменты, где мы находимся, как и те, которые занимает супруга дофина, состояли первоначально из семи комнат, но восхитительная галерея, которую мы сейчас увидим, захватила некоторые из них. Число семь подсказало мысль посвятить каждую комнату одной из семи планет: кордегардию — Марсу, переднюю — Меркурию, спальню — Солнцу, кабинет — Сатурну и так далее.

Бог, по имени которого названа планета, изображен посредине потолка на колеснице, влекомой подходящими для него животными, в окружении свойственных ему атрибутов, гениев и сил. На четырех картинах, расположенных по сторонам от него¹, представлены деяния величайших людей древности, имеющих касательство к планете, аллегория которой они сопровождают, деяния, столь сходные с деяниями Его Величества, что в этих картинах видна в некотором роде вся история его царствования, хотя его особа на них не изображена.

Председатель. Да, я вижу. Вот Август, принимающий то знаменитое посольство в Индии, которое принесло ему в дар дотоле невиданных в Риме животных. Я угадываю за этим посольства из самых отдаленных краев, которые принимал наш король. А Птолемей, который стоит вон там, среди ученых мужей, и Александр, приказывающий Аристотелю написать естественную историю, приводят на ум милости, которые Его Величество расточает сочинителям, и все, что он сделал для преуспевания наук.

Аббат. В кордегардии, где мы только что были, вы могли видеть героев, сокрушающих своих врагов, берущих города, возвращающихся триумфаторами. Это также легко отнести к Государю.

Шевалье. Вот золотые и серебряные вазы, несомненно, заслуживающие внимания, и не только потому, что они сделаны из столь ценного материала, но в еще большей мере — потому, что они чрезвычайно красивы.

Председатель. Coelatum divini opus Alcimedontis².

Шевалье. Вовсе нет, это вазы работы парижского ювелира, и упаси меня бог сравнивать изделия г-на Балена с созданиями божественного Алкимедонта.

Председатель. Я не хотел сказать о них ничего дурного. Но вот прекрасный Паоло Веронезе. Это «Христос в Эммаусе».

Аббат. Да, это прекрасная и прославленная картина; но прошу вас тем не менее посмотреть и на висящую симметрично ей на противоположной стене — «Семейство Дария» г-на Лебрена, потому что нам надо будет поговорить об этих двух картинах.

Председатель. Я знаю обе, так что мы можем идти дальше. А вот «Святой Михаил» и «Святое семейство»³, что вы скажете о них?

Аббат. Это две несравненные вещи, и им почти нечего противопоставить во всей Италии.

Председатель. Какой прекрасный салон и какая удобная точка для обозрения! С одной стороны — роскошные апартаменты, через которые мы только что прошли, с другой — галерея, которая мне кажется заколдованной, а с двух других — восхитительный вид на самые красивые сады на свете.

Аббат. Это Салон Войны, а тот, который мы увидим на другом конце галереи, — Салон Мира. Прошу вас обратить внимание на движение, тревогу, волнение, которыми исполнены все фигуры на этой картине, чтобы получить еще больше удовольствия, созерцая персонажей Салона Мира, воплощающих покой и безмятежность. Войдем в галерею и постараемся распознать главные деяния Людовика Великого, наполовину скрытые под приятной вуалью замысловатой аллегии.

Шевалье. Уже почти целый час мы рассматриваем различные красоты этой галереи, и я уверен, больше половины из них ускользнуло от нас. Эти красоты неисчерпаемы, и их нельзя все обозреть с первого раза. Перейдем в большие апартаменты супруги дофина.

Аббат. Эти апартаменты состоят из таких же комнат, что и апартаменты короля, с той только разницей, что в одних изображены подвиги героев, а в других — прекрасные деяния героинь.

Председатель. Я вижу, эти героини тоже размещены под знаками планет, знаменующих достоинства и деяния, которыми они прославились. Мы видим здесь мудрых, прекрасных и ученых женщин; а вот те, которые стяжали всеобщее восхищение своей доблестью. Недурно задумано.

Аббат. Свернем направо.

Председатель. Какая дивная анфилада!

Аббат. Бесподобная. Это одно из крыльев главного здания, которое мы только что видели; сейчас кончают строить другое, симметричное ему.

Шевалье. Мы могли бы вернуться и получили бы удовольствие, еще раз побывав во всех комнатах этих апартаментов, но лучше, чтобы видеть всё новые вещи, пройдем по этому большому коридору, вымощенному мрамором.

Аббат. Этот коридор приведет нас в малые апартаменты короля. Вот где вы, любитель хороших картин,

получите полное удовлетворение. Столько их, и таких прекрасных, вы, пожалуй, не видели за все свои путешествия.

Председатель. Вы не обманули нас, здесь и в самом деле много отличных подлинников, заслуживающих всяческого внимания.

Аббат. Если вы изволите бросить взгляд на плафон, он, наверное, понравится вам.

Председатель. Прелестная роспись, и она выдерживает натиск этого множества прекрасных картин, как бы задумавших затмить ее.

Аббат. Спустимся в нижние апартаменты.

Председатель. Вот опять необычайное изобилие мраморов. Это как нельзя лучше подходит для помещения, предназначенного для бань. Посмотрите на эту огромную яшмовую ванну, она имеет по меньшей мере двенадцать футов в диаметре, и в ней могли бы купаться двадцать человек сразу.

Аббат. Давайте выйдем на минуту наружу, чтобы вы обозрели фасады здания с этой стороны. Видите, как далеко они простираются!

Шевалье. На двести туазов, если не больше.

Председатель. Скульптура, украшающая эти здания, мне тоже очень нравится.

Аббат. Вы, конечно, замечаете, что зодчие позаботились о том, чтобы все статуи, рельефы и прочие украшения имели отношение к солнцу, главной части герба Его Величества. Этот замысел соблюдался так строго, что ему отвечают даже маски на замках аркад: так как годовое круговращение солнца есть образ жизни человека, они представляют различные возрасты. Первая — маска ребенка лет пяти, вторая — десятилетней девочки, третья — пятнадцатилетнего подростка, и так далее с промежутками в пять лет, причем чередуются маски женщин и мужчин, из которых последняя — маска столетнего старца.

Шевалье. Я замечаю все это, но еще лучше замечаю, что солнце печет, так что мы хорошо сделаем, если вернемся в эту прекрасную ванную комнату и с удобством подождем там часа прогулки.

Аббат. Войдем, нам не найти более приятного убежища. Ну, так что вы обо всем этом скажете?

Председатель. Я признаю, что прекрасные произведения архитектуры, которые мы только что видели, делают

честь нашему веку, но я утверждаю, что еще больше чести они делают древним векам, ибо, если в них есть что-то заслуживающее одобрения, то только потому, что они хорошо скопированы со зданий, сохранившихся от древности, и, как бы они ни были красивы, они все-таки не так прекрасны, как здания, послужившие для них образцами.

Аббат. Вот с этим я совершенно не согласен. Я утверждаю, что истинное достоинство наших архитектурных сооружений проистекает вовсе не из того, что они плод подражания античности, и утверждаю также, что они не только не хуже древних зданий, но и имеют перед ними всякого рода преимущества.

Председатель. Разве можно это утверждать, не выказывая ужасающей неблагодарности к тем, кто положил начало архитектуре? Разве можно было бы назвать прекрасным произведением архитектуры здание без колонн, без пилястров, без архитравов, без фризов, без карнизов и без всякой отделки?

Аббат. Разумеется, нет.

Председатель. Значит, мы обязаны красотой наших зданий тем, кто придумал все эти украшения.

Аббат. Это неправильное заключение. Речь, в которой не было бы ни метафор, ни апостроф, ни гипербол, ни каких-либо других риторических фигур, нельзя было бы рассматривать как произведение красноречия, но разве из этого следует, что те, кто дали правила, по которым строятся риторические фигуры, выше великих ораторов, пользовавшихся ими в своих речах? Если все имеют в своем распоряжении риторические фигуры и они представляют равное преимущество для всех, кто хочет говорить, то точно так же обстоит дело с пятью архитектурными ордерами, которые равно в руках у всех архитекторов. И так как заслуга ораторов состоит не в том, что они пользуются фигурами, а в том, что они хорошо ими пользуются, так и архитектор заслуживает похвалы не за то, что использует колонны, пилястры и карнизы, а за то, что с толком размещает их и возводит таким образом красивые здания.

Председатель. С архитектурными украшениями дело обстоит не так, как с украшениями речи. Человеку свойственно употреблять риторические фигуры, их употребляют и ирокезы, притом даже чаще, чем европейские

ораторы. Но те же самые ирокезы не употребляют в своих постройках колонн, архитравов и карнизов.

Аббат. Да, они не употребляют в своих жилищах колонн и карнизов ионического или коринфского ордера, но употребляют стволы деревьев — первые колонны, которыми воспользовались люди, — и края крыш у них выступают наружу, образуя своего рода карниз, наподобие того, который послужил образцом всем последующим, столь украсившимся с первобытных времен.

Председатель. Вы правы, все архитектурные детали были созданы наподобие частей первых деревянных строений. Для колонн послужили образцом бревна, которыми подпирали крыши, для их баз — колоды, которые подкладывали под эти бревна, а для капителей — листва, которой бревна украшались вверху. Прообразом архитрава была балка, лежащая на грубых колоннах, о которых я только что говорил. Фриз соответствует толщине перекладин, как это явственно видно в дорическом ордере, где триглифы обозначают их край, а метопы — расстояние от одной перекладины до другой. Карниз соответствует толщине потолка; легко видеть, что модильоны не что иное, как концы стропил. Но не надобно забывать о приятной форме и правильных пропорциях, отличающих все эти архитектурные детали, красотой которых нельзя не восхищаться и за которые нельзя не восхвалять измысливших их великих людей.

Аббат. Все эти детали лишь со временем, постепенно приняли свою нынешнюю форму. Таким образом, нельзя сказать, что их на самом деле измыслили отдельные люди. К тому же если форма этих деталей нам кажется красивой, то лишь потому, что мы к ней привыкли давно, и, без сомнения, она могла бы быть совсем другой и не менее нравиться нам, если бы была в той же мере привычной для наших глаз.

Председатель. Если бы форма этих деталей была совершенно произвольной, к вашим словам можно было бы прислушаться, но так как все пропорции зданий, как говорит Витрувий, соответствуют пропорциям человеческого тела⁴, нельзя сказать, что, если бы они были не такими, как есть, они бы нам столь же нравились.

Аббат. Витрувий, правда, где-то говорит, что как природа позаботилась придать правильные пропорции

человеческому телу, так и архитектор должен стараться придать правильные пропорции всем частям своего здания, но он вовсе не говорит, что архитектор должен сообразовывать эти пропорции с пропорциями человеческого тела. Чуть ли не на одном этом плохо понятом положении и основаны все таинства архитектурных пропорций. Как бы то ни было, по-моему, разве только колонна может иметь некоторое отношение к человеческому телу; да и то, какое отношение? Высота самой короткой из колонн, тосканской, в семь с лишним раз превышает толщину, тогда как у самого высокого и самого сухощавого человека — только в четыре.

Председатель. Это верно, но как диаметр, или толщина, колонны определяется по ее основанию, так и толщина, или диаметр, человека определяется по его стопе.

Аббат. Это не имеет никакого смысла, так как длина ступни человека отнюдь не мера его толщины, она составляет не больше половины толщины.

Председатель. Тем не менее дорические колонны пропорциональны мужской фигуре, ионические — женской, а коринфские — девической. И потому-то даже храмы богов были обычно дорического ордера, храмы богинь, например Юноны и Весты, — ионического ордера, а храмы богинь-девственниц, Минервы и Дианы, — коринфского.

Аббат. Остроумная мысль, и она была высказана на прекрасном греческом языке и на прекрасной латыни, но это только рассуждения людей, которые размышляли об архитектурных деталях уже после того, как они были созданы. Не это определило их пропорции. Вначале лишь простой здравый смысл побуждал, воздвигая колонны, отказываться от чрезмерно длинных или чрезмерно коротких; от первых — потому, что они недостаточно мощны, чтобы выдерживать предназначенный для них груз, от вторых — потому, что они громоздки, излишне мощны и занимают слишком много места. Но так как между этими двумя крайностями есть много пропорций, которые равно удовлетворяют здравый смысл и ни одни из которых не оскорбляют зрения, их окончательно определил случайный выбор первых зодчих, а привычка видеть их в прекрасных зданиях придала им впоследствии в наших глазах ту красоту, которой мы восхищаемся.

Председатель. Ничуть не бывало. Совершенную красоту, чарующую взор человека, сколько-нибудь сдущее-

го в архитектуре, придает им то, что в них уловлена некая мера, предписанная природой. То же самое мы видим в музыке, где октава или квинта приятно поражает слух, когда в том или другом из этих аккордов выдержан правильный интервал между составляющими его тонами.

Аббат. Сравнение архитектурных деталей с музыкальными аккордами неприемлемо⁵, — ведь октава или квинта как раз и должна состоять из тонов с определенным интервалом независимо от соглашения людей и от привычности для слуха, так что, коль скоро этот интервал слишком велик или слишком мал, аккорд коробит слух в любой стране и при любой неискушенности в музыке. Иначе обстоит дело с архитектурными деталями, из которых одни по сравнению с другими могут быть несколько большими или несколько меньшими и все-таки нравиться, как это можно видеть в дивных творениях великих зодчих древности; все они нравятся, хотя весьма различны по своим пропорциям. Можно заметить также, что, на какой бы лад, лидийский, фригийский или дорийский, ни была написана музыка, октава, квинта и другие аккорды всегда имеют равную длительность. Совсем не то с колоннами и всеми другими архитектурными деталями, которые меняют свои пропорции в зависимости от ордера: в ионическом они более изящны и стройны, нежели в дорическом, а в коринфском, — нежели в ионическом. Это различие пропорций в различных ордерах ясно показывает, что они произвольны и что их красота зиждется только на соглашении людей и на привычке. Чтобы пояснить свою мысль, скажу, что в зданиях бывают красоты двух родов⁶. Есть естественные и положительные красоты, которые нравятся всегда и независимо от обычая и моды; так, красивы высокие и обширные здания, сложенные из больших, ровных и гладких камней, столь хорошо пригнанных друг к другу, что стыки между ними почти неприметны; здания, где все, что должно быть вертикальным, совершенно вертикально, а все, что должно быть горизонтальным, совершенно горизонтально, где мощное несет на себе легкое, где прямоугольные фигуры точно прямоугольны, а круглые точно круглы и где все надлежащим образом обтесано и все грани четки. Такого рода красоты отвечают всякому вкусу, имеют цену во всех

странах и во все времена. Но есть другие, всего лишь условные красоты; они нравятся только потому, что глаза привыкли к ним, и имеют только то преимущество, что им было отдано предпочтение перед иными, которые не уступают им и равным образом нравились бы, если бы выбрали их. К этим красотам относятся формы и пропорции, приданные колоннам, архитравам, фризам, карнизам и прочим архитектурным деталям. Красоты первого рода любезны нам сами по себе, а красоты второго рода — лишь потому, что на них пал выбор, и потому, что они присоединились к первым, от которых получили, как бы счастливым образом заразившись от них, такой дар нравиться, что они нравятся не только в их обществе, но и тогда, когда с ними разлучены.

Шевалье. Значит, с этими архитектурными деталями дело обстоит так же, как с нашим платьем, все фасоны которого сами по себе почти одинаково красивы, но особенно привлекательны тогда, когда модны, то есть когда их носят придворные, потому что тогда приятная внешность, привлекательность и красота этих особ как бы передается их платью, а от их платья — платью тех, кто носит сходное.

Аббат. Вот именно, вы как нельзя лучше пояснили мою мысль.

Председатель. Если бы это было так, то, поскольку моды время от времени меняются, должны были бы меняться и архитектурные детали, однако с тех пор, как их придумали греки, не видно, чтобы они изменили свою форму. Они по-прежнему обладают свойством нравиться, и время не только не умалило их красоту и приятность, а, напротив, можно сказать, удвоило их.

Аббат. Это различие проистекает из того, что платье не так долговечно, как здания. Если бы шляпы, например, носили семьсот или восемьсот лет, их фасон менялся бы не чаще, чем капители колонн. Мы видим то плоские, то остроконечные шляпы, потому что их меняют три или четыре раза в год и, чтобы показать, что не носят всегда одну и ту же, выбирают новую форму, из-за чего и происходит внезапный переворот в моде. Но здания прочны, и, когда строят новые, им придают как можно большее сходство с теми, которые уже существуют и нравятся публике, с тем чтобы они тоже нравились, и вот это-то и увековечивает моду на украшающие

их архитектурные детали. При всем том эта мода со временем все же меняется. У коринфской капители первоначально и высота и ширина были равны модулю. Мало-помалу ее высоту увеличили на одну седьмую модуля, и эта более живая форма сообразно с обычной привилегией мод так удовлетворяла глаза, что старая, приплюснутая коринфская капитель стала уже непереносима. Нечто подобное произошло и с ионической капителью⁷, которая очень долго сохраняла две волюты в форме валиков, но теперь уже не осмелилась бы показаться в этом древнем головном уборе и обязана в наше время иметь четыре одинаковые стороны в любой архитектурной композиции. Я мог бы показать вам, что почти все архитектурные детали постигла такая же участь, а это доказывает, что их красота основана главным образом на соглашении и привычке.

Председатель. Однако во всех этих архитектурных деталях есть определенная пропорциональность, которая придает им высшую красоту, и это настолько верно, что архитекторы денно и нощно ищут эти правильные и точные пропорции, и когда, к своему счастью, находят их, то их произведения доставляют истинным знатокам невыразимое удовольствие и удовлетворение.

Аббат. Утверждают, что среди колонн дворца Тюильри есть одна, отличающаяся этими столь желанными пропорциями, и что ею приходят полюбоваться как единственной, где архитектор достиг неуловимого совершенства. Говорят даже, что еще недавно туда каждый день приводили одного старого архитектора и он, сидя на стуле, проводил добрых два часа в созерцании этого шедевра.

Шевалье. Меня это не удивляет. Эти два часа он отдыхал в приятном месте и к тому же недорогой ценой приобретал завидную репутацию, потому что чем меньше публика понимала, что в этой колонне может его очаровывать, тем больше она укреплялась в предположении, что он обладает глубокими познаниями тайн архитектуры.

Аббат. Если бы такого рода пропорции в архитектуре были прекрасны от природы, они были бы известны нам от природы и не нужно было бы учиться, чтобы судить о них. К тому же они не различались бы до бесконечности, как различаются в прекраснейших произведениях ар-

хитектуры, дошедших до нас с древних времен, и в описаниях, которые мы находим в книгах самых выдающихся архитекторов.

Председатель. Не спорю, пропорции различны и в древних зданиях и в книгах по архитектуре, но в этом-то и сказывается одаренность архитекторов. Они не неудачу варьировали их, а в соответствии с оптическими законами. Когда здание строилось на большой площади и могло, следовательно, быть видно издалека, они придавали карнизам большую выпуклость, потому что в отдалении она скрадывалась, а когда на здание можно было смотреть только изблизи, — меньшую, потому что при взгляде снизу даже узкий выступ казался широким. Таким образом, архитекторы отнюдь не отказывались от правильных пропорций, а, напротив, сообразовывались с ними, восполняя своею сметливостью то, что терялось из-за местоположения, так что нельзя не восхищаться как их заботой о том, чтобы сохранить для зрения правильные пропорции, так и необыкновенным искусством, с которым они этого добивались.

Аббат. Что вы скажете, если я вам наглядно докажу, что древние никогда не руководствовались соображениями, которые вы им приписываете? Следуя им, они должны были бы утончать кверху не столько большие колонны, сколько маленькие, потому что первые больше скрадываются из-за своей высоты, однако колонны храма Фаустины, терм Диоклетиана и храма Конкордии, которые имеют высоту тридцать-сорок футов, утончены несоразмерно больше, чем колонны арок Тита, Септимия⁸ и Константина, высота коих не превышает пятнадцати или двадцати футов. Если следовать тем же оптическим законам, софпиты, или, выражаясь более понятным языком, нижние стороны карнизов, должны были бы быть выгнуты, когда здание видно издалека, и не должны были бы быть выгнуты, когда его можно видеть только вблизи, однако в портике Пантеона, который виден с далекого расстояния, нижние стороны карнизов отнюдь не выгнуты, а внутри храма, где на них смотрят по необходимости с весьма близкого расстояния, напротив, выгнуты. Древние были слишком мудры и слишком искусны, чтобы впасть в заблуждение, которое вы им приписываете. Ведь если чрезмерно выступающий карниз производит приятное впечатление, когда на здание смо-

гряд издали, он должен производить неприятное впечатление, когда его видят вблизи. Что же за преимущество в том, что здание кажется красивым, когда зритель находится вдали от него, если оно выглядит безобразным, когда к нему приближаются? Никогда не следует пытаться помочь глазу: он столь пронизателен и справедлив в своих суждениях и в силу долгой привычки так точно знает, насколько нужно увеличить или убавить размеры предмета в зависимости от места и расстояния, с которого его видят, что менять что бы то ни было в пропорциях произведений архитектуры или скульптуры — значит не помогать, а мешать ему.

Шевалье. Я вас не понимаю. Как, вы хотите, чтобы, например, лошадь, поставленная на Триумфальную арку, не была больше, чем настоящая лошадь?

Аббат. Я далек от мысли утверждать что-либо подобное. Поставить лошадь на столь большой пьедестал, как Триумфальная арка, не придав ей очень большие размеры, значило бы нарушить правила пропорциональности. Когда я говорю, что не следует менять пропорции, я имею в виду не соотношение целого с другим целым, лошади с пьедесталом, статуи с нишей, колонны с архитектурными деталями, которые ее увенчивают, а соотношение частей целого между собой, скажем, соотношение руки с рукой или ноги с ногой у одной и той же статуи. Я говорю, что не следует, например, делать одну руку длиннее другой, потому что положение этой руки таково, что ее видят в ракурсе, или по какой-либо другой причине. Есть любители древностей, которым до того вскружили голову пресловутые оптические секреты и которые так любят толковать о них, что, как я сам слышал, утверждают, будто у Венеры одна нога, та, что слегка согнута, длиннее другой, которая выпрямлена и на которую она опирается, потому что, говорят они, длина согнутой ноги скрадывается и разумный скульптор возместил это. Я весьма точно измерил обе ноги статуи и нашел их такими, какими они мне всегда казались, то есть совершенно одинаковыми по длине и по толщине. Я каждый день встречаю и других любителей древностей, которые уверяют, будто барельефы наверху колонны Траяна больше, чем те, что внизу, и что так оно и должно быть согласно провозглашаемому ими прекрасным правилам. Однако, побывав в Пале-Ройяле, где

находятся все эти барельефы, можно удостовериться в том, что те и другие совершенно одинаковы по высоте. В подобных случаях глаз не нуждается в помощи; как бы далеко ни находился человек, которого мы видим, мы понимаем, высок ли он ростом. Плотник, который снизу смотрит на балку на самом верху здания, безошибочно определяет, какой она толщины в дюймах, и даже ребенок не ошибается насчет величины груши или яблока, которые он видит на дереве.

Шевалье. Теперь я понимаю вашу мысль и, как и вы, считаю, что, когда хотят оказать глазу помощь, в которой он не нуждается, его вводят в заблуждение, а не выводят из него.

Аббат. Я мог бы подтвердить эту истину бесчисленным множеством других примеров, но предпочитаю отослать вас к предисловию и первой главе трактата о пяти видах колонн, где обстоятельно говорится о неоправданном изменении пропорций и дается прекрасный ответ тем, кто обычно приводит по этому поводу историю о двух Афинах, на которую, я вижу, собираетесь сослаться и вы.

Шевалье. Что это за история о двух Афинах?

Председатель. Я расскажу вам ее. В Афинах был скульптор по имени Алкамен, столь почитаемый за свои произведения, что Фидий, который жил в то же время, что и он, умирал от зависти. Но как ни искусен был этот скульптор, он не знал ни геометрии, ни перспективы, тогда как Фидий был весьма сведущ в этих науках. Однажды афинянам понадобились две статуи Афины, которые они хотели поставить на две чрезвычайно высокие колонны, и изваять их было поручено Фидию и Алкамену, двум самым искусным скульпторам того времени. Алкамен создал стройную и изящную Афину с нежным и миловидным лицом и не пренебрег ничем, чтобы отделать и отшлифовать статую. Фидий же, зная, что предметы, находящиеся высоко, кажутся гораздо меньшими, чем они есть, сделал богине большой, широко раскрытый рот и очень крупный, широкий нос, придав всем остальным частям тела отвечающие высоте колонны пропорции. Когда обе статуи были принесены на площадь, Алкамена осыпали похвалами, а Фидия охватил страх, как бы афиняне не побиили его камнями за то, что он сделал их богиню такой безобразной и ужасающей,

но, когда обе статуи были установлены на колоннах, Афины работы Алкамена оказалось невозможно разглядеть, а Афина Фидия предстала несравненно прекрасной, и народ заговорил совсем по-другому, как нельзя более восхваляя Фидия, который с этого дня приобрел бессмертную славу, а Алкамен стал предметом всевозможных насмешек как человек, берущийся за дело, в котором ничего не смыслит.

Аббат. Возможно, в этой истории есть доля истины, но не может быть, чтобы были истинны все ее обстоятельства. Фетс, который сообщает ее в том виде, как вы ее только что изложили, показывает, что он был невежда в науке о перспективе, ибо нос при взгляде снизу вверх может казаться более коротким, но никак не менее широким.

Председатель. Почему вы не хотите допустить, что он выглядит меньше как в длину, так и в ширину?

Аббат. По причинам, которые было бы долго объяснять, в чем не нуждаются люди, подобно вам, сведущие в перспективе. Итак, я думаю, что Фидий, будучи весьма искусным скульптором, не дал себе труда отделать и отшлифовать свою статую, потому что на большом расстоянии все неровности и без того сглаживаются, но не изменил пропорций, не сделал рот Афины ни бóльшим, ни более открытым, чем если бы на нее должны были смотреть с расстояния в десять шагов, и не сделал ей более широкий нос, чем должен быть у богини, ибо, несмотря на удаление, как рот, так и нос имели бы, на взгляд зрителя, те пропорции, которые скульптор им дал. Те, кто описал эту историю, для вящего эффекта преувеличили безобразие Афины, увиденной вблизи, и красоту той же Афины, созерцаемой издали, чтобы подчеркнуть великую искусность Фидия.

Шевалье. Я слышал сходные истории от людей весьма искусных в архитектуре и скульптуре, но никогда им не верил и всегда думал, что они рассказывают все эти чудеса только для того, чтобы показать, что они читали хорошие книги, и для того, чтобы возвысить свое искусство, раскрывая глубокие тайны, которые, по их словам, присущи ему, но сами отнюдь не хотят подражать этим примерам.

Аббат. Не сомневайтесь, так оно и есть. Жирардон изваял Минерву, которая помещена на фронте замка

Со. Я видел эту статую как в его мастерской, так и на предназначенном ей месте, и мне вовсе не показалось, что в мастерской нос у нее больше, а рот открыт шире, чем на фронтоне. Так как это сидящая фигура, скульптор должен был бы, следуя принципам, которые ложно приписывают древним, удлинить выше пояса ее тело, потому что колени частью скрывают его — более или менее, в зависимости от того, приближаемся ли мы к ней или отступаем назад. Однако он и не подумал что-либо менять в ее пропорциях, а нашел разумный и остроумный выход. Минерва у него не сидит как обычно, а как бы привсталала, так что, откуда бы на нее ни смотреть, она видна почти во весь рост. Скульптор может придать статуе какую угодно позу, но не делать ее безобразной и уродливой из-за плохо понятых оптических законов. Как бы то ни было, я убежден, что древние и в мыслях не имели доброй половины тех ухищрений, которые им приписывают, и что три четверти красот, которые усматривают в их произведениях, порождены случаем. Обычно причиной изменения пропорций бывала лишь фантазия или небрежность архитектора. Однако те, кто вступили на то же поприще гораздо позднее, увидев в таких изменениях секрет искусства, тщательно отметили все различия в пропорциях и заставили своих учеников выучить их наизусть. Итак, не нужно считать изобретение архитектурных деталей такой уж большой заслугой древних, потому что эти детали неприметно, как бы сами собой вошли в обиход, и если они красивы, то красивыми были бы и другие, когда б на них пал выбор, когда б их использовали в великолепных зданиях и когда б их освятило время. Не нужно равным образом вменять в заслугу архитектору то, что он строго соблюдает пропорции, которые нам оставили древние, потому что нет таких странных пропорций, примеры которых нельзя было бы найти у превосходных авторов. К тому же описание архитектурных ордеров всем доступно и найти его в книгах не труднее, чем отыскать слово в словаре. Но истинную заслугу архитектора составляет умение, используя архитектурные ордера, строить здания одновременно прочные, удобные и великолепные, то есть умение отдавать должную дань великолепию, нимало не жертвуя при этом, с одной стороны, прочностью, а с другой — удобством, хотя эти три достоинства почти всегда

в раздоре; умение сообщать наружному виду здания такую правильность и приятность, как будто расположению и удобству внутренних помещений не придавалось никакого значения, а внутренним помещениям — такое хорошее расположение и такое удобство, как будто о фасадах ничуть не заботились.

Шевалье. Значит, здесь то же, что в поэзии, где рифмы и размер должны быть соблюдены, как будто смысл и здравый рассудок ни к чему не обязывали поэта, а то, что говорится, должно быть так разумно и естественно, как будто ему не приходилось соблюдать ни рифмы, ни размера.

Аббат. Совершенно верно. Но так как в наше время не осталось ни одного древнего здания, в котором располагался какой-нибудь государь, или по крайней мере ни одного достаточно сохранившегося, чтобы судить об искусности архитекторов в расположении апартаментов, мы не можем сравнивать их с нашими нынешними зданиями. Однако, видя, до какой изощренности доведена эта часть архитектуры с начала нашего века и в особенности за последние двадцать или тридцать лет, можно догадываться, насколько в этом отношении мы превосходим древних. Некоторые утверждают, что даже во дворце Августа не было стекол в окнах.

Председатель. Что из того! Это все равно что сказать, что у Августа не было рубашки. Древние в самом деле не имели этих маленьких удобств, но их отсутствие ничего не отнимает у великолепия и красоты.

Шевалье. Ну и забавные герои:
Рубашки не было на теле
У них зимой, и не имели
Оконных стекол их покои.

Председатель. Смейтесь сколько угодно, но это не имеет никакого отношения к вопросу, который мы обсуждаем.

Аббат. Отсутствие этих маленьких удобств дает основание полагать, что им не хватало и многих других; но вернемся к главной части архитектуры, которая состоит в украшении фасадов. Я утверждаю, что в этом мы превосходим древних. Посмотрим хотя бы на Пантеон, самое великолепное и правильное из древних зданий, каковым его и считали все архитекторы. В портике этого храма, пожалуй, нет двух колонн одинаковой толщины.

Председатель. Угловые колонны действительно толще остальных, но это отвечает правилам архитектуры.

Аббат. Та, что справа от входа, толще остальных, это верно, но та, что слева, симметричная ей, не только не одинакова с ней, но и меньше следующей с той же стороны.

Председатель. Разве вы не знаете, что эти две колонны поменяли местами?

Аббат. Я читал об этом в недавно вышедшем новом описании древних зданий Рима, но остался в недоумении. Там сказано, что эти две колонны были куда-то перенесены, что папа Урбан VIII распорядился снова поставить их туда, где они стояли, и сделать той и другой новые капители и что архитектор, то ли по недосмотру, то ли по неведению, поменял их местами, поставив более тонкую в угол, а более толстую — рядом с ней, тогда как следовало сделать наоборот. Что по распоряжению папы Урбана этим двум колоннам сделали новые капители взамен разрушившихся от времени, это верно, но ничему остальному я не верю: если бы убрали две колонны, да еще из угла, как могла бы не рухнуть та часть здания, которую поддерживали эти две колонны? Палладио и Серлио, которые дали нам описание этого храма более чем за восемьдесят лет до понтификата папы Урбана, не отметили, что в портике недостает двух колонн, а это слишком примечательное обстоятельство, чтобы такие архитекторы могли о нем забыть. История о том, что эти две колонны переносились на другое место, была придумана только для того, чтобы не пришлось признать, что древние делали ошибки. Но пусть даже тяжелый антаблемент в углу портика в течение многих лет чудесным образом держался в воздухе, как вы утверждаете, чтобы любой ценой спасти честь древних; при ближайшем рассмотрении вы увидите, что почти все остальные колонны этого портика тоже разнятся толщиной. Поясной карниз, на который опирается свод храма, не совпадает по отвесу с колоннами нижнего яруса и с пилястрами верхнего и нависает или наполовину нависает над пустотами находящихся под ним глухих окон. Второй ярус имеет цоколь и увенчание непомерной величины и некстати прорезан двумя большими арками, на перемычках которых кое-как держатся неровные остатки

жестоко искалеченных пилястров. Архивольт одной из этих арок, будучи изогнут соответственно ее образующей кривой, не совпадает по отвесу с большим карнизом, который служит ей импостом, а модильоны этого карниза — с серединой капителей колонн. Кроме того, на фронте портика с одной стороны их на один больше, чем с другой: справа насчитывается двадцать три модильона, а слева — двадцать четыре. Я не знаю примеров подобной небрежности.

Председатель. Все это пустяки. Лучше бы вы отметили, что разумный и сведущий архитектор позаботился о том, чтобы толщина стен этого храма составляла одну седьмую его диаметра.

Аббат. Вы смеетесь над нами, разве это имеет какое-нибудь отношение к красоте храма? Эта пропорция может говорить только о прочности, которая была бы еще большей, если бы толщина стен превышала одну седьмую диаметра, и вполне достаточной, если бы они были не такими толстыми. Кстати, заметили вы, какой ужасающей толщины перекрытия у древних? Они делали их вдвое толще стен, тогда как у нас они обычно наполовину тоньше стен; таким образом, в их зданиях перекрытия были в четыре раза толще, чем в наших; это был чудовищный груз, совершенно излишний. У древних был, кроме того, весьма дурной способ строительства, который состоял в том, что камни клались в ромбическом или сетчатом порядке; при этом каждый камень представлял собою как бы клин между двумя ниже лежащими камнями и грозил из раздвинуть. Нельзя умолчать здесь и о том, что древние не знали самого тонкого и художественного в архитектуре, я хочу сказать — камнетесных работ; потому-то все своды у них были из кирпича, покрытого штукатуркой под мрамор, а архитравы — обычно из дерева или цельного камня.

Председатель. Архитравы, которые делались из цельного камня, были от этого только красивее.

Аббат. Это верно, но, так как слишком длинный камень при слишком большом расстоянии между опорами неизбежно сломался бы, они были вынуждены ставить колонны так близко друг к другу, что, как замечает Витрувий, дамам, которые шли, взявшись за руки, приходилось разлучаться, когда они входили в портики, окружавшие храмы⁹.

Председатель. Однако архитрав, который несли колонны Эфесского храма, был пятнадцати с лишним футов длиной. Правда, архитектор, устрешенный величиной этого камня, отчаивался поднять его, и, рассказав об этом, Плиний добавляет, что, помолившись Артемиде, зодчий заснул, а, когда проснулся, архитрав был уже на предназначенном ему месте. Из этого видно, что на искусство, с которым он его поднял и установил, смотрели как на нечто чудесное.

Аббат. Если бы этот архитектор знал камнетесное дело, его не смущали бы размеры архитрава: он составил бы его из нескольких камней, и такой архитрав был бы гораздо прочнее. Но что стал бы делать этот архитектор, покровительствуемый Артемидой, если бы ему надо было поднять два таких камня, какие потребовались бы для фронтона Лувра, — каждый пятьдесят четыре фута длиной, восемь футов шириной и всего лишь пятнадцать дюймов толщиной, отчего они весьма легко могли бы сломаться? С такой задачей не справились бы ни он, ни его богиня. Архитрав из цельного камня не позволял древним делать большие интерколумнии, а потому и употреблять парные колонны, увеличивая таким образом промежутки, — способ размещения колонн, придающий зданию изящество и выразительность. Быть может, нет более хитроумного и более родственного математике искусства, чем камнетесное. Это ему мы обязаны удивительными тропками, благодаря которым здание держится само собой, в силу своей конфигурации и обтески камней, из которых оно построено. Посмотрите на наши низкие, почти всегда плоские своды, на лестницы, что вьются вдоль стен, между которыми они заключены, не подпираемые никакими столбами, и выходят на лестничные площадки, тоже висящие в воздухе без иной опоры, кроме стен и искусной пригонки камней. Вот в чем сказывается искусство архитектора, который умеет использовать тяжесть камня против нее самой и заставить его держаться в воздухе под действием того же веса, который вызывает его падение. Вот чего никогда не знали древние, которые не только не умели удерживать камни на весу, но и не сумели изобрести хорошую машину, чтобы их поднимать. Мелкие камни они носили на верх здания на плечах, а крупные вкатывали по откосу земляной насыпи, которую делали все выше, по мере то-

го как здание росло, а потом убирали, по мере того как наносили на его стены штукатурный намет. Это был вполне естественный, но не очень хитроумный способ, весьма далекий от применения машин, изобретенных в последнее время, которые не только поднимают камни на желаемую высоту, но и кладут их точно на предназначенное им место. Правда, у древних были кое-какие машины для поднятия камней, описанные у Витрувия, но те, кто знает толк в машинах, признают, что ими было очень неудобно или даже невозможно пользоваться.

Председатель. Все это прекрасно, но покажите нам современные здания, сравнимые с Пантеоном, о котором вы так плохо говорите, с Колизеем, с театром Марцелла¹⁰, с аркой Константина и бесчисленным множеством подобных зданий.

Аббат. В здании надобно оценивать две вещи — его грандиозность и красоту его строения. Грандиозность может делать честь государям и народам, которые понесли расходы на него, но вменить в заслугу архитектору можно только красоту замысла и совершенство исполнения, иначе пришлось бы больше чтить того, кому принадлежит план наименьшей из египетских пирамид, который представляет собой всего лишь простой треугольник, чем всех греческих и римских архитекторов, потому что на эту пирамиду пошло больше камней, чем на Пантеон или Колизей, и на сооружении ее было занято больше рабочих, чем на строительстве любого из этих зданий. Чтобы лучше понять мою мысль, вообразите, что некий государь желает, чтобы ему построили галерею шестьсот туазов длиной. Разве не верно, что, когда архитектор, измыслив и тщательно обдумав ее план, построит и отделает часть этой галереи длиной в пятнадцать или двадцать туазов, он будет не менее достоин похвалы как архитектор, чем если бы он построил ее всю? Не надо поэтому упирать на громадность или протяженность зданий, хотя, пожалуй, нам это было бы выгодно, ибо где мы найдем у древних дворец в двести туазов по фасаду, как тот, где мы сейчас находимся? Но, повторяю, размеры здания не имеют касательства к искусству архитектора. Это не может встретить возражений, и потому я утверждаю, что один главный фасад Лувра как произведение архитектуры прекраснее любого

здания древних. Когда был представлен проект этого здания, он всем чрезвычайно понравился. Величественные портики, где колонны несут архитравы двенадцати футов длиной, и квадратные плафоны такой же ширины поразили даже взоры как нельзя более привычные к прекрасному, но казалось, привести в исполнение этот проект невозможно и он скорее пригоден для того, чтобы стать произведением живописи, ибо только на картинах можно было видеть подобные здания, чем для того, чтобы служить образцом для главного фасада настоящего дворца. Однако он был полностью выполнен, и не обвалился ни один камень этого широкого потолка, совершенно плоского и как бы висящего в воздухе. К тому же весь этот фасад был построен с величайшей аккуратностью, отвечающей его несравненному великолепию. Стыки между огромными камнями почти незаметны, и задник портиков сложен так тщательно, что на всем протяжении фасада не видно ни одного вертикального шва: строители позаботились о том, чтобы швы приходились на края пилястров или на обрамления ниш, которые скрывают их за своими выступами.

Председатель. Итак, по-вашему, мы превосходим древних в архитектуре; я не думал так раньше и сейчас так не думаю; но объясните, умоляю вас, как может быть, чтобы мы превосходили их в отношении скульптуры? Это было бы не менее интересно услышать и, быть может, труднее доказать.

Аббат. Я признаю, у нас есть античные статуи несравненной красоты, делающие честь древним.

Шевалье. Я советую вам, защитник древности, укрепиться за этими статуями. Окружите себя Геркулесом, Аполлоном, Артемидой, Гладиатором, Борцами, Вакхом, Лаокооном и еще двумя или тремя столь же могучими, и пусть после этого попробуют вас одолеть.

Аббат. Это добрый совет, но не надо звать на помощь других, потому что если вы поставите среди них, например, Флору, которую так ценит большинство любителей древностей, то в вашу крепость будет легко ворваться с этой стороны.

Председатель. Почему? Флора — одно из прекраснейших произведений скульптуры, какие у нас есть.

Аббат. Это одетая фигура, поэтому драпировку надо рассматривать как ее существенную часть. Однако дра-

пировка нехороша: кажется, будто на богине мокрая простыня.

Председатель. Да, и скульптор намеренно сделал ее такой, чтобы дать лучше почувствовать наготу фигуры.

Аббат. Если бы это была нимфа вод, еще куда ни шло, хотя и тогда это было бы странно, ибо, надо полагать, одеяния таких божеств схожи с оперением водоплавающих птиц, которые не вымокают в воде. Скульптор, без сомнения, не подумал об этом; он смочил драпировку своей модели, чтобы она сохранила складки, которые он тщательно уложил, а потом в точности перенес на изваяние. Как нельзя более странно видеть кусок ткани, который, вместо того чтобы ниспадать сообразно естественному тяготению всех весомых тел, облипает ногу. То же самое мы видим и там, где драпировка обрисовывает округлости грудей. Есть более удачные способы обозначать наготу фигур и показывать их правильные пропорции.

Председатель. Возможно, древние иногда были не совсем точны в драпировке. Они с небрежением относились к ней и даже подчеркивали, что относятся к ней с небрежением, чтобы придать большую красоту наготы своих фигур.

Аббат. Я убежден, что древние, так же как мы, старались сделать как можно лучше все, что они предпринимали, и не вижу тонкого смысла в том, чтобы плохо делать столь важную вещь, как драпировка одетой фигуры. К тому же не надо думать, что мастерство драпировки не имеет большого значения для скульптора. Выбирать красивые складки, располагать их так, чтобы они ложились или ниспадали величаво и благородно, — секреты, обладание коими составляет немалое достоинство, и, быть может, нет ничего более трудного, чем придать легкость одежам, ибо, если складки неестественны и не создают впечатление тонкости ткани, то кажется, что фигура задыхается под ее неподвижной массой и как бы скована ею. Большинство древних не находило для того более удачного способа, чем прижимать драпировку к нагому телу и делать множество маленьких складок. Ныне умеют, не прибегая к этому средству, придавать драпировке видимость сколь угодно легкой, делая тонкими складки там, где они берут начало.

Шевалье. Когда глядишь на складки некоторых древних драпировок, отстоящие друг от друга на равные расстояния и образующие параллельные линии, кажется, что их провели гребнем или граблями.

Председатель. Такого рода складки мы находим в драпировках некоторых статуй римских матрон и весталок, у которых платья были плиссированы при помощи разведенной в воде камеди, так что скульпторы не могли представить их иначе, и ваш упрек не основателен.

Аббат. Прекрасно, если так, но опасаясь, что это лишь мнимая ученость, предназначенная послужить им оправданием. Как бы то ни было, древние не были мастерами по этой части, и с этим надо согласиться, как надо согласиться и с тем, что они восхитительно ваяли обнаженное тело. Ибо, признаюсь, в Аполлоне, Артемиде, Венере, Геркулесе, Лаокооне и некоторых других статуях, на мой взгляд, есть нечто величественное и божественное, чего я не нахожу в нынешних, но в то же время мне трудно разобрать, порождены ли восхищение и благоговение, которые меня охватывают при виде этих изваяний, единственно их красотой и совершенством, или они отчасти проистекают из нашей естественной склонности чрезмерно ценить то, что как бы освящено и поставлено выше суждения людей долгой чредою времен. Ибо, хотя я всегда остерегаюсь таких предубеждений, они столь сильны и столь скрыто действуют на наш ум, что я не знаю, вполне ли я свободен от них. Но я убежден, что, если через две тысячи лет сохранится группа Аполлона, изваянная для грота дворца, где мы находимся, и некоторые другие произведения той же силы, к ним будут относиться с таким же, а может быть, с еще большим почтением.

Шевалье. Не дожидаясь, пока пройдут две тысячи лет, было бы нетрудно просветиться на этот счет в несколько дней. Сейчас умеют готовить такую красновато-желтую жидкость, столь успешно придающую мрамору цвет антиков, что нет человека, которого бы это не ввело бы в заблуждение. Забавно было бы слышать восторженные восклицания не знающих об обмане любителей древности при виде такого мрамора. Насколько выше, чем все произведения нашего века, поставили бы они эту подделку!

Аббат. Мы знаем, как бойко торгуют такого рода антиками и как один почтенный человек, известный нам всем, наполнил ими кабинеты любителей-новичков. Однажды, когда я прогуливался по его саду, мне сказали, что я хожу по бесчисленному множеству бюстов, зарытых в землю, где они превращаются в антики, пропитываемые навозной жижей. Я видел некоторые из этих бюстов и клянусь вам — их трудно отличить от подлинников.

Шевалье. Что до меня, то я не вижу никакой разницы между теми и другими, если не считать того, что поддельные антики мне нравятся больше, чем настоящие, потому что у последних по большей части меланхолический вид и застывшие на лицах гримасы, к которым мне трудно привыкнуть.

Аббат. Если звание древнего имеет такой вес и считается большим достоинством для произведения скульптуры, то в не меньшей мере ему придает цену и способствует его славе то обстоятельство, что оно находится в отдаленной стране и, чтобы увидеть его, надо предпринять путешествие за триста или четыреста лье. Когда для того, чтобы увидеть Марка Аврелия, надо было ехать в Рим, эта знаменитая конная статуя считалась несравненной и публика как нельзя более завидовала тем, кто ее видел. Трудно поверить, что теперь, когда она у нас, в Париже, ее обходят вниманием, хотя эта копия, помещенная в один из дворов Пале-Рояля, превосходно отлита и не уступает оригиналу в красоте и изяществе. Это, бесспорно, прекрасная статуя, в ней есть движение, жизнь, но все в ней преувеличено, чрезмерно. Лошадь поднимает переднюю ногу гораздо выше, чем это возможно, держит голову так, как будто у нее вывихнута шея, а копыта у нее больше, чем у любого овернского мула.

Шевалье. Когда я в первый раз увидел эту статую, я подумал, что император Марк Аврелий ездил на жеребой кобыле; у нее до того раздутые бока, что бедному императору приходится ужасно раскорячивать ноги.

Председатель. Некоторые думают, что брюхо у лошади так раздалось, потому что оригинал был раздавлен рухнувшим зданием.

Аббат. Как можно так думать? Кто же не знает, что литая бронза скорее разбилась бы, чем согнулась.

Председатель. Вы не принимаете в расчет, что, по общему мнению, эта конная статуя отлита из коринфской меди, в которую, как вы знаете, добавляют золото и серебро, придающее ей мягкость и гибкость.

Аббат. Эта мнимая примесь золота и серебра не только не могла придать больше гибкости меди, но сделала бы ее еще более твердой и неподатливой; такое действие примеси неизбежно оказывают на все металлы. Но каких только оправданий не ищут для древних и чему только не верят, лишь бы не допустить, что они сделали хоть малейшую ошибку!

Председатель. Их не без основания так почитают. Вы сами признаете, что из их рук вышло немало несравненных статуй.

Аббат. Я готов это повторить, и меня это не удивляет. Скульптура — поистине одно из прекраснейших искусств, в которые вкладываются ум и мастерство людей, но можно также сказать, что она — самое простое и ограниченное из всех, в особенности когда дело касается статуй. Нужно только выбрать хорошую модель, придать ей приятную позу и затем верно скопировать ее. Тут нет надобности в долгих размышлениях различного рода и в накоплении правил, которым должно следовать. Достаточно иметь врожденный талант и работать с прилежанием. Нужно также заметить, что это был чрезвычайно благодарный труд, что за такие произведения полагалось весьма высокое вознаграждение, что речь шла о том, чтобы дать богам целым нациям и самим государям этих наций, и, наконец, что, когда статуя удавалась скульптору, его чтили не меньше, чем бога, вышедшего из его рук. Древние смогли поэтому преуспеть в ваянии статуй, но не достигли той же высоты в других, более сложных искусствах, требующих больших размышлений и соблюдения многочисленных правил. Это настолько верно, что в тех частях скульптуры, где размышление и рассуждение имеют больше значения, например в барельефах, они были намного слабее. Они не знали бесчисленного множества секретов этой части скульптуры даже в то время, когда возводили колонну Траяна¹¹, где не соблюдены законы перспективы и постепенного уменьшения рельефности. На этой колонне почти все фигуры расположены на одной линии, а если некоторые помещены на заднем плане, то они столь же велики и столь

же четко обозначены, что и передние, — точно не находятся в отдалении, а только поднялись на ступени, чтобы одни были видны над другими.

Председатель. Если бы колонна Траяна не была сооружением необыкновенной красоты, г-н Кольбер, которого вы при мне не раз хвалили за отменный вкус и склонность к изящным искусствам, не послал бы в Рим мастеров снять форму с этой колонны и привезти во Францию по два слепка с каждого барельефа, что нельзя было сделать без значительных затрат.

Аббат. По-видимому, господин Кольбер действительно выразил этим свое уважительное отношение к скульптуре древних, но кто может быть уверен в том, что здесь не играли некоторую роль политические соображения. Не думаете ли вы, что зрелище лесов, громоздящихся на площади вокруг колонны в сто двадцать футов высотой, и бесчисленного множества рабочих, копошащихся на них, в то время как государь, по чьему указу они работают, встав во главе стотысячной армии, подчиняет своим законам все города, на которые обращает или только грозит обратить силу оружия, — не думаете ли вы, говорю я, что, как ни приятно это зрелище, оно вместе с тем ужасно для большинства иностранцев всех наций мира, которые непрестанно прогуливаются здесь, и внушает им в сто раз больше почтения к Франции, чем то, что она слывет страной, где разбираются в произведениях скульптуры.

Шевалье. В это же самое время случилось одно происшествие примерно того же рода, доставившее мне большое удовольствие. Курьер с пакетом от г-на Кольбера, находившегося тогда во Фландрии, при короле, был задержан противником, и среди ордонансов касательно королевских зданий, затраты на которые достигали крупных сумм, оказалось распоряжение о выплате содержания испанским актерам за вторую четверть года. Вообразите, какое выражение лица сделалось у командующего вражеской армией, чьи солдаты были раздеты и разуты, когда он узнал, что государь, с которым ему предстояло сражаться, приказывает выплатить жалованье испанским актерам, хотя держит их только в угоду королеве и с условием, что при нем они никогда не будут давать представлений.

Аббат. Я охотно допускаю, что г-н Кольбер распорядился сделать слепки с колонны Траяна и привезти их

сюда единственно из любви к изящным искусствам, но посмотрим, какой они имели успех. Когда барельефы были распакованы и расставлены на складе Пале-Ройяля, публика сбежалась посмотреть на них, но, увидев их, стала с недоумением переглядываться; эти барельефы так мало отвечали ее ожиданиям, словно дорогой утратили половину своей красоты. Правда, там были прекрасные головы и довольно удачно найденные позы, но не было никакого искусства в композиции, никаких переходов в рельефах и обнаруживалось совершенное незнание перспективы. Два или три любителя древностей, еще полные тем, чего наслушались в Риме, рассыпались в умеренных похвалах этим произведениям, а остальные, зная, что быть очарованным чем-либо древним считается признаком хорошего вкуса, старались проникнуться их восхищением, но при всем желании не могли присоединиться к их мнению и с разочарованием отворачивались. Барельефы все там же, никто их не копирует, и лишь немногие приходят на них посмотреть.

Шевалье. Я помню, как один из этих ревностных приверженцев древности, желая выставить в выгодном свете некоторые из этих барельефов, водил по ним рукой, растопырив пальцы, и говорил: как это величественно, как это прекрасно. Его попросили указать на какое-нибудь место, которое особенно заслуживает восхищения, но ему это так и не удалось. Сначала он указал на голову, которая была слишком велика, с чем он согласился, потом — на лошадь, которая была непомерно мала. Тем не менее он упорно утверждал, что все вместе восхитительно.

Аббат. Если внимательно рассмотреть большинство этих барельефов, то окажется, что это не настоящие барельефы, а, скорее, статуи, распиленные на две половины, одна из которых приложена тыльной стороной к гладкой поверхности и закреплена на ней. Достаточно посмотреть на барельеф с танцовщицами: их фигуры, без сомнения, необыкновенно красивы, и нет ничего более благородного, стройного и грациозного, чем наружность, стать, движения этих танцующих девушек, но, как я уже сказал, это статуэтки, распиленные надвое или наполовину вдавленные в поле, на котором они держатся. Это ясно показывает, что изваявший их скульптор при всем своем таланте еще не обладал тем искусством, ко-

тому потом научили ваятелей время и размышление и которое в наши дни достигло высшего совершенства, то есть искусством, позволяющим скульптору рельефом в два дюйма создавать не только фигуры, похожие на статуи и отъединенные от своего фона, но и фигуры, как бы отдаляющиеся, углубляясь в него, одни больше, другие меньше. Замечу мимоходом, что самым прекрасным в барельефе с танцовщицами мы обязаны скульптору нашего времени, потому что, когда Пуссен привез его из Рима во Францию, это был еще только эскиз или почти эскиз, довольно грубый, и удивительное изящество, которым мы восхищаемся, придал ему старший Ангье.

Председатель. Если, как вы говорите, новая скульптура в этом отношении так превосходит древнюю, то и нынешняя живопись должна быть выше живописи древних, потому что в конце концов именно у нее скульптура научилась всем тайнам перспективы и постепенных переходов.

Аббат. Я согласен с этим, вы делаете совершенно правильный вывод, но, поскольку теперь речь пойдет о живописи, надо прежде всего различать в ней в соответствии с эпохами ее расцвета живопись времен Апеллеса, Зевксиса, Тиманта и других великих художников, о которых рассказывается в книгах столько чудес, живопись времен Рафаэля, Тициана, Паоло Веронезе и некоторых других блестящих итальянских мастеров и живопись нашего века. Если следовать общему мнению, которое почти всегда определяет достоинство соответственно с древностью, мы должны поставить век Апеллеса гораздо выше века Рафаэля, а век Рафаэля — гораздо выше нашего, но я отнюдь не согласен с таким взглядом на вещи, и в особенности — с предпочтением, которое отдают веку Апеллеса перед веком Рафаэля.

Председатель. Как можете вы не соглашаться со столь общим и столь разумным суждением, особенно после того, как вы признали превосходство скульптуры Фидия и Праксителя; ведь если скульптура тех времен выше ваяния всех последующих веков, то это тем более верно применительно к живописи, принимая в расчет, что она способна дарить нам тысячи красот и прелестей, которые скульптуре недоступны.

Аббат. Именно по этой причине вывод, который вы делаете, неприемлем. Если бы живопись была столь же

простым и ограниченным искусством, как скульптура, — это касается в первую очередь статуй, ибо в них скульптура достигла совершенства, — я согласился бы с вашим мнением, но живопись — искусство столь обширное и разнообразное, что только в продолжение всех прошедших веков удалось открыть все ее тайны и секреты. Чтобы убедить вас в том, сколь мало красоты в древних картинах и насколько ниже они картин Рафаэля, Тициана и Паоло Веронезе, а также и тех, что пишутся ныне, я хочу воспользоваться хвалами, которые они стяжали. Говорят, Зевксис столь правдоподобно нарисовал виноград, что птицы слетались клевать его. Какое же в этом чудо? Несметное множество птиц разбилось о небо в панораме Рюэль, пытаясь пролететь сквозь нее, но никого это не удивило и даже не умножило похвал этой панораме.

Шевалье. Некоторое время назад, проходя по каналу Релижъез-англез, я увидел нечто такое, что делает не меньше чести живописи, чем история с виноградом Зевксиса, будучи, однако, гораздо забавнее. Во дворе г-на Лебрена, где были открыты ворота, выставили сушиться только что написанную картину, где на переднем плане был превосходно изображен чертополох. Мимо проходила какая-то женщина с ослом, который, завидев чертополох, ворвался во двор, сбив с ног свою хозяйку, пытавшуюся его удержать за недоуздок, и, если бы не двое слуг, которые дали ему по пятнадцать или двадцать ударов палкой, чтобы прогнать его, он съел бы чертополох, я говорю — съел бы, потому что краска еще не просохла и он ее всю слизнул бы языком.

Аббат. Этот чертополох не уступает винограду Зевксиса, которым так восторгается Плиний. Тот же Плиний рассказывает, что Паррасий с таким правдоподобием написал занавеску, что ввел в заблуждение даже Зевксиса. Такого рода обман зрения достигается каждый день посредством произведений, которые никто не ценит. Сто раз повара протягивали руку к правдоподобно нарисованным куропаткам и каплунам, чтобы насадить их на вертел, и что же? Это вызывало смех, а картина оставалась на кухне. Тот же автор как о чуде сообщает о том, что один художник тех времен, писавший голубя, представил его тень на краю корытца, из которого он пил. Это только доказывает, что до тех пор не изображали

ть, которую одно тело отбрасывает на другое, когда заслоняет его от света. Он хвалит другого художника за то, что тот так написал Афины, что ее глаза были обращены ко всем, кто на нее смотрел. Кто же не знает, что, когда художник заставляет смотреть на себя особу, с которой пишет портрет, этот портрет обращает глаза на всех, кто смотрит на него, где бы они ни находились. Он говорит, что Апеллес написал Геракла, который, будучи виден со спины, тем не менее показывал свое лицо; это доказывает, что дотоле художники изображали людей в застывших позах, без движения и жизни. Кто же не понимает, какое невежество в живописи изобличают такие похвалы и у того, кто их расточает, и у тех, кто их стяжал. Но что сказать об удивительном мастерстве, которым блеснул Апеллес, прочертив в тончайшей черте еще более тонкую, чем завоевал себе славу величайшего художника своего века?

Председатель. Я вижу, вы не понимаете, в чем состояло соревнование между Апеллесом и Протогеном. Вы впадаете в распространенную ошибку, думая, что Апеллес провел на полотне тончайшую черту, чтобы дать понять Протогену, что к нему приходил именно он, потому что ни один другой художник не мог этого сделать, а Протоген провел черту другого цвета, как бы расщепляющую черту Апеллеса, который, вернувшись, в свою очередь рассек черту Протогена еще одной, намного более тонкой. Но это не отвечает исторической истине: они соперничали не в проведении линий, а в оттенках цветов — предмете, достойном состязания художников. Апеллес взял кисть и нанес столь тонкий, столь легкий оттенок, что едва можно было уловить переход одного цвета в другой. Протоген наложил на него другой оттенок, еще более тонкий и мягкий. Но третьим оттенком, наложенным на первые два, Апеллес настолько превзошел Протогена, что тот признал себя побежденным: большего он сделать уже не мог.

Аббат. Позвольте вам заметить, что вы взяли эту галиматью из книги Лудовико Демонтиозо. Как, по-вашему, можно накладывать друг на друга три оттенка цветов, позволяя тем не менее видеть, что последний из них наиболее тонкий? Меня не удивляет, что этот автор сам не знает, что говорит, — нет ничего более обычного, когда ученые толкуют об искусствах, — но мне странно, как

он обходится с Плинием, оставившим нам описание этой картины. Плиний уверяет, что он ее видел и даже жадно рассматривал незадолго до того, как она погибла при пожаре, вспыхнувшем во дворце императора. Он добавляет, что на этой картине, очень большой по размеру, не было нарисовано ничего, кроме едва различимых линий, прочерченных во всю ее ширину, что, казалось бы, делало ее малозначительной по сравнению с окружавшими ее прекрасными картинами, но, несмотря на это, она больше привлекала внимание любопытных, чем все остальные произведения величайших художников. Демонтиозо осмеливается утверждать, что Плиний никогда не видел никаких линий на этой картине, что на ней их не было и что они ему померещились, потому что он слышал о них, или он нарочно это сказал, чтобы избежать упрека в том, что он ничего не разглядел. Что за невыносимая дерзость, не правда ли? Но, чтобы вы не обвинили меня в том, что я неуважительно говорю о человеке, написавшем толстые книги, я сошлюсь на господина де Сомеза, который отзывается о нем в гораздо более сильных выражениях и который, по-видимому, был еще больше, чем я, возмущен этой дерзостью. Итак, состязание между Протогеном и Апеллесом касалось именно ловкости рук; речь шла о том, кто из них проведет более тонкую линию. Такого рода искусство долго считалось у древних великим достоинством. Тому доказательство — *O* Джотто. Папа Бенедикт IX распорядился повсюду искать отменных художников и доставлять ему их произведения, чтобы по ним судить о пригодности этих художников для работы, которую он хотел поручить достойнейшему. Джотто не захотел дать картину, но, взяв лист бумаги, в присутствии посланца папы одним движением карандаша или пера написал такое круглое *O*, как будто начертил его циркулем. Это *O* побудило папу отдать ему предпочтение перед всеми другими художниками и породило поговорку, которая еще и сейчас в ходу у итальянцев: когда хотят дать понять, что человек очень глуп, о нем говорят, что он круглый, как *O* Джотто. Но уже давно такого рода сноровка не в цене у художников. Г-н Менаж говорил мне, что знал одного монаха, который не только писал одним росчерком пера совершенно круглое *O*, но и ставил точку в самом центре его. Этому монаху никогда не приходило в голову выда-

вать себя за художника, он довольствовался тем, что его хвалят за его маленький талант. Пуссен, даже когда у него уже дрожала рука и он едва мог попасть кистью в нужное место, создавал картины невыразимой красоты, в то время как тысячи художников, которые могли бы расщепить на десять черт самую тонкую черту Пуссена, написали лишь весьма посредственные картины. Такого рода подвиги — явный знак детства живописи. Незадолго до Рафаэля и Тициана писались картины — и такие картины у нас еще есть, — главное достоинство которых состоит в том, что там можно пересчитать все волоски в бороде и на голове каждой фигуры, так тонко они выписаны. Китайцы при всей древности их искусств не пошли дальше этого. Быть может, они скоро научатся правильно рисовать, придавать фигурам красивые позы и даже правдиво выражать все страсти, но еще долго не достигнут совершенного понимания светотени, постепенного смягчения тонов, тайн перспективы и разумного расположения предметов и фигур в большой композиции. Чтобы правильно понять мою мысль, надо различать в живописи три вещи: изображение фигур, выражение страстей и композицию целого. Под «изображением фигур» я понимаю не только правильную обрисовку их контуров, но и придание им надлежащих цветов. Под «выражением страстей» я подразумеваю различные выражения лиц и различные позы изображаемых людей, показывающие, что они собираются сделать, о чем они думают, — одним словом, что происходит у них в глубине души. Под «композицией» я понимаю разумное соединение в одно целое всех этих фигур, умело расположенных и различающихся по оттенкам цвета сообразно тому, на каком плане они помещены. То, что я говорю здесь о картине, где изображено несколько фигур, должно относиться также и к картине, где изображена только одна фигура, потому что различные части этой фигуры находятся между собой в таком же отношении, что и различные фигуры — друг с другом. Те, кто посвящает себя живописи, начинают с того, что учатся рисовать контуры фигур и заполнять их естественными для этих фигур красками; потом они учатся придавать своим фигурам красивые позы и выражать страсти, которые, по их замыслу, эти фигуры должны выказывать, но лишь через долгое время познают, какие правила надобно со-

блюдать, чтобы достичь хорошей композиции картины, верно распределять свет и тени и все подчинять законам перспективы как в рисунке, так и в колорите. Точно так же и те, кто первыми в мире начали заниматься живописью, вначале старались лишь правдиво передать очертания и цвета предметов, желая только, чтобы люди, которые увидят их произведения, могли сказать — вот человек, вот лошадь, вот дерево, да и то часто прикрепляли к картине дощечку с надписью, чтобы избавить зрителей от труда догадываться, что на ней изображено. Потом они стали придавать своим фигурам красивые позы и одушевлять их всевозможными страстями. И, надо думать, только этими двумя частями живописи и овладели Апеллес и Зевксис, если судить по тому, что сообщают об их произведениях различные авторы; эти художники не знали или весьма слабо знали третью часть живописи, которая касается композиции картины, отвечающей правилам и требованиям, каковые я только что изложил.

Председатель. Как же можно это согласовать с чудесами, которые рассказывают о произведениях этих великих людей? Ведь за них давали целые меры золота, и люди считали, что этого еще мало, ибо эти произведения укрощали ярость врагов и умеряли алчность завоевателей, у которых страх обречь огню столь прекрасные творения пересиливал желание овладеть прославленными городами.

Аббат. Это чудесное действие древней живописи не мешает мне стоять на своем; ибо в ней трогает, чарует и пленяет не прекрасная композиция, не правильное распределение света, не переходы тонов, отвечающие расположению предметов, то есть не все то, что составляет третью часть живописи, о которой я говорил. Сильное впечатление на зрителей производят в этих картинах лишь верная обрисовка предметов, натуральность цветов, которые им приданы, а главное, живое и естественное выражение душевных движений. Ибо нужно заметить, что, подобно тому как живопись состоит из трех частей, есть также и в человеке три части, подверженные воздействию извне, — чувства, сердце и разум. Правильные очертания предметов в сочетании с их цветами ласкают взор, правдивое выражение душевных движений находит прямой путь к сердцу и, запечатлевая в нем те

самые страсти, которые представлены на картине, доставляет ему весьма чувствительное удовольствие; и, наконец, художественный смысл, обнаруживающийся в правильном распределении света и теней, в сообразном отдаленности соотношении фигур, в разумной, продуманной композиции, дарит уму радость, правда, менее живую, зато более духовную и более достойную человека. Так же обстоит дело и с произведениями всех других видов искусств. В музыке звучный и хорошо поставленный голос чарует слух, веселые или томные в зависимости от выражаемых страстей модуляции того же голоса трогают сердце, а удивительно стройное, гармоничное сочетание различных партий, сливающихся воедино, доставляет наслаждение разуму. В ораторском искусстве произношение и жест поражают чувства, патетические фигуры доходят до сердца, а прекрасное построение речи воспринимается высшей частью души и приносит ей чисто духовную радость, которую она одна способна испытывать. Итак, я говорю, что, для того чтобы весь мир восхищался Апеллесом и Зевксисом, им довольно было очаровывать взор и трогать сердце и не было нужды владеть третьей частью живописи, которая удовлетворяет только разум, ибо эта ее часть отнюдь не восхищает большинство людей, а, напротив, весьма часто вредит картинам в их мнении и лишь приводит к тому, что они не нравятся. В самом деле, сколько людей хотели бы, чтобы отдаленные фигуры на картине были столь же велики и четко обрисованы, как и близкие, что позволяло бы их лучше видеть, и они охотно избавили бы живописцев от труда составлять композицию и нюансировать тона при переходе от переднего плана к заднему, а главное, были бы весьма рады, если бы художники не накладывали теней на лица, в особенности на портретах особ, которых зрители любят.

Шевалье. Я должен вам рассказать по этому поводу об одной простодушной даме, жаловавшейся мне, что художник, которого я ей рекомендовал, сделал ей на портрете черное пятно под носом. Вчера, сказала она, я показывала этот портрет всей моей родне, обедавшей у меня, и все до одного были возмущены. Я сама с двумя канделябрами в руках подошла к зеркалу посмотреть, точно ли у меня под носом черное пятно, какое он сделал на портрете, но, сколько ни смотрела, не увидела

его, и никто из присутствовавших не увидел. Я вовсе не хочу, чтобы мне льстили, говорила я, но и не хочу, чтобы мне приписывали недостатки, которых у меня нет. Все были того же мнения и пожимали плечами, недоумевая, почему всем художникам приходит фантазия пачкать лица своими смешными и глупыми тенями. Не могу удержаться, чтобы не рассказать вам еще одну историю того же рода. Когда в церковь Сент-Этьен-Дю-Мон принесли покров с вышивкой, изображающей мученическую смерть святого Стефана, знатоки остались им вполне довольны, но прихожане-простолюдины — отнюдь нет. Возле меня стоял один добрый горожанин, у которого в часослове была маленькая картинка на велене с изображением святого Стефана. Святой в алой мантии, отороченной золотым позументом, стоял, как истукан, на коленях, вытянув вперед руки, и в одной руке держал изумрудную пальмовую ветвь. Вот это святой Стефан, говорил он, обращаясь к двум своим соседкам, его каждый ребенок узнает. Ах, боже мой, почему господа художники не рисуют вот так.

Аббат. В Париже есть много мнимых знатоков, которые высказались бы, как этот добрый горожанин, если бы не боялись, что их поднимут на смех. Обычно самое тонкое и сложное во всех искусствах не нравится большинству людей. Это особенно легко заметить в музыке: невежды не любят гармонии нескольких партий, сливающихся воедино, они находят, что все эти созвучия и фуги, в которых и состоит самое чарующее, самое божественное в этом искусстве, всего лишь неприятное и докучное смешение звуков, и откровенно говорят, что предпочитают один красивый голос.

Шевалье. Конечно, в особенности если этот красивый голос исходит из ротика с алыми губками и ровными белыми зубами.

Аббат. Разумеется, и по этому можно судить, как они любят музыку и как они в ней разбираются. Но вернемся к живописи. Я могу также доказать слабость древних художников, воспользовавшись некоторыми образцами античной живописи, сохранившимися в Риме в двух или трех местах, ибо, хотя эти произведения относятся не совсем к тем временам, когда жили Апеллес и Зевксис, они написаны, по-видимому, в той же манере, и если тут есть разница, то она состоит разве только в том, что мастера,

которым принадлежат эти произведения, будучи менее древними, могли обладать большими познаниями в живописи. Я видел «Альдобрандинскую свадьбу» и так называемую «Могилу Овидия». Фигуры здесь хорошо нарисованы, позы разумны и естественны, а лица исполнены благородства и достоинства, но краски смешаны очень неумело и нет никакого понятия о перспективе и правильной композиции. Все тона одинаково ярки, ничто на картине не выступает вперед и ничто не отодвинуто на задний план, все фигуры расположены почти на одной линии, так что это скорее напоминает раскрашенный барельеф, чем картину: все здесь сухо и неподвижно, без единства, без связи и без той мягкости живых тел, которая отличает их от мраморных или бронзовых изваяний. Таким образом, главная трудность состоит не в том, чтобы доказать, что нынешние живописцы превосходят таких художников, как Зевксис, Тимант и Апеллес, а в том, чтобы показать, что они имеют некоторое преимущество и перед Рафаэлем, Тицианом, Паоло Веронезе и другими великими художниками прошлого века. Тем не менее я осмеливаюсь утверждать, что, если рассматривать искусство само по себе, как совокупность накопленных правил и предписаний, мы увидим, что ныне оно более законченно и совершенно, чем во времена этих великих мастеров. Сравним картину «Христос в Эммаусе» Паоло Веронезе с картиной г-на Лебрена «Семейство Дария», тем более что мы только что видели обе эти картины в прихожей больших апартаментов короля, где они, как будто нарочно для сравнения, повешены друг против друга.

Председатель. Нельзя лучше сказать об этих двух картинах, чем это сделал один итальянский прелат. Картина г-на Лебрена отменно хороша, но, к несчастью, у нее дурной сосед, сказал он, желая этим дать понять, что, как она ни прекрасна, она меркнет перед картиной Паоло Веронезе.

Аббат. Так как французы по натуре своей не менее склонны презирать произведения своей страны, чем итальянцы — при всяком удобном случае превозносить произведения своих соотечественников, я не сомневаюсь, что это острое словцо было встречено рукоплесканием и что некоторые особы, подхватив его, выдают за свое, чтобы дать понять, что у них отменный вкус и что они

возвываются над своей нацией, но это меня нимало не волнует. Я видел, как другой итальянский прелат еще более обидным образом выказал свое пренебрежение к картине «Семейство Дария»: он прошел мимо нее не только не обратив на нее внимания, но намеренно глядя в землю, как будто эта картина могла оскорбить его взор. В первую минуту это напускное пренебрежение вызвало у меня гнев, но потом я рассмеялся. Как бы то ни было, я согласен, что «Христос в Эммаусе» принадлежит к числу самых лучших картин, какие можно видеть; ее персонажи — живые люди, и нам понятно не только что они делают, но и что они думают; но так как картина — это некая поэма, где единство места, времени и действия должно соблюдаться еще строже, чем в настоящей поэме, потому что место в ней неизменно, время неделимо, а действие мгновенно, посмотрим, как это правило соблюдено в картине, о которой идет речь. Правда, все персонажи находятся в одной комнате, но они так разобщены, как если бы были в разных помещениях: здесь — наш Господь, преламывающий хлеб, среди своих учеников; там — венецианцы и венецианки, почти не обращающие внимания на происходящее таинство, а посредине — малые дети, играющие с собакой. Не разумнее ли было бы написать на эти три сюжета три различные картины, чем из трех картин составить одну, лишенную цельности?

Председатель. Признайтесь, разве не кажется, что слышишь, как персонажи этой картины говорят, а грудь у женщины на переднем плане будто из живой плоти?

Аббат. Согласен, но какая надобность в том, чтобы эти персонажи говорили, и прилично ли этой женщине показывать грудь?

Председатель. Помещать на картинах благочестивого содержания тех, кто их заказывает, а также и все их семейство — столь распространенный обычай, что смешение персонажей разных времен и стран не должно было бы вас удивлять.

Аббат. Я знаю этот обычай и не порицаю его, хотя художники вряд ли им очень довольны. Мы каждый день видим на картинах, изображающих Рождество, тех, кто их заказал, но на коленях, в поклонении, подобно волхвам. Мы видим их также на картинах, где представлено Распятие Христа, но они простерты на земле и глаза их

возведены на Спасителя, так что они включены в главное действие картины. А здесь персонажи как бы не видят друг друга и только по воле художника они оказались в одном и том же месте.

Председатель. Все эти мнимые недостатки имеют отношение не к художнику как художнику, а к художнику как историку.

Аббат. Это верно, если видеть назначение художника только в том, чтобы правдиво изображать тот или иной предмет, не задаваясь вопросом, есть ли в композиции правдоподобие, благопристойность и здравый смысл, но я не думаю, чтобы художники хотели снять с себя обязанность соблюдать во всех своих произведениях столь справедливые и необходимые условия. Как бы то ни было, я утверждаю, что как художник Паоло Веронезе не лучше сохранил в композиции должное единство, нежели сделал это как историк, ибо его картина смотрится как бы из двух точек: пейзаж — из одной, комната, где Спаситель сидит за столом со своими учениками, — из другой; линия горизонта ниже, чем поверхность стола, — ошибка в перспективе, непростительная даже для школяра, проучившегося две недели. Не думаю, чтобы мы могли сделать какой-либо из этих упреков г-ну Леброну по поводу «Семейства Дария». Это настоящая поэма, где соблюдены все правила. Единство действия: Александр входит в палатку Дария. Единство места: это палатка, где находятся только лица, которые там должны находиться. Единство времени: момент, когда Александр говорит, что принять Гефестиона за него не было большой ошибкой, потому что Гефестион — его второе я. Если посмотреть, с какой тщательностью все здесь направлено к единой цели, нельзя не увидеть в изображении этой истории величайшую согласованность, цельность, единство и в то же время величайшее разнообразие, принимая во внимание различные позы персонажей и различные выражения лиц. Все здесь воплощает удивление, восхищение и страх, вызванные неожиданным появлением самого прославленного на земле завоевателя, но эти страсти выражены по-разному у различных лиц. Мать Дария, раздавленная тяжестью горя и своего преклонного возраста, простирается в пыли перед победителем и, обнимая его колени, старается растрогать его своей немощью; жена Дария, которая не менее удручена, но у которой больше

сил, со слезами на глазах смотрит на того, от кого зависит ее судьба и судьба ее близких; Статира, чью красоту слезы делают еще более трогательной, кажется, только и может плакать; у Парисаты, более юной и потому менее подверженной скорби, в глазах сквозит свойственное ее полу любопытство и удовольствие видеть героя, о котором она столько слышала; малолетний сын Дария, ко-его мать представляет Александру, выглядит удивленным, но полным благородной уверенности в себе, которую придают ему высокое происхождение и привычка видеть вооруженных людей, наподобие Александра. Равным образом и характеры всех остальных персонажей так ярко выражены, что мы не только понимаем, какие страсти ими владеют, но и видим, как меняются оттенки и сила этих страстей в зависимости от племени, возраста и положения изображаемых лиц. Рабы в священном трепете простерты ниц; робкие евнухи, по-видимому, более испуганы, чем удивлены, а у женщин к страху примешивается слабая надежда на уважение, которое должно быть оказано их полу. А как красивы и разнообразны лица на этой картине! Все они исполнены величия и благородства, все они, если так можно выразиться, по-своему геройственны, и им под стать одежды, которые художник написал с удивительной обдуманностью и тщательностью. В картине «Христос в Эммаусе» все лица, если оставить в стороне Христа и двух его учеников, которые не лишены благородства, написаны с мужчин и женщин из числа знакомых художника, что до крайности принижает ее содержание и приводит к такому же смещению разнородных начал, какое явила бы нам возвышенная трагедия, в которую вставили несколько сцен низкого и комического стиля. Если мы теперь обратимся к тому, что относится к собственно живописному искусству, то найдем, что в картине г-на Лебрена не только повсюду соблюдена перспектива, но и композиция отличается безупречной стройностью, а фигуры, казалось бы, одинаково освещенные, тем не менее так нюансированы, что если бы их поменяли местами, то они не сочетались бы по причине различия оттенков, которые при том положении, какое занимают эти фигуры, кажутся одинаковыми, но тогда оказались бы весьма различными. Этого нельзя столь безоговорочно сказать о картине Паоло Веронезе «Христос в Эммаусе» и

о большинстве картин его времени. Итак, я сравнил бы произведения лучших художников нашего времени с одушевленными телами, в которых все члены так тесно связаны между собой, что их нельзя перенести на иные места, нежели те, где они находятся, а большинство древних картин — с кучей камней или каких-либо других предметов, сваленных как попало; их можно было бы сложить в другом порядке, и никто этого не заметил бы.

Шевалье. Признаюсь вам, что картина «Семейство Дария» всегда казалась мне шедевром г-на Лебрена; и, быть может, в этой картине он превзошел себя самого по той причине, что имел честь писать ее на глазах у короля; он трудился над ней в Фонтенбло, где Его Величество с чрезвычайным удовольствием наблюдал за его работой.

Председатель. Как, выходит, «Архангел Михаил» и «Святое семейство», которые мы только что видели, не могут сравниться с картинами г-на Лебрена?

Аббат. Я очень сожалею, если вы меня так поняли; эти два несравненных шедевра, как я уже сказал, самое прекрасное из всего, что создано в Италии. В позе и в чертах лица архангела Михаила есть нечто столь великое и благородное, рисунок столь правилен и сочетание цветов столь совершенно, что если и можно было бы пожелать чуть большей приглушенности тонов в самых затененных местах, то это не мешает «Архангелу Михаилу» быть первой картиной в мире, с которой может поспорить разве только «Святое семейство».

Председатель. Значит, в отношении этих двух картин вы признаете себя неправым, а тем самым ставите век Рафаэля выше нашего.

Аббат. Это ниоткуда не следует. Я согласен, что эти две картины и полотна некоторых других старинных мастеров столь совершенны в том, что касается главных частей живописи, что в целом им можно отдать предпочтение перед картинами нынешних художников, но я утверждаю, что у всех у них есть некоторые недостатки, от которых свободны произведения наших выдающихся мастеров. Рафаэль, например, так плохо знал законы ослабления света и смягчения тонов из-за завесы воздуха, одним словом, так называемой воздушной перспективы, что на его картине фигуры заднего плана вырисовываются почти так же отчетливо, как и фигуры перед-

него плана, листья отдаленных деревьев видны так же ясно, как и листья ближайших, и окна здания, находящегося на расстоянии четырех лье, не труднее пересчитать, чем если бы оно было в двадцати шагах. Таким образом, если рассматривать живопись в себе, как совокупность правил, которым надлежит следовать, чтобы хорошо писать, то никогда во все предшествующие века она не была столь совершенной, как ныне. Скажу даже, что я не совсем уверен в справедливости своего суждения о картинах старинных мастеров, не только потому, что меня располагает в их пользу почтение к их старинности, но и потому, что старинность доподлинно придает им красоту. Ибо новые произведения живописи в некотором роде схожи с жестковатым мясом только что убитых животных или с терпкими плодами, только что сорванными с дерева: есть в них какая-то грубость, резкость, которую только время может смягчить и сгладить, приглушая слишком яркое, стушевывая слишком четкое, делая неприметными переходы одних тонов в другие. Кто знает, какой степени красоты достигнут «Семейство Дария», «Триумф Александра», «Поражение Пора» и другие картины такой же силы, когда время допишет их и обогатит новыми красотами, как оно обогатило «Архангела Михаила» и «Святое семейство»! Ибо я замечаю, что эти великие картины становятся все прекраснее и что время, смягчая то, что кисть художника разумно предоставила ему смягчить, с тем, однако, чтобы оно не тронуло самого существа произведения, сообщает ему тысячу новых прелестей, которые только оно может дать.

Шевалье. То, что вы говорите, приводит мне на память одно стихотворение, посвященное живописи, с аллегорическим рисунком, где время представлено в виде старика, держащего в одной руке кисть, которой он поправляет и улучшает произведения отменных мастеров, а в другой — губку, которой он стирает картины плохих художников. Я все еще помню эти стихи и сейчас прочту их вам.

Полотен избранных все сильный старец сей
 Касался кистию искусною своей.
 Темней их делало ее прикосновенье,
 Но и прекраснее, без всякого сомненья,
 Слегка сгущая тень, слегка смягчая свет,
 Чуть согревая тон, чуть приглушая цвет

И создавая ту чудесную патину,
 Что смертный наложить не может на картину.
 Но по другим холстам, презренья не тая,
 Он губкой проводил, безжалостный судья,
 И их не оставлял грядущим поколениям,
 Но казни обрекал заслуженным забвеньем.

Аббат. Это очень верно, и всегда будет трудно сравнивать старинную картину с новой, потому что неизвестно, что сделает время и какие красоты придаст оно последней. Итак, я по-прежнему утверждаю, что живопись ныне более совершенна, чем она была даже в век Рафаэля, потому что в отношении светотени, воздушной перспективы и композиции художники более сведущи и разборчивы, чем когда бы то ни было.

Председатель. Однако общее мнение не таково, и, если верить знатокам, даже самые незначительные картины старых мастеров выше самых прекрасных полотен новых художников.

Аббат. Вы, наверное, думаете, что это объясняется неискусностью художников и искушенностью тех, кто о них судит, но я заявляю, что дело обстоит как раз наоборот. Если бы наши художники меньше трудились над своими картинами, довольствуясь самой простой и безыскусственной композицией, рисуя близкое и далекое почти с одинаковой четкостью и заботясь только о красивом цвете, одним словом, если бы они создавали скорее раскрашенные картинки, чем настоящие картины, наши мнимые знатоки были бы в тысячу раз более довольны, но художники предпочитают одобрение немногих людей, разбирающихся в живописи, успеху у непросвещенной толпы. Один настоящий знаток, которого они уважают и боятся, больше воодушевляет их и побуждает больше стараться, чем все остальные, вместе взятые.

Шевалье. Я нахожу, что они правы и что было бы лучше, если бы мы научились разбираться в живописи, чем если бы они плохо писали нам в угоду.

Председатель. Неужели умные люди, которых полным-полно в наш век, не разбираются в живописи?

Аббат. Многие разбираются, но еще больше тех, кто по натуре не склонен к искусствам, никогда их не изучал и ничего в них не смыслит.

Шевалье. Совершенно верно. Когда эти умные люди берут какое-нибудь сравнение из живописи, тот, кто в ней разбирается, не может их слушать.

Аббат. Я не постеснялся бы сказать им это в лицо. Ведь вот Апеллес, который был не менее искусственным царедворцем, чем художником, не стал церемониться с самим Александром. Когда однажды этот завоеватель Азии и, что в данном случае важнее, блестящий ученик Аристотеля рассуждал об одной из его картин, Апеллес сказал ему: «Говорите потише, а то как бы вас не услышал и не стал смеяться над вами мой подручный, который вон там, в уголке, растирает краски». Это показывает, что можно обладать величайшими достоинствами, быть человеком огромного ума и не разбираться в живописи.

Председатель. Но что же вы скажете о любителях редкостей, которые придерживаются того же мнения? Не можете же вы назвать невеждами в живописи людей, которые считаются высшими авторитетами по этой части?

Аббат. Есть любители редкостей с весьма тонким вкусом, но есть и такие, которые не лучше разбираются в картинах, чем книготорговцы — в книгах. Они знают цену, редкостность, генеалогию картины, но не знают ее истинного достоинства, как книготорговцы знают, что книга должна быть продана, знают, имеется ли эта книга в избытке или отпечатана в немногих экземплярах, когда и где она издавалась, но не знают, что в ней написано.

Шевалье. Я убежден, что любители редкостей, о которых вы говорите, куда больше понимают в живописи, чем вы думаете, но весьма охотно поддерживают пристрастие к старинным картинам, и не без причины.

Аббат. Множество народу кормится этим пристрастием, и не сомневаюсь, что промышленность изготовлением старинных картин еще выгоднее, чем изготовлением античных бюстов, о котором мы говорили.

Председатель. Говорите что хотите, но я по-прежнему буду стоять на том, что такие живописцы, как Зевксис и Апеллес, были искуснее Тицианов и Рафаэлей, а эти последние — гораздо искуснее всех художников нашего времени, которые так и останутся лишь слабыми учениками этих великих людей.

Шевалье. Я вижу, вам не убедить друг друга. Теперь, когда жара спала, я бы предложил продолжить нашу прогулку.

Аббат. Очень охотно, пойдемте посмотрим на сады и оставим наш спор. Хотя при виде струй воды, которые взметываются над этим цветником и которые можно назвать реками, бьющими из земли, мне трудно удержаться, чтобы не спросить, было ли у древних что-либо подобное.

Председатель. Мы не находим в книгах свидетельств о том, чтобы у них были такие великолепные фонтаны, как эти; обычно они предпочитали видеть, как вода падает вниз сообразно естественному тяготению, в чем, пожалуй, не меньше прелести, чем в этих насильственно взметаемых струях, которые, приковывая взор, утомляют глаза.

Аббат. Когда есть воды, бьющие вверх, легко иметь и воды, падающие вниз.

Председатель. Однако нельзя сказать, что у древних не было столь же великолепных сооружений, как наши фонтаны, если посмотреть хотя бы на их огромные акведуки.

Аббат. Если бы вы могли видеть бессчетные акведуки, которые здесь повсюду змеятся под землей, вы поняли бы, что разница между ними и древними не так велика, как вам кажется, и, кроме того, я утверждаю, что одна лишь машина, которая качает воду из Сены и подает ее в этот парк, удивительнее и чудеснее, чем все акведуки римлян. Как бы то ни было, если верно, что вода — душа садов, какие сады не покажутся мертвыми или убогими в сравнении с этими? Я уверен, что, если бы мы, отвернувшись от них, увидели сады Семирамиды или сады Лукулла, они показались бы нам весьма угрюмыми и печальными.

Шевалье. Я даже думаю, что и сады царя Алкиноя вряд ли выдержали бы сравнение с этими, несмотря на бесподобную красоту их вод, которую Гомер, как я слышал от одного весьма сведущего человека, так прекрасно и правдиво описал, как никогда ничего не описывали и не опишут до скончания века все последующие поэты.

Аббат. Я что-то не знаю этого описания. Гомер просто говорит, что в саду Алкиноя было два источника, из которых один разливался по всему саду, а другой, протекая под воротами, наполнял большой водоем, откуда жители города черпали воду. Тот сведущий человек,

о котором вы говорите, выискал плохой повод похвалить Гомера, который в данном случае не заслуживает ни порицания, ни похвалы.

Шевалье. Мне кажется, на месте этих мраморных колод и лестниц несколько лет назад были всего лишь каменные.

Аббат. Это правда, и о Версале можно сказать то же, что говорили о Риме, который Август из кирпичного сделал мраморным. Вполне понятно, что великолепие этого дворца растет день ото дня и сообразуется с величием Государя. Посмотрите, пожалуйста, на эти три фонтана: средний называется Пирамидальным, а те, что по обе стороны от него, — Коронными. Им долго не перестанут дивиться. А что вы скажете об этой водной глади и о большом барельефе, который она покрывает, не скрывая от глаз? Не кажется ли вам, что движение воды придает движение и фигурам и что эти нимфы купаются в настоящей воде? Вот барельеф, сделанный по всем правилам искусства. Он принадлежит знаменитому Жирандону. Все фигуры здесь похожи на статуи и кажутся не только отделившимися от своего фона, но и отдаленными друг от друга и, одни больше, другие меньше, углубившимися в пейзаж. Спустимся по этой аллее, которую называют Водяной. Вам, конечно, нравятся эти круглые столики на одной ножке по обе ее стороны, на которых стоят светильники из хрусталя, но из хрусталя движущегося, одушевленного. И, наверное, не меньше нравится этот ужасный дракон, выпускающий из пасти поток воды; это змей Пифон, смертельно раненный Аполлоном и как бы изрыгающий вместе с кровью свою ярость. Я предвижу, что этот фонтан и великолепный бассейн, которым заканчивается парк с этой стороны, заставят вас надолго задержаться, если вы захотите осмотреть их во всех подробностях, не упустив ничего из их красот.

Шевалье. Такому искушению нельзя поддаваться, когда хочешь осмотреть весь Версаль, не то этому не будет конца. Пойдемте к Триумфальной арке, вон открывают ее проездные ворота.

Председатель. Эта смесь золота и мрамора различных цветов под водой, удваивающей их блеск, и среди зелени, служащей им фоном, нечто столь чарующее и сказочное, что кажется, будто ты перенесся в один из

заколдованных замков, о которых говорят поэты и которые существуют только в их воображении.

Аббат. Не знаю, простиралось ли так далеко воображение поэтов. По крайней мере Полифил, человек весьма изобретательный и старавшийся в своих «Сновидениях» измыслить все, что может сделать сады приятными и великолепными, не додумался ни до чего подобного. Перейдем теперь в другое место, которое совсем не похоже на это, но не меньше понравится вам. Оно называется Три источника. Кажется, будто искусство не причастно к его прелести и что о ней позаботилась сама природа. Здесь нет ни мрамора, ни золота, ни бронзы, только водоем и лужайка среди леса, но они так хорошо расположены и с пригорка, куда поднимаются по пологому склону и удобным ступенькам, открывается столь приятный вид, что они не могут наскучить взору. Это одно из особенно удачных созданий блистательного господина Ле Нотра, по чертежам и под наблюдением которого разбиты сады. Перейдем теперь в Маре. Не находите ли вы, что эти сервировочные столы и большие столы из белого мрамора великолепны, что эти фонтаны, бьющие из тростников и ветвей деревьев, пленительны в своей безыскусственности и что это смешение богатства с сельской простотой тешит воображение? Надобно заметить, что в садах этого дворца все схоже, ибо все исполнено красоты, приятности и великолепия, и тем не менее не схоже, ибо все красиво, великолепно и приятно по-своему.

Все остальные места, которые они посетили, — роши, Звезда, Энкелад, пиршественный зал, галерея антиков, колоннада, лабиринт, бальный зал — убедили их в этой истине. Они падали с ног от усталости, но не могли насытиться зрелищем стольких шедевров, созданных искусством и природой. Только ночь положила конец их прогулке и заставила их удалиться на отдых.

ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДРЕВНИМИ И НОВЫМИ В ОТНОШЕНИИ ПОЭЗИИ

ДИАЛОГ ЧЕТВЕРТЫЙ

Шевалье. Г-н Председатель не считает себя побежденным в споре об ораторском искусстве и говорит, что на его стороне будет еще больший перевес в том, что касается поэзии.

Аббат. Мы можем, если хотите, потолковать об этом, пока не просохла роса и не настало приятное время для прогулки. Но я уверен, что поэзия окажется для г-на Председателя еще менее выгодным ристалищем, чем ораторское искусство.

Председатель. Уж не думаете ли вы, господин аббат, что я должен отдать предпочтение вашему мнению перед мнением стольких отменных критиков, которые согласны в том, что творения Гомера, Вергилия, Пиндара, Горация, Анакреона, Катулла являют собой столь совершенные образцы, что никто до сих пор не смог и никогда не сможет создать что-либо подобное?

Аббат. Я вовсе не хочу, чтобы вы присоединились к моему мнению из любезности, но я хотел бы, чтобы вы не бросались без оглядки поддерживать партию древних, как вы это делаете, только для того, чтобы не отстать от великих людей, о которых вы говорите. Неужели вы не знаете, что ученые, которых называют критиками, составляют самый последний разряд литераторов, что они идут после ораторов, поэтов, историков, философов и вообще после всех, кто имеет дар задумывать и сочинять самостоятельные произведения, и, наконец, что большинство критиков занялись литературой этого рода только потому, что оказались неспособными ни на что другое.

Шевалье. На днях я не удержался, чтобы не сказать нечто подобное одному весьма видному, достойному и ученому человеку. «Признаюсь, — поведал он мне, — что многое у Гомера мне кажется весьма убогим и что я не могу почувствовать красоту столь хвалимых эпиграмм Катулла, в которых вижу одну непристойность; но, — до-

бавил он, — теми самыми вещами, которые мне не нравятся, восхищались столь выдающиеся люди, что я остерегаюсь высказываться об этом предмете». «Как, сударь, — сказал я ему, — после того как здравый смысл, которым наделил вас бог, столько раз сослужил вам добрую службу, после того как вы, по счастью, доверяли ему решение стольких важных дел, вы оскорбляете его, подчиняясь суждению людей по большей части неспособных, среди которых вряд ли нашлось бы хоть двое таких, которых, если бы они вернулись в наш мир, вы сочли бы достаточно здравомыслящими, чтобы взять их в наставники ваших детей?»

Аббат. Да, как раз здравого смысла, в котором эти критики по роду своих занятий, казалось бы, больше всего нуждались, им обычно не доставало, и именно скудные познания делали большинство из них столь дерзкими и опрометчивыми.

Шевалье. Мы видим еще и теперь, что ученые этого рода, по общему мнению, не блещут умом. Обычно с ними не советуются о важных делах, и даже в их собственных семьях их привлекают к обсуждению таких дел только из опасения, что в противном случае они обидятся.

Аббат. Среди них есть отменно умные люди, и я встаю лишь против авторитета большинства по причинам, которые только что высказал. Добавлю к этому, что почти всегда они лишь списывают друг у друга, подобно авторам теологических трактатов и составителям судебных решений. Но чтобы не вдаваться в обсуждение их достоинств, я готов смотреть на них как на оракулов, готов согласиться, что сочинения древних поэтов заслуживают всех тех похвал, которыми их осыпали; разве из этого следует, что сочинения новых ниже их? Чтобы доказать это, критики, о которых идет речь, должны были бы сравнить те и другие, чего они не могли сделать, потому что умерли раньше, чем новые поэты появились на свет. Таким образом, будь они даже самыми прекрасными судьями, они не могут разрешить наш спор, поскольку выслушали только одну сторону.

Председатель. Что бы вы ни говорили, их свидетельство всегда будет иметь весьма большой вес. Сверх того, я утверждаю, что, как бы ни был талантлив поэт нашего времени, его сочинения не могут достигать той степени

красоты, которую мы видим в сочинениях древних. Причина очевидна. Не подлежит сомнению, что самое прекрасное в великой и благородной поэзии зиждется на мифологии и фантастических вымыслах, и столь же несомненно, что уже невозможно сравняться с древними в этом отношении, ибо все мифы, которые были новы в их времена, ныне избиты или по крайней мере утратили прелесть новизны. А если некоторые нынешние поэты¹ и пытаются измыслить новые, вводя в свои произведения ангелов и демонов, то кто же не чувствует, что эти вымыслы безвкусны и, кроме того, совершенно недостойны строгих принципов нашей религии, которая дышит одной только истиной и проникнута духом умерщвления плоти и покаяния?

Аббат. Чтобы ответить на это главное возражение, которое обычно выдвигают против новой поэзии, надобно для начала договориться о том, что такое поэзия, и, быть может, когда мы составим себе об этом верное понятие, мы найдем это возражение пустым и легковесным. Поэзия есть не что иное, как приятная живопись², которая представляет в слове все, что может породить воображение, придавая плоть, душу, чувство и жизнь вещам, которые их не имеют. Когда говорят, что поэзия — это живопись, хотят не только сказать, что она представляет предметы, но и дать понять, как она их представляет. У живописи есть три стороны: рисунок, который показывает контуры предметов и дает простейшее представление о них, светотень, которая сообщает рисунку рельефность и объемность, как это видно даже на эстампах, и, наконец, свойственные предметам цвета, которые придают изображению истинное, полное сходство с ними. То же самое имеет место и в словесном искусстве: простые и обычные слова, употребляемые в повседневной речи, составляют контур, абрис мыслей, которые мы хотим выразить; риторические фигуры и обороты, придающие выразительность речи, — светотень, благодаря которой эти мысли выдвигаются на передний план картины или отступают на задний; наконец, красочные описания, яркие эпитеты, смелые метафоры являют собой как бы свойственные предметам цвета, благодаря которым предметы предстают такими, каковы они в натуре. И подобно тому, как только эта часть живописи называется живописью в собственном

смысле, поскольку остальное всего лишь рисунок или штриховка, только этот последний способ словесного изображения и следует называть поэзией. Ибо для того, чтобы поэзия была великой и благородной, ей мало быть понятной и даже мало быть убедительной, — надо еще, чтобы она изображала предметы во всей их истинности и натуральности, надо, чтобы она нравилась, чтобы она очаровывала, чтобы она восхищала, иначе это не поэзия.

Шевалье. Без сомнения, это и заставляет некоторых говорить, что посредственные поэты — не поэты.

Аббат. Как бы то ни было, я утверждаю, что главное для поэзии — нравиться, как для ораторского искусства — убеждать. Вот почему, о каком бы предмете она ни говорила, она облекает его во все краски и представляет во всех обстоятельствах, которые могут сделать его приятным для нас, так что тому, кто читает или слушает хорошее стихотворение, остается только созерцать образы, которые поэзия без его участия рисует в его воображении, тогда как с ораторскими речами дело обстоит иначе: тот, кто слушает их, привносит свои собственные мысли или по крайней мере придает законченность мыслям оратора, восполняя многое, опущенное им. Вот почему поэзия не говорит ни об одном предмете, не расцвечивая его и не выражая присущее ему качество так хорошо, что кажется, будто видишь этот предмет: она почти никогда не говорит о розах, не изображая их алыми, пурпурными или рдяными; леса в ней либо зеленые, либо темные; даже снегу она дает эпитет «белый», а быку — «ревуший», хотя в этих эпитетах нет большой надобности; ей свойственно все рисовать в натуральном виде и не скупиться на украшения, которые, в сущности, составляют главное в ней. Эти украшения бывают двух родов: одни — естественные и общие всем нациям, другие — искусственные и употребляемые только в некоторых странах, где они приняты. К первым относятся жизнь, чувства, страсти, речь и рассудок, приписываемые вещам, которые их не имеют. Эти украшения нравятся почти всегда, потому что себялюбивый человек рад находить себя повсюду и видеть, что всё на него походит, подобно тому как женщина, чья комната полна зеркал, восхищена своими отражениями, которые окружают ее со всех сторон. Эти украшения

имеют еще и то преимущество, что они принадлежат и будут принадлежать поэзии во все времена. Я где-то читал песнь дикаря, в которой тот умоляет ужа остановиться, чтобы дать возможность хорошенько рассмотреть его расцветку и воспользоваться ею как образцом для гирлянды цветов, которую этот дикарь сплетает для своей возлюбленной. К украшениям второго рода относятся божества, которых древние ввели в поэзию, ангелы и демоны, которых выводят в христианских поэмах, и олицетворения нравственных понятий, которые можно вводить во все поэмы, и религиозные и светские. Эти украшения придают большую красоту произведению, но они не проистекают из самой сущности поэзии, в отличие от украшений первого рода, без которых она не может обойтись, не перестав быть поэзией. Псалмы Давида, бесспорно, одно из самых прекрасных творений поэзии, какие знает человечество; однако в них нет ни одного персонажа, выдуманного поэтом; он довольствуется тем, что наделяет чувствами и сознанием вещи, о которых говорит. Когда вышел Израиль из Египта, дом Иакова из народа иноплеменного, говорит этот восхитительный поэт, Бог посвятил еврейский народ служению себе и установил свое владычество в Израиле. Море увидело это и побежало; Иордан обратился вспять; горы запрыгали как овны, и холмы — как агнцы. Это, без сомнения, поэтично. Потом он вопрошает море, Иордан, горы и холмы: «Что с тобою, море, что ты побежало, и с тобою, Иордан, что ты обратился назад? Что вы прыгаете, горы, как овны, и вы, холмы, как агнцы?» Это еще поэтичнее. Но в ответе, который у него дают на это море, земля, река и горы, есть нечто столь величественное и возвышенное, что я бросаю вызов поклонникам древних: пусть они попробуют найти у светских поэтов что-либо приближающееся к нему, не говоря уже о святости этого творения. «Земля трепещет перед лицом Господа, пред лицом Бога Иаковлева» — сказано там. Нет человека, имеющего вкус к поэзии, которого не потрясли бы эти великие красоты. Я мог бы привести бесчисленное множество других мест того же рода из поэтических творений Давида, Моисея и Соломона, но хватит и этого, чтобы показать, что не в языческих мифах суть поэзии.

Шевалье. Пусть господин Председатель скажет, согласен ли он с этим.

Председатель. Я не могу оспаривать, что сущность священной поэзии не в языческих мифах; я даже признаю, что припутывать их к ней было бы предерзостно и преступно. Но я утверждаю, что в светской поэзии они исполнены такой прелести, что их нельзя исключить из нее, не лишив ее главного украшения, без которого она если и остается поэзией, то бедной и чахлой.

Аббат. Я отвечу на это двумя возражениями. Во-первых, ничто не мешает поэтам и ныне пользоваться мифами с тем же успехом, что и в былые времена. Во-вторых, помимо мифов, унаследованных нами от древних, у нас есть такие украшения, которых у древних не было, — явление ангелов и демонов.

Председатель. А я в свою очередь сделаю на это два возражения. Во-первых, мифы уже утратили прелесть новизны. А во-вторых, явление ангелов и демонов — нечто весьма безвкусное.

Аббат. Когда такие украшения, как мифы, используют, рабски подражая древним, то они действительно уже не имеют прелести новизны. Да и как могло бы быть иначе, раз даже во времена древних у тех, кто копировал других, они были лишены этой прелести? Но когда их трактуют по-новому, они обретают такую же прелесть, какой обладали в произведениях тех, кто впервые воспользовался ими, ибо прелесть новизны придает этим украшениям только новый способ их употребления, а не то, что они употребляются с недавних пор. С этими украшениями дело обстоит так же, как с поэтическими фразами, которыми равно имеют право пользоваться все поэты и на которые никогда не смотрят как на устаревшие, если только они являют собой нечто такое, что имеет характер новизны. Мы находим бесчисленное множество примеров тому в сочинениях новых, где Амур, Гименей, Венера, Марс, Аполлон, музы и другие языческие божества используются еще удачнее, чем в сочинениях тех, кто их выдумал или первым ввел в поэзию. Достаточно сослаться на оды Малерба, стихотворения Ракана, Вуатюра, Сарразена, обоих Аберов, Мальвиля и последующих поэтов, не забыв и отца Рапена, который украсил ими свои сады. Таким образом, нельзя сказать, что наша поэзия должна уступать поэзии древних, поскольку нам дозволено, как и им, вводить мифы в свои произведения. Правда, в христианских и вообще весьма серь-

езных сюжетах ныне не место мифам, но ангелы и демоны, которые могут в них присутствовать, не дают оснований сожалеть об Аполлоне и Афине, Алекто и Тисифоне; а так как ангелы и демоны на самом деле существуют, чего не подвергает сомнению ни один христианин, их присутствие должно производить на наш ум более сильное впечатление, чем производили мифические существа на ум древних, которые, за исключением престоляродья, нисколько не верили в них.

Председатель. Однако вы должны признать: поскольку поэзия не что иное, как игра ума, есть что-то нечестивое в том, чтобы припутывать к ней ангелов и демонов, так как они слишком серьезные фигуры для того, чтобы оживлять ими поэзию.

Аббат. Поэзия — игра ума, когда ею пользуются для забавы, как в эпиграммах и мадригалах, но в серьезных одах и в поэмах, посвященных важным материям, она не в большей мере игра ума, чем красноречие в ораторских речах, панегириках, проповедях. Нельзя сказать, что поэтические творения Давида и Соломона — чистая игра ума, и ведь вы не захотели бы, г-н Председатель, отнести ваше определение к «Илиаде» и «Энеиде». Следовательно, бывают весьма серьезные произведения, где в присутствии ангелов и демонов нет ничего непристойного. Так как мы глубоко убеждены в том, что эти духи по велению Бога вмешиваются в деяния людей, для того ли, чтобы их искушать, или для того, чтобы помогать им, по причинам, по большей части неизвестным нам, разве не может поэт сделать их зримыми для нас? Ведь, следуя этому принципу, Гомер ввел всех языческих божеств в свои поэмы, где почти всегда Афина сопутствует Одиссею. Не должно ли то, что так нравилось, когда было ложным, нравиться еще больше, когда заключает в себе истину? Иначе говоря, если людей очаровывала Афина, сопровождающая Одиссея, чтобы оберегать его от вражеских стрел и давать ему советы, хотя на самом деле этого никогда не было, то почему мы должны испытывать лишь отвращение при виде ангелов, помогающих герою сражаться за веру, когда согласно самой нашей вере ангелы сражались вместе с ним?

Шевалье. Все это прекрасно, однако все ангелы и черти, которых господин Шаплен ввел в свою «Девственницу», не развлекли читателя.

Аббат. Это объясняется тем, что у г-на Шаплена нет большого дара развлекать, но его нисколько нельзя порицать за то, что он ввел в свое произведение ангелов и демонов. Когда Господь посылает Деву спасти Францию и она действительно возвращает королю владычество над его королевством, изгоняя тех, кто его захватил, — после такого чуда, такой помощи неба, что может быть уместнее, чем сделать зримыми и другие, еще более сверхъестественные средства, которыми Бог воспользовался для спасения великого королевства? Как бы то ни было, в отношении той части поэзии, к которой относятся вымыслы, мы в гораздо более выгодном положении, нежели древние, потому что можем, как и они, пользоваться мифическими персонажами и олицетворениями нравственных понятий, если это позволяет сюжет, но, кроме того, вольны вводить ангелов и демонов, чье присутствие важнее и серьезнее, чем присутствие всех языческих божеств.

Председатель. Я готов согласиться, что поэты нашего времени располагают большими средствами хорошо писать, чем располагали древние, лишь бы вы со своей стороны согласились, что творения древних тем не менее выше сочинений новых.

Аббат. У древних поэзия была еще в поре детства, и было бы противоестественно, если бы такое прекрасное искусство, требующее столь многого, чтобы довести его до высшей ступени совершенства, достигло ее в то время, когда оно только рождалось, тогда как другие искусства, гораздо менее трудные, утратили первобытную грубость лишь через много веков.

Председатель. Если во времена Гомера и других величайших греческих поэтов, чьими творениями человечество никогда не перестанет восхищаться, поэзия была еще в поре детства, то приходится сказать, что она походит на тех детей, которые маленькими выказывают много ума, но, подрастая, глупеют.

Аббат. Вы ошибаетесь. С возрастом у детей ум укрепляется. Те, кто оказываются глупыми, когда вырастают, были глупы и в детстве, и если окружающие ошибались на их счет, то только потому, что остроты, которые этих детей заставляли заучивать наизусть, скрывали их глупость и она начала обнаруживаться лишь тогда, когда эти заученные остроты сделались не-

уместными и им потребовалось говорить и поступать самостоятельно. Но оставим это, и позвольте вам показать, что поэзия древних имела все признаки детства. Дети говорят просто и высказывают только такие суждения, которые сразу приходят на ум, ни во что не вникая. Если речь идет о сколько-нибудь трудном предмете, они почти всегда нуждаются в своего рода толмаче. Окружающие восхищаются всем, что они говорят, если в этом есть хоть какой-нибудь смысл и толк. И наконец, им дозволяются всякого рода вольности, которые даже считаются премилыми. Ни во что не вникать и иметь надобность в переводчике — недостаток; всегда вызывать восхищение и всегда пользоваться снисхождением — привилегия. Я надеюсь в дальнейшем убедить вас, что и то и другое мы находим у древних, но не у новых.

Председатель. Однако среди нас есть превосходные и знаменитые авторы, которые во всеуслышание объявляют, что они обязаны древним всем лучшим в своих сочинениях.

Шевалье. Приходится этому верить, раз они так говорят; но я убежден, что еще больше они обязаны новым, хотя и не говорят об этом.

Председатель. Легко сказать!

Аббат. И не труднее доказать — и в этом я надеюсь убедить вас, когда мы обратимся к отдельным произведениям.

Председатель. Что ж, обратимся к отдельным произведениям, и покажите мне что-нибудь более прекрасное, чем «Илиада» или «Энеида».

Шевалье. Когда мы говорили об ораторском искусстве, мы не хотели считаться с именами ораторов, потому что, разумеется, невозможно найти столь же весомое имя, как имя Цицерона или Демосфена. Подобно этому надо поступать и в отношении поэзии. Никогда имя другого поэта, каким бы талантом ни наделила его природа, не будет звучать так, как звучат имена Гомера и Вергилия. Нужно даже распространить это и на названия произведений и не выдвигать их вместо доводов ни с той, ни с другой стороны. Ведь такие названия, как «Илиада» и «Энеида», всегда затмят любые другие, которые были бы противопоставлены им.

Аббат. Да, если мы хотим судить о вещах без предубеждения, надо поступать именно так.

Председатель. Я столь уверен в своей правоте, что согласен уступить вам в этом и отказаться от явного преимущества, хотя, быть может, напрасно не сохраняю его: ведь авторитет великих людей, который вы хотите снять со счета, сам по себе убедительное доказательство необыкновенных достоинств этих великих людей.

Аббат. Если бы имена новых поэтов были известны на протяжении стольких же веков, что и имена древних, но не стали столь же почитаемыми, я не требовал бы, чтобы имена не принимались в расчет; это было бы несправедливо, и я без труда согласился бы, что самые знаменитые поэты и есть самые лучшие. Но поскольку условия неравные, нельзя, чтобы новые страдали от того, что они лишены преимущества, которое им было невозможно получить.

Председатель. Пусть будет по-вашему. Однако перейдем к делу.

Аббат. Начнем с Гомера.

Председатель. Знаете ли вы, в какую пропасть вы бросаетесь? Подумали ли вы о том, что Гомером восхищались и будут восхищаться во все века, что Платон, божественный Платон, называет его самым божественным из всех поэтов³, что Алкивиад, войдя в одну школу и не найдя там сочинений Гомера, дал пощечину учителю⁴, что Филострат сказал — только безумец может не любить Гомера, что Гораций отдает ему предпочтение перед всеми философами и в физике и в морали⁵ и что Александр не нашел ничего более достойного храниться в драгоценной шкатулке Дария, чем божественная «Илиада»⁶?

Шевалье. Позвольте мне, господин аббат, ответить на ученые ссылки г-на Председателя; я думаю, мне это по плечу, и нет надобности, чтобы вы брали это на себя. Что касается Платона, то я вам скажу, что ныне уже не верят ни эпитету «божественный», который давали ему, ни тому же эпитету, который он давал другим: в его нескончаемых разглагольствованиях нет ни порядка, ни плана, ни методы, и, не успев сказать, что Гомер — самый божественный из всех поэтов, он изгоняет его из своей Республики как развратителя нравов⁷. Перейдем к Алкивиаду. Разве не известно, что это был за человек? И кто же может сомневаться, что он обрадовался случаю дать пощечину учителю, на которого к тому же, навер-

ное, был зол? А что хочет сказать Филострат? Ведь никто не говорит, что терпеть не может Гомера, у которого есть свои достоинства и который, хотя и говорит порой странные вещи, тем не менее развлекает читателя. Что до Горация, то он явно делал уступку распространенному заблуждению: сам он был слишком здравомыслящим человеком, чтобы находить больше нравоучительного в дурных примерах, которые подают смертным боги в «Илиаде», чем в жизни и сочинениях философов, и, скорее, должен был бы сказать, как Цицерон, что Гомер сделал бы лучше, если бы дал людям все добродетели богов, вместо того чтобы дать богам все пороки людей. А об Александре известно, что у него не было никакого вкуса к поэзии; он приписывал множество талантов Херилу, самому жалкому поэту в истории, как уверяет Гораций⁸, и уже по одному этому его одобрение не делает большой чести Гомеру.

Аббат. Если бы произведения Гомера до нас не дошли, мне было бы весьма любопытно узнать, что думали и говорили о нем те, кто их читал. Но так как эти произведения в наших руках, к чему доискиваться, как о них судили другие? Обратимся к ним сами и скажем, что мы о них думаем.

Шевалье. Вы правы, не то получилось бы так же, как если бы мы судили о Версале по его описаниям, вместо того чтобы самим отправиться туда и посмотреть, каков он на самом деле.

Аббат. Так вот, произведения этого великого поэта можно рассматривать с четырех сторон: со стороны сюжета, со стороны нравов, со стороны мыслей и со стороны слога. Так как ничто не может с самого начала достичь высшего совершенства, а Гомер, как вы уже сказали, в сопоставлении с нами жил в пору детства человеческого рода и одним из первых посвятил себя поэзии, мне будет нетрудно показать, что при всей гениальности, которой одарила его природа, — это был, вероятно, самый обширный и самый острый ум, какой когда-либо существовал, — он сделал множество такого рода ошибок, от которых последующие поэты, хотя и уступали ему в силе таланта, со временем избавились. Но прежде чем рассмотреть сюжет «Илиады» и «Одиссеи», уместно заметить, что многие превосходные критики утверждают⁹, что человека по имени Гомер, сочинив-

шего двадцать четыре книги «Илиады» и двадцать четыре книги «Одиссеи», никогда не было на свете.

Шевалье. Неужели эти критики думают, что великие поэмы, о которых идет речь, создались сами собой?

Аббат. Нет, но они говорят, что «Илиада» и «Одиссея» не что иное, как собрание нескольких небольших поэм разных авторов, объединенных в одно целое. Вот как они объясняют это. Они говорят, что в то время, когда якобы жил этот поэт, история осады Трои была сюжетом, который занимал всех поэтов, что каждый год появлялось двадцать или тридцать небольших поэм на эту тему и что тому, кто ее лучше всех трактовал, давали приз. Они добавляют, что впоследствии нашлись люди, которые собрали лучшие из этих поэм, расположили их в том порядке, в каком мы их видим, и составили из них «Илиаду» и «Одиссею».

Председатель. Легко сказать, но, когда выдвигаешь столь странный тезис, нужны доказательства.

Аббат. У них нет убедительных доказательств, но есть веские доводы в пользу этой гипотезы. Название рапсодии, которое означает по-гречески «собрание песен, сшитых между собой», могло быть разумно дано «Илиаде» и «Одиссее» только на этом основании. Ни один поэт, несмотря на пример и авторитет Гомера, не вздумал дать название «рапсодии» ни единому из своих произведений. Второй довод состоит в том, что так и не удалось установить, откуда был родом Гомер, и что семь городов всегда оспаривали друг у друга честь быть местом его рождения. Представляется правдоподобным, что этот спор объясняется множественностью авторов обоих поэм: каждый из этих семи городов мог быть местом рождения одного из тех поэтов, которые сочинили песни или книги, вошедшие в «Илиаду» и «Одиссею». Что касается имени Гомер, которое означает «Слепой», то критики говорят, что многие из этих поэтов были бедняки, но большей части слепые, которые ходили из дома в дом сказывать свои поэмы за деньги, и поэтому такого рода небольшие поэмы обыкновенно назывались «песни слепца».

Председатель. Как вам не лень, господин аббат, пересказывать все эти бредни.

Аббат. Я слышал эти соображения от весьма сведущих людей. Аббат д'Обиньяк, которого мы с вами оба

знали, не сомневался в их справедливости. Он подготовил обширный трактат, в котором намеревался неопровержимо доказать эту гипотезу. Впрочем, говорят, над этим сейчас работают в Германии, куда, возможно, попали его записки. Как бы то ни было, если предположить, что сорок восемь книг, из которых состоят «Илиада» и «Одиссея», сочинил один-единственный человек, по имени Гомер, почти несомненно, что вовсе не тот же самый человек составил из них две великие поэмы. Элиан, чье свидетельство нельзя считать легковесным¹⁰, определенно говорит, что, по мнению древних критиков, Гомер сочинял «Илиаду» и «Одиссею» отдельными кусками, без единого замысла, без порядка и связи и что этим отрывкам, сочиненным в пылу вдохновения, он давал названия, лишь указывавшие, о чем в них повествуется: так, песнь, которая потом стала первой книгой «Илиады», он озаглавил «Гнев Ахиллеса», ту, что образовала вторую книгу, — «Перечень кораблей», ту, из которой сделали третью, — «Единоборство Париса и Менелая» и так далее. Он добавляет, что Ликург из Лакедемона первым привез из Ионии в Грецию эти разрозненные отрывки, а Писистрат расположил их, как я сказал, и составил из них две поэмы, «Илиаду» и «Одиссею», какими мы видим их ныне, в двадцати четырех книгах каждую — по числу букв алфавита.

Шевалье. Как же понимал это отец Ле Боссю, написавший трактат об эпической поэме? Этот добрый монах с таким благоговением говорит о построении фабулы «Илиады», словно комментирует Священное писание. Что за химеры измыслил добрейший отец! Ведь Элиан говорит правду, я в этом ничуть не сомневаюсь.

Аббат. Я не рассматриваю вопрос о том, правдоподобно или нет мнение о множестве Гомеров и о том, верно ли свидетельство Элиана, хотя есть основания думать, что он прав. Но я полагаю, что законное сомнение в том, что «Илиада» принадлежит одному автору, сомнение, которое испытывали и еще испытывают многие сведущие люди, есть неоспоримое доказательство слабости фабулы «Илиады». Ибо если бы ее построение было не то что божественным, как изволят говорить в Коллеже, но хотя бы сносным, критики никогда не придумали бы все то, что я только что изложил. А если это не выдумка, а правда, то еще менее вероятно, чтобы случай со-

здал из разрозненных отрывков, собранных вместе, произведение, которое отличалось бы стройностью фабулы или сюжета.

Председатель. Чтобы судить о том, хороша или нет фабула «Илиады», надобно ее рассмотреть саму по себе. Гомер намеревался сочинить поэму, которую было бы приятно читать и которая в целом была бы полезна родине, внушая грекам мысль, что для них ничто не может быть вредоноснее, чем раздоры, и благотворнее, чем единство. Для этого он показывает в своей «Илиаде», что, пока Ахиллес был в ссоре с Агамемноном, на греков обрушивались всякого рода несчастья, а когда эти цари примирились, у них все пошло на лад. Он подводит читателя к этому заключению с помощью так хорошо подобранных эпизодов, что трудно сказать, приятное или полезное господствует в его прекрасной поэме, а это говорит о величайшем совершенстве, какое может быть достигнуто в поэтическом произведении.

Аббат. То, что вы говорите, говорят все, и это написано в тысяче книг; тем не менее «Илиада» совершенно лишена той прекрасной стройности, которую ей приписывают.

Шевалье. Вы меня удивляете; я с колыбели наслышан о красоте и мудрости этой фабулы.

Аббат. Сейчас вы увидите, какова она на самом деле. Агамемнон в первой книге «Илиады» наносит обиду Ахиллесу, грубо отнимая у него дорогую Бризеиду, а умиряет Ахиллеса, посылая ему дары, в девятнадцатой книге. Но отнюдь не верно, что с первой книги «Илиады» до девятнадцатой греки терпят больше урона, чем троянцы; военное счастье было как нельзя более переменчивым все это время. Во второй книге ни с греками, ни с троянцами не случается ничего, ни хорошего, ни дурного. В третьей — Менелай побеждает Париса, которого Афродита вырывает у него из рук. В четвертой — Пандар ранит Менелая и много воинов с той и с другой стороны лишаются жизни. В пятой — у греков убит Глиподем, а Афродита, сражающаяся на стороне троянцев, ранена в руку; Арей получает страшный удар копьем в живот, а Энея ранят ударом камня. В шестой — греки убивают много троянцев. В седьмой Гектор и Аякс долго бьются, не причиняя друг другу вреда, а в восьмой волей Зевса троянцы одерживают верх над греками.

В девятой не получает перевеса ни та, ни другая сторона. В десятой Одиссей и Диомед убивают Долона и царя фракийцев, пришедших на помощь троянцам. А в одиннадцатой Коон ранит Агамемнона, Сок — Одиссея, Эврифил — Диомеда и Парис — Махаона¹¹. В двенадцатой Гектор со своими соратниками врывается в твердыню, которую греки возвели для защиты своих кораблей. В тринадцатой происходит жестокая сеча, в которой гибнут воины с обеих сторон. В четырнадцатой троянцы терпят большой урон, пока Зевс почует, усыпленный Герой. А в пятнадцатой, когда Зевс просыпается, троянцы обращают греков в бегство и отбрасывают их к кораблям. Разве можно сказать, что всякого рода несчастья обрушиваются на греков, потому что между ними нет доброго согласия? Ведь на самом деле, если вникнуть, грекам до сих пор доставалось меньше, чем троянцам, и к тому же небольшие потери, которые они несли, происходили от враждебности некоторых богов, всячески старавшихся их погубить, а отнюдь не от разлада между ними. Правда, в шестнадцатой книге убивают Патрокла. Но смерть одного человека, который так же мог лишиться жизни, оставаясь возле Ахиллеса, как и сражаясь в его доспехах, нельзя рассматривать как результат распри между Ахиллесом и Агамемноном. Правда и то, что Ахиллес убивает Гектора и что эта смерть дает большой перевес грекам над троянцами; но поскольку эта смерть имела важное значение только потому, что много способствовала взятию Трои, то, если бы Гомер имел в виду показать великие блага, которые приносит согласие, он должен был бы описать взятие этого города, которое вознесло греков на вершину почета и славы. Но он этого не сделал; он посвящает две последние главы погребению Патрокла и Гектора, что отнюдь не служит цели убедить народы в том, что с ними случаются всякие беды, когда их цари не ладят между собой, и что все идет хорошо, когда они сохраняют согласие. Таким образом, можно заключить, что прекрасной морали, которую кое-кто усматривает в «Илиаде», у Гомера не было и в мыслях, он был достаточно умен, чтобы дать почувствовать ее, когда бы хотел вложить ее в свою поэму.

Шевалье. Если это так, то какова же была цель Гомера?

Аббат. Понятия не имею. Ведь если бы он имел в виду прославить греков, как утверждают многие толкователи, он должен был бы, как я уже сказал, вставить в свою поэму взятие Трои, без которого все, что они совершили, осаждая ее, не имело большого значения; и непонятно, почему он опустил разрушение этого города, делающее такую честь грекам, которых он хочет восхвалить. А если бы он имел в виду лишь показать доблесть и гнев Ахиллеса, как считают другие, он должен был бы окончить свою поэму смертью Гектора, подобно тому, как Вергилий окончил свою смертью Турна. Что до меня, то я убежден, что у Гомера не было иного намерения, кроме как описать войну греков против троянцев и различные приключения, случившиеся во время осады Трои, — все это в отдельных, независимых друг от друга отрывках, как говорит Элиан, — и что порядок, приданный этим отрывкам, составившим двадцать четыре книги «Илиады», дело рук людей, живших после него: они убрали из каждой книги заповедь, по-видимому, имевшийся во всех книгах, без чего нельзя было бы связать их воедино, оставив его только в первой, начинающейся стихом: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына», подходящим только для этой книги, потому что во всех остальных почти не упоминается о гневе Ахиллеса. Я должен также заметить, что этот заповедь слишком краток для столь обширной поэмы, как «Илиада», и соразмерен одной первой книге. Итак, пусть сколько угодно хвалят каждую песню или книгу этой поэмы в отдельности, ибо по большей части в них много ума и приятности, но что касается фабулы, то я никак не могу похвалить ее, так как отнюдь не вижу в ней прекрасной стройности.

Председатель. Она не нуждается в ваших похвалах: ее и без вас достаточно хвалят и всегда будут хвалить.

Аббат. Я ничего не имею против этого, но считаю своим долгом сказать, что я думаю на этот счет. Перейдем к нравам и характерам персонажей, которых Гомер вывел в этих двух поэмах. Что касается нравов, то тут следует отличать особые нравы, свойственные тому времени, когда он жил, от нравов, сохраняющихся во все времена. Первые, хотя они и смешны на взгляд людей нашего времени, как смешно, например, что герои сами

готовят себе пищу, а царевны стирают белье, было бы, пожалуй, несправедливо осуждать.

Председатель. Конечно.

Аббат. Но здесь нужно делать различие. Было бы несправедливо из-за них меньше ценить Гомера, который не мог изобразить более утонченные нравы, чем те, что царили в его время, но не было бы несправедливо несколько меньше ценить произведения, страдающие от этих грубых и низменных нравов. Как бы то ни было, мне может нравиться, как Агамемнон призывает Идомею храбро сражаться¹², напоминая ему, что на празднествах перед ним, как и перед Агамемноном, всегда стоит полный кубок, чтобы он пил сколько пожелает, тогда как длинноволосым грекам наливают лишь известную меру вина; может нравиться, что он держит у себя Бризеиду, дочь верховного жреца¹³, чтобы она ткала ему полотно. Пусть царевна Навсикая со служанками отправляется на колеснице царя Алкиноя на реку стирать свои платья и одежды братьев¹⁴. Так было в обычае у царей и царевен, и в этом есть своя красота. Но мне не может нравиться, когда мудрый Нестор говорит Агамемнону и Ахиллесу, что он беседовал с людьми получше них, и добавляет, обращаясь к Агамемнону, что Ахиллес доблестнее его¹⁵. Это невежливо и не в духе медоточивого красноречия престарелого Нестора. Меня коробит, когда Ахиллес называет Агамемнона пьянчугой и бесстыдником, похожим лицом на пса¹⁶. Невозможно представить себе, чтобы цари и воители были так грубы; а если им и случалось употреблять подобные выражения, то столь непристойные нравы не следует рисовать в поэме, где вещи изображаются не такими, какими они могут быть, а такими, какими должны быть, чтобы доставлять удовольствие и заключать в себе поучение. Что касается характеров, которыми Гомер наделяет своих персонажей, то я признаю, что по большей части они прекрасны и очень хорошо выдержаны на протяжении всей поэмы, — в этом отношении Гомер всего более достоин восхищения. Однако характер Ахиллеса, главного героя «Илиады», по моему мнению, плохо задуман. Как отмечает Гораций, Ахиллес запальчив, гневлив, неумолим, он насмехается над законами и считает себя вправе завладеть всем силой оружия^{16а}. Зачем понадобилось Гомеру наделять своего героя столькими дурными качествами?

Можно подумать, будто он хочет этим дать понять, что, коль скоро воитель храбр и быстроног, ему позволительно быть несправедливым, грубым, безжалостным, презирать веру и попирать законы; ибо кто же не хотел бы походить на Ахиллеса? Я нахожу, что Гомер сделал непростительную ошибку, чрезмерно подчеркивая дурные черты этого характера. Не стану рассматривать характеры других героев «Илиады», это завело бы нас слишком далеко. Перехожу к Одиссею. В его характере так перемешаны осторожность и лукавство, героическое и низменное, что почти невозможно четко определить его. Даже трудно сказать, как надо понимать то место из Горация, где Одиссей спрашивает у Тиресия, которого встречает в преисподней, что нужно делать, чтобы разбогатеть¹⁷. Когда Тиресий говорит ему, что надо угождать бездетным богачам, какими бы злодеями и подлцами они ни были, чтобы получить от них наследство, Одиссей отвечает, что он не так себя вел при осаде Трои, где соперничал в доблести и мужестве с самыми храбрыми воинами. А когда Тиресий замечает на это, что, значит, он всегда будет бедным, Одиссей произносит такие слова: «Все может снести великое сердце! И не то я сносил!» Неизвестно, хочет ли Одиссей сказать, что он без труда и впредь будет мужественно сносить бедность, но не опустится до низостей, которые предлагает Тиресий, или, напротив, это значит, что он сумеет принудить себя ко всему, что нужно для того, чтобы разбогатеть, и что он переносил и бóльшие неприятности.

Председатель. Я не понимаю, как можно придать этот последний смысл словам Одиссея.

Аббат. Однако вопрос, о котором мы говорим, недавно обсуждался здесь, в Версале, восемью весьма достойными людьми, и их голоса разделились: четверо истолковывали слова Одиссея в одном смысле, четверо — в другом, и все удивлялись тому, что умные и здравомыслящие люди могут придерживаться противного мнения.

Председатель. Не может быть.

Аббат. Вы знаете всех этих восьмерых диспутантов. Но если вы поражены тем, что четверо из этих господ придали словам Одиссея один смысл, то я не понимаю, как можно им придать другой. Ведь если Одиссей хотел сказать, что он слишком благородный человек, чтобы делать низости, о которых говорит Тиресий, тот умолк бы,

а не стал бы подробно объяснять, как именно он должен льстить и угождать, чтобы достичь своей цели. Очевидно, Одиссей дал ему понять, что пойдет на все, лишь бы разбогатеть.

Шевалье. Между прочим, эти разноречия не делают чести Горацию. Случалось ли когда-нибудь, чтобы в Швеции или Дании, странах, где французский язык знают не лучше, чем у нас — латынь, возникли подобные споры о том, какой смысл надо придавать тем или иным местам из трагедий Корнеля?

Аббат. Не думаю, чтобы кто-либо из новых когда-нибудь удостоился такой чести. Но вернемся к Одиссею. Если бы Гомер четко определил его характер, нетрудно было бы увидеть, порядочный он человек или мошенник, а следовательно, и понять, какой смысл надо придать отрывку из Горация¹⁸.

Председатель. Вы ведь знаете, что Гомер с первого стиха «Одиссеи» называет его хитроумным и многоопытным мужем.

Шевалье. Иначе говоря, это был человек, способный на все, или, пользуясь модным выражением, умеющий жить.

Аббат. Это превосходный характер, но следовало дать понять, во благо или во зло употребляет он свою хитрость, либо показать, что он употребляет ее и так и этак, смотря по обстоятельствам. Кроме того, хотя человеку хитрому и ловкому свойственно разыгрывать всякие роли, это все же должно иметь свои границы, и нельзя без негодования и отвращения видеть, как один из героев «Илиады» ложится спать вместе со свиньями¹⁹, а на другой день дерется на кулаках с презренным бродягой из-за объедков с кухни Пенелопы. Но оставим это и рассмотрим чувства и мысли, которыми Гомер украсил эти две поэмы. В первой книге «Илиады» Гефест говорит своей матери Гере, что боится, как бы Зевс не побил ее²⁰. Это недостойно ни богов, ни Гомера.

Шевалье. Простолюдинам было бы очень приятно узнать то, что сказано в этом месте, и увидеть, что они ходят на Зевса, когда бьют своих жен.

Председатель. Разве вы не знаете, г-н аббат, что есть тайный смысл в этих словах?

Аббат. Да, говорят, что Гомер хотел этим сказать, будто гром ударяет в воздух и сотрясает его, потому что Зевс — это бог-громовержец, а Гера — богиня воздуха.

Шевалье. Когда идет дождь и в то же время светит солнце, дети говорят, что черт бьет свою жену, а когда гремит гром, Гомер говорит, что Зевс бьет свою. Помоему, это примерно одно и то же. Перейдем к другому, г-н аббат.

Аббат. В той же книге Ахиллес просит свою мать сделать так, чтобы троянцы убили множество греков. Это поступок недостойный царя, и не следовало делать способным на него главного героя поэмы. Новые не позволили бы себе этого. Во второй книге Менелай страстно желает отомстить за печаль и слезы Елены²¹.

Шевалье. О добрый супруг! В наше время Менелай не столь мягкосердечен, и в этом древние превосходят новых.

Аббат. Не думаю, чтобы когда-нибудь мужчину могли расстрогать стенания такой женщины, как Елена, но если даже допустить, что нашелся бы такой глупый человек, надлежало ли наделять подобными чувствами героя? В третьей книге Парис говорит Гектору, что у того сердце непреклонно, как топор, когда он вонзается в дерево, подъятый рукой искусного корабельщика²². Теперь говорят, что у человека сердце твердое, как железо, как камень, но не уточняют при этом, что сделано из этого железа — топор, садовый нож или шпага, черен или бел этот камень, привезен ли он из Египта или с Пиренеев; и уж тем более никому не приходит в голову говорить, какую работу можно делать этим железом, которое рассматривается здесь лишь как чрезвычайно твердая вещь. В следующей книге имеется сравнение того же рода, еще более странное²³, потому что оно образует длинное отступление. Гомер повествует о том, как был ранен Менелай: «Тотчас из раны заструилась багряная кровь, подобная пурпуру, в который карская или меонская женщина красит слоновую кость, предназначенную для изготовления конских нащечников; эта слоновая кость лежит в доме у владелицы, и многие конники очень хотели бы ее получить, но это украшение, которое будет делать честь и коню и всаднику, берегут для царя». Начало сравнения восхитительно, и, конечно, ничто не походит более на пролитую кровь на прекрасном теле, чем пурпур на слоновой кости, но добавление до крайности неуместно. Однако именно благодаря таким сравнениям и непрестанно повторяющимся эпитетам, о которых мы

еще поговорим, Гомер стяжал славу божественного поэта, цветистого, изобильного и величественного.

Шевалье. В прошлом году нам взбрело в голову позабавиться, придумывая в подражание Гомеру такого рода длиннохвостые сравнения. Один говорил: цвет лица моей пастушки походит на цветы, что растут на лугу, где пасутся тучные коровы, дающие белое молоко, из которого делают превосходные сыры. Другой отзывался: глаза моей пастушки похожи на солнце, мечущее свои лучи на горы, поросшие лесами, где нимфы и Диана охотятся за вепрями, клыки которых весьма опасны. А третий дурень изрекал: глаза моей пастушки блестят ярче, чем звезды, украшающие свод небес ночью, когда все кошки серы.

Председатель. Это дешевая забава, потому что не стоит большого труда без конца плести такую галиматью.

Шевалье. Я не пересказал вам ни одного сравнения, которое нельзя было бы поставить в один ряд с теми, что привел г-н аббат. Основа у тех и других разумная, а хвосты в равной мере не относятся к делу. Кстати, о сравнениях. Говорят, Гомер сравнивает Одиссея, который ворочается в постели, не в силах заснуть, с кровяной колбасой, которую жарят на жаровне²⁴.

Аббат. Это верно.

Шевалье. Поверьте мне, г-н Председатель, если в наши дни поэты не делают подобных сравнений, то не потому, что это трудно, а скорее в силу здравого смысла, который их удерживает от этого, и из страха, что их поднимут на смех. Однако все в этом мире зависит от случая, и нелепости не составляют исключения. Обычно они рушатся сами собой, но если удерживаются на протяжении длительного времени, то чем они несуразнее, тем больше ими восхищаются.

Председатель. Я признаю, что если бы нынешние поэты уснащали свои произведения красотами, какими Гомер уснащал свои, например сравнениями, которые вы называете длиннохвостыми, их поднимали бы на смех, но вместе с тем я убежден, что если бы Гомер пользовался столь сухими и куцыми сравнениями, какие употребляют наши поэты, то и он стал бы предметом насмешек. И вот по какой причине: вкус греков времен Гомера весьма отличался от нашего. Не надо быть очень сведу-

щими, чтобы знать, что язык восточных народов полон фигур, уподоблений, метафор, парабол, сравнений, что они почти никогда не изъясняются просто и что высказанным они дают понять также и невысказанное. Их пылкий дух не может довольствоваться речью, имеющей только один смысл, — этого мало для того, чтобы занять их живой ум и удовлетворить их жадное внимание. Они хотят видеть одновременно несколько различных образов. У нас совсем другой склад ума. Французы не хотят или не могут понимать более одной мысли сразу, и при этом она еще должна быть ясно и точно выражена; все излишнее их корбит или стесняет. Правда, такой стиль превосходен для обыденного употребления и в особенности для составления контрактов, где не должно быть ничего лишнего и ни малейшей двусмысленности; но для высокого красноречия, а тем паче для прекрасной и благородной поэзии, без сомнения, надобно нечто большее, нежели правильное, сухое, не выходящее за пределы необходимого изложение: всю прелесть и красоту поэтического языка составляют фигуры. Я воспользуюсь сравнением, которое вы не можете отвергнуть, потому что сами подсказываете мне его. Разве не верно, что, если бы на торжественной церемонии вы увидели принцессу в платье до полу, и только, вы сочли бы, что она скудно одета, а если бы за ней влачился по земле длинный шлейф, вы, напротив, нашли бы в ее наряде красоту, благородство и великолепие. Почему же вы не смотрите так же на сравнения, а хотите, чтобы в них не было ничего лишнего, избыточного — ничего, кроме строго необходимого для правильного выражения соответствия между сравниваемыми предметами, — словом, почему вы не терпите их, когда у них длинные хвосты?

Шевалье. Вот это мне нравится. Что вы об этом скажете, г-н аббат? Слово за вами, я пасую.

Аббат. Не спорю, длинные шлейфы украшают платья принцесс и вообще знатных особ, и это сравнение прекрасно доказывает, что и серьезные и важные речи должны быть пространнее, красочнее и богаче украшениями, чем обиходные. Но нужно, чтобы эти украшения или шлейфы, если придерживаться нашего сравнения, были из той же материи и того же цвета, что и сами платья, ибо, если пришить парчовый шлейф к бархатному платью или желтый к зеленому, то такой шлейф, как бы

длиннен он ни был, будет производить неприятное и смешное впечатление, и даже тем более смешное, чем более длиннен этот шлейф. Так вот, я утверждаю, что шлейфы сравнений Гомера не из той материи и не того цвета, что сами сравнения, и это меня огорчает гораздо больше, чем их непомерная длиннота. Обратимся к нашему примеру. Гомер говорит, что белое бедро Менелая, по которому струится кровь, походит на слоновую кость, окрашенную в пурпур. Вот основная часть сравнения, чрезвычайно красивая, верная и приятная. Затем говорится, что из этой слоновой кости сделаны конские нащечники. Какое отношение к бедру человека, окрашенному кровью, имеет то, что эти нащечники находятся в доме карской или меонской женщины, что конники хотели бы их иметь и, наконец, что они предназначены для царей и будут служить украшением и для лошади и для всадника? Повторяю, разве все это имеет какое-нибудь отношение к бедру Менелая и разве нельзя сказать, что шлейф этого сравнения не того цвета и не из той материи, что платье, к которому он пришит?

Шевалье. Мне кажется, он пестрый, трех или четырех цветов, и, когда он кончается, у меня уже голова идет кругом, и я не знаю, как из-за того, что человека ранили в бедро, я оказался вместе с этими нащечниками, этими царями и этими конниками в доме карской или меонской женщины.

Аббат. Давайте посмотрим, как в подобном случае поступает Вергилий. Он сравнивает румянец, покрывающий прекрасное лицо Лавинии, когда при ней говорят об Энее, со слоновой костью, которую окрашивают в пурпур²⁵. Лавиния слушает слова матери с пылающими щеками, влажными от слез, говорит Вергилий. Яркий румянец, продолжает он, заливает ее лицо, подобно тому как красят в пурпур, алый, как кровь, слоновую кость, привезенную из Индии. Основная часть сравнения состоит в том, что лицо Лавинии становится красным, как слоновая кость, которую красят в пурпур. Ради украшения Вергилий добавляет, что слоновая кость привезена из Индии и что пурпурная краска красна, как кровь. Нет ничего лучше этих эпитетов и ничего более сообразного с духом поэзии, которая должна живописать все, о чем говорит; эти украшения однородны с основной частью сравнения, они отнюдь не уводят от нее, а, напротив,

возвращают к ней мысль и лишь делают образы более живыми и осязаемыми.

Шевалье. По-видимому, у Вергилия был тот же вкус, что у нас, поскольку он отсек от сравнения подставку, которую Гомер сделал к своему: я не сомневаюсь, что он взял это сравнение из Гомера.

Аббат. Чтобы довершить ответ на возражение г-на Председателя, я, согласившись с ним в том, что восточные народы любят фигуральный язык и что Гомер должен был сообразовываться с духом своей нации, скажу, что это, пожалуй, единственный поэт, который, злоупотребляя свободой, присвоенной себе восточным стилем, делал сравнения, подобные тем, какие мы только что рассмотрели, или по крайней мере столь же неправильные и странные. Священные книги, где этот язык обретает наибольшую красоту и силу, не дают нам ни одного примера таких сравнений, и ни один религиозный или светский поэт не выражался таким образом; отчасти поэтому Гомер и стяжал славу песнопевца, который не следовал никакому образцу и не имел подражателей.

Шевалье. Пойдем дальше, г-н аббат.

Аббат. В той же книге есть странное отступление о луке²⁶. Убеденный словами Афины, говорит Гомер, сын Ликаона взял свой лоснистый лук, сделанный из рогов быстроскачущей дикой серны, которую он когда-то поразил стрелой в грудь, когда она собиралась прыгнуть со скалы, и опрокинул хребтом на камень. Ее рога в шестнадцать ладоней длиной обработал искусный рокодел; он вылощил весь лук и позолотил его концы. Пандар, уперши о землю, натянул этот лук и так далее. В пятой книге Гомер говорит, что Капаней привел коней с нераздвоенными копытами²⁷. В той же книге сказано, что Мерион убивает сына плотника, поразив его в правую ягодицу, и что копье, пройдя под костью, проникло в мочевой пузырь. Не думаю, чтобы кто-нибудь из новых поэтов стал говорить о подобной ране.

Шевалье. Вы ошибаетесь. Вот эпитафия, которую я где-то прочел:

Покоится здесь Никола Шампион.
На копчик упал, к несчастью, он,
Сделав себе, сказать неприлично,
Две дырки в задку помимо обычной.

Аббат. Похоже на то, что это достоверное происшествие, и поэт не счел себя вправе что-либо изменить в нем, но Гомер был властен над ранами воителей и не должен был выбирать такие смешные.

Председатель. Однако одна из черт, которой всего более восхищались в Гомере, состоит как раз в непостижимом разнообразии ран, наносимых его героям, из чего видно, что он в совершенстве знал анатомию.

Аббат. Разве надо быть весьма сведущим в анатомии, чтобы знать, что у человека имеется кость над мочевым пузырем? Уж не находите ли вы также, что Гомер показал свою ученость, когда сказал, что у Менелая пятки были на концах ног? Вот легкий способ получить репутацию хорошего анатома!

Шевалье. Я с нетерпением жду, когда вы перейдете к «Одиссее». Уверен, что замечания, которые вы сделаете о ней, будут еще забавнее.

Аббат. Вы правы, ибо это весьма комическая поэма, если рассматривать ее, соотнося с нашими нравами. Афина застаёт женихов Пенелопы, когда они, сидя перед входом на кожах убитых ими быков, играют в кости. Эта богиня, приняв образ царя тафийцев, находит Телемаха, который с почетом принимает гостя и спрашивает его, на каком корабле он прибыл в Итаку — не мог же он прийти туда пешком. Тот говорит, что царь Лаэрт, отец Одиссея, живет в поле со старушкой служанкой, которая подкрепляет его едой и питьем, когда он устает ходить взад и вперед среди своего винограда. Афина спрашивает Телемаха, доподлинно ли он считает себя сыном Одиссея, и Телемах отвечает, что мы не можем знать наверное, кто наш отец, но что мать сказала ему, что его отец — Одиссей^{27а}.

Шевалье. Наши крестьяне каждый день говорят то же самое, но в шутку, со смехом. Неужели Гомер мог сказать это всерьез?

Аббат. Утром, надев красивые башмаки, Телемах выходит из дому и собирает знатнейших граждан на совет, где объясняет, что женихи его матери поедают его быков, баранов и откормленных коз, что, если бы их ели честные люди, такие, как те, которых он созвал на совет, ему было бы мало горя, потому что он знает, что они выплатили бы за взятое, но что от женихов матери он не может этого ожидать, и все это он говорит со слезами на

глазах. Пенелопа уговаривает женихов подождать, пока она кончит ткать гробовой покров для своего отца²⁸, ибо она не желает, чтобы соседки попрекнули ее за то, что столь богатый человек, как ее отец, погребен без покрова. Телемах, посетив Нестора, собирается к ночи вернуться на свой корабль, но Нестор удерживает его, говоря, что, если бы он отпустил гостя, можно было бы подумать, что у него в доме нет одеял и тюфяков для ночлега. И Телемах ложится спать в гулкой галерее, а царь Нестор — наверху, где ему постелила жена.

Шевалье. Какая бедность! Какое убожество во всем и у поэта и у властителей, о которых он говорит!

Аббат. На следующее утро, встав с постели, Нестор садится перед своей дверью на блестящих, будто смазанных мазью камнях. Затем он посылает за литейщиком, чтобы позолотить рога быка, которого хочет принести в жертву. Тот приносит с собой наковальню, молот и клещи, а Нестор дает ему золото, которым тот и золотит рога быка²⁹.

Шевалье. Говорят, что Гомер знал все на свете и был отцом всех искусств, но он явно не умел золотить вещи. Разве для этого нужны наковальня, молот и клещи?

Аббат. Да, никак нельзя сказать, что Гомер знал все искусства или хотя бы знал их лучше большинства людей, как показывает уже это место и как мы, надеюсь, полностью убедимся в дальнейшем. Одиссей каждый вечер вздыхает по своей дорогой Пенелопе, обращая взор в сторону Итаки, где она пребывает, а потом идет спать с нимфой Калипсо.

Шевалье. Вот прекрасный пример супружеской любви! Ведь он вел такую жизнь в течение семи лет.

Аббат. Шестая книга «Одиссеи», где царевна Навсикая, дочь царя Алкиноя, отправляется стирать белье, прелестна от начала до конца. Царевна объясняет отцу, что ему подобает, заседа в совете, быть опрятно одетым и что на ней лежит забота о платье трех ее юных братьев, которые хотят надевать чистое каждый раз, когда собираются на бал, и просит его поэтому дать ей мулов и большую повозку с коробом, чтобы поехать на реку, и так далее. Разбуженный криком, который подняли служанки царевны, увидев, что их мяч упал в воду, Одиссей голый направляется к ним, подобно тому как обитающий в горах лев, полагаясь на свою силу, прибли-

жается к быкам и диким оленям. Правда, перед тем он отломил густую ветвь и, насколько мог, прикрыл ею свою наготу. Девушки разбегаются, но царевна остается на месте. Одиссей говорит ей, что, наверное, ее отец, почтенная мать и счастливые братья радуются, когда видят, как она танцует, такая красивая и статная. Навсикая по дороге в город говорит ему, что те, кто увидят ее в обществе такого видного мужчины, могут подумать, что она выбрала его в мужья, но это было бы оскорбительно для нее, потому что она не одобрила бы девушку, которая спала бы с мужчиной, прежде чем вышла замуж. Войдя во дворец, продолжает царевна, подойдите к моей матери, которая прядет, сидя у очага. Возле нее — кресло моего отца, который восседает в нем, как бог, когда пьет вино. Но мне кажется, что об «Одиссее» уже достаточно сказано.

Шевалье. Вовсе нет. Продолжайте, пожалуйста. Мне забавно видеть, каким предстает Гомер в тех местах, на которые вы указываете.

Председатель. Как видите, я не говорю ни слова и не мешаю вам забавляться.

Аббат. Когда царевна Навсикая возвращается в дом своего отца, царя, ее богоподобные братья отпрягают мулов и относят одежды во дворец, где стены сделаны из меди, дверь — из золота, а по сторонам от нее стоят серебряные собаки³⁰, бессмертные и не стареющие, которых изготовил искусный Гефест, чтобы они охраняли дом великодушного царя Алкиноя.

Шевалье. Вы шутите, г-н аббат. Эко диво, что серебряные собаки бессмертны и не стареют. А как вам нравится, что эти серебряные собаки поставлены охранять дворец Алкиноя? И как можно представить себе, чтобы у царя, в чьем дворце стены из меди, а двери из золота, не было конюхов и его детям приходилось самим выпрягать мулов из повозки?

Аббат. Да, это удивительно; но ведь в поэме должны быть чудеса. Затем следует описание прекрасного сада Алкиноя.

Шевалье. Правда ли, что Гомер отводит для него всего четыре арпана земли?

Аббат. Не больше; да еще надо иметь в виду, что те арпаны были меньше наших. Описание этого сада, которое вы прочли в поэме «Век Людовика Великого», совер-

шенно верно и точно. Войдя в палату царицы, Одиссей садится наземь возле очага, на пепел, откуда, послушав одного из своих советников, весьма мудрого человека, который нашел неприличным оставлять там гостя, царь Алкиной поднимает его и усаживает на стул, обитый серебряными гвоздями. За ужином царь Алкиной обращается к Одиссею с длинной речью³¹, которая, наверное, имеет смысл, но в которой я никакого смысла не вижу. Одиссей просит, чтобы ему дали поесть, потому что он в этом нуждается, и говорит, что он не бог. Потом его отводят на ночлег в гулкие сени. На следующий день во время трапезы музыкант поет песнь о любовных похождениях Афродиты и Аррея³² и о том, как Гефест на большой наковальне выковывает тонкие, как паутина, железные путы.

Шевалье. Может ли так говорить отец всех искусств? Точно ли нужна большая наковальня, чтобы выковать путы, тонкие, как паутина? Но что же вы хотите? Он знал, что у ювелиров и кузнецов бывают большие наковальни, и не надо с него требовать большего.

Аббат. Одиссей отрезает кусок свинины и угощает ею музыканта, который этому очень рад. Алкиной спрашивает у Одиссея, каким именем его называют отец, мать и соседи, ибо, добавляет он, нет человека, будь то достойный или низкий, у которого не было бы имени.

Шевалье. Это все равно что сказать Одиссею, что, даже если он самый отъявленный мошенник на свете, на какого он смахивает, у него все-таки должно быть имя. Я знаю, что во времена Гомера такого рода изречения считались весьма глубокомысленными и поучительными, что большинство тех, кто их читает, обогащает ими свои сборники максим и что еще не так давно они весьма украсили бы в глазах публики речь или какое-либо другое сочинение, но я уверен, что в наше время человека, который пустил бы их в ход, подняли бы на смех.

Аббат. Алкиной высказывает серьезное соображение. Но вот другое прелестное место. На вопрос Полифема, как его зовут, Одиссей отвечает: Никто. В тот же день Одиссей выкалывает глаз Полифему, и тот так кричит, что все циклопы сбегаются к нему на помощь. Они спрашивают его, кто нанес ему обиду, на что Полифем отвечает: Никто. Услышав это, циклопы удаляются, не вни-

кая в загадочное происшествие; раз Полифему никто не причинил зла, говорят они все, значит, его наказал Зевс и ему следует призвать на помощь своего отца Посейдона.

Шевалье. Когда человек уже вышел из детского возраста, могут ли ему доставлять удовольствие такие сказки?

Аббат. В то время, когда Одиссей был в море, по словам Гомера, солнце село и на улицах не было видно ни зги³³.

Шевалье. На улицах?

Председатель. Это поэтический способ выразить наступление ночи, и тот же стих мы находим в двадцати других местах.

Аббат. Я согласен с этим, но тем не менее он здесь некстати, и почти во всех других местах тоже. Агамемнон говорит Одиссею, что Эгист зарезал его, как теленка, а его товарищи были убиты, как свиньи³⁴, которых богатый человек закалывает по случаю свадьбы, празднества или пира, устраиваемого в складчину.

Шевалье. Пусть люди Агамемнона были убиты, как свиньи, хотя это и не очень возвышенное сравнение, но что за важность, по какому случаю эти свиньи были заколоты?

Аббат. После того как корабль Одиссея потерпел крушение, Одиссей, которого на обломке мачты несло к Харибде как раз в то время, когда вода вздымалась, страхась упасть на дно, когда вода опять схлынет, ухватился за дикую смоковницу, росшую на утесе, прицепился к ее ветвям, как летучая мышь, и, повиснув таким образом, стал ждать, чтобы мачту, погрузившуюся в пучину, опять вынесло на поверхность; и, когда он увидел ее, он обрадовался, как судья, который, разрешив несколько тяжб, поднимается со своего места и уходит домой обедать^{34а}.

Шевалье. Что вы скажете об этом сравнении, г-н Председатель? Приходило ли вам когда-нибудь в голову, что, когда вы встаете со своего места и идете обедать, вы походите на человека, который висит на дикой смоковнице и видит, как мачта его разбитого корабля всплывает на поверхность воды? Тут уж дело не в поэзии.

Председатель. Повторяю еще раз, можно высмеять что угодно, если пользоваться такими приемами, как вы.

Аббат. Разве я неправильно перевожу текст Гомера?

Председатель. Вы правильно передаете суть, но надобно было бы посмотреть, как это выражено по-гречески.

Шевалье. Но ведь греческие слова в греческом тексте соответствуют французским словам, которыми воспользовался господин аббат.

Председатель. Это верно.

Шевалье. Разве слова, означающие мачту, судью, обед и тяжбы, столь очаровательны по-гречески, что не дают увидеть нелепости, которую они в себе заключают?

Председатель. Не в этом дело. У Гомера все это выражено так прелестно, что читатель, хорошо понимающий греческий язык, не может не быть очарован.

Шевалье. Вы просто смеетесь над нами. Коль скоро Гомер усматривает сходство между человеком, который радуется, видя, как его мачта всплывает из пучины, и судьей, который встает и уходит обедать, разрешив несколько тяжб, он при всем своем величии говорит вздор.

Аббат. Афина изменяет облик Одиссея, и этот герой направляется к свинопасу Евмею, который, сидя перед домом, чинит свои башмаки. Собаки Евмея громко лают и так устрашают героя, что он роняет свой посох и ложится наземь. Свинопас, кинув кожу, которую он кроил, встает и прогоняет собак камнями. Потом он спрашивает у Одиссея, как он попал на остров, и добавляет: не пешком же пришел ты.

Шевалье. Этот свинопас был не дурак.

Аббат. Божественный свинопас — такой эпитет дает ему Гомер — угощает ужином божественного Одиссея и укладывает его спать с белозубыми свиньями. Рассказывая о своей жизни, свинопас упоминает об острове Сире, который, по его словам, находится под тропиками. Однако на самом деле этот остров находится в Средиземном море и, следовательно, удален от тропиков на триста с лишним лье.

Председатель. Позвольте вам заметить, г-н аббат, что вы ошибаетесь. В тексте сказано, что на этом острове видно, как солнце совершает свой поворот, и комментаторы уверяют, что это означает только одно: на этом острове был квадрант, с помощью которого наблюдали за круговращением солнца по его местонахождению относительно тропиков, имевших на этом квадранте соответственную отметку.

Аббат. Мне небезызвестно это толкование, но оно до такой степени притянуто за уши, что я не счел нужным на нем останавливаться. Если бы Гомер имел в виду этот квадрант, он не преминул бы его описать. А главное, Ферекид, сделавший этот квадрант, как сообщает Диоген Лаэртский в жизнеописании этого философа, появился на свет лишь спустя триста лет после Гомера. Таким образом, странное объяснение, которое вы приводите, показывает лишь, как далеко заходят комментаторы в своих усилиях оправдать авторов, над которыми они работают.

Шевалье. Да, как только они ни изворачиваются, чтобы поддержать своего подопечного, когда он шатается, и поднять его на ноги, когда он падает.

Председатель. Если даже предположить, что Гомер поместил остров, о котором мы говорим, под тропиками и сделал таким образом географическую ошибку, в которой вы его упрекаете, то надо ли считать эту ошибку такой уж значительной? Как вы знаете, Аристотель в своей поэтике весьма разумно проводит различие между ошибками, которые поэт делает против своего искусства, и его ошибками против других искусств. Он говорит, что первые непростительны, ибо показывают, что поэт — не поэт, тогда как вторые не имеют большого значения, ибо означают только, что есть искусства, которыми он не владеет в совершенстве, что не мешает ему отличаться в поэтическом искусстве³⁵.

Аббат. Без сомнения, ошибки, которые поэт делает против правил своего искусства, наносят ему больше ущерба, чем ошибки против других искусств. Но я не согласен с тем, что эти последние не имеют большого значения. Поэт, и в особенности эпический поэт, должен говорить со знанием дела обо всем, чего он касается в своей поэме, в противном случае он берется за ремесло, которого недостоин. Он должен быть сведущ в естественных науках, знать самое существенное во всех искусствах и говорить о них так, чтобы даже те, кто занимается ими наиболее успешно, находили в его сочинениях все, что им самим известно об этих предметах, и сверх того — нечто такое, что им до конца не известно, а именно главные принципы их искусств, которым они весьма часто следуют безотчетно. Ибо ни таланта слагать прекрасные стихи, ни даже вдохновения, которое,

как принято думать, охватывает тех, кто их слагает, было бы еще недостаточно, чтобы сделать столь почетным этот род поэзии. Вот почему комментаторы, знающие, что для поэтов, которых они истолковывают, дело чести разбираться в трактуемых предметах, так тшятся исправлять то, что они говорят, и представлять их нам не такими, каковы они на самом деле, а такими, какими они должны быть.

Шевалье. Я не сомневаюсь, г-н аббат, что вы правы и что Гомер не знал истинного местоположения острова, о котором он говорит. Так как ему, по-видимому, было неизвестно, докуда простирается Средиземное море, он решил, что прекрасно сделает, если поместит этот остров под тропиками, чтобы дать понять, как далеко он находится. Мы с рождения окружены глобусами и географическими картами, из которых еще в детстве узнаем местоположение всех стран, но не надо думать, что так было и во времена Гомера.

Аббат. Это верно, и я не отмечал бы ошибки такого рода, если бы нас не уверяли, что для Гомера не было ничего неведомого в природе и что он отец всех искусств. В прошедшие века у людей еще могли быть такие представления, но в наши дни они уже нетерпимы.

Шевалье. Не трудитесь доказывать такие истины, г-н аббат. Продолжайте лучше ваши замечания об «Одиссее».

Аббат. Телемах, придя к Евмею, спрашивает у него, не вышла ли Пенелопа замуж за кого-нибудь из своих женихов, и добавляет, что ложе Одиссея, должно быть затянута паутиной, так давно на нем никто не спит.

Шевалье. Может быть, это очень мило по-гречески, но только не по-французски.

Аббат. Одиссея узнает его собака, не видевшая его двадцать лет. Однако Плиний утверждает, что собаки живут не более пятнадцати лет.

Шевалье. Какой скандал, г-н Председатель, — двое древних противоречат друг другу! Конечно, надо считать, что прав Гомер, как старейший, но я тем не менее положился бы на Плиния; Гомер, который был плохим астрономом и плохим географом, весьма вероятно, был и неважным натуралистом.

Председатель. Потихе, г-н шевалье. Аристотель, чье свидетельство вполне стоит свидетельства Плиния ска-

зав, что собаки обычно живут до четырнадцати лет, добавляет, что иные, случается, живут и до двадцати, как собака Одиссея.

Шевалье. Кто же не понимает, что он допускает такие исключения только для того, чтобы не противоречить Гомеру.

Аббат. Эта собака лежала на куче навоза у ворот дворца Одиссея.

Шевалье. Куча навоза у ворот дворца!

Председатель. А почему бы и нет. Главное богатство царей того времени составляли земли и скот, поэтому нет ничего удивительного в том, что у их ворот было много навоза.

Шевалье. Пусть так, но согласитесь, что государи того времени весьма походили на крестьян нашего времени. А так как должно быть известное соответствие между поэтами и теми, чьи подвиги они воспевают, к Гомеру и его героям, пожалуй, применима пословица: «В деревне и дудка музыка».

Председатель. Что вы такое говорите, г-н шевалье?

Шевалье. Такова пословица. Я знаю, что это невежливо, но говорю то, что думаю, и думаю, что говорю правду. Вернемся к нашей куче навоза и лежавшей на ней старой собаке.

Аббат. Гомер говорит, что она запаршивела, потому что за ней не ухаживали служанки и слуги Пенелопы. А по поводу небрежности этих слуг и служанок замечает, что Зевс лишает людей половины их ума и добродетели, когда они становятся рабами. Это замечательная мысль, одна из самых прекрасных, какие когда-либо высказывались, но посмотрите, где это сказано и по какому поводу поэт выражает столь возвышенные чувства. Гомер описывает далее драку Одиссея с Иром; это несравненное место^{35а}. Был в Итаке презренный бродяга, по имени Арнеон, говорит Гомер, и добавляет: так был он назван при рождении своем почтенной матерью.

Шевалье. Гомер называет мать этого бродяги почтенной?

Аббат. Да, он дает ей такой эпитет. Если бы вы поначитались Гомера, вас это не удивило бы: почти повсюду, где он употребляет слово «мать», он прибавляет к нему эпитет «почтенная», потому что материнство заслуживает уважения, не задумываясь о том, подходит ли к слу-

чаю этот эпитет. Мы рассмотрим эти поэтические приемы немного позже, когда будем говорить о его стиле и стихосложении. Бродяга, о котором идет речь, увидев Одиссея, лежащего на полу в прихожей, говорит ему: «Убирайся отсюда, старик, не то я вытащу тебя за ноги. Разве не видишь, что все делают мне знаки вытолкать тебя? Живей уходи, или дело кончится дракой». «В этой прихожей хватит места для нас обоих, — отвечает ему Одиссей. — Ведь ты такой же бродяга, как и я, а боги заботятся о том, чтобы везде был избыток³⁶. Однако не трогай меня больше, не то я рассержусь и в кровь разобью тебе рыло». Потом происходит драка, которая вызывает у женихов Пенелопы и у всех читателей веселый смех. Пенелопа спрашивает у Одиссея, которого она не узнает, кто он и кто его родители. Не родился же ты, замечает она, от старого дуба или камня.

Шевалье. Она должна была бы добавить, что и аист его не принес.

Аббат. Одиссей говорит ей, что он родился на острове Крите, и дает длинное и совершенно ненужное описание этого острова. Он добавляет, что Одиссей побывал у него, плывя под Трою, чем вызывает слезы у Пенелопы. Это прекрасное место; но описание нежной скорби царицы представляется весьма странным. Тело ее растопилось, говорит он, как растопляется снег на вершинах высоких гор, когда его растопляет Евр, наполняя реки этим растопленным снегом. Так растопились прекрасные щеки Пенелопы³⁷. Это дословный перевод.

Шевалье. Должно быть, в греческом слове, означающем «растоплять», есть какое-то удивительное очарование, раз оно не перестает нравиться, будучи повторено столько раз в таком коротком отрывке.

Аббат. Божественная Пенелопа поднимается в свою кладовую и встает на дубовый порог; строитель, добавляет Гомер, искусно изладил этот порог, обтесав по уровню и гладко обстругав, а затем укрепил в нем прилоки и навесил на них створки дверей.

Шевалье. Нужно быть очень словоохотливым, чтобы описывать кладовую. Правда, быть может, не будь этого места и некоторых других, ему подобных, по которым люди в последующие века научились всем искусствам, у нас не было бы ни одного ровного порога.

Аббат. То, что вы говорите шутливым тоном, писали

серьезно весьма видные авторы. Некоторые из этих авторов, чтобы показать, что Гомер был хороший физик и хороший садовод, ссылаются на одно место, где Агамемнон клянется своим скипетром, который уже не даст ветвей и листьев, потому что, добавляет он, с него сняли всю кору.

Шевалье. Что за редкая ученость! И как это уместно!

Аббат. Затем идет рассказ об убийстве женихов Пенелопы — растянутое, скучное описание совершенно неправдоподобной расправы. Четыре человека — Одиссей, его сын, свинопас и коровник — убивают сто восемь дворян, не напав на них врасплох и не действуя с надлежащей быстротой. Одиссей, сразив стрелой Антиноя, самого знатного из женихов, вместо того чтобы стрелять в других, обращается к ним с длинной речью, полной упреков, на которую Евримах отвечает не менее пространной речью; Одиссей убивает его второй стрелой и так же расправляется с Амфиномом³⁸; остаются еще сто пять женихов, которые ничего не делают и дают время Телемаху сходить за оружием в верхний покой, предварительно спросив на то разрешения у отца; он приносит оттуда восемь копий, четыре шлема и четыре щита; Одиссей надевает шлем, прислонив свой лук к блестящей притолоке, и ни один из ста пяти оставшихся женихов не наносит ему тем временем ни единого удара. Между тем Меланфий, козовод Одиссея, предавший его, поднимается в тот же покой, где сложено оружие, и приносит оттуда двенадцать щитов, двенадцать копий и двенадцать шлемов, чтобы вооружить двенадцать из женихов. (Кстати сказать, один человек не может унести столько оружия.) В то время, как эти двенадцать вооружившихся женихов направляют на Одиссея и Телемаха острия своих копий, эти два героя и их свинопас ведут между собой весьма длинный диалог. Должно быть, это дело рук какой-нибудь из служанок, говорит Одиссей сыну. Отец, отвечает Телемах, это моя вина, я оставил открытой дверь комнаты с оружием, и, наверное, кто-то похитрее меня заметил это и побывал там. Прошу тебя, божественный Евмей, ступай туда, запри дверь, подстереги того, кто придет, и узнай, кто нас предал — какая-нибудь служанка или Меланфий, сын Долиона. Тогда Евмей говорит Одиссею: божественный сын Лаэрты, осмотрительный Одиссей, это сделал, без сомнения, тот негодяй,

которого мы подозреваем. Скажи мне, убить ли его, если удастся его одолеть, или притащить сюда, чтобы ты сам покарал его за все его злодеяния. Ступайте, отвечает Одиссей, скрутите ему руки и ноги, поднимите на веревке вверх по столбу и за руки привяжите к потолочине. Все это время ни один из женихов не шевелится — по совершенно непонятной причине все остаются в бездействии. Вот еще одно чудо, каких у новых уже не бывает.

Председатель. Это все?

Аббат. Конечно, нет; но я полагаю, этого достаточно, чтобы познакомиться с тем, как Гомер украсил свои произведения удивительными приключениями, прекрасными чувствами и глубокими мыслями. Перейдем к стилю и стихосложению этого великого поэта.

Председатель. Неужели вдобавок ко всему вы собираетесь оспаривать, что в этом отношении он превосходит поэтов всех времен, что никогда не было и не будет более благозвучного и мелодичного стиха, чем гомеровский?

Аббат. Охотно верю; по-видимому, это утверждение не лишено оснований. Однако я не могу не удивляться тем, кто млеют от восторга, произнося стихи Гомера, как будто чувствуют их гармонию, между тем как они, быть может, не произносят как надобно ни одного слова, ни одного слога, ни одной буквы.

Шевалье. В самом деле, ведь до сих пор неизвестно, как нужно произносить вторую букву греческого алфавита — как *б* или как *в*.

Аббат. Так же обстоит дело почти со всеми остальными буквами. Кроме того, есть ударения, в которых наука не уверена: ведь определяющие их правила имеют бесконечное множество исключений, которые не могли до нас дойти. Если так, можно ли утверждать, что произношение нынешних греков и есть прекрасное, гармоническое греческое произношение? Если лишь немногие, помимо тех, кто пишут стихи, и хорошие стихи, могут быть судьями в вопросе о красоте и гармоничности французской поэзии, то где найти людей, которые достаточно хорошо знали бы все тонкости греческого языка, чтобы судить о поэтическом стиле сочинений, написанных на этом языке? Но предположим, что поэзия Гомера была весьма плавной и благозвучной, — разве трудно было ему достичь этого при всех тех вольностях,

которые он себе позволял? Прежде всего, этот поэт, чтобы облегчить себе стихосложение, наделил всех героев и богов несколькими высокопарными эпитетами различной длины, которыми было удобно кончать стихи. Так, Ахиллес у него «божественный», «богоравный», «бессмертным подобный»; он «светлообутый», «шлемоблещущий», «быстроногий»; и все эти эпитеты употребляются не в зависимости от обстоятельств, а смотрят по тому, сколько места надо заполнить в стихе. Гера — «волоокая» или «лилейнораменная», «супруга Зевса» или «дочь Крона» — в зависимости от надобностей стихосложения, а отнюдь не от событий, в которых она участвует. Чаще всего эти пустые и туманные эпитеты не только не подходят к случаю, но прямо противоположны тому, о чем повествуется. Так, например, быстроногий Ахиллес, не двигаясь с места, сидит на своем корабле, а владычица смехов Афродита горько плачет; матери Ира, гнуснейшего бродяги, Гомер дает эпитет «почтенная», так же как и Фетиде, матери Ахиллеса, только потому, что этот эпитет украшает и вместе со словом «мать» удачно заканчивает стих, а в стихотворчестве это самое трудное. Во-вторых, он пользуется шестью или семью ничего не значащими частицами, которые превосходным образом заполняют требуемое число слогов, а это тоже немалое удобство. А в-третьих, он без разбора пользуется всякими диалектами, что доставляет ему долгие или краткие слоги в зависимости от надобностей стихосложения.

Шевалье. В наше время этих удобств уже нет; теперь допускаются только такие эпитеты, какие необходимы и какие создают образ, соответствующий предмету и помогающий живописать его с надлежащей стороны. Туманные и праздные эпитеты теперь называются лишними словами и нетерпимы ни в каком сочинении.

Председатель. Что вы такое говорите, господин шевалье? Эпитеты, которые вы хулите, — самое прекрасное у Гомера.

Аббат. Действительно, эпитеты составляют одну из величайших красот Гомера; но то, что прекрасно в его поэзии, безобразно в нашей, и, как мы уже заметили, всякий, кто стал бы в наши дни пользоваться теми самыми оборотами, которые стяжали Гомеру имя божественного, прослыл бы сумасбродом. Вы можете это видеть

на примере употребления эпитетов, о которых мы говорим, повторяющихся каждый раз применительно к одним и тем же лицам. Ведь в «Одиссее» почти нет страницы, где мы не находили бы «хитроумного» Одиссея и «алкиноевой силы святой», как именуется Алкиной. Не будем говорить, что это восхитительно: слишком частые повторения порочны в любом языке.

Шевалье. Что вы скажете, г-н Председатель, о разных диалектах, которыми пользовался Гомер? Как вам понравилась бы французская поэма, украшенная пикардийскими, гасконскими и нормандскими речениями?

Председатель. Это совсем разные вещи. Во Франции в серьезных сочинениях можно употреблять только чистый французский язык, или, лучше сказать, язык двора, потому что в каждом королевстве с языком дело обстоит так же, как с монетой: имеет хождение только монета королевской чеканки. У греков было иначе: так как они жили в независимых государствах, все наречия были в некотором роде одинаково хороши и равно приемы.

Аббат. Это верно. Но хотя Гомер не совершил такой ошибки, какую сделал бы французский поэт, смешав язык провинций с языком двора, эта пестрота диалектов у Гомера все же оставляет неприятное впечатление. Человек не говорит обычно на двух или трех различных диалектах; чтобы сочинение было единообразным, его автор должен выбрать один из них, и если не делает этого, то, наверное, только потому, что хочет облегчить себе стихосложение; но чрезмерная легкость, проистекающая из этой вольности, отнюдь не приводит в восторг читателя. Распредели Гомер диалекты греческого языка между своими героями, заставив каждого из них говорить на родном наречии, Ахиллеса — так, Нестора — этак, Агамемнона — иначе, чем Аякса, Оилеева сына, эта разница наречий могла бы иметь свою прелесть, довершая характеристику героев. Но когда Гомер без всякого основания непрестанно меняет язык только для того, чтобы легче было подбирать долгие и краткие слоги, удлинять и укорачивать стих, это никак не может нравиться читателю. Несомненно, одно из прекраснейших свойств поэзии состоит в том, что она говорит просто и ясно, несмотря на возникающие при этом бесчисленные трудности, так просто и ясно, как если бы это го-

ворилось в прозе, где автор ничем не стеснен; и столь же несомненно, что поэт не может избавиться от этих трудностей, не умалив удовольствия и восхищения, которые должна вызывать поэзия. Этому свойству не меньше, чем возвышенным мыслям, она обязана тем, что ее заслуженно называют языком богов. Когда перед нами стройные и естественные стихи, кажется, что они существовали испокон веков или по крайней мере испокон веков было решено, что они будут такими, какими мы их видим, ибо невозможно ни прибавить к ним, ни отнять от них ни единого слова и даже ни единого слога, не уничтожив их полностью.

Председатель. Вы торжествуете, г-н аббат. Но чтобы ваша победа была полной, вам следовало не выискивать слабости у Гомера, как вы это делали, а разбирать прекрасные места.

Аббат. Вас не должно удивлять, что, решив показать, как много недостатков у Гомера, я не выбрал для этой цели наилучшего в его сочинениях. Однако, если вы скажете мне, какие именно места вы цените всего более, быть может, при ближайшем рассмотрении мы увидим, что и они не безупречны. Чтобы избавить вас от этого труда, мы можем остановиться на тех, которые выбрал Лонгин как самые прекрасные и возвышенные.

Председатель. Я не могу отклонить это предложение: Лонгин слишком большой авторитет, чтобы я не согласился с его выбором.

Аббат. Лонгин приводит как достойное восхищения то место, где Гомер, описывая богиню Раздора, говорит, что она в небо уходит головой, а стопами касается дола³⁹. И другое место, где он говорит, что сколько воздушного пространства видит человек, сидящий на берегу моря, столько перескакивают в один раз кони богов. Лонгин восхищается этими двумя гиперболами и по поводу первой из них говорит, что она дает представление не столько об огромности богини раздора, сколько об обширности и возвышенности ума Гомера.

Шевалье. Я не вижу тут никакого величия ума. Это приводит мне на память одного подростка, увлекавшегося чтением рыцарских романов. Однажды утром он пришел ко мне, очарованный «Премалеоном греческим», в котором прочел о том, как некий рыцарь, преследуемый гигантом, сделал прыжок в восемнадцать футов. Что вы

на это скажете? Прыжок в восемнадцать футов! На следующий день он опять пришел ко мне, в еще большем восторге. В «Пальмерене д'Оливе»⁴⁰, сказал он мне, я нашел рыцаря, который прыгнул на двадцать два фута. Я больше слышать не хочу о «Прималеоне греческом», я бросил его в печку. Да здравствует «Пальмерен д'Олив»! Если бы этот подросток принял за критику древних авторов, он перещеголял бы Лонгина. Но измышлять гиперболы, которые Лонгин выдает за образцы возвышенного, неблагоприятное занятие. Первая из этих гипербол не может дать ясного представления о предмете.

Председатель. Почему?

Шевалье. Потому что, пока можно видеть голову Молвы, ее голова не в небе, а если ее голова в небе, мы мало что можем увидеть. Что касается второй гиперболы, то ей подражают только те, кто сочиняет сказки для детей, где выводит неких свирепых великанов, именуемых людоедами, которые чуют запах человечины и пожирают малых детей; обычно им даются семи-мильные сапоги для погони за теми, кто от них убегает. В этой фантазии есть некоторый смысл, ибо дети представляют себе эти семи-мильные сапоги как огромные ходули, с помощью которых людоеды мигом попадают куда хотят, тогда как трудно представить себе, как кони богов одним прыжком преодолевают необозримое пространство. Величие ума требуется для того, чтобы выражать прекрасные и высокие чувства, а не для того, чтобы измышлять непомерно громадные тела или немислимо быстрые движения.

Аббат. Г-н шевалье прав, а Лонгин не прав, когда сравнивает в качестве возвышенного это описание Раздора с ответом Александра на слова Пармениона. Дарий предложил Александру половину своего царства и свою дочь в жены. На месте Александра, сказал Парменион, я принял бы это предложение. На месте Пармениона, ответил этот монарх, я тоже принял бы его. Несомненно, нужно обладать душевным величием и живым умом, чтобы дать такой ответ, но не нужно большого ума, чтобы сказать, что у богини Раздора голова была в небе, а ноги на земле. Для этого нужно было только желание измыслить грандиозную и удивительную гиперболу.

Председатель. Гомер хотел этим сказать, что раздор царит и на небе, среди богов, и на земле, сре-

ди людей. Нет ничего более прекрасного, чем это суждение, и ничего более поэтичного, чем вымысел, которым он пользуется, чтобы выразить его.

Шевалье. Мысль очень хороша, но вымысел имеет тот недостаток, о котором я только что сказал. Я думаю, Гомер поступил бы лучше, если бы дал богине Раздора могучие крылья, о которых сказал бы, что они почти мгновенно переносят ее куда она пожелает, как на небе, так и на земле.

Аббат. В древности весьма высоко ценилось то место, где Гомер перечисляет войска греков^{40а}. Этот отрывок во всей Греции считался столь прекрасным, что ни одному человеку, не знающему его наизусть, не дозволялось преподавать изящную словесность. Еще и сейчас превозносятся описания щита Ахиллеса и прекрасных садов Алкиноя. Я ради удовольствия сделал точный перевод этих трех отрывков, а также перевел то место из «Энеиды», где говорится о щите Энея. В то же время я переложил в прозу стихи наших новых, в которых речь идет о сходных предметах и которые поэтому могут быть сопоставлены с этими шедеврами, чтобы при сравнении ни одна сторона не имела преимущества перед другой.

Шевалье. Это очень умно. Ведь противопоставить стихи прозе было бы все равно что бросить в бой кавалерию против пехоты.

Аббат. Я позаботился о том, чтобы проза была равной силы с той и другой стороны. Точно так же я поступил с лирическими, драматическими и даже сатирическими поэтами. Я думаю, это одно из лучших средств прояснить наши расхождения и покончить с ними. Как только мы вернемся в Париж, я покажу вам все эти переводы, и, быть может, они помогут нам разрешить наш спор.

Председатель. Прекрасная мысль; я сгораю от нетерпения увидеть столь интересный труд.

Шевалье. После того как мы таким образом разобрали Гомера, мы можем, по-моему, поставить его рядом с Платоном. Эти два великих автора приводят мне на память Тамерлана и Баязета⁴¹, двух великих воителей. Должно быть, Господь, сказал Тамерлан Баязету, которого он держал в железной клетке, не придает большой цены царствам и империям, раз он вручает их таким лю-

дям, как мы, и то, что отнимает у кривого, отдает хромоту. С тем же правом можно было бы сказать: должно быть, Господь не придает большой цены репутации блестящего ума и гения, раз он допускает, чтобы так называли, выделяя из всего человеческого рода, двух таких людей, как Платон и Гомер, — философа, у которого столь странные воззрения, и поэта, который говорит столько вздора. Но я думаю, хватит говорить о Гомере, пора перейти к Вергилию.

Аббат. Очень охотно, и, если г-н Председатель не возражает, мы будем при рассмотрении его сочинений придерживаться того же порядка, которому следовали, разбирая сочинения Гомера, то есть рассмотрим поочередно сюжет, нравы, мысли и слог. Но я должен прежде сказать, что я провожу большое различие между сочинениями Гомера и сочинениями Вергилия. Насколько первые, хотя и восхитительные в некоторых отношениях, кажутся мне во многих местах грубыми, ребяческими и нелепыми, настолько вторые представляются тонкими, серьезными и здравомысленными, что проистекает только из разницы между временами, когда они писали: ведь Вергилий на восемьсот или девятьсот лет ближе к нам, чем Гомер.

Председатель. Вот так причина отдавать предпочтение Вергилию перед Гомером!

Аббат. Тем не менее именно по этой причине, как свидетельствуют и древние, Вергилий писал правильнее и точнее. Не говорит ли Марциал, имея в виду себя самого и других поэтов своего времени, что их музы строже, чем музы древних⁴²? И не завидует ли он счастью тех, кому дозволялось делать первый слог одного и того же слова в одном и том же стихе то долгим, то кратким? Тем не менее я согласен с общим мнением, что гений Гомера прекраснее, ярче и обширнее, чем гений Вергилия. Фабула или сюжет «Энеиды» — нечто грандиозное и мастерское. Это история героя, который, спасшись из горящей Трои и преодолев величайшие препятствия, чинимые богами и людьми, закладывает основы Римской империи. Таким образом, мне нечего возразить против сюжета в целом, но я не могу примириться с тем, что поэма кончается смертью Турна. Правда, с его смертью и со смертью Аматы, враждебной Энею, главные препятствия устраняются, но Эней еще не стано-

вится царем латинян, не завершает свой славный путь, и читатель не может быть удовлетворен, не может не испытывать тайного неудовольствия, оттого что не видит, как Эней женится и таким образом завладевает царством латинян, без чего остается сомнительным, произошло ли это вообще.

Шевалье. Я того же мнения. Сколько людей были помолвлены, но не женились.

Председатель. Вы осуждаете Вергилия как раз за то, в чем всего более сказалась его искушенность. Какой-нибудь школяр картинно описал бы торжественный въезд Энея в Лавиний, а затем — свадьбу Энея и Лавинии, сопровождаемую приветственными возгласами народа.

Шевалье. И хорошо сделал бы.

Председатель. Вовсе нет. Вот тот случай, когда опытный оратор опускает то, что неумелый сказал бы.

Аббат. Следуя этому правилу, Гомер должен был бы окончить «Илиаду» смертью Гектора, которая имеет столь же решающее значение, как и смерть Турна; однако после смерти Гектора идут еще две книги. Я далек от мысли осуждать за это Гомера и даже жалею, что он не продолжил свою поэму до взятия Трои, которым увенчивается осада этого города. Как бы то ни было, я всегда буду порицать Вергилия за то, что он не довел начатое до конца — я хочу сказать, не ввел Энея во владение царством латинян при жизни Латина, как он мог сделать, и «Энеида» всегда будет казаться мне более несовершенной из-за этого, чем из-за стихов, которые он не закончил, оставив нам лишь их начало.

Председатель. Неужели вы не понимаете, что, если бы Вергилий сделал то, что вы говорите, действие его поэмы раздвоилось бы, как совершенно верно замечает отец Галлючи, и что он должен был остановиться на смерти Турна, чтобы сохранить единство действия, как того требует Аристотель.

Аббат. Действие «Энеиды» должно было составлять основание Римской империи; коль скоро это так, то, что Вергилий добавил бы, если бы поступил, как нам хотелось бы, было бы частью этого действия, или, лучше сказать, его осуществлением, без которого это действие остается незавершенным. И откуда отец Галлючи взял, что брак Энея создал бы второе действие в «Энеиде»? Этот брак, как я уже сказал, лишь довершил бы то, что

было начато: он ознаменовал и упрочил бы основание империи, которое и составляет действие «Энеиды».

Шевалье. Уж не находите ли вы прекрасным то место, где Асканий, съедая мясо, положенное на хлеб, говорит: «Ну, вот, мы столы теперь доедаем»⁴³, и, услышав его слова, Эней понимает, что их скитаниям наступает конец. Неужели это кажется вам достаточно серьезным для такого великолепного творения, как «Энеида»?

Председатель. Я признаю, что вы правы, если смотреть на вещи, соображаясь с нашими нравами; но нужно мысленно перенестись в те времена, когда это происходит, и принять в расчет, что тогда ничто не считалось столь важным, серьезным и даже священным, как предзнаменования. Гарпия Келено предсказала Энею, что конец его испытаниям наступит не раньше, чем жестокий голод заставит его и его спутников пожирать столы⁴⁴. Таким образом, пророчество, которое так тревожило его, свершилось, когда они ели ломти хлеба, служившие им столами. Эней не мог удержаться, чтобы не выразить свою радость и чувство благодарности к сыну, который так удачно разгадал мучившую его загадку.

Аббат. Я согласен, что язычники весьма серьезно относились к предзнаменованиям, но надобно согласиться также и с тем, что в развязке, о которой мы говорим, есть нечто несерьезное. Неужели вы поняли, что хотел сказать Вергилий в конце шестой книги «Энеиды»? Для снов, говорится там, открыты двое ворот: одни — роговые, в которые вылетают правдивые сновидения. Другие — из слоновой кости, через которые проходят лживые сны. Анхиз подвел Энея и Сивиллу, добавляет Вергилий, к воротам из слоновой кости. Это либо лишено всякого смысла, либо означает, что все увиденное Энеем в царстве мертвых всего лишь сон, и притом лживый сон. Можно подумать, что после того, как он так старался показать, каким будет славное потомство Энея⁴⁵, он захотел разрушить веру в это предсказание и таким образом перевернуть вверх дном все свое сочинение. Что до меня, то, признаюсь, я тут ничего не понимаю.

Председатель. Вергилий хотел дать понять, что не верит в Елисейские Поля и смотрит на них как на чистый вымысел.

Аббат. Вообще говоря, вопрос о том, считает ли автор поэмы истинными события, которые он описывает, вполне уместен. Однако Вергилию не приходилось опа-

саться, что читатель подумает, будто Эней в самом деле спускался в преисподнюю, и он мог поэтому прекрасно обойтись без ворот из слоновой кости. Но довольно об этом, перейдем к характерам. Эней благочестив, плаксив и робок. Первое из этих качеств не совсем согласуется с его вероломством по отношению к Дидоне.

Председатель. Благочестие Энея сказывается в том, что он спас своего отца и своих богов, когда пожар охватил Трои, и этого достаточно.

Аббат. Я думаю, что благочестивый человек, как бы ни толковать это слово, не должен совершать таких вероломных поступков.

Шевалье. Правда, мне всегда было смешно видеть «родителя Энея», «благочестивого Энея», в пещере с царицей Карфагена. При чем тут его благочестие и его отцовство?

Аббат. Я думаю, что Вергилий часто называет Энея родителем только для того, чтобы облегчить себе сложение стихов, в особенности их начала. Ведь отцовство не имеет никакого касательства ко всем его деяниям. Однако раз Вергилий находит это выгодным для себя, пусть называет его родителем сколько ему заблагорассудится; но я не могу вынести, что Эней у него то и дело плачет. Он плачет, видя картины, изображающие некоторые эпизоды из осады Трои, и не просто роняет несколько слез, как то могла позволить нежная любовь к родине, а орошает лицо обильным потоком слез, притом трижды по одному и тому же поводу, что отнюдь не сообразно с такого рода горестью. Он плачет, покидая Акеста, теряя Палинура, видя Дидону в царстве мертвых и во многих других случаях, когда эта чрезмерная чувствительность совсем не к лицу герою. Но что совершенно невыносимо, так это страх, охватывающий его на каждом шагу⁴⁶. Он дрожит от страха, и тело его сковывает холод, когда разражается буря. Страх пробирает его, когда ночью, представ перед ним, к нему обращаются изваяния богов, что он унес из Трои. Тот же леденящий страх испытывает он, когда рвет ветви, из которых сочится кровь. Этот постоянный трепет отнюдь не кажется мне героической чертой, он не пристал основателю Римской империи и противен престижу цезарей.

Председатель. Между тем полагают, что Вергилий списал своего героя с Августа, главными добродетелями которого были благочестие, справедливость и храбрость.

Шевалье. Поскольку этот герой все время дрожит и то и дело плачет, не понимаю, как рассчитывал поэт польстить подобным портретом Августу, столь разборчивому и непокладистому в таких вещах, и как только Август не возмутился.

Аббат. Перейдем к мыслям и чувствам. Я признаю, что они у Вергилия почти везде весьма благородны, естественны и поэтичны.

Шевалье. Вы находите, что Венере подобает просить Вулкана, своего супруга, выковать оружие для Энея, ее незаконного сына, прижитого с Анхизом?

Председатель. Разве вы не понимаете, что тут Вергилий подражал Гомеру, у которого Фетида тоже просит Гефеста выковать оружие для ее сына Ахиллеса?

Шевалье. О поступке Фетиды нельзя сказать ничего худого, но со стороны Венеры ужасное бесстыдство обращаться к супругу с такой просьбой. Даже измена, которую она совершила, отдавшись Анхизу, не так оскорбительна, как эта наглая просьба.

Аббат. Быть подражателем Гомера столь высокая честь, что она покрывает все несообразности. Но скажите, г-н Председатель, одобряете ли вы замечание Вергилия, которое он делает посреди описания кораблекрушения? Южный ветер, говорит он, бросил три из них (речь идет о кораблях из флота Энея) на подводные скалы. Итальянцы, добавляет он, зовут *алтарями* те скалы среди моря, скрытый в пучине хребет. Достоин ли эпического поэта и автора героической поэмы опускаться до грамматической учености, да еще столь легковесной?

Председатель. Разве не приятно узнать это мимоходом?

Аббат. Нет. Это замечание в таком месте производит весьма неприятное впечатление. Вергилий делает то же самое, говоря о смраде, поднимавшемся из провала, через который Эней опустился, направляясь в царство мертвых. От этого смрада, говорит он, гибли птицы, пролетавшие над пропастью, и потому-то греки называли ее *avernum*⁴⁷.

Шевалье. Не кажется ли вам слишком длинным рассказ Энея о его приключениях, занимающий целых две книги?

Председатель. Мы никогда не устаем рассказывать о своих приключениях, если нас внимательно слушают,

а царица, любившая Энея, конечно, не находила, что он рассказывает о них слишком пространно.

Шевалье. Не сомневаюсь, но остальные слушатели, уж наверное, звали.

Аббат. Поговорим о стиле. У Вергилия прекрасный слог, это, без сомнения, его самая сильная сторона. Однако даже его комментаторы согласны в том, что в его сочинениях есть необъяснимые места. А если верно, что, когда дело касается стиля, темнота — величайший из всех пороков, как можно сохранять за ним репутацию превосходного стилиста?

Председатель. Если у Вергилия и есть непонятные места, то у других авторов их гораздо больше.

Аббат. Весьма сомневаюсь, но если это и так, то тем хуже для авторов, которые столь дурно изъясняются. Если бы эта темнота проистекала из того, что до нас не дошли какие-либо сведения по истории, мифологии или географии, я был бы далек от мысли упрекать в этом Вергилия, который не мог заботиться о том, будут ли люди в последующие времена осведомлены о подобных вещах. Но так как эта темнота проистекает единственно из неправильной конструкции, то ей нет извинения. Все слова в этих невразумительных местах по отдельности вполне понятны, но предложение, которое они составляют, непонятно; нельзя не винить в этом автора, который так плохо сочетал их, что общий смысл ускользает от читателя.

Председатель. Вы думаете, с авторами нашего времени не произойдет то же самое, а то и похуже, если они вообще переживут свой век?

Аббат. Если говорить о местах, связанных с историческими событиями, которые потомкам уже не будут известны, то я согласен, что с нашими авторами произойдет то же, что с древними; но этого нельзя сказать, коль скоро дело касается строения фразы и оборотов речи.

Шевалье. То место из шестой книги «Энеиды», где говорится о Марцелле, вызывает общее восхищение, и оно, конечно, прекрасно. Меня не удивляет, что Октавия млела, слушая его, но, когда Вергилий говорит, что сей юный принц был столь доблестен, что никто не мог устоять против него, воевал ли он пешим или вонзал шпоры «в плечи взмыленного коня», его никак нельзя похвалить. Как можно ради того, чтобы создать звучный

стих, сказать, что всадник «вонзает шпоры в плечи своего коня», когда нужно сказать — «в бока»? Когда новички, слишком выворачивая ноги наружу, при каждом толчке колют шпорами своих лошадей, над ними смеются, но вонзать шпоры в плечи лошади — еще смешнее.

Председатель. Разве вы не понимаете, что, ставя плечи вместо боков, Вергилий употребляет фигуру, которой часто пользуются наилучшие поэты.

Шевалье. Я прекрасно понимаю, что он придает этому слову переносный смысл, но это неприемлемая фигура. Когда употребляют часть вместо целого, например говорят — «я принял его у себя на борту», вместо того чтобы сказать — «я принял его у себя на корабле», это в порядке вещей, потому что часть ведет мысль к целому, но я не знаю примера замены одной части другой. Если бы кто-нибудь, вместо того чтобы сказать — «человеку отрубили руку», сказал бы — «человеку отрубили ногу», разве мы поняли бы его?

Председатель. Кто может утверждать, что слово *agmus*, которое обычно означает «плечо», не означает в широком смысле также «бока» и что оно не употреблялось в этом значении и другими авторами помимо Вергилия.

Аббат. Другой автор мог неправильно употребить это слово, но так как, во всяком случае, нельзя отрицать, что *agmus* в главном и первоначальном значении означает «плечо» и даже «предплечье», как это видно из стиха Вергилия, где сказано, что у лошади играли волосы на шее и плечах, то это слово, говорю я, даже если оно могло обозначать и «бока», во что мне трудно поверить, создает двусмысленность, чего следовало бы избежать. Однако я не стану слишком настаивать на этом, так как мы недостаточно хорошо знаем латынь и к тому же не можем сомневаться в том, что Вергилий умел говорить на своем родном языке.

Председатель. Вот сколько недостатков вы нашли у двух величайших эпических поэтов древности. Не считаете ли вы, что новые пишут правильнее?

Аббат. Я не заметил ни у Гомера, ни у Вергилия ни одного недостатка, который можно было бы найти у новых, потому что цивилизованность и хороший вкус, усовершенствовавшиеся с течением времени, сделали невыносимым бесчисленное множество вещей, которые пре-

жде терпели и даже хвалили в сочинениях древних. Вы не найдете ни одной поэмы, написанной в наш век, где трудно было бы определить сюжет, как в «Илиаде», и где действие оставалось бы незавершенным, как в «Энеиде». Мы отчетливо видим, что сюжет поэмы Тассо — освобождение Иерусалима и что это освобождение совершается до окончания поэмы. Равным образом можно сказать о «Хлодвиге», о «Людовике Святом», об «Аларихе», о «Девственнице»⁴⁸ и обо всех других поэмах, завоевавших известность, что они имеют определенный сюжет и что он завершается раньше, чем кончается поэма. Характеры, которыми их авторы наделяют своих героев, достойны хвалы и геройственны, тогда как характер, которым Гомер наделяет Ахилла, делая его несправедливым, нечестивым и жестоким, достоин порицания, а в характере, который Вергилий придает Энею, делая его плаксивым и боязливым человеком, нет ничего героического. Герои новых не ругаются между собой, как крючники, и не произносят, вступая в бой, ненужные длинные речи, и вестники у них не повторяют на протяжении пятнадцати стихов те же слова, какие им поручено передать. Мы не встретим у них и длиннохвостых сравнений — словом, не найдем ни одного из недостатков, которые мы отметили.

Шевалье. Если бы г-н Председатель согласился включить в число эпических поэм и романы, это дало бы нам, г-н аббат, большое преимущество.

Аббат. Поскольку комедии, написанные в прозе, в той же мере драматические поэмы, что и написанные в стихах, почему бы сказочные истории, которые рассказываются в прозе, не считать поэмами наряду со стихотворными. Если бы я нуждался в этом подкреплении, г-н Председатель не мог бы против этого возражать. Ведь стихи лишь украшение поэзии, правда, очень большое украшение, но не ее сущность. Всем известно, что ответил поэт, когда его спросили, как подвигается его комедия. Она готова, сказал он, осталось только сочинить стихи.

Председатель. Предположим, я согласился бы признать романы эпическими поэмами. Вы думаете, что много выиграли бы от этого?

Аббат. Конечно; поскольку наши романы, такие, как «Астрея», в которой больше выдумки, чем в «Илиаде»,

«Клеопатра», «Кир», «Клелия»⁴⁹ и некоторые другие, не только лишены всех недостатков, отмеченных мною в сочинениях древних поэтов, но обладают, так же как наши стихотворные поэмы, бесчисленным множеством совершенно новых красот, что я надеюсь вам показать с помощью моей работы, где я сравнил лучшие отрывки из древних авторов с некоторыми отрывками из новых.

Председатель. Одним словом, вы считаете, что Тассо, Шаплен, Демаре, отец Лемуан и Скюдери выше Гомера и Вергилия, а «Освобожденный Иерусалим», «Девственница», «Хлодвиг», «Людовик Святой» и «Аларих» лучше «Илиады» и «Одиссеи»?

Аббат. Упаси меня боже утверждать что-либо подобное.

Шевалье. Если бы он выдвинул столь кощунственный тезис, я не советовал бы ему показываться на улице Сен-Жак и тем более — в Университете⁵⁰.

Аббат. Шутки в сторону. Я согласен, что Гомера и Вергилия можно рассматривать как двух гениев, которым нет равных среди авторов эпических поэм. Я согласен также, что «Энеида» в конечном счете лучшая поэма в своем роде, но что касается «Илиады» и «Одиссеи», я не могу согласиться со всеми похвалами, которые им расточают. Когда кто-нибудь благоволит доказать мне, что замечания, которые вы только что слышали, и тысячи им подобных, которые я мог бы сделать по поводу этих двух поэм, неосновательны, я с радостью присоединюсь к общему мнению, ибо вовсе не люблю оставаться в одиночестве.

Председатель. Если вы внемлете доводам рассудка, вас скоро переубедят; но так как вы согласны, что Вергилий — лучший эпический поэт, какой когда-либо существовал, и что «Энеида» — лучшая поэма этого рода, нам ничего не остается, как кончить наш спор, сойдясь на том, что в поэзии новые не могут сравниться с древними.

Аббат. Вовсе нет. Эпическая поэма еще не вся поэзия, и, даже если бы новые были ниже древних в этом жанре, они могли бы превосходить и действительно превосходят их, как я надеюсь показать, во многих других, например в лирическом, драматическом, сатирическом и других, менее высоких; но, несмотря на признание, которое я сделал касательно Вергилия и его «Энеиды», я не со-

гласен с тем, что новые безусловно уступают древним в отношении эпической поэзии.

Председатель. Я вас не понимаю.

Аббат. Позвольте мне пояснить мою мысль, и, быть может, вы поймете меня. Когда мы говорили о живописи, я согласился, что «Святому Михаилу» и «Святому семейству» Рафаэля следует отдать предпочтение перед картинами господина Лебрена; но я утверждал и всегда буду утверждать, что господин Лебрен лучше овладел живописным искусством во всем его объеме, потому что с течением времени было открыто бесчисленное множество секретов этого искусства, которых Рафаэль не знал. Я сказал то же самое относительно скульптуры и показал, что наши мастера искуснее Фидия и Поликлета, хотя некоторые статуи, оставленные нам этими великими ваятелями, заслуживают более высокой оценки, чем статуи наших лучших скульпторов. У всякого художника есть два качества, способствующие красоте его творения, — знание правил своего искусства и сила таланта; поэтому может случиться, и часто случается, что произведение менее сведущего, но обладающего большим талантом художника превосходит произведение того, кто лучше знает правила искусства, но не столь талантлив. Согласно этому принципу, Вергилий мог создать более прекрасную эпическую поэму, чем все остальные, потому что превосходил талантом всех последующих поэтов, и в то же время мог хуже знать все те правила, которым должна отвечать эпическая поэма, и этого для меня достаточно, потому что мой тезис состоит единственно в том, что все искусства поднялись в наш век на более высокую ступень совершенства, нежели та, которой достигли греки, ибо время открыло во всех этих искусствах много секретов, которые в совокупности с теми, что нам оставили древние, сделали их более совершенными, так как искусство, по словам самого Аристотеля, есть не что иное, как собрание правил⁵¹, которым надобно следовать, чтобы создавать хорошие произведения. Таким образом, показав, что Гомер и Вергилий сделали бесчисленное множество таких ошибок, каких новые уже не делают, я, мне кажется, доказал, что им не были известны все те правила, которые известны нам, ибо назначение правил и состоит в том, чтобы помешать нам делать ошибки. Так что, если бы по воле божьей родился чело-

век, у которого был бы столь же могучий талант, как у Вергилия, он, без сомнения, создал бы более прекрасную поэму, чем «Энеида», потому что, согласно моему предположению, у него был бы не меньший талант, чем у Вергилия, и в то же время он располагал бы бóльшим собранием правил, которым надобно следовать. Такой человек мог с тем же успехом родиться в наш век, как и в век Августа, потому что природа всегда одна и та же и не ослабела со временем, как мы уже согласились.

Председатель. Если даже предположить, что все обстоит так, как вы говорите, и древние делали много ошибок, каких новые уже не допускают, вы думаете, я со своей стороны не могу найти такое же число ошибок, характерных для нашего века, которые были бы столь же невыносимы для древних, если бы они могли судить о них, как их мнимые ошибки невыносимы для вас и людей ваших вкусов? Если бы, например, можно было прочесть Гомеру тот отрывок из «Астреи», где описывается метаморфоза, которая происходит с глазами Филадельфы, разве он не посмеялся бы от души над остротами, антитезами и напыщенным выражением чувств, как вы смеетесь над его правдивостью и простотой?

Аббат. Я признаю, что отрывок, о котором вы говорите, грешит чрезмерной изощренностью, но этот недостаток, столь редкий и столь трудно приобретаемый, не может вызывать смех, в особенности у тех, кто, как Гомер, еще не встречал ничего подобного. Они были бы в восхищении от столь остроумного сочинения, и оно не совсем удовлетворило бы их, только если бы они до того прочли некоторые современные вещи более строгие и глубокие, как, например, «Храм смерти»⁵², которые показали бы им, что может быть нечто более совершенное, хотя и не столь изобилующее яркими и блестящими красками. Согласно естественному порядку, сначала всегда объясняются просто, как это делают дети и как делали самые древние из древних, которые, как мы уже сказали, представляют детство человечества; потом впадают в другую крайность, чрезмерно украшая речь, как делают молодые люди и как делали почти все авторы прошлого века; наконец, объясняются разумно, равно отделившись от детской простоты и от юношеской увлеченности, что свойственно людям зрелого возраста и всем хорошим авторам нашего века.

Шевалье. Не вызывает сомнения, что наш век избавился от многих недостатков, которые были присущи древним, как вы показали нам, и ни один добросовестный человек не может это отрицать. Но так как нет ничего более распространенного, чем правильные сочинения, которые ничего не стоят и которые гораздо ниже других сочинений, не свободных от недостатков...

Председатель. Теренций восхитительно выражает вашу мысль, когда говорит, что предпочитает подражать скорее небрежности своих великих предшественников, чем бесцветной правильности тех, кто порицает его.

Шевалье. Вам следовало бы поэтому, г-н аббат, показать нам теперь, что в сочинениях новых больше красот, чем в сочинениях древних, и что это более утонченные, изысканные красоты.

Аббат. Я уже сказал вам, что написал на эту тему работу, где сравниваю избранные отрывки из древних с избранными отрывками из новых. Надеюсь, вы будете удовлетворены и убедитесь, что новые превосходят большинство древних не только в том смысле, что они свободны от недостатков, о которых мы говорили, но и в рассуждении прямых достоинств.

Шевалье. Что же, поговорим об этом подробнее, когда ознакомимся с вашей работой. А пока перейдем к лирической поэзии.

Аббат. Самый знаменитый из греков в этом жанре поэзии — Пиндар. Надо полагать, это весьма возвышенный поэт, поскольку никто не смог подняться на его высоту — ни те, кто подражали ему, как говорит Гораций, ни те, кто разбирали его сочинения, как говорит Жан Бенуа, один из самых выдающихся комментаторов Пиндара, уверяющий, что до него самые ученые люди ничего в нем не поняли, и показывающий своими натянутыми толкованиями, что он понял не больше других.

Председатель. Однако вы знаете, какую славу стяжал Пиндар даже в наше время, когда «пиндаризировать» означает выражаться в возвышенном и благородном стиле, и знаете, что говорил о нем Гораций⁵³.

Шевалье. Свидетельство Горация ничего не доказывает. Быть может, он насмеялся, как делал это весьма часто, а быть может, как подобает поэту, применялся к общему мнению. Какое значение имело для него, так

ли это на самом деле или не так? Но предположим, он говорил искренне. Разве мы не знаем, что кардинал Перрон, человек в своем роде не менее выдающийся, чем Гораций, отзывался о Ронсаре как о несравненном поэте и что в его время вся Франция говорила, что сделать ошибку в языке — значит дать пощечину Ронсару. Но несмотря на все эти столь убедительные знаки высокого достоинства, мы теперь смеемся над Ронсаром с его безумным подражанием древним. Когда я не понимаю древних авторов там, где речь идет о вещах, доступных моему разумению, и когда новые коверкают греческий и латынь, я смело заявляю, что это их вина, и не побоялся бы осудить их перед лицом всех четырех факультетов университета⁵⁴ и трех сословий королевства.

Аббат. Если бы ученые читали Пиндара с твердым намерением понять, что он говорит, они очень скоро отвернулись бы от него и стали бы отзываться о нем еще хуже, чем мы, но они пропускают все, чего не понимают, и останавливаются только на блестящих мыслях, которые заносят в свои сборники, например, отмечают, что, как сказано в первой оде, богатства делают человека горделивым, Сицилия изобилует прекрасными лошадьми и так далее. Они читают быстро и мало на чем задерживаются, а сделав свои выдержки, которые рассматривают как россыпи драгоценных камней, из всех сил превозносят автора, из чьих сочинений их взяли, чтобы придать этим большую цену своему труду и своим сборникам.

Председатель. Я вижу, вас невозможно примирить с Пиндаром. И вы так же враждебно относитесь к Анакреону, Биону, Мосху, Феокриту?

Шевалье. С этими людьми г-н*** сыграл скверную штуку⁵⁵.

Председатель. Что он им сделал?

Шевалье. Он их перевел.

Председатель. И этот перевод никуда не годится?

Шевалье. Напротив, он слишком хорош и этим-то больше всего повредил им, позволив нам увидеть их такими, как они есть. На них почти не обратили внимания. То, что они пишут, читатели находили столь простым и заурядным, что, вдоволь позевав над ними, откладывали книгу. Лишнее доказательство того, что отличающаяся легкостью и простотой манера, в которой писали

древние, немногого стоит, дал сам переводчик, присовокупивший к переводу несколько собственных стихотворений в античном вкусе, то есть в духе золотой простоты древних: его сочинения имели не больше успеха, чем те, которые он перевел.

Аббат. Однако, если бы он стал работать в согласии с вкусами нашего времени, он, без сомнения, создал бы нечто хорошее и приятное.

Шевалье. Этот человек пожелал блистать в свете, нарядившись в допотопный греческий костюм.

Аббат. Я далеко не так безжалостен, как г-н шевалье. Я нахожу, что у авторов, которых он хулит, есть и превосходные вещи. «Беглец Амур» Мосха — премилое стихотворение, одно из лучших, какие я знаю. Можно ли придумать более остроумный способ описать Амура; когда Амур убегает от Венеры, огорченная мать отдает приказ искать его и перечисляет все приметы, по которым его можно узнать. Это стихотворение — прекрасного вкуса, и в нем совсем не чувствуется его древность. И стихотворение Анакреона, где Амур во время проливного дождя стучит в дверь поэта, а получив приют и обсушившись у огня, пускает ему в сердце стрелу, чтобы испытать свой лук, тоже отличная вещь.

Председатель. Я рад, что сила истины торжествует над вами.

Аббат. Следует заметить, однако, что такие прекрасные вещи весьма редки; во всей поэзии древних мы не найдем, пожалуй, и двух-трех такой же силы. Надо добавить, что главное достоинство этих двух стихотворений состоит в сюжете, а чтобы измыслить хороший сюжет, довольно природной одаренности, в чем древнейшие поэты могли не уступать новейшим и даже превосходить их. Таким образом, это не довод против меня, поскольку я согласен, что в таких вещах, где нужна только живость ума, никакие века не имеют преимущества перед другими, ибо природа всегда одна и та же. Преимущество более поздних времен обнаруживается только в произведениях, требующих большого искусства и такта. Как бы то ни было, переводчик, о котором мы говорим, так хорошо знал, что публика не слишком чувствительна к красотам древней поэзии, что был вынужден сказать в своем предисловии, будто в наш век господствует испорченный и нездоровый вкус. Плохи же его.

дела, раз ему приходится оправдываться дурным вкусом своего века.

Шевалье. Перейдем, если вы не возражаете, к латинским поэтам и начнем с Горация. Можете ли вы что-нибудь сказать против него?

Аббат. Я признаю, что Гораций — прекрасный поэт, весьма здравомыслящий человек и автор, писавший очень живо, правильно и изящно.

Шевалье. Даже если бы у него не было иных заслуг, кроме того, что, как мы уже заметили, он принял сторону новых, вы не могли бы не ценить его весьма высоко.

Аббат. Он доказал этим свою рассудительность. Я забыл привести вам одно место, которое показывает, как ясно он понимал, в чем тут суть дела. Кто чрезмерно превозносит древних, говорит он,

Тот рукоплещет, совсем не талант одобряя усопших:

Нет, это нас он лишь бьет, ненавидя все наше, завистник⁵⁶.

Тем не менее он допустил, как мне кажется, кое-какие легкие погрешности. Его первая ода построена так, что комментаторы расходятся в вопросе о том, какая в ней должна быть пунктуация, что влечет за собой большую неясность и представляет собой немалый стилистический недостаток. Когда он говорит о победе, одержанной на ристаниях, не известно, хочет ли он сказать, что победа возносит властителей мира до богов или что она возносит людей до богов — властителей мира. В той же оде он говорит, что боязливый кормчий режет волны Эгейского моря брусом.

Шевалье. Что значит «резать волны брусом»?

Председатель. Разве трудно понять, что «брус» означает «киль корабля»?

Шевалье. Нужно быть очень покладистым и весьма расположенным к поэту, чтобы спускать ему подобные вольности.

Председатель. Это было в обычае у древних. Брус или ель, сосна и некоторые другие деревья заменяли корабль, когда того требовал стихотворный размер. Что в этом странного? Разве «борт», «парус» не означают у нас «корабль»? И что может быть более обычного, чем употребление части вместо целого?

Аббат. Тут есть некоторая разница: что борт и парус — части корабля, это вполне очевидно, но с брусом

дело обстоит иначе, он вызывает в уме скорее представление о строящемся доме, чем о корабле. В конце той же оды Гораций говорит, что, если Мecenат причислит его к лирическим поэтам, он вознесет до небес гордую голову, а несколько раньше сказал, что поэзия ставит его в один ряд с богами. Выходит, поэт желает того, чем, как он только что объявил, он уже обладает. Писать такие вещи — значит не думать о том, что пишешь. Перейдем ко второй оде. Гораций говорит, что снег, град и гром ужаснули Рим — не настал бы вновь век Пирры, вместо того чтобы сказать: Рим опасался, как бы вновь не наступил век Пирры. Г-н Д***⁵⁷ тоже считает, что Гораций употребил неправильный оборот.

Председатель. Г-н Д. говорит, что у Горация есть неправильный оборот?

Аббат. Да; но он добавляет, что этот оборот заимствован из греческого языка, где он вполне допустим. В том же месте Гораций, сказав, что снег и град вызывали опасение, что вновь наступит век Пирры, когда Протей выгнал свое стадо морских чудовищ пасть на горных высотах, дает длинное описание потопа. Если бы он посвятил ему одну строфу, еще куда ни шло, но он и в следующей продолжает это описание, говоря, что стаи рыб стояли на вершинах вязов, где обычно находили себе приют голуби (замечу в скобках, что голуби никогда не садятся на деревья), и что лани плыли в волнах над залитым лесом. Это, без сомнения, ненужное и пустое описание; хотел бы я видеть нового поэта, который позволил бы себе что-либо подобное.

Председатель. А что вы скажете о замечательном изречении из следующей оды⁵⁸: ломится бледная смерть одной и той же ногою в лачуги бедных и в чертоги царей?

Аббат. Я нахожу его прекрасным, хотя и не совсем ясно, ломится ли смерть в эти жилища, чтобы войти в них или чтобы снести их; правда, оба смысла очень хороши, однако эта неясность все-таки неприятна, потому что мы хотим все понимать отчетливо и безошибочно. Но вы думаете, Малерб не сказал то же самое так же хорошо и даже в более благородном стиле, чем Гораций?

Ничтожнейший бедняк, чья хижина убога,

Ярмо ее несет,

И стража от нее у Луврского порога

Монарха не спасет⁵⁹.

Председатель. Но Горацию принадлежит первенство.

Шевалье. Ба, разве эта мысль не высказывалась десять тысяч раз до Горация? Когда речь идет о мыслях, которые всем приходят на ум, оригинальным можно называть только способ их выражения, если он действительно нов.

Аббат. Я признаю, что пятая ода, которую Гораций посылает Пирре и которая начинается словами: «*Quis multa gratilis*» — и так далее, — настоящий шедевр и прекрасна от начала до конца; те, что следуют за ней, тоже превосходны; но что касается четырнадцатой, которая начинается словами: «*O navis referens*» — и которая представляет собой не что иное, как описание корабля, разбитого бурей, то непонятно, что хотел сказать ею поэт. Г-н Дасье говорит, что на протяжении более пятнадцати веков господствовало убеждение, что эта ода имеет аллегорический смысл: по мнению одних, она представляет бедственное состояние республики, потрясаемой гражданскими войнами; по мнению других, в ней идет речь о Бруте и о судьбе. Но г-н Лефевр доказывал, что она вовсе не аллегорична. Если он прав, то это праздная и ребяческая ода. Как бы то ни было, сомнения, которые она вызывает, не делают чести Горацию. Следующая ода, которая начинается словами: «*Pastor cum traheret*», тоже производит весьма странное впечатление. В ней, неизвестно для чего, описываются бедствия, которые должно повлечь за собой похищение Елены. Некоторые решили, что Гораций хотел дать таким образом какое-то поучение римлянам, потому что не могли представить себе, что эта ода написана без всякого замысла и цели, как оно и есть. В шестнадцатой оде он говорит прекрасной Тиндариде⁶⁰, что она может либо сжечь его стихи, либо бросить их в Адриатическое море. Можно ли вообразить, что эта женщина поедет к морю только для того, чтобы бросить в воду его стихи! Ода, начинающаяся словами: «*Integer vitae*», кажется мне совсем несообразной⁶¹. Гораций говорит в ней, что волк убегает от него, потому что он порядочный человек. Не знаю, отличали ли волки в те времена порядочных людей от злодеев, но теперь волк скорее убежал бы от сильного и хорошо вооруженного висельника, чем от порядочного человека, если тот слаб и у него нет даже палки. Кстати, в виде единственного доказательства своей добропоряд-

дочности и безупречной честности поэт добавляет, что, куда бы его ни занесла судьба, в жаркие или в холодные края, он всегда будет любить Лалагу, которая смеется и говорит с величайшей приятностью.

Председатель. Почему вы не хотите допустить, что небо покровительствует порядочному человеку и делает его в таких случаях более бесстрашным, чем злодея, который со всех сторон ожидает удара как заслуженной кары?

Аббат. Я согласен, что чистая совесть придает твердости в опасностях, но я хотел бы, чтобы эта чистая совесть зиждилась на чем-то ином, нежели на верности возлюбленной, сохраняемой потому, что она мило смеется и речь ее приятна.

Шевалье. В старинных рыцарских романах юному рыцарю достаточно было сохранять верность избранной им красавице, чтобы изумлять всех остальных рыцарей, сражать великанов и даже развеивать всякого рода чары.

Аббат. В романах, о которых вы говорите, можно прочесть еще и не то, и я не думаю, что г-н Председатель захочет прибегнуть к столь легковесному авторитету для защиты самого серьезного и здравомыслящего из всех лирических поэтов. В следующих одах я заметил...

Шевалье. Вы собираетесь останавливаться на всех одах Горация, г-н аббат?

Аббат. Упаси меня боже; я хочу рассмотреть только две из них в рассуждении свойственной древним манеры кончать стихотворение чем-либо таким, что не имеет никакого касательства к началу.

Шевалье. Меня уже давно коробит эта манера, что бы там ни говорили о вдохновении и так называемом божественном восторге, который в ней якобы сказывается. Это слишком легкий способ стяжать похвалы; гораздо красивее и гораздо труднее возвращаться в конце к своему предмету и придавать этим стихотворению правильную форму. С поэзией случилось то же, что с танцем. Во времена наших отцов те, кто танцевали куранту, начинали, как и мы, от оркестра, повернувшись лицом к обществу, но кончали где им вздумается. Это создавало впечатление непринужденности, свободы и, если угодно, открывало простор для своего рода танцевального вдох-

новения, которое имеет свое достоинство. Крестьяне танцуют так до сих пор, но вот уже лет сорок, если не больше, не только при дворе и в Париже, но и во всем королевстве строго соблюдается правило оканчивать куранту на том же месте, где ее начали, и нельзя сказать, что это повредило танцу. Равным образом соблюдение правила — сделав сколько угодно отступлений, возвращаться к своей теме, — несомненно, похвальнее, чем манера внезапно оканчивать стихотворение на самом неожиданном месте, подчас оставляя читателя за сто лье от дома и не заботясь о том, чтобы привести его назад. Повторяю, следовать вдохновению такого рода куда как удобно: ведь легче всего кончить, когда не знаешь, как выпутаться из затруднительного положения.

Аббат. Мне нечего прибавить к тому, что сказал г-н шевалье. Первая из двух од⁶², которые я хочу рассмотреть, начинается словами: «Mercuri, namque te docilis»⁶³. Меркурий, учитель Амфиона, игрой на лире воздвигшего стены Фив, ты, сделавший лиру способной творить чудеса, дай мне песен, чтобы смягчить Лиду, более своенравную, чем молодая кобылица, говорит Гораций.

Шевалье. Можно представить себе, какая это резвая и горячая девица!

Аббат. Ты можешь укрощать тигров, продолжает он, ты покорил своими песнями Цербера, ты заставил Иксиона и Тития⁶⁴ улыбаться, несмотря на их муки, и, слушая тебя, данаиды перестали наполнять свою бочку. Пусть Лида знает, какую кару несут злодейки, добавляет он и рассказывает по этому поводу историю о данаидах и о том, как одна из них спасла своего супруга, послушавшись отца, который велел всем дочерям убить своих мужей. Какое отношение имеет эта история к лире Меркурия и к жестокости Лиды? Ведь эта Лида никого не зарезала и не собиралась зарезать. Видно, Горацию уж очень хотелось рассказать какую-нибудь историю. В другой, двадцать седьмой оде той же книги Гораций, желая отвратить Галатею от намерения пуститься в море, описывает ей опасности, которые подстерегают того, кто ввернется морской стихии. Затем он напоминает ей о судьбе Европы, которая являет тому пример: необдуманно сев на быка, чье обличье принял Юпитер, она жестоко раскаялась в своей неосторожности, когда оказалась в открытом море. До этого места ода превосходна,

нет ничего лучше и прекраснее. Но поэт добавляет, что Венера и ее сын пришли утешить Европу, сообщив ей, что она станет супругой Юпитера и даст название прекрасной части света. Эти утешительные слова Венеры совершенно неуместны и даже противоречат замыслу оды, который, как уже сказано, состоит в том, чтобы отвратить Галатею от намерения пуститься в море. Какая дама откажется отправиться в плавание, зная, что с ней может случиться что-либо подобное тому, что случилось с Европой, которая стала супругой Юпитера и дала свое имя прекрасной части света? Прибавьте к этому чрезвычайные вольности, которые Гораций позволяет себе в стихосложении, например кончая стих половиной слова и начиная следующий второй половиной ⁶⁵, как он делает вот в этом месте:

Jove non probante U-
xoris amnis ⁶⁶.

Председатель. Пиндар, которому он в этом подражал, позволяет себе еще большие вольности: он кончает половиной слова не только стих, но и строфу, начиная следующую второй половиной.

Аббат. Согласен, но так как Гораций не подражал Пиндару по части непостижимой галиматши, он хорошо сделал бы, если бы не стал подражать ему и в непозволительных вольностях, которые всегда будут коробить слух и оскорблять здравый смысл.

Председатель. Не забывайте о том, что мы не должны судить о греческом языке и о латыни, исходя из правил французского языка, совершенно отличного от них по своему духу.

Аббат. Я убежден, что греческое слово так же нераздельно, как французское, и что такое расчленение на слоги противоестественно во всех языках.

Шевалье. Как-то раз, будучи за городом, я прогуливался с одним юношей, только что окончившим класс риторики, и мы ради развлечения читали оды Горация. Нам попалось место, о котором вы только что говорили, и стихи из следующей оды:

Quid vidit mare turgidum, et
Infames scopulos Acroceraunia ⁶⁷.

Забавно было бы, сказал я ему, если бы французские стихи писались по этому образцу. И, поразмыслив над

этим, я сочинил четверостишие, которое можно было распевать на мотив модной в то время песенки:

Как-то раз пастушок Тирсис, что жестокость Филиды
изведал, несчастный,
Говорил ей про то,
Говорил ей про то,
Как гнетет его жребий ужасный.

Юноша, хоть и был горячим поклонником Горация, посмеялся этой шутке, но когда в тот же вечер он захотел посмешить ею своего учителя, который тоже проводил в деревне каникулы, тот отнюдь не засмеялся, а рассердился и заявил, что смеяться над вещами, освященными временем и всеобщим одобрением на протяжении веков, — непочтительность и даже надругательство. Можете мне поверить, мы не приняли близко к сердцу гнев учителя, и он насмешил нас еще больше, чем стихи.

Аббат. Если без пристрастия и предубеждения посмотреть на стихи, которые только что вызвали у нас смех, и на стихи Горация, послужившие для них образцом, мы не увидим никакой разницы.

Шевалье. А о сатирах Горация вы ничего не скажете?

Аббат. Мы, конечно, поговорим о них, но позднее, когда перейдем к сатире, которой принадлежит последнее место среди поэтических жанров, если ее вообще можно относить к поэзии, ибо, по мнению самого Горация, тот, кто пишет сочинения этого рода, не заслуживает, чтобы его называли поэтом⁶⁸.

Шевалье. Вы полагаете, что Гораций прав, когда он так говорит?

Аббат. Мы рассмотрим этот вопрос, когда обратимся к сатире.

Председатель. Неужели Овидий, Тибулл, Катулл и Проперций не заслуживают, чтобы вы сказали о них несколько слов?

Аббат. Это превосходные поэты, в особенности Овидий, которого я люблю всем сердцем. Я готов повторить то, что сказал о нем и о Вергилии выдающийся человек, которого все мы знали: «Вергилий? Это божественный поэт. Овидий? Это мой поэт». Однако я нахожу, что на всех этих поэтах лежит отпечаток древности и что они не писали о любви, почти единственной теме их сочинений, с той утонченностью, которую мы находим у новых.

Председатель. Как можно так говорить?

Аббат. Конечно, они писали о ней с нежностью, со страстью, но не с изысканностью, изяществом, остроумием Вуатюра, Сарразена, Бенсерада и других, в чьих стихотворениях галантность, которая еще не была в обиходе у древних, соединяется с нежной страстью и образует сочетание, радующее одновременно сердце и ум и заставляющее всякого, кто вошел во вкус этой поэзии, находить что-то грубое во всем, где получает выражение только голая страсть. Перейдем, если вы не возражаете, к драматическим произведениям.

Шевалье. Ну, тут вы сильны. Откровенно говоря, вам пришлось слегка попотеть, чтобы с честью выйти из контроверзы об эпической поэме; теперь вы можете вздохнуть свободнее и порадоваться победе, которую без труда одержите над древностью.

Председатель. Не надо трубить победу до сражения.

Аббат. Драматические произведения почти всегда были сходны и сообразны с театром, где они представлялись. Когда их играли на телеге размалеванные мимы, они были такими же жалкими, как сцена и актеры. Мало-помалу они улучшались вместе с театрами, и Софокл, Еврипид, Аристофан довели их до высокой степени совершенства. То же самое произошло и с французским театром. Я слышал от пожилых людей, что на их памяти парижский театр был так же устроен и имел такие же декорации, как балаганы канатоходцев на сен-жерменской ярмарке и шарлатанов с Пон-Нёф, что представления давались под открытым небом и что гаер из труппы ходил с барабаном по городу, созывая народ на спектакль. Дошедшие до нас театральные пьесы того времени не лучшие места, где их представляли. Потом их стали играть в помещении и украшать театр гобеленами, между которыми актеры пробирались, выходя на сцену и уходя со сцены. Эти входы и выходы были очень неудобны, и актеры часто портили себе прически, потому что тяжелые ковры, едва раздвинувшись, тут же снова смыкались у них над головой. Все освещение вначале составляли несколько свечей в оловянных подсвечниках, прикрепленных к коврам, но так как они освещали актеров только сзади и немного с боков, отчего те почти целиком оставались в темноте, скоро догадались делать подсвечники с перекрещивающимися планками, каждая из

которых несла четыре свечи, и эти подсвечники вешались перед сценой и на виду у зрителей спускались и поднимались с помощью воротов и веревок, когда нужно было зажечь или потушить свет. Оркестр составляли флейта и барабан или, самое большее, две скверные скрипки. В то время игрались пьесы Гарнье и Арди, которые по большей части были переводами или переделками трагедий Софокла и Еврипида. Они были лучше пьес, которые сошли со сцены, но тоже слабы и очень скучны. Наши отцы, которым внушали, что представляемые трагедии — самые прекрасные произведения древности, терпеливо смотрели их и даже считали себя обязанными выказывать интерес к ним, потому что им было бы стыдно оставаться равнодушными к тому, что доставляло наслаждение всей Греции и заслужило восхищение потомков. Потом давали слегка фривольный фарс, заставлявший их смеяться от всего сердца и несколько искупавший скуку, которую наводила трагедия. В это время появилась «Сильвия» Мере⁶⁹. Это не блестящая пьеса, и сам автор называл ее грехом своей молодости, но она уже предвосхищала последующие и была встречена с восторгом. Весь Париж только о ней и говорил. Это был настоящий переворот. Все знали ее наизусть, в особенности диалог пастушка и пастушки, который был напечатан отдельно и который во всех семьях заставляли детей заучивать, чтобы декламировать за столом после обеда. За этой пьесой последовала «Софонисба» великого Корнеля⁷⁰. Соответственно улучшалась сцена. На ней появились сносные декорации, и ее стали освещать хрустальными канделябрами. Потом вышла «Марианна» Тристана⁷¹, замечательная по своему сюжету, правильному стихосложению и прекрасным чувствам, которыми она исполнена, и, наконец, пьесы господина Корнеля — «Сид», «Гораций», «Цинна», «Полиевкт», «Родогуна» и множество других произведений того же автора, которые имели такой успех и так прославили французский театр во Франции и во всей Европе. Театр тоже украсился, и появившиеся затем оперы довели до высшей точки как красоту поэзии, в своем роде не меньшую, чем в других драматических произведениях, так и великолепие сцены и спектаклей.

Председатель. Не заключаете ли вы из этого, что, если сделать еще лучшие декорации, пьесы, которые будут

ставиться в театре, превзойдут по своей красоте все те, что вы называли?

Аббат. Конечно, нет. Я вовсе не хотел сказать, что улучшение театров доказывает, что улучшились пьесы. Я только отметил, что одновременно улучшались пьесы и театры. Вывод, который, как мне кажется, надлежит сделать из моего исторического обзора, состоит в том, что трагедии древних далеко не так прекрасны и приятны, как трагедии нашего века.

Председатель. И это потому, что «Сильвия» Мере понравилась публике больше, чем пьесы Гарнье и Арди?

Аббат. Да, потому что пьесы Гарнье и Арди почти не отличаются от трагедий Софокла и Еврипида

Председатель. Разве можно так говорить, разве можно сравнить варварский, ужасающий жаргон с самым прекрасным языком, на каком когда-либо говорили люди!

Аббат. Этот жаргон, который кажется вам, и мне тоже, столь варварским, столь ужасающим, был самым прекрасным языком в тот век, когда он зазвучал с театральных подмостков. Если только вы захотите посмотреть на вещи философски, вы легко согласитесь, г-н Председатель, что самый чистый аттический язык не мог больше ласкать тонкий слух афинян, чем язык Арди и Гарнье — слух наших самых разборчивых предков. Это тот же случай, те же соотношения; одинаковые причины производят одинаковые следствия. То, что с появлением «Сильвии» Мере пьесы Гарнье и Арди быстро утратили в глазах публики всякую цену, нельзя отнести за счет языка, это можно объяснить только их чрезмерной простотой, дурным построением и бедностью мысли — качествами, перенятыми у древних и не имеющими ничего общего с подлинной красотой «Сильвии», низвергнувшей эти пьесы, и тем более с красотой восхитительных драматических произведений, появившихся после нее. Если мое рассуждение не удовлетворяет вас, разберем подробнее этот вопрос. Что хорошего в трагедии, где подчас в каждом акте всего одна сцена и где герой произносит монолог в двести стихов, либо жалуясь на свои несчастья, либо описывая какое-нибудь злое происшествие?

Председатель. А что тут плохого?

Аббат. Слишком долгое присутствие на сцене лица, которое произносит монолог, всегда надоедает. Но это

не все. Когда этот персонаж удаляется, часто неизвестно почему, словно просто от усталости, его сменяет все время присутствующий на сцене надоедливый хор, который возобновляет те же жалобы с еще более пространными и глубокомысленными нравоучениями. Надо полагать, древним это доставляло удовольствие, но теперь никто не смог бы это выдержать.

Шевалье. По-моему, нет ничего более несносного и скучного, чем хоры, о которых вы говорите. Я убежден, что древние поэты выдумали их только для того, чтобы пустить в ход имевшиеся у них в запасе общие места о неизбежности смерти, непостоянстве фортуны, тяготах царствования, отрадности чистой совести, несчастьях, которые угрожают злодеям, и так далее. Без сомнения, только для того, чтобы сбить эти прекрасные отрывки, они и писали трагедии, подобно тому как наши нынешние шарлатаны разыгрывают фарсы только для того, чтобы распродать свои бальзамы и мази.

Аббат. Если верно то, что говорят о г-не д'Юрфе, а именно что он написал роман «Астрея» только для того, чтобы включить в него стихи, которые мы там находим, то этот пример придает некоторое правдоподобие предположению г-на шевалье. Но вернемся к хорам в трагедиях. Гораций не хочет, чтобы на сцене представляли превращение Кадма в змея и Прокны в ласточку, потому что, как бы ни старались внушить зрителю, что метаморфоза действительно происходит, он в это никогда не поверит⁷². Я спрашиваю: когда человек, сопровождаемый несколькими другими лицами, говорил от имени города, мог ли зритель обмануться на этот счет и вообразить, что видит перед собой всех старцев города, говорящих устами одного человека? Искусный декоратор мог бы преодолеть трудности, на которые, по мнению Горация, наталкивается представление метаморфоз, приводимых им в пример: мы видели, как делались не менее трудные вещи; но совершенно невозможно уверить зрителей, будто что-то говорится несколькими людьми, когда говорит только один человек.

Председатель. Тем не менее эти хоры представляли одну из величайших красот трагедий.

Аббат. Они были их основой, и первоначально трагедия даже исполнялась одним хором, к которому лишь позднее прибавились действующие лица. Но эти траге-

дии были настолько просты и настолько лишены всякой интриги и всего того, что называется театральной игрой, что не могли и наполовину занять внимание зрителей.

Председатель. Эта суровая простота и делает драматические произведения древних столь прекрасными, высококочтимыми и, я бы сказал, достойными преклонения. В наше время сочинители воображают, будто творят чудеса, обременяя пьесы запутанной интригой, эпизодами, не имеющими отношения к теме, и бесчисленным множеством неожиданностей, лишь утомляющих ум и отвлекающих его от главного действия, за которым надобно следить с неослабным прилежанием, если хочешь вкушать наслаждение, доставляемое трагедией. Нынешние авторы все испортили и, желая блеснуть умом, только показали, как это часто случается, что ума-то им и не хватает.

Аббат. В том, что вы говорите, г-н Председатель, есть доля истины. Многие пьесы наших поэтов плохи оттого, что их авторы хотели сделать их слишком хорошими. Но у нас есть трагедии, о которых нельзя сказать ни что они чрезмерно просты, ни что они перегружены интригами — они свободны и от того и от другого недостатка. Вы согласитесь с этим, когда мы сравним лучшие отрывки из этих пьес с лучшими отрывками из пьес древних.

Шевалье. Считаете ли вы, что мы так же превосходим древних по части комедий, как и по части трагедий?

Аббат. Я в этом убежден и даже думаю, что в комедии мы еще сильнее. Самые горячие поклонники древности, все ученые севера, признают, что в отношении песенок, водевилей, эпиграмм, то есть произведений ума, в которых насмешка и шутка обнаруживают всю свою силу, мы берем верх над всеми нациями и всеми веками; можно ли после этого оспаривать, что нам принадлежит превосходство, о котором идет речь, поскольку невозможно отрицать, что насмешка и остроумие — душа комедии?

Шевалье. А если греки уступают нам по части комедии, г-н Председатель, то рассыпается в прах вся хваленая аттическая соль.

Председатель. Не бойтесь: французы не такие варвары, чтобы не чувствовать разницы между их доморощенным остроумием и остроумием, восходящим к Древней Греции, которую с неменьшим основанием можно

назвать родиной тонкой насмешки, чем Индию — родиной бриллиантов чистой воды.

Аббат. Прекрасная мысль. Однако сделайте милость, послушайте, что я вам расскажу. Только что вышли в свет избранные комедии Аристофана в переводе чрезвычайно одаренной особы⁷³, о которой к тому же можно сказать, что если французский — ее родной язык, то греческий — наследственный, потому что ее знаменитый отец⁷⁴, знавший его в совершенстве, позаботился о том, чтобы она овладела им с колыбели. Слышали ли вы, чтобы восхищались какой-нибудь остротой из этих комедий, чтобы ее передавали из уст в уста, чтобы о ней говорили: вот тонкая насмешка, а не злословие и плоские шутки в духе Мольера? Публика хранила глубокое молчание. Лишь немногие смогли прочесть эти комедии, а большинство бросило их, едва начав читать, и, быть может, они нашли читателей только в кругу профессиональных ученых, которые не высказывали бы слабого удовольствия, которое они им доставляли, если бы их не заверили, что это им не повредит в мнении света. Если бы эти комедии были столь остроумны, как кое-кто утверждает, французы, не будучи грубыми варварами, прекрасно почувствовали бы это.

Шевалье. В то время, когда Мольер пользовался самым шумным успехом, господин С., который знает греческий в совершенстве, как-то раз сказал нам, что, если бы в Париже отведали аристофановского комизма, то не смогли бы переносить мольеровский. Вот уж не думаю, имел я дерзость ответить ему: ведь требовалось нечто большее, чем смелость, чтобы так ответить человеку его заслуг и его учености. Если вы благоволите, прибавил я, перевести какую-нибудь из пьес Аристофана и таким образом показать нам его во всей красе, вы, быть может, убедите меня. Он обещал это сделать и сдержал свое обещание. Правда, он прочел нам свой перевод уже без прежней веры в достоинства Аристофана. Он с удивлением увидел, что не находит у него больше тех красот, которыми восхищался, когда был еще молод, и с ним случилось то же, что каждый день случается с нами: мы уже не находим столь прекрасными и великими места, которые очаровывали нас в детстве. Это были «Облака», знаменитая комедия, наделавшая столько шуму в Афинах и послужившая причиной смерти Сократа.

Мы сравним некоторые места из нее с отрывками из комедий Мольера.

Шевалье. В добрый час, но не находите ли вы, что латинские комики гораздо выше греческих?

Аббат. Я нахожу, что Плавт и Теренций писали правильнее, чем греческие комики, как и подобает тем, кто может воспользоваться опытом своих предшественников, участь на хороших и на дурных примерах.

Председатель. Однако вы хорошо знаете, что критики и даже Цицерон упрекали их в том, что у них нет той комической силы, которой отличаются греческие комедии.

Аббат. Это верно, но можем ли мы быть вполне уверены, что этих критиков и самого Цицерона не обольщала тайная радость, которую испытываешь, читая произведения на иностранном языке и имея возможность сказать большинству людей: вам доставляют великое удовольствие комедии, которые вы ходите смотреть, а я каждый день читаю у себя в кабинете в десять раз более сильные и остроумные.

Шевалье. Мне очень нравятся и Плавт и Теренций, но, по-моему, Плавт слишком старается смешить, а Теренций недостаточно заботится об этом, и, если позволительно так выразиться, Плавт слишком горяч, а Теренций слишком холоден.

Председатель. У Плавта, пожалуй, в самом деле слишком много плоских острот. Вы знаете, что сказал о нем Гораций⁷⁵; я придерживаюсь того же мнения.

Аббат. Я согласен с вами и, хотя ставлю Плавта выше Аристофана и восхищаюсь тысячью мест в его комедиях, я тем не менее во многих случаях нахожу его шутки глупыми. Стоит только сравнить его «Амфитриона» с «Амфитрионом» Мольера, чтобы убедиться в моей правоте и увидеть, насколько новый выше древнего. Мы будем иметь это удовольствие, когда я прочту вам работу, о которой я вам говорил.

Председатель. Я не стану слишком упорствовать в защите Плавта, но что касается Теренция — о боже, как можно говорить, что в его произведениях есть что-то холодное! Как можно принимать за холодность эту прекрасную умеренность, эту разумную сдержанность, эту простоту, перенятую у самой природы, чистой природы, которую он так правдиво изображал.

Аббат. Вы думаете, что превозносите Теренция, когда говорите, что он правдиво изображал природу. Если бы даже это было столь верно, как вы полагаете, разве можно было бы считать это его великой заслугой?

Председатель. Я не знаю большей, в особенности когда речь идет о комедиях, которые должны быть не чем иным, как правдивым изображением человеческих поступков.

Аббат. А я говорю вам, что чистая природа, которой вы придаете такое значение, совсем не хороша в произведениях искусства. Она восхитительна в лесах, реках, пустынях и вообще в диких, нетронутых местах. Но в местах, которые возделывает искусство, например в садах, она все испортила бы, если бы ей дали волю: все аллеи заросли бы травой и терниями, а все пруды и каналы наполнились бы водорослями и тиной, и потому садовники только и делают, что борются с природой. Это приложимо и к нравственности, где философия имеет своей постоянной и самой важной задачей обуздывать и исправлять чистую природу, которая всегда груба и всегда идет прямо к цели, не заботясь об интересах других.

Шевалье. Те, кто так любят чистую природу, должны были бы есть желуди, как в золотом веке, и сырое мясо без соли.

Аббат. Это последнее сравнение мне кажется превосходным, потому что искусство по отношению к произведениям ума и соль по отношению к пище играют как нельзя более сходную роль. Без соли пища, как бы хороша она ни была сама по себе, безвкусна, и равным образом безвкусны без искусства произведения ума, как бы удачны они ни были в основе своей. Это с очевидностью обнаруживается в живописи, где невелика заслуга хорошо подражать подлинной, или, если хотите, простой, природе. Не вызывает большой зависти талант фламандских художников, которые изображают ее так хорошо, что дело доходит до обмана зрения. Они пишут кухню, и кажется, что видишь ее. Однако наибольшая трудность состоит не в том, чтобы хорошо изображать предметы, а в том, чтобы изображать прекрасные предметы и с тех сторон, с которых они всего прекраснее. Скажу больше: для художника недостаточно изображать самую прекрасную натуру такой, какой он видит ее, он должен пойти дальше и постараться схватить идею прекрасного, до ко-

торой не только чистая, но и прекрасная природа никогда не поднималась; вот над воплощением этой идеи ему и нужно работать, пользуясь натурой только для достижения этой цели. Г-н Бернини, прежде чем изваять известный нам бюст короля, написал пастельный портрет Его Величества⁷⁶ — не для того, чтобы делать бюст по этому портрету, а для того, чтобы, глядя на него время от времени, освежать представление, составленное им о лице Его Величества, потому что, по его словам, он хотел в работе над бюстом исходить непосредственно из этого представления: поскольку, добавлял он, всякая копия неизбежно менее совершенна, чем оригинал, этот бюст, будь он сделан по пастели, был бы на ступень ниже в отношении сходства. Недаром художники никогда не берут для своих композиций на возвышенные сюжеты лица реальных людей, даже самых красивых: эти лица опошили бы их произведения. Никогда лицо Аполлона не было портретом какого-нибудь молодого человека; никогда великие мастера не писали Венеру и Юнону со смертных женщин: они не походили бы на богинь. Обычно их даже не одевают в бархат, атлас или тафту, а облекают в ткани, не имеющие ничего общего с обиходными, если можно так выразиться, в отвлеченные, неопределенные ткани. Точно так же обстоит дело со скульптурой, и в статуях работы великих ваятелей потому и видели нечто божественное, что они как бы воплощали сущность человека в совершенной и законченной форме, без недостатков, свойственных смертным людям. Когда в Афинах актер, подражавший хрюканью поросенка, понравился народу больше, чем настоящий поросенок, которого другой актер прятал под плащом, казалось, что народ ошибся, но на самом деле народ был прав, потому что артист, изображавший это животное, изучил все самые характерные тона хрюканья и, собрав их вместе, как нельзя лучше выразил всеобщее представление о нем. Нам не раз случалось принимать соловья за славку, потому что соловей подражал славке, когда мы его слушали, но Фильбер, подражая соловью, так хорошо передает прекрасные рулады и трели, которыми пение этой птицы отличается от всякого другого, что тут невозможно ошибиться. Когда хороший художник или хороший скульптор пользуется моделью, которой служит ему прекрасно сложенный мужчина или красивая женщина, не надо ду-

мать, что он лишь копирует то, что видит: он старается уловить в своей модели зачатки совершенства и воплотить по своему разумению замысел природы, никогда не осуществляемый ею.

Председатель. Как бы вы ни рассуждали, я никогда не соглашусь, что нет большой заслуги в хорошем подражании природе.

Шевалье. Представьте себе, что на сцене королева принимает яд. Понравилось ли бы вам, если бы при этом окружающие принялись кричать все разом: «О боже, возможно ли это! Скорей позовите врачей! Достаньте противоядие, принесите териак⁷⁷! Ах, мадам, что вы наделали!»?

Председатель. Конечно, нет.

Шевалье. Однако это была бы чистая природа!

Аббат. Если бы вы заставили актеров говорить подобные вещи даже в самых изящных выражениях, как могли бы сказать их в подобном случае люди весьма утонченного ума, это все равно никуда не годилось бы; нужно было бы сказать то, что всего более приближалось бы к идее прекрасного. Это и должно было бы измыслить искусство, как дают тому пример Корнель и другие превосходные поэты.

Шевалье. Позвольте мне прибавить еще одно сравнение. Когда в балете или в комедии представляют пастушков и селян, разве их выводят на сцену в платье, какое носят настоящие пастухи и крестьяне, и в том неопрятном виде, который свойствен этим людям? Именно так надо было бы поступать, если бы имелось в виду только представить чистую природу, но так отнюдь не поступают: их одевают, напротив, как можно опрятнее и довольствуются тем, что придают им сельский облик, который указывает на их звание и приводит зрителям на ум самое милое и приятное в их образе жизни. Такому же правилу следуют в отношении их поступков и речей. Вы понимаете, что я хочу сказать своим сравнением?

Аббат. Можно было бы найти сотню других, которые доказывали бы то же самое. Из этого рассуждения, пожалуй, немного длинного и, быть может, наскучившего вам, я делаю вывод, что невелика заслуга так подражать природе, как подражал Теренций, у которого крестьянин говорил как крестьянин, юноша — как юно-

ша, слуга — как слуга: мало обозначить характеры достаточно ясно, чтобы их узнавали, нужно в некотором роде довести их до совершенного соответствия их идее, которая выше не только чистой природы, но даже прекрасной природы, а этого Теренций не сделал. Добавлю, что Мольер гораздо больше преуспел в изображении характеров своих персонажей и в речах, которые он вкладывал в их уста, как мы увидим, сравнив сходные места из его пьес и пьес Теренция.

Шевалье. Я думаю, что пора перейти к сатире, которой Гораций отказывает в праве именоваться поэзией.

Аббат. Так как Гораций блистал в этом жанре, он считал возможным пренебрежительно отозваться о нем, сказав, что как автор сатир он не заслуживает имени поэта, на которое имеют законное право только те, кто пишет сочинения того же рода, что произведения Софокла, Пиндара и Гомера. Но в действительности это настоящий поэтический жанр, правда второстепенный: в отличие от тех, где господствует воображение, объемлющее небо и землю и приводящее в движение всю природу, в нем лишь обретает поэтичность выражение мысли. Иначе говоря, это поэзия единственно по стилю, но отнюдь не по своему предмету. Из древних два самых прославленных автора в этом жанре — Гораций и Ювенал, оба превосходные, но весьма несхожие поэты. Ювенал всегда серьезен, он непрестанно громит пороки и никогда не говорит без негодования, которое, как он с самого начала объявляет, есть источник и главный мотив его сатир. Гораций всегда потешается и порицает недостатки людей не иначе как вышучивая и высмеивая их.

Шевалье. Какую из этих двух манер вы находите лучшей?

Аббат. Почти все предпочитают манеру Горация манере Ювенала, и Жюль Скалигер чуть ли не единственный критик первой величины, отдающий предпочтение Ювеналу перед Горацием. Что до меня, то я думаю, тут надобно делать различие. Если сатирик говорит о черных, ужасных пороках и хочет внушить отвращение к злодеям и их преступлениям, то, по-моему, он должен говорить как нельзя более серьезным тоном и как нельзя более страстно, в духе Ювенала, но если он порицает только легкие недостатки, которые лишь вызывают презрение к тем, кому они свойственны, ему надо следовать

примеру Горация и высмеивать этого рода несовершенства, которые не заслуживают негодования и которые легче исправлять веселой насмешкой, чем суровым и гневным осуждением. Исходя из этого, я нахожу, что Горацию и Ювеналу можно поставить в упрек, что и тот и другой всегда говорили в одном и том же тоне. Из обоих этих поэтов вышли бы превосходные сатирики, если бы сочетать их таланты, чтобы они пользовались ими попеременно в зависимости от характера трактуемого предмета.

Председатель. Некоторые считают, что тяжкие преступления не предмет для сатиры: они подлежат ведению правосудия и судей, которые наказывают за них.

Аббат. Как наказание, которому судьи подвергают преступников, не мешает проповедникам предостерегать против преступлений, а историкам, повествующим о них, высказывать при этом какие угодно соображения, так не должно оно мешать и сатирикам говорить о них на свой лад.

Шевалье. Я хотел бы, чтобы вы подробнее остановились на вопросе, которого коснулись, и показали нам что-нибудь заслуживающее порицания у Горация, потому что большинство ученых считает, что его сатиры безупречны.

Аббат. Его первая сатира очень хорошо начинается замечанием о том, что люди никогда не бывают довольны своей долей, но затем следуют нравоучительные рассуждения на тему о скупых, весьма туманные и избитые. «Скупой» Мольера куда остроумнее и живее. Вторая сатира от начала до конца полна непристойностей, так что о ней лучше не будем говорить.

Председатель. А что вы скажете о сатире, где он рассказывает о том, как докучал ему один несносный человек, сопровождавший его повсюду вопреки его желанию ⁷⁸?

Аббат. Скажу, что это хорошая сатира, но что его история о несносном человеке доставляет далеко не такое удовольствие, как «Несносные» Мольера. Гораций прекрасно описывает затруднительное положение, в которое ставит его этот нахал, которому вздумалось повсюду сопровождать его, но остается непонятным, почему тот так досаждал поэту, что, по его выражению, с него пот дождем катится от головы до подошв: ведь у Горация не

было никакого дела, и ум его, как он сам говорит, был занят одними пустяками. А Мольер дает знать, что у его героя свидание с любовницей, что делает для него несносных людей, им встречаемых, гораздо несноснее и в то же время — это гораздо милее для зрителей и читателей. Гораций довольствуется тем, что рисует своего спутника докучливым и не дает себе труда вкладывать в его уста приятные речи. А Мольер заставляет своих несносных говорить вещи весьма забавные сами по себе независимо от докуки, которую они причиняют, а так как тот, кому они их говорят, от этого не меньше досадует на них, мы получаем двойное удовольствие: видим, как герой изнемогает от приставаний людей, из-за которых он опаздывает на свидание, и слышим их забавные рассказы, вроде рассказа об охоте со всеми ее перипетиями или о партии в пикет, из-за которой человек готов повеситься у всех на глазах⁷⁹. Гораций, как древний, рад уже тому, что говорит нечто разумное, и считает, что исчерпал тему, когда лишь коснулся ее, а Мольер, как новый, не просто высказывает то, что естественным образом первым приходит на ум, но доводит свои мысли до того предела, до какого может идти искусство, не впадая в искусственность. В этом отношении авторов можно сравнить с путешественниками. Когда древний путешественник добирался до Гибралтарского пролива, ему мнилось, что он на краю мира. Вот они, Геркулесовы столпы, дальше нет пути, думал он. Но путешественник нового времени, достигнув этих столпов, отнюдь не думает, что его путешествие пришло к концу: он только начинает его, он поплывет через океан, в Новый Свет, более обширный, чем тот, откуда он отправился в путь.

Председатель. Почему вы противопоставляете сатирам Горация только комедии Мольера? Разве новые не пишут сатир, заслуживающих сравнения с ними?

Шевалье. Поскольку наш лучший сатирик почти ограничился переводом Горация на французский язык⁸⁰, как можно противопоставить его Горацию?

Аббат. Он действительно во многих случаях подражал Горацию, но вовсе не верно, что он только это и делал. В его сатирах есть бессчетное множество его собственных блестящих находок, куда лучших, чем его заимствования у Горация. Даже жаль, что чрезмерное почитание этого автора внушило ему мысль, что этими

заимствованиями он обогатит свои произведения; я нахожу, что слишком частое подражание несколько уменьшает их красоту.

Председатель. А я нахожу, что эти заимствования — самое лучшее в них. Мне кажется, места, взятые из Горация, в сочинениях этого нового сатирика подобны драгоценным камням, сверкающим еще ярче золота, в которое они оправлены.

Аббат. Это опять-таки проистекает только из предрассудка и чрезмерного почитания древних, которое свойственно вам. Оно заставляет вас, как только вы находите у нового какую-нибудь мысль, принадлежащую им, трепетать от радости, тогда как, если бы вы руководствовались здравым смыслом, она не произвела бы на вас столь сильного впечатления: ведь она лишена прелести новизны, уже не говоря о том, что переводить, без сомнения, легче, чем сочинять. Чтобы показать вам, что сочиненное самим автором, о котором мы говорим, выше заимствованного им у Горация, укажу на то, что из сотни отрывков из его произведений, которые вызвали всеобщее восхищение и которые вся Франция знает наизусть, пожалуй, нет и четырех, взятых из Горация.

Шевалье. Это верно, и даже можно сказать, что вещам, почти полностью принадлежащим нашему сатирику, как, например, сатире, обращенной к его уму, и сатире против человека⁸¹, рукоплескали больше, чем остальным.

Аббат. Мне кажется, из всего этого следует, что произведения нового сатирика не уступают сатирам древнего.

Председатель. Вовсе нет. Это неправильный вывод: то, что в сатирах нового принадлежит Горацию, всего лишь перевод и, следовательно, несравнимо с оригиналом, то есть со всем остальным.

Аббат. Вы знаете, сколь тщательно и сколь успешно переведены эти места, и, если вы хотите сказать о них правду, вы признаете, что они изящнее на французском языке, чем в оригинале, где стих неслыханно груб, шероховат и ухабист. Я перевел в прозе некоторые отрывки из этих двух авторов, и это позволит нам сравнить их.

Шевалье. Вот и прекрасно, но скажите мне, одобряете ли вы некоторых новых сатириков, позволяющих себе

называть по именам людей, над которыми они издеваются в своих сатирах⁸²?

Аббат. Ни в коей мере.

Председатель. А между тем все древние — им порука и образец.

Шевалье. Древние могли бы послужить порукой и образцом и во многом, что не делает нам чести.

Аббат. Вовсе не верно, что все древние поступали таким образом. В виде доказательства достаточно сослаться на эпиграмму Марциала, которую я сейчас прочту вам. Я с удовольствием перевел ее на французский язык.

Императору Домициану.

Пятая книга уже моих шуток, Август, выходит,

И не пеняет никто, что он стихами задет.

Многие, наоборот, читатели рады, что имя

Их я прославил и тем увековечил его.

«Но хоть и славись других, тебе-то какая в том польза?»

Пользы, пожалуй, и нет, но... мне приятно писать!⁸³

Нет такого оскорбления, которого не нанес бы Марциал разным лицам в первых четырех книгах своих эпиграмм. Тем не менее он уверяет, что никто не жаловался на эти поношения, из чего с необходимостью следует, что он называет в своих злоречивых эпиграммах лишь распространенные имена, не обозначающие никого в частности, вроде таких, как Жан, Мартен, Катен, Марго и им подобные, которыми пользуемся мы, а так как он добавляет, что многие благодарны ему за почетные упоминания о них в его стихах, он, по-видимому, употреблял настоящие имена, когда хвалил какую-нибудь добродетель или прекрасное деяние, но отнюдь не в тех случаях, когда осуждал какой-нибудь порок или преступный поступок.

Председатель. Я признаю, что нашим нынешним сатирикам следовало бы скорее подражать в этом Марциалу, чем Горацию, но, когда грешат тем же, чем грешил столь великий человек, вина невелика.

Аббат. Как, вы хотите, чтобы Гораций служил для нас образцом не только в отношении поэзии, но и в отношении нравственности! Вы шутите!

Шевалье. Как бы то ни было, личные оскорбления немало способствовали успеху сочинений, о которых мы говорим.

Аббат. Действительно, эта вольность, которая должна была бы вызвать негодование у публики, была, напротив, встречена рукоплесканиями, и я признаю, что это немалый позор для века, который я защищаю и превосходство которого над всеми другими решил доказать. Причина успеха этих сатир крылась в ложном самолюбии, которое заслуживает быть заклеянным. Читатели вообразили, будто они лучше тех, кто подвергся осмеянию, а поэты — что удовольствие, которое они доставляют, происходит единственно из красоты их стихотворений, хотя на самом деле здесь немалую роль играл ущерб, наносимый доброму имени порядочных людей.

Председатель. Все это не кажется мне столь ужасным, как вы изображаете. Эти поэты потешались за счет некоторых плохих стихотворцев. Подумаешь, великое преступление!

Шевалье. Многие лица подвергались издевательствам в их сатирах вовсе не за плохие стихи.

Аббат. Даже если бы было верно, что в сатирах, о которых мы говорим, осмеивались только плохие поэты, разве следовало причислять к ним г-на Кино⁸⁴? Теперь это встретило бы весьма плохой прием. Когда, еще юношей, он поставил свои первые комедии, публика валом повалила на них и аплодисменты были слышны на соседней улице. Многие знатоки, глубокомысленно решив, что молодой человек не может понимать толк в театре, объявили, что в его комедиях хотя и видны проблески ума, нет искусства и стройности, как будто существует большее искусство, чем умение очаровывать своих зрителей и заставлять их тридцать раз кряду смотреть одну и ту же комедию. По правде говоря, его трагедии и комедии не всегда отличаются безупречной правильностью, но кто же не знает, что комедии могут быть превосходными, несмотря на легкие недостатки. Когда он начал писать оперы, некоторым весьма умным и достойным людям заблагорассудилось объявить их плохими и ославить на весь свет. Однажды, когда эти господа ужинали у одного из них, они в конце трапезы со стаканами в руках подошли к присутствовавшему среди них Люлли и, приставив ему к горлу стаканы, принялись кричать: отрекись от Кино, или ты погиб. Вдоволь посмеявшись этой шутке, они стали говорить серьезно и ничего не упустили, чтобы отвратить Люлли от поэзии

Кино, но так как они имели дело с человеком проницательным и просвещенным, их стратагема ни к чему не привели. Разговор зашел и обо мне, и один из этих господ добродушно сказал, что напрасно я так упорно поддерживаю г-на Кино, что, правда, я его старый друг, но что дружба тоже имеет свои границы и что, поскольку г-н Кино погиб в общем мнении, я могу только разделить его участь, а потому, если среди присутствующих у меня есть друг, он должен милосердно предупредить меня об этом. Г-н Д., хозяин дома, где давался ужин, будучи расположен ко мне, взял на себя эту миссию. После того как он сделал мне спасительное внушение, за которое я поблагодарил его, я спросил, что, по мнению этих господ, заслуживает такого порицания в операх г-на Кино. Они находят, сказал он мне, что в них нет достаточно тонких и оригинальных мыслей, что выражения, которыми он пользуется, слишком просты и обыденны и, наконец, что для стиля его характерно употребление постоянно повторяющихся слов. Меня не удивляет, ответил я, что так говорят эти господа, не знающие, что такое музыка, но неужели вы, сударь, человек, который знает ее во всех тонкостях и которому Франция обязана таким чистым и мелодичным пением, каким не может похвалиться ни одна другая нация, — неужели вы не понимаете, что, если бы слова для опер писались сообразно желаниям этих господ, актеры не могли бы их петь, а слушатели — понимать. Вы ведь знаете, что, каким бы отчетливым ни был голос, часть того, что поется, звучит невнятно и что, какими бы простыми и безыскусственными ни были мысли и слова арий, кое-что в них всегда пропадает для слушателя; что же получилось бы, если бы мысли были тонкими и оригинальными, а слова, выражающие их, — малоупотребительными и принадлежащими к числу тех, которые уместны только в возвышенной поэзии? Никто ничего не понял бы. Надо, чтобы в поющемся слове слог, который мы слышим, позволял угадывать слог, который мы не слышим, чтобы во фразе услышанные слова восполняли ускользнувшие от слуха и, наконец, чтобы по одному отрывку можно было понять общий смысл. А это возможно только в том случае, если слова, выражения и мысли совершенно просты, всем известны и весьма употребительны. Таким образом, сударь, г-на Кино бранят как раз за то, что у него всего

более заслуживает похвалы, ибо он сумел, пользуясь некоторым числом обычных выражений и весьма простых мыслей, создать столько прекрасных и приятных произведений, притом самых разнообразных. Вот почему г-н Люлли, как видите, отнюдь не жалуется на него, убежденный в том, что никогда не найдет лучших слов для пения и более подходящих для того, чтобы положить их на музыку. Правда, в ту пору я был чуть ли не единственным человеком в Париже, осмелившимся высказаться в пользу г-на Кино — так повлияли на мнение двора и города другие авторы, ополчившиеся на него из зависти. Но в конце концов я получил удовлетворение. В последнее время все воздали ему должное, и те, что всего более хулили его, были вынуждены публично восхищаться им, признав, что у него особый талант к такого рода произведениям.

Шевалье. Это похвальное слово г-ну Кино доставило мне большое удовольствие, потому что я всегда любил его сочинения и знаю наизусть почти все его оперы. Поскольку вы так же хорошо знакомы с г-ном Шапленом, как и с г-ном Кино, не могли ли бы вы сказать и в его защиту подобную речь? Я был бы чрезвычайно рад услышать ее.

Аббат. Это несколько труднее; не то чтобы у г-на Шаплена не было своих заслуг, но восхвалять его мешают тяжеловесность его стиха и общее предубеждение против «Девственницы». Тем не менее я готов произнести похвальное слово ему, чтобы удовлетворить ваше и свое собственное желание, при условии что г-н Председатель не воспользуется случаем сказать, что я противопоставляю его Вергилию, ибо я заявляю во всеуслышание, что у меня нет такого намерения и я лишь хочу, поддержав г-на Шаплена, вступить за поэтов нашего века, над которыми немало глумились. Так как г-н Шаплен занимал видное положение среди литераторов и даже получал от короля пенсию в три тысячи ливров помимо ежегодной пенсии в четыре тысячи ливров, которую ему выплачивал г-н де Лонгвиль⁸⁵, — обстоятельства отягчающие в глазах поэтов, еще не получающих пенсии, — против него были пущены в ход самые сильные и жестокие средства, начиная с четырех или пяти сатир на него, появившихся одна за другой, где использовались все способы потопить автора⁸⁶, и кончая тем, что о

всяком, кто не находил его стихотворения невыносимыми, говорили: ослиные уши. Никому не хотелось иметь такую репутацию, и во избежание этого приходилось считать «Девственницу» отвратительной. Потом некие злонамеренные лица выискали в «Девственнице» четыре самых неудачных стиха и составили из них дурацкое четверостишие, которое передавалось из уст в уста как образец, позволяющий судить об этой поэме.

Шевалье. Вы знаете это четверостишие?

Аббат. Нет. Но я не раз его слышал.

Шевалье. Вот оно:

Утесы грозные с вершиною крутою,
Вам ведома судьба злосчастная моя,
Леса дремучие, вам ведомо, что я
На жертвенный алтарь любви влекусь душою.

Председатель. Что за странные стихи!

Шевалье. Они и написаны с таким расчетом, чтобы выглядели странными.

Председатель. Разве это не стихи из «Девственницы»?

Шевалье. Конечно, нет. И г-н аббат попался на удочку, как и другие. Может быть, в «Девственнице» и попадаются какие-нибудь из этих слов, но нет ни одного целого стиха из этого четверостишия.

Аббат. Вы меня удивляете.

Шевалье. Тем не менее очень многие веселились по поводу этих стихов.

Аббат. А знаете почему?

Шевалье. Потому что люди любят смеяться, а злословие пикантнее, чем вся аттическая соль (будь сказано с позволения г-на Председателя).

Аббат. Такова, без сомнения, одна из главных причин, но есть и другая, не менее важная. Дело в том, что, когда автор предлагает вниманию публики толстую книгу, а в особенности большую поэму, публика смотрит на этот подарок как на обузу: ведь новые книги надо читать или по крайней мере просматривать, чтобы можно было о них говорить. Если через несколько дней после выхода поэмы в свет появляется эпиграмма, которая пускает ее ко дну, это вызывает всеобщую радость, потому что избавляет от надобности читать ее и дает возможность, если в обществе пойдет разговор об этой поэме, просто-напросто прочесть высмеивающую ее эпиграмму и таким образом выйти из положения. Помню, как-то раз я ока-

зался в компании, где кто-то прочел дурацкое четверостишие, о котором мы говорим, и где все по очереди восклицали: что за нелепость, что за чепуха, можно ли найти более смехотворную вещь, чем «Девственница»? Заметив, что я не смеюсь и не говорю ни слова, хозяин дома спросил меня: разве вы, г-н аббат, не разделяете общего мнения и хотите выступить в качестве защитника «Девственницы»? Не беря на себя эту роль, ответил я ему, осмелюсь сказать, что несправедливо осуждать большую поэму на основании четырех стихов, взятых из разных мест и злокозненно соединенных между собой, — таким способом можно любое сочинение выставить в смешном свете. И так как господин, вызвавший меня на разговор, весьма любил архитектуру и разбирался в ней, я продолжал: это все равно что объявить дворец до смешного жалким и плохо построенным, заметив в фасаде четыре или пять выкрошившихся или обломанных камней. Чтобы правильно судить о здании, надо отойти от него на разумное расстояние, откуда глаз мог бы охватить его в целом, изучить соотношение всех его частей, посмотреть, соблюдены ли в нем правила изящной архитектуры, и принять в соображение, имеются ли в нем достойные государя и его свиты покои и удобно ли они расположены для дворцового обихода. Как лишь немногие способны судить о красоте зданий, сообразуясь со всем этим, так и мало кто может оценить подобным образом красоту эпической поэмы. Лишь те, кто сам писал поэмы или мог бы их написать, и небольшое число лиц, имеющих вкус к такого рода сочинениям, вправе судить о них и в состоянии судить как подобает. Сюжет «Девственницы» — один из лучших, какие когда-либо были. Это история необыкновенной девушки, которую Бог послал восстановить прекраснейшее королевство на свете и которая действительно восстанавливает его. Где найти что-либо более чудесное и более подходящее для того, чтобы ввести в действие небо и ад? Ведь миссия этой вительницы, знаменующая промысел божий, побуждает верить во все вспомоществования ангелов и происки демонов, которыми поэт пожелал украсить свое сочинение, тогда как в сюжетах, где история не свидетельствует о явном вмешательстве Бога, такие вещи возмущают читателя. События, о которых повествуется в поэме, не слишком отдалены от нашего времени, но и не слишком

недавни, и отдаленность позволяет поэту разукрашивать их какими угодно вымыслами, не рискуя быть опровергнутым, а недавность мешает смотреть на них как на сказочные. Вместе с преисполненной добродетели, можно даже сказать — олицетворяющей добродетель, Орлеанской девой, которая придает мужества упавшему духом королю, в поэме выводится прекрасная Агнесса, которая вся дышит наслаждениями и негой; состояние, в каком находится король, оказавшийся, подобно мифическому Геркулесу, между Добродетелью и Сладострастием, представляет то, что случается со всеми людьми, и являет урок морали, которой знатоки искусства требуют от такого рода произведений, дабы они были полезны для всех. В поэме выводится также граф Дюнуа как безупречный герой и герцог Бургундский как очень дурной человек. Этот контраст...

Шевалье. Все это так, но читать «Девственницу» очень скучно.

Аббат. А вы читали ее?

Шевалье. Слава богу, нет.

Аббат. Из чего же вы заключаете, что ее очень скучно читать?

Шевалье. Это все говорят.

Аббат. А откуда вы знаете, что те, кто так говорят, осведомлены лучше, чем вы? Правда, стихи в «Девственнице» часто тяжеловесные, сухие и шероховатые, в особенности в тех местах, где они должны быть как можно более нежными, изящными и приятными, как, например, там, где дело касается любви и галантности. Не то чтобы г-н Шаплен не мыслил правильно и не говорил собственно то, что надобно сказать, но он часто пользуется не совсем удачными выражениями. Когда он хочет дать портрет прекрасной Агнессы, он прибегает к очень остроумному и поэтическому приему: помещает ее в великолепный будуар с большими зеркалами, в которых она видит себя во весь рост и со всех сторон, любит своей статной и грациозной фигурой, величавой осанкой и всей очаровательной внешностью: видит светлый лоб, живые глаза, алые губы, свежий цвет лица, пышные волосы и т. д. Если бы форма выражения способствовала исполнению этого замысла, если бы в этом месте и еще в пяти или шести местах своей поэмы он сумел написать сотню нежных, изящных и приятных сти-

хов, которые дамы с удовольствием читали бы и заучивали бы наизусть, я уверен, его поэма получила бы признание, в котором ей было отказано.

Председатель. Но вы сами говорите, что он не сумел это сделать. Что же, по-вашему, это не важно?

Аббат. По-моему, это весьма важно, но при всем том можно сказать, что нежные стихи, которых г-н Шаплен не написал, каждый день пишутся людьми менее талантливыми, чем он.

Шевалье. Мне пришла в голову одна мысль: если наш язык со временем изменится или станет мертвым языком и, следовательно, отталкивающие нас корявые обороты и тяжеловесность стиха уже не будут замечать, кто знает, не изменится ли отношение к «Девственнице», в особенности когда публика будет читать лестные отзывы о ней со стороны Менажа, Бальзака, Гейнзиуса, Воссиуса и всех других выдающихся современников Шаплена, суждение которых обретет тогда всю свою силу, ибо ему уже не будет противоречить общественное мнение.

Аббат. Подобные вещи случались уже не раз. Как бы то ни было, не делая из г-на Шаплена своего кумира, я тем не менее утверждаю, что критики были к нему несправедливы и что его следовало бы пощадить, даже если бы он не написал ничего другого, кроме оды кардиналу Ришелье.

Председатель. Без сомнения, это прекрасная ода, и она имела большой успех.

Шевалье. А что вы скажете о тех двух аббатах, которых высмеяли одним-единственным двустишием. Вот оно:

Не втуне с кафедры Касань или Котен
Читает проповедь, коль уши есть у стен⁸⁷.

Аббат. Я слышал проповедь аббата Котена и уверяю вас, на нее пришло столько народу, что яблоку негде было упасть. Это было в церкви Новых Католичек на улице Сент-Авуа, и проповедь всем чрезвычайно понравилась. Надо рассказать вам по этому поводу одну весьма примечательную историю из жизни аббата Котена. У него не было большого состояния, но внезапно он получил два или три наследства и разбогател. Однако вместе с богатством на него свалились дела и тяжбы. Ему пришлось судиться с арендаторами и съемщиками,

не вносящими платы, заключать арендные договоры, добиваться возмещения убытков и, наконец, то и дело подписывать акты и получать повестки. Язык и стиль Шатле⁸⁸, совершенно незнакомый ему, до крайности удручал его. Он, свободно читавший на древнееврейском, сирийском и прочих восточных языках, приходил в отчаяние от любой официальной бумаги, которую ему надо было прочесть. Управление своим имуществом так утомило аббата, что он решил передать его одному из своих родственников, с условием, что тот до конца его дней будет давать ему у себя кров и стол и ежегодно выплачивать некоторую сумму на необходимые расходы и мелкие удовольствия. Когда дарственная запись была совершена, родственники аббата по боковой линии сразу же возбудили ходатайство о назначении ему опекуна как умалишенному, утверждая, что отдать все свое имущество другому — величайшее безумие. Аббат Котен, вместо того чтобы явиться в суд или в законном порядке опротестовать это ходатайство, отправился к судьям и попросил их побывать на проповедях, которые он должен был читать во время поста, изъявив согласие на то, чтобы ему назначили опекуна, если, послушав проповеди, они сочтут, что он того заслуживает. Судьи приняли это предложение и были настолько удовлетворены его проповедями и настолько возмущены наглостью его родственников, что присудили их к штрафу и уплате судебных издержек. Аббат Котен был весьма знающий человек, что, казалось, должно было избавить его от стрел сатиры. Он в совершенстве знал греческий язык, мог прочесть наизусть чуть ли не всего Платона и всего Гомера и, как я уже сказал, владел многими восточными языками. Он хорошо писал стихи, как это можно видеть по его отличной парафразе Песни песней, которую он назвал «Священной пасторалью» и сопровождал весьма учеными рассуждениями. Разве такого человека можно высмеивать, и даже не просто высмеивать, а представлять воплощением смешного? Что касается г-на де Касаня, то я не слышал его проповедей, но я его близко знал. Это был чрезвычайно умный человек; он приобрел известность наставлением в стихах, которое в его сочинении Генрих IV читает королю⁸⁹. За это сочинение он по указанию г-на Кольбера был избран членом основанной им Малой академии, ведающей надписями, медалями

и тому подобными вещами, с которыми приходилось иметь дело такому человеку, как г-н Кольбер, министр и главный интендант королевских построек. (Эта академия до сих пор заседает в Лувре два раза в неделю после собраний Французской академии.) Г-ну де Касаню принадлежат поистине блестящие предисловия к сочинениям Бальзака и к «Оратору» Цицерона, а также самый перевод «Оратора», выше которого, а быть может, и наравне с которым нельзя поставить перевод какой бы то ни было книги, выполненный в наше время. Г-н Перфикс, архиепископ парижский⁹⁰, был столь высокого мнения о г-не Касане, что поручил ему составить сборник проповедей для всего диоцеза, то есть сочинить проповеди, которые читались бы по всем большим праздникам в тех церквах, где не найдутся искусные проповедники. Однако смерть, унесшая его вскоре, лишила нас этого сочинения.

Шевалье. Я замечаю, что все люди, в защиту которых вы выступаете, были членами Французской академии.

Аббат. Когда хотят завоевать себе имя, нападают на знаменитых людей: злословие канет в безвестность, если его предметом будут люди незаметные.

Шевалье. Это как нельзя более верно. Подобно тому как хорошо одетый человек из высшего общества, забрызганный грязью, вызывает у народа больше смеха, чем крючник или носильщик портшеза, которому часто случается запачкаться, — когда глумятся над видными людьми, это доставляет народу больше удовольствия, чем когда высмеивают людей заурядных.

Аббат. Разумно было бы считать за честь быть названным в сатирах, авторы которых ищут только завоевать известность, говоря о других авторах, весьма известных.

Шевалье. Есть еще один член Академии, с которым, к моей досаде, прескверно обошлись.

Аббат. Кто это?

Шевалье. Сент-Аман. На мой взгляд, это один из наших лучших поэтов. Я слышал, что вся Франция наслаждалась его сочинениями, когда он их публиковал. Что может быть приятнее, чем его «Одиночество», «Дождь» или «Дыня». И разве его сатирические вещи не отмечены хорошим вкусом, разве не мило высмеивает он пороки и несовершенства людей вообще, не оскорбляя никого в частности?

Аббат. Я тоже не могу не испытывать негодования, когда столь достойного человека называют глупцом за то, что у него якобы рыбы смотрят в окна на проходящих через Красное море евреев⁹¹, тогда как ему это и в голову не приходило: он сказал только, что рыбы с удивлением смотрели на них. Надо критиковать его за то, что он сказал, но не за то, что ему приписывают.

Председатель. Критики говорили, что удивление рыб — обстоятельство, недостойное упоминания в серьезной поэме.

Аббат. И совершенно напрасно. Когда Давид описывает переход евреев через Красное море, он говорит, что горы задрожали от радости, как овны, а холмы — как агнцы.

Председатель. Это верно, но горы и холмы — нечто величественное.

Аббат. Разве дельфины и киты в своем роде не столь же величественны? И разве сказать, что морские чудовища были изумлены при виде людей, проходящих через водяные пучины, значит впасть в пустую выпренность?

Шевалье. Конечно, нет. Но г-на Председателя можно понять: в то время как вы при слове «рыбы» представили себе дельфинов и китов в морских пучинах, г-н Председатель, наверное, подумал о карпах и пескарях в тазу у хозяйки.

Аббат. Должно быть, в том все дело, потому что саму мысль нельзя осудить, не осудив всей поэзии, ибо для поэзии нет ничего более обычного, чем приписывать удивление не только самым тупым животным, но и неодушевленным предметам.

Шевалье. Вот какое длинное отступление мы сделали, толкуя о сатире.

Аббат. Я не жалею об этом, и для меня всегда будет весьма чувствительным удовольствием восстанавливать, насколько это в моих силах, добрую славу достойных людей.

Шевалье. Так как перед этим отступлением мы говорили о Горации, я хочу еще спросить у вас, какого вы мнения о его «Науке поэзии».

Аббат. «Наука поэзии» Горация — настоящий шедевр, и я не устаю ее перечитывать. Однако я нахожу, что на ней лежит некоторый отпечаток древности. Порядок изложения в ней оставляет желать лучшего, но я не стану

придираться к Горацию по этому поводу. Поэзия может позволить себе обходиться без строгой методичности, и некоторый беспорядок ей не вредит. Замечу только, что среди наставлений, которые он дает, есть и такие, которые мне не кажутся верными. Он говорит, например, что не должно начинать поэму велеречиво, и, следуя этому принципу, осуждает такое начало:

Fortunam Priami cantabo et nobile bellum⁹².

Я нахожу, что это наставление неверно и что, кроме того, Гораций приводит неподходящий пример. Разве когда-нибудь хулили главный фасад храма или дворца за то, что он великолепен? Если дворец не соответствует этому фасаду, надо хулить дворец, а не фасад. Почему же он хочет, чтобы поэт, по его собственному выражению, сначала выпускал дым, а уж потом извлекал из него пламень?

Председатель. Он хочет сказать, что поэт не должен начинать поэму в таком приподнятом тоне, который должен царить в основной ее части, и что ему лучше исподволь завладеть умами, прежде чем явить красоту и величие своего гения.

Аббат. Это правило, быть может, весьма полезно применительно к ораторскому искусству, ибо оратору иногда выгодно неприметно расположить к себе слушателей, прежде чем показать, на что он способен, но поэзии, открыто притязающей на красоту и нарядность, особенно в эпической поэме, скромность, которую ей здесь проповедают, совсем не идет ни в начале, ни в середине, ни в конце произведения. Что касается примера, приводимого Горацием, то я просто не понимаю его: в чем он видит велеречивость или, если хотите, напыщенность этого стиха?

Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.

Разве здесь есть что-нибудь, кроме простого обозначения сюжета? По-моему, этому стиху придает некоторую звучность лишь второе *a* в слове *cantabo*, но, когда Вергилий говорит:

Arma virumque cano Troiae qui primus ab oris⁹³,—

разве *a* в слове *cano*, хотя и краткое, согласно правилам просодии, не столь же звучно и эмфатично, как и *a* в слове *cantabo*? А в отношении смысла в стихе Вергилия есть

нечто столь же величественное и возвышенное, как и в стихе поэта, которого порицает Гораций.

Шевалье. Я думаю, что Гораций был просто зол на него.

Председатель. Дело в том, что поэма, о которой говорит Гораций, не отвечала столь торжественному началу.

Аббат. Повторяю, это весьма обычное начало, и, если бы поэма была недостойна его, следовало бы осуждать ее самое, а не ее начало, в котором нет ничего слишком велеречивого.

Шевалье. Разве вы осуждаете г-на Скюдери за то, что он начал своего «Алариха» стихом:

Пою властителя властителей земных⁹⁴?

Аббат. Что до меня, то я не только не осуждаю его, а, напротив, восхищаюсь этим прекрасным стихом, который так хорошо, в столь благородной и достойной героической поэмы форме выражает сюжет всего сочинения. Римляне были властителями мира, и мог ли поэт, вознамерившийся прославить Алариха, лучше приступить к своей теме? Где же та неуместная громогласность, которую усматривают в этом стихе? Если бы в этом начале был какой-нибудь многообещающий эпитет, критику еще можно было бы перенести, но там нет ничего подобного, это как нельзя более простое изложение замысла произведения, содержащееся в одном-единственном стихе. Правда, этот стих прекрасно звучит и в силу удачного выбора слов, и в силу заключенного в нем глубокого смысла, но разве это дает хотя бы малейший повод для упрека?

Шевалье. А как по-вашему, прав ли Гораций, когда он говорит, что в драме должно быть не меньше пяти актов⁹⁵?

Аббат. Я не разделяю этого мнения. Правда, очень хорошо, когда в драматическом произведении пять актов, но и в том случае, если их меньше, оно может быть превосходным. В Италии обычно обходятся тремя, и публика вполне довольна.

Шевалье. У нас в театре мы тоже видели много очень удачных трехактных пьес.

Аббат. К этому можно добавить, что несметное множество комедий и трагедий ничего не стоили, потому что

их авторы, несмотря на то, что тема не давала достаточно материала для пяти актов, упорно придерживались этого правила, которое ни на чем не основано.

Председатель. Оно основано на том, что все вещи, чтобы быть совершенными, должны иметь определенную, подходящую для них величину и что, как показал опыт, пьеса слишком длинна, когда имеет больше пяти актов, и слишком коротка, когда их меньше пяти.

Аббат. Вовсе не верно, что все вещи требуют для своего совершенства определенной величины. Галерея может быть сколь угодно длинной, и есть много галерей разной длины, которые архитекторы в равной мере хвалят.

Шевалье. Когда говорят, что театральная пьеса должна непременно иметь пять актов, то это, мне кажется, все равно что сказать, что дом должен непременно иметь пять этажей. Но есть прекрасные трехэтажные, двухэтажные и даже одноэтажные здания, как, например, храмы древних и наши церкви.

Аббат. Если бы при определении числа актов в театральных пьесах исходили из разумных соображений, то их скорее свели бы к трем, чем довели бы до пяти, потому что для драматических произведений существенны три основные части — экспозиция, завязка и развязка. Экспозиция приходилась бы на первый акт, завязка — на второй, развязка — на третий. Вот основание сочинять пьесы в трех актах, и не больше как в трех, но нет никаких разумных оснований упорствовать в сочинении пятиактных.

Председатель. Однако у древних должны были быть веские причины придерживаться правила, о котором мы говорим.

Аббат. Не думаю, чтобы на то была другая причина, кроме неприметно установившегося обычая; и я убежден, что само правило порождено одним лишь обычаем, как бывало у древних. Сам Аристотель рассуждал о поэзии не столько согласно своему самостоятельному воззрению на нее, сколько согласно тому, что вошло в обиход у поэтов. Говоря о трагедии, он, вместо того чтобы основательно рассмотреть природу этого жанра, его сущность, считает достаточным сказать читателю, что трагедия должна очищать страсти, — галиматья, которую объясняли на столько разных ладов, что есть оспо-

вание думать, что его мысль никто не понял⁹⁶. Затем он рассматривает, как достигает этого Софокл. Точно так же поступает он в отношении эпической поэмы, не только приводя Гомера в пример, но и выдавая его за образец, подражание коему — единственное правило, которому надлежит следовать. Этот прием недостойн Аристотеля, ибо философу должно руководить поэтом, а не поэту — философом.

Шевалье. Мы много говорили о больших поэтических произведениях, но, кажется, еще ничего не сказали о малых, в том числе о всякого рода эпиграммах, которые дошли до нас от древних и которым соответствуют не только наши эпиграммы, но и наши сонеты и мадригалы⁹⁷.

Аббат. Я перевел некоторые из лучших эпиграмм, вошедших в антологию, и противопоставил им некоторые эпиграммы нашего времени, которые тоже изложил в прозе; мы сравним их, когда у меня будет в руках моя работа. Не думаю, что г-н Председатель пожелает оспаривать превосходство новых над древними в малых жанрах, после того как все ученые севера признали его, что я, кажется, уже отмечал. Наши арии, песни, водевили, распространяющиеся по всей Европе, тогда как к нам не приходит ничего в этом роде ни из одной другой страны, явно показывают, что тут французы неподражаемы.

Председатель. Это столь несущественное преимущество, что не стоит спорить о нем.

Аббат. Я не разделяю вашего мнения. Достоинство произведения не определяется его величиной, и я читал эпиграммы, в которых больше смысла, чем в целых поэмах.

Шевалье. Да здравствуют эпиграммы и мадригалы!

Аббат. Не знаю, господин Председатель, убедил ли я вас в том, что у новых поэзия достигла более высокой ступени совершенства, чем у древних, и что в этом отношении с ней произошло то же, что со всеми другими искусствами, усовершенствовавшимися с течением времени, но я уверен, что смогу убедить вас в том, что ныне границы ее раздвинулись и что возникло множество поэтических жанров, которых древность не знала.

Председатель. Вы говорите о ле, виреле, триолетах, шан-руайяль и других им подобных стихотворениях, которые придумали новые⁹⁸?

Аббат. Вовсе нет, хотя о таких стихотворениях можно сказать то же, что говорят о намеках, двусмысленностях и остротах: они плохи, когда их выдают за нечто значительное, и хороши, когда им не придают значения, во всяком случае чрезмерного. Я не имею в виду даже сонеты, рондо, баллады и им подобные, весьма приятные и весьма распространенные стихотворения, потому что они отличаются от стихотворений древних только размером и стихотворной формой; я говорю о поэтических произведениях, которые отличны от сочинений древних по самой сущности своей, по способу трактовать сюжеты. Вот вам для начала три, первыми пришедшие мне на ум: оперы, галантные стихотворения и бурлеск. Бесспорно, это новые поэтические жанры, которые были неизвестны в древности.

Председатель. Я согласен с этим, но они не делают большой чести новым. Это три вида порчи прекрасной и естественной поэзии. Оперы не что иное, как безумно раздутые трагедии, где непрестанно появляются божеества, без всякой надобности нисходящие с небес или выходящие из моря и даже из ада вопреки добрым правилам искусства, не терпящим ничего подобного, если того не требует и не заслуживает развязка, по причине, которую нетрудно разгадать: нам ненавистно все, что нарушает правдоподобие, а ничто так не нарушает его, как появление всех этих божееств, когда в нем нет никакой необходимости.

Аббат. Не судите так высокомерно, опираясь на предписания «Науки поэзии»⁹⁹. Гораций, так же как Аристотель, провозглашал свои правила, основываясь только на обычае и на положении вещей, существовавших в его время. Поэтому меня не удивляет, что, говоря об обыкновенных трагедиях, он порицал появление богов из машины; но, если бы он поразмыслил о природе поэзии, о которой он говорил, он увидел бы, что для полноты драматического жанра не хватало таких театральных пьес, какие мы называем операми. Правдоподобное и чудесное составляют как бы две оси драматической поэзии. В комедии все держится на правдоподобии, она не допускает чудесного, в отличие от трагедии, где правдоподобное смешано с чудесным; но раз существует драматическая поэзия, не выходящая за пределы правдоподобного, не следовало ли сделать из этого вывод, что

должна существовать и драматическая поэзия, всецело сотканная из чудесного, как сотканы из него оперы, а в трагедии, занимающей как бы промежуточное место между этими двумя крайностями, уместно смешение чудесного с правдоподобным. Недаром все, что прекрасно в комедии, представляет собой недостаток в опере, а то, что чарует в опере, было бы нелепо в комедии. В комедии все должно происходить в одном и том же месте, а в опере всего приятнее смена сцен, когда действие переносится не только из одного места в другое, но и с земли на небо и, наконец, с неба в преисподнюю; в комедии все должно быть обычным и естественным, а в опере — необычным и сверхъестественным. В этом жанре драматической поэзии ничто не может быть чрезмерно фантастическим; сказки, подобные мифу о Психее, дают для них наилучшие сюжеты и доставляют удовольствие, какого не может доставить даже превосходно построенная, отвечающая всем правилам интрига.

Шевалье. Как я люблю, когда меня баюкают такими сказками!

Аббат. Им дано нравиться всем — как выдающимся людям, так и простому народу, как старикам, так и детям; эти химеры, если ими умело пользуются, забавляют и усыпляют разум, и хотя они и противны разуму, чаруют его больше любого правдоподобия; поэтому мы можем сказать, что изобретение оперы немало обогатило великую и прекрасную поэзию.

Председатель. Поскольку, с одной стороны, оперы развлекают публику, а с другой стороны, на них зарабатывают много денег, я готов согласиться, что это удачное изобретение. Но что касается ваших галантных стихотворений, то я по-прежнему стою на том, что они позорят вкусы нашего века, что это убудочная и уродливая поэзия, которая, смешивая шутку с любовью, отнюдь не достигает того, к чему должна стремиться. Ведь галантные стихотворения призваны трогать и умилять сердце, запечатлевать в нем осязательные образы любовной страсти, часто вызывать жалость и почти всегда — нежное томление, которое слаще самой радости. Разве примешать к этому шутку не значит все испортить и уничтожить собственное создание? Когда хотят смеяться, пусть смеются, когда хотят говорить серьезно, пусть говорят серьезно, но не пытаются делать то и другое сразу.

Аббат. Бывают галантные стихотворения, не имеющие никакого отношения к любви, и то, что здесь имеется галантностью, не всегда известного рода шутливость, под покровом которой скрывается страсть. Это понятие объемлет все тонкие и деликатные выражения, в которых говорят о чем угодно с приятной и непринужденной веселостью; одним словом, это то, что в особенности отличает высший свет и вообще благовоспитанных людей от простонародья, то, что берет начало в греческом изяществе и римской вежливости и что в последние времена доведено до более высокой степени совершенства. Как много сочинений, в которых нет речи о любви, бесконечно нравятся публике, потому что они написаны в том изысканном и утонченном стиле, который называют галантным.

Что же касается стихотворений, в которых говорится о любви, то что худого в том, что они веселы? Разве любовь столь серьезная и печальная вещь, что о ней можно говорить лишь стенамя и плача?

Председатель. Повторяю вам, что шутливость не подходит для речей влюбленных, которые хотят, чтобы им верили. Как могут быть уместны в таких речах шутки и каламбуры, когда даже излишнее остроумие в них недозволительно, ибо все портит.

Шевалье. В самом деле, таково мнение мольеровского Мизантропа, который, высмеяв сонет, где влюбленный говорит, что, пребывая век в надежде, он лишится надежды, добавляет, что этот сонет ему нравится в сто раз меньше, чем куплет из старинной песенки:

Когда б король мне подарил
Париж, свой город несравненный,
И я б расстаться должен был
С моей подружкой бесценной,
То я сказал бы королю:
Возьми назад ты свой Париж, молю!
Я больше милую люблю!¹⁰⁰

Он объясняет это тем, о чем только что сказал г-н Председатель: в песенке звучит страсть, которая только и важна, когда говорят о возлюбленной, а в сонете заключена всего лишь ненужная острота.

Аббат. Заметьте, что это говорит мизантроп, то есть человек, который старается показать, что смотрит на вещи не так, как все остальные. Когда хочешь лишь убе-

дить женщину в своей любви, нет надобности в стихах, для этого достаточно прозы, и даже плохой прозы: чем она нескладнее, тем лучше. Когда пишут стихи для возлюбленной, хотят показать ей свою любовь и свое остроумие, а это недурное средство понравиться ей. Надо также заметить, что стихотворения, исполненные неприкрытой страсти, оскорбляют стыдливость многих особ, и самые рассудительные люди считают их опасными. Шутки и остроты, которыми приправляют любовные излияния, защищают стыдливость и, лишая яд его вредоносной силы, делают их приемлемыми для всех. Говоря об ораторском искусстве¹⁰¹, мы отмечали, что галантность, как мы ее понимаем, была неведома древним авторам, писавшим в прозе; не менее верно, что она была неведома и поэтам. Это новое поприще, открытое лишь в последние времена, и трудно представить себе, сколько милых вещиц подарили нам те, кто подвизались на нем! Вуатюр, Сарразен и несметное множество других талантов сделали поэзию этого рода отрадой нашего века.

Председатель. Вы клоните к тому, что древним была чужда всякая обходительность.

Шевалье. Они были весьма обходительны на свой лад и для своего времени. Но вы не найдете среди их сочинений ничего подобного тем вещам, которые я мог бы вам назвать. Почитайте стихотворения Вуатюра, Сарразена, Бенсерада и некоторых других талантливых поэтов, писавших в этом жанре, — вы увидите, что в отношении галантности, о которой мы говорим, в них все оригинально. Прочтите, наконец, «Надгробную речь» Вуатюра. Какая изящная и остроумная вещь!

Председатель. Разве это стихотворение не подражание «Апофеозу императора Клавдия»¹⁰²?

Аббат. Эти две вещи, в общем, принадлежат к одному и тому же жанру; обе исполнены насмешки и остроумия, но в «Апофеозе Клавдия» нет той галантности, о которой идет речь. Но довольно об этом, поговорим о бурлеске.

Председатель. Какая дрянь! Этот род пачкотни еще хуже, чем первые два. Возможно ли, г-н аббат, чтобы вы ставили в заслугу нашему веку этот позор Парнаса, поэзию, которая говорит базарным языком, любит только пошлости и непристойности и, вся грязная, в лохмотьях,

в течение весьма долгого времени имела дерзость и бесстыдство показываться в высшем свете.

Аббат. Я признаю, что бурлеск, каким вы его рисуете, — прескверная поэзия, но есть бурлеск, которому во все не свойственно бесстыдство и который не говорит базарным языком, хотя и пользуется иногда простонародными выражениями; есть бурлеск, имеющий свою прелесть и красоту, как у автора «Вергилия наизнанку»¹⁰³. Правда, в то время, когда появилось это сочинение, получил распространение скверный бурлеск, вызвавший отвращение ко всему этому жанру; но если почти у всех подражателей этого автора бурлеск отдавал грязью и пошлостью, то в его собственном всегда чувствовалось перо благовоспитанного человека, причастного ко дворцу и высшему свету. Мы воздали должное «Комическому роману»¹⁰⁴, единственному в своем роде, и новеллам того же автора по испанским мотивам, но не меньшей похвалы заслуживает и его поэзия.

Шевалье. Нет ничего забавнее «Баронеиды»¹⁰⁵.

Барон спокойно жил в своем
Лонге, именье родовом.
Охотник и большой любитель
Зайчатины, он был родитель
Единой дщери. Наградила
Его судьба: собой видна,
Отменным чучелом она
На коноплянике служила,
А иногда, взяв хворостину,
Пасла на выгоне скотину.

То место, где он описывает, как выдавали замуж мадемуазель Демаре, просто восхитительно:

Девицу кое-как отмыли,
И набелили, и завили,
Купили юбку ей, и вот
Уж к алтарю она идет.

А вот еще одно место, которое я от души люблю:

И тут, как бы по мановенью
Волшебника, в одно мгновенье
Исчезло все. И наш барон,
Как будто громом поражен,
Зрит, то краснея, то бледнея,
Как мебель гнусные злодеи
На рынок из дому несут.

Председатель. Разве «Сатирикон» не полон точно таких же шуток?

Шевалье. Нет. Смешное у Петрония лишь разглаживает морщины на лбу читателя, тогда как «Баронеиду» нельзя слушать без смеха, настолько образы в ней живее и ярче.

Аббат. Уместно заметить, что «Баронеида» и некоторые другие вещи того же рода принадлежат, собственно, не к жанру бурлеска, а к некому новому жанру, сочетающему забавное с сатирическим. Образца этого жанра нам древние тоже не оставили.

Шевалье. После того как один из нынешних сатириков в своем «Поэтическом искусстве» обрушился на бурлеск, меня удивило, что он сам сочинил поэму в этом жанре ¹⁰⁶.

Председатель. Это прекрасный и благородный бурлеск, созданный для того, чтобы развлекать порядочных людей, в то время как бурлеск низкий и пошлый веселит только простолюдинов и всякий сброд.

Шевалье. Но ведь, собственно говоря, «Налой», как он ни хорош, всего лишь перевернутый бурлеск.

Аббат. Неплохо сказано, г-н шевалье! Ведь комизм бурлеска состоит в несоответствии представления о вещи, которое он дает, с ее истинным понятием. А это несоответствие создают двумя способами: говоря низким языком о самых возвышенных вещах и говоря выпендренно о вещах самых низменных. Эти два вида несоответствия и породили два рода бурлеска, о которых идет речь. Автор «Вергилия наизнанку» говорит в самых обыденных и избитых выражениях о самых великих и благородных предметах, а автор «Налоя», напротив, говорит о самых обыденных и пошлых предметах в самых высокопарных и велеречивых выражениях. В прежнем бурлеске смешное снаружи, а серьезное внутри, тогда как в новом, который г-н шевалье называет перевернутым, смешное внутри, а серьезное снаружи.

Шевалье. Как бы то ни было, я предпочитаю бурлеск, где все на месте, бурлеску, где все навыворот.

Аббат. По этому поводу я позволю себе такое сравнение: «Вергилий наизнанку» — это принцесса в платье крестьянки, а «Налой» — крестьянка в одеянии принцессы, и как принцесса в фартуке милее, чем крестьянка в короне, так и серьезные и важные предметы под покро-

вом обыденных и шуточных выражений доставляют больше удовольствия, чем обиходные и избитые предметы под покровом пышных и блестящих выражений. Когда Дидона говорит как мещанка, мы видим ее скорбь, ее отчаяние и ее царственность сквозь шутки, которыми пользуется автор, и наше внимание останавливается на том, что достойно его; когда же мещанка говорит как Дидона, мы слышим, в сущности, одни глупости и пошлости, не заслуживающие внимания и оставляющие неприятный осадок. Как бы то ни было, мы обязаны автору «Налоя», измыслившему этот бурлеск, который имеет свои достоинства, и ему нельзя отказывать в похвалах, коих заслуживают зачинатели.

Шевалье. А разве «*Secchia rapita*»¹⁰⁷ не того же рода бурлеск, что «Налой»?

Аббат. Нет. Они немного схожи, но в сущности это совсем разные вещи. В бурлеске «*Secchia rapita*» всего лишь смешано забавное с серьезным, а в бурлеске «Налой» торжественно и велегичиво говорится о низких и обыденных предметах.

Председатель. Я мог бы сказать, что настоящим образцом для последнего послужила «Война мышей и лягушек», которую некоторые приписывают Гомеру.

Аббат. Это не совсем так. Мыши и лягушки не низкие предметы, равно как и пчелы, о которых так великолепно говорит Вергилий¹⁰⁸.

Шевалье. Один из моих друзей говорил нам недавно, что бурлеск, в котором мы различаем два вида, отнюдь не новость, что честь его изобретения принадлежит Гомеру и что он самый блестящий бурлескный поэт, какого знал свет.

Председатель. О небо! Как можно это сказать?

Аббат. Поскольку в творениях Гомера есть все — искусства, науки, секреты ремесел, химия, тайна философского камня и что угодно еще, как утверждали многие ученые, — почему бы не найти там и самого отменного бурлеска всех видов?

Шевалье. Есть люди, которые находят у него всю евангельскую мораль¹⁰⁹.

Аббат. Какая химера! И какое предубеждение! Скорее можно увидеть нечто бурлескное в деяниях его богов и героев, чем найти у него святые и благочестивые максимы.

Шевалье. Когда Ахиллес и Агамемнон бранятся, называя друг друга пьяницей, бесстыдником, псиной головой, прощельгой, говорил мой друг, разве это не бурлеск первого вида, где великие события, к коим относятся и распри между царями и воителями, трактуются в низменных и пошлых выражениях? А когда Гомер описывает драку между Одиссеем, одетым в лохмотья, и презреннейшим из бродяг Иром, разве это не бурлеск второго вида, где низкий и пошлый сюжет трактуется в высоком стиле? Он привел нам много других столь же убедительных примеров, которые я сейчас не припомню.

Председатель. Если вы называете бурлеском восхитительную правдивость, которая царит в поэмах Гомера, я готов согласиться, что в них есть великолепный бурлеск; но прекрасные сцены, о которых вы говорите, конечно, заслуживают другого названия.

Шевалье. Что вы хотите, г-н Председатель, эти прекрасные сцены вызывают у нас смех, когда мы читаем их. Какое же еще дать им название, как не то, которое вам так не по душе.

Аббат. Раз вы не хотите, г-н Председатель, чтобы Гомеру приписывали изобретение бурлеска, позвольте нам заключить, что честь этого изобретения принадлежит новым, и считать доказанным, что им мы обязаны операми, галантными стихотворениями и бурлеском.

Председатель. Я этого не оспариваю.

Шевалье. А что вы скажете о сочинениях г-на Лафонтена? Не находите ли вы, что они представляют новый поэтический жанр, который не имеет образца у древних?

Аббат. Конечно. Сколько бы ни хвалили аттическую соль, какой бы тонкой и острой она ни была, по существу, она такая же, как всякая другая, и отличается от всякой другой только степенью тонкости и остроты; но остроумие г-на Лафонтена совсем нового рода; есть в нем и меткость, и неожиданность, и забавность совершенно особого свойства, и оно совершенно иначе чарует, трогает и разит.

Когда он начинает свою басню «Лисица и виноград» словами:

Одна лиса, гасконская, по слухам,
А может быть, нормандская, как знать,—

какое удовольствие доставляют эти стихи, как будят они воображение! Притворное равнодушие лисы к недостижимым для нее плодам может простекать как из осторожности, так и из гордости, и возможно ли приятнее и поэтичнее выразить это обстоятельство, чем выражает его поэт, с самого начала настраивая читателя на надлежащий лад строками, в которых звучит сомнение: лиса то ли из Гаскони, то ли из Нормандии. Вы не найдете ничего подобного ни у одного из древних.

Шевалье. Вы, конечно, читали басню о подагре¹¹⁰, которая избрала своим обиталищем большой палец ноги богача и которую холят припарками. Мне никогда не надоест ее перечитывать, так же как и басню о крестьянине, который просит своего сеньора избавить его от докучливого зайца¹¹¹.

Что ж, я позавтракать у вас совсем не прочь.
 Нежна ли курочка? А это ваша дочь?
 Пусть подойдет, покажется красотка.
 Пора бы замуж ей. Любовная шекотка
 В ее лета... Не стоит продолжать,
 Вы понимаете, что я хочу сказать...
 Давно ли вы окорока коптили?
 На вид они отменные...

Аббат. Во всех его баснях есть бесчисленное множество подобных красот, как нельзя более разнообразных и не имеющих ни единого образца в сочинениях древних: их остроумие никогда не носило такого характера и не простиралось так далеко.

Председатель. Разве сравнимы басни г-на Лафонтена с баснями Федра, самого приятного и красноречивого баснописца, какого знал свет.

Шевалье. Как ни изящен Федр, в его манере повествования нет ничего особенного, и он не отличается ею от всех других баснописцев, тогда как г-н Лафонтен пишет в совсем новой, ему одному свойственной манере, а об этом сейчас и идет речь. Правда, у Федра хороший язык, но разве так уж удивительно, что человек времен Августа хорошо говорил на латыни, разве у нас матери и кормилицы не рассказывают детям каждый день такие же басни на хорошем французском языке?

Аббат. Федр очень приятный рассказчик, но надо признать, что он выказал мало вкуса в выборе сюжетов. Есть у него басни, лишённые всякого интереса; даже де-

ти десяти-двенадцати лет, которым я их читал, не могли выносить их.

Председатель. Не скажете ли вы нам, какие это басни?

Аббат. Я мог бы назвать вам пятнадцать или шестнадцать, не выдерживающих критики. Перескажу две или три, которые мне сейчас вспоминаются. Федр рассказывает, как однажды лиса, найдя одну их тех масок, которыми в былые времена пользовались актеры, сказала: вот красивое лицо, жаль, что оно без мозга. У Эзопа обезьяна находит у скульптора мраморную голову и говорит: вот красивая голова, жаль, что она безмозглая. В этой истории, как ее рассказывает Эзоп, все на месте, потому что голова по природе своей должна заключать в себе мозг, но нет ничего остроумного в словах о том, что у маски или лица нет мозга, потому что они и не должны его иметь и отсутствие его нельзя им поставить в упрек. Разве не безвкусно так исказить басню? Федр рассказывает также, что лев, задрав молодого бычка, отказался дать кусок мяса злодею, но поделился с добрым человеком, который пришел вслед за ним. Разве это басня, разве за этим что-нибудь скрывается? Мне вспоминается и басня о собаках, которые посылают посольство к Юпитеру. Это самая грязная и пошлая шутка, какую можно вообразить.

Председатель. Если даже и так, то виноваты в том те, у кого он взял сюжеты этих басен.

Аббат. А то, что он плохо их выбрал, по-вашему, не в счет? Г-на Лафонтена вы не упрекнете в плохом выборе.

Шевалье. Я прихожу к убеждению, что древние лишь вчерне построили здание поэзии, а отделка его выпала на долю новых.

Председатель. Без сомнения, новые задумали переделать древних, но вопрос в том, не испортили ли они все и не походят ли они на подручных художников, которые хотят закончить картины своих учителей.

Аббат. Это действительно главный пункт нашего спора, но мы уже покончили с ним, хотя и вернемся к этому вопросу, когда будем сравнивать произведения древних и новых¹¹². Сейчас мы рассматриваем новые виды поэзии, прибавившиеся к древним. Я назову вам еще один: это восхитительные стихи, которые г-н Бенсерад писал для

королевских балетов. До него, когда писали стансы, например о Юпитере, который поражает молнией циклопов, в этих стансах говорилось только о Юпитере как таковом, а вовсе не об особе, представлявшей его; в отличие от этого г-н Бенсерад так строит свои стихи, чтобы они в равной мере относились и к действующему лицу и к тому, кто исполняет его роль, а так как роль Юпитера или Нептуна, а иногда Марса или Солнца обыкновенно исполняет король, поэт с изумительной тонкостью восхваляет короля, не обращаясь к нему, и двойным смыслом стихов доставляет двойное удовольствие зрителям.

Шевалье. Я знаю людей, которые утверждают, что девизы тоже вид поэзии.

Аббат. Они правы, и нельзя сказать, что девизы восходят к древности. Как известно, они появились меньше трех столетий назад и придумали их французы, хотя итальянцы и утверждают, будто честь этого изобретения принадлежит им.

Председатель. Разве иероглифы египтян не были настоящими девизами?

Аббат. Я признаю, что таинственные письмена египтян можно рассматривать как зачаточные девизы, но то было поистине тело без души. Свою настоящую форму девизы получили лишь в то время, которое я указал. Только о таких девизах, когда они хороши, можно сказать, что это весьма приятные маленькие поэмы, которые, не будучи тяжеловесными и многоречивыми, иногда одним словом говорят больше, чем целые тома. В них есть все, что требуется, чтобы именоваться поэзией. Есть вымысел, и они даже являют собой чистый вымысел, есть сюжет, трактуемый поэтически, есть сравнения, метафоры, самые обычные и самые существенные для поэзии украшения, есть аллегория, есть тайна. Без сомнения, они принадлежат к самым приятным и самым искусным произведениям ума.

Председатель. Я признаю, что в девизах есть своя прелесть, но разве можно сравнить их приятность и блеск с величественной красотой медалей!

Аббат. Если говорить о медалях, какие чеканят теперь, то я тоже их высоко ценю. К их изготовлению причастны искусные люди, и как в символических фигурах, которые на них выбиваются, так и в пояснительных над-

писях много ума и даже поэзии. Но что касается античных медалей, то есть именно тех, какие вы имеете в виду, то, если не говорить о восхитительных профилях, о некоторых довольно хороших барельефах и об исторических сведениях, которые они нам дают, я не вижу в них ничего ценного. *Allocutio*¹¹³, *Aegyptus rapta*¹¹⁴. Не знаю, почему хотят, чтобы мы преклонялись перед этим.

Председатель. Дстойна преклонения сама простота, столь желанная и столь трудно достижимая.

Аббат. В чем же очарование и достоинство этой простоты?

Председатель. В том, что говорится то, что нужно сказать, и ничего больше.

Шевалье. Тогда мы должны высоко ценить объявления, которые вешают на воротах домов: «Дом сдается на пасху». Без сомнения, эти слова, если хотите, все такого рода надписи, говорят то, что нужно, и ничего больше. Они указывают, что это дом, а не земля, что этот дом сдается, а не продается, и что сдается он на пасху, а не на другой срок. Часто даже внизу, где на медали отводится место для надписи и даты, бывает добавлено: «Обращаться к г-ну такому-то». Почему бы не преклоняться перед такими объявлениями.

Председатель. Вот и прекрасно, преклоняйтесь, господин шевалье.

Аббат. Шутки в сторону. В античных медалях обычно нет ни остроумия, ни изобретательности, и древние отнюдь не претендовали на это и были бы весьма удивлены, если бы узнали, что мы восхищаемся их медалями как произведениями искусства, ибо они не имели иного назначения, как просто-напросто обозначить, по какому случаю они выбиты, да и то часто обозначают это довольно плохо. Ничто так явно не свидетельствует о предубеждении в пользу древних, как попытка усмотреть остроумие там, где его нет и где его не старались выказать.

Председатель. Нет ли еще какого-нибудь нового поэтического жанра, который вы хотели бы предложить нашему вниманию?

Аббат. Если бы я хорошенько поразмыслил, я, наверное, нашел бы немало таких жанров. У нас есть, например... Вот так так!

Шевалье. Что с вами?

Аббат. Я только что обнаружил у себя в кармане свою работу, те переводы, о которых я вам говорил.

Председатель. Вот и прекрасно. Почитайте нам их, г-н аббат.

Шевалье. Давайте немного отдохнем и подкрепимся, после чего, если дождь, мешающий нам гулять, не перестанет, мы можем сколько угодно слушать эти переводы и спорить.

Аббат. Это будет благоразумно. Я присоединяюсь к мнению г-на шевалье.

БЕРНАР ФОНТЕНЕЛЬ

ДИАЛОГИ МЕРТВЫХ – ДРЕВНИХ И НОВЫХ

ГОМЕР – ЭЗОП

Гомер. Все басни, которые вы мне прочли, поистине достойны величайшего восхищения. Потребно было большое искусство, чтобы вложить в маленькие сказки глубочайшие нравственные поучения и облечь свои мысли в столь верные и столь наглядные образы.

Эзоп. Мне весьма лестно услышать такую похвалу от вас, ведь вы столь сведущи в этом искусстве.

Гомер. Я? Я никогда на это не притязал.

Эзоп. Как, разве в ваших творениях не сокрыты великие тайны!

Гомер. Увы, отнюдь нет.

Эзоп. А между тем так говорили все ученые моего времени; в «Илиаде» и «Одиссее» нет ни единого места, где они не усматривали бы прекраснейших аллегорий. Они утверждали, что в ваших сочинениях заключены все тонкости теологии, физики, морали и даже математики. Правда, разъяснить их было несколько затруднительно: одно и то же место один истолковывал в моральном смысле, другой – в физическом; однако все сходились на том, что вы все знали и все сказали, – надобно только правильно понять вас.

Гомер. По правде говоря, я так и знал, что некоторые люди не преминут усмотреть тайный смысл там, где я ничего не подразумевал. Как нет ничего лучше, чем предрекать события, которые должны совершиться в отдаленном будущем, так нет ничего лучше, чем рассказывать сказки, которым суждено когда-нибудь превратиться в аллегории.

Эзоп. Вам надобна была большая смелость, чтобы возложить на своих читателей заботу об истолковании ваших поэм в аллегорическом смысле. Что было бы, если бы вас поняли буквально?

Гомер. Что ж, большой бедой не было бы.

Эзоп. Как, боги, наносящие друг другу увечья, громовержец Зевс, который на собрании богов угрожает владычице Гере побить ее¹, Арей, который, будучи ранен Диомедом², кричит, по вашим словам, как девять или десять тысяч мужей, но не стоит и одного (ибо, вместо того чтобы искрошить на куски всех греков, он отправляется к Зевсу пожаловаться на свою рану), — все это было бы хорошо и без аллегорий?

Гомер. Почему бы нет? Вы воображаете, что человеческий ум ищет одной только истины; разуверьтесь. Если вам надобно высказать истину, вы хорошо сделаете, преподнеся ее в оболочке небылиц, — от этого она доставит гораздо больше удовольствия. Если же вы хотите рассказывать небылицы, вам нет необходимости вкладывать в них какую-нибудь истину, — они прекрасно могут понравиться и без нее. Таким образом, истине приходится принимать обличье лжи, чтобы получить легкий доступ в человеческий ум, а ложь вступает в него в своем собственном облике, ибо это место ее рождения и обычного пребывания, тогда как истина там чужеземка. Скажу вам больше: когда бы я изо всех сил старался придумывать аллегорические сказки, быть может, большинство людей сочло бы вымысел не лишенным правдоподобия, а на аллегорию не обратило бы внимания; и в самом деле, вы, должно быть, знаете, что моих богов, таких как есть, без всяких тайн, вовсе не находили смешными.

Эзоп. Я трепещу, это внушает мне ужасное опасение: как бы не подумали, что животные в самом деле говорили, как они говорят в моих баснях.

Гомер. Вот потешное опасение.

Эзоп. Что же, если люди поверили, что боги могли держать речи, которые вы вложили им в уста, почему бы им не поверить, что животные говорили так, как я заставил их говорить?

Гомер. О, это другое дело. Люди согласны признать богов такими же безумными, как они, но не согласны признать животных такими же разумными.

СОКРАТ — МОНТЕНЬ

Монтень. Так это вы, божественный Сократ? Как я рад вас видеть! Я только что прибыл в эти края и сразу же принялся искать вас. И вот наконец я, столько раз упоминавший и восхвалявший вас в своей книге³, могу побеседовать с вами и узнать, в чем секрет столь неподдельной и безыскусной добродетели, которая была вам присуща и которая не имела примеров даже в те счастливые времена, когда вы жили.

Сократ. Мне очень приятно видеть мертвого, который, по-видимому, был философом; но, так как вы лишь недавно снизошли сюда, а я уже давно никого не видел (ибо я здесь довольно одинок и не очень-то многие домогаются беседы со мной), позвольте мне спросить вас, что нового на земле. Наверное, мир очень изменился?

Монтень. Чрезвычайно. До неузнаваемости.

Сократ. Я в восторге от этого. Я всегда думал, что он должен стать лучше и разумнее, чем был в мое время.

Монтень. Что вы хотите сказать? Теперь он более разумен и развращен, чем когда бы то ни было. Вот о каком изменении хотел я вам поведать и надеялся со своей стороны узнать от вас о том времени, когда вы жили и когда царили честность и прямодушие.

Сократ. А я, напротив, ожидал услышать чудеса о веке, когда жили вы. Как, неужели нынешние люди не избавились от глупостей древности?

Монтень. Я думаю, вы так вольно говорите о древности, потому что вы сами древний; но знайте, что есть веские причины сожалеть о нравах тех времен и что на свете день ото дня все ухудшается.

Сократ. Возможно ли? Мне кажется, уже в мое время все шло вкривь и вкось. Я думал, что в конце концов люди образумятся и воспользуются опытом стольких лет.

Монтень. Ба! Да разве опыт чему-нибудь учит людей? Они подобны птицам, которые неизменно попадают в те самые силки, в которые уже попали до них сотни тысяч птиц той же породы. Все вступают в жизнь новичками, а из глупости отцов дети не извлекают уроков.

Сократ. Как же так! Разве мы не набираемся опыта? Казалось бы, в старости человечество должно быть разумнее и рассудительнее, чем в юности.

Монтень. У людей во все времена одни и те же склонности, над которыми разум не имеет никакой власти. Поэтому всюду, где есть люди, совершаются глупости, и притом одни и те же глупости.

Сократ. Если так, то почему же вы думаете, что древние века были лучше нынешнего?

Монтень. Ах, Сократ, ведь я хорошо знал, что вы владеете особым способом рассуждать и так искусно опутываете тех, с кем имеете дело, доводами, из которых следует непредвиденное следствие, что приводите их к какому угодно заключению, и это вы называете повивальным искусством, ибо оно помогает вашим собеседникам родить мысль. Признаюсь, что я неожиданно для себя разродился суждением, совершенно противоположным тому, которое я выдвигал. Тем не менее я еще не сдаюсь. Ведь не вызывает сомнения, что ныне нет больше могучих и твердых душ, как в древности, нет больше Аристидов, Фокионов, Периклов и, наконец, Сократов.

Сократ. Чем же это объясняется? Разве природа истощилась и у нее нет больше сил порождать великие души^{4?} И почему в таком случае она неистощима во всем остальном и мир оскудел только разумными людьми? Ведь ни одно из ее остальных творений еще не выродилось, почему же людям суждено вырождаться?

Монтень. Но это очевидно, они вырождаются. Кажется, будто природа показала нам некогда образцы великих людей, чтобы убедить нас в том, что при желании она могла бы их создавать, а все остальное сотворила довольно небрежно.

Сократ. Примите во внимание одно обстоятельство. Древность — предмет особого рода, в отдалении она возвеличивается. Если бы вы знали Аристида, Фокиона, Перикла и меня, раз вы хотите причислить меня к ним, вы нашли бы людей вашего века, которые походят на нас. Обычно люди столь предубеждены в пользу древности, потому что их огорчает их век, и древность от этого выигрывает. Древних ставят так высоко, чтобы принизить современников. Когда мы жили, мы чтили наших предков больше, чем они того заслуживали, а теперь наше потомство чтит нас больше, чем мы того заслуживаем; но и наши предки, и мы, и наше потомство совершенно одинаковы, и я полагаю, что мир являл бы весьма скуч-

ное зрелище для того, кто смотрел бы на него со стороны, ибо он всегда один и тот же.

Монтень. Я склонен полагать, что все находится в движении, все изменяется и разные века, как люди, имеют разные характеры. В самом деле, разве мы не видим ученые века и века невежественные, простодушные и утонченные, серьезные и шутливые, учтивые и грубые?

Сократ. Это верно.

Монтень. Почему же не может быть более добродетельных, чем другие, и более порочных веков?

Сократ. Это неправильный вывод. Одежда меняется, но это не значит, что и очертания человеческого тела меняются. Учтивость или грубость, ученость или невежество, большее или меньшее простодушие, серьезность или шутливость — все это внешнее для человека, и все это меняется; но сердце не меняется, а существо человека — в сердце. В какой-то век люди невежественны, но может настать мода на ученость; люди корыстны, но мода на бескорыстие не настанет. На огромное число безрассудных людей, рождающихся за столетие, приходится, быть может, два или три десятка разумных, которых природа рассеивает по всей земле; понятно, что их никогда нигде не оказывается достаточно много, чтобы ввести в моду добродетель и порядочность.

Монтень. Равномерно ли распределяются во времени эти разумные люди? Быть может, в одни века их больше, чем в другие?

Сократ. Тут могут быть разве только неощутимые различия. Общий порядок, господствующий в природе, по-видимому, остается неизменным.

СВОБОДНОЕ РАССУЖДЕНИЕ О ДРЕВНИХ И НОВЫХ

Весь вопрос о превосходстве древних над новыми, в сущности, сводится к вопросу о том, были ли деревья, что росли в наших краях в былые времена, выше, чем нынешние. Если да, то в наш век не может быть авторов,

способных выдержать сравнение с Гомером, Платоном, Демосфеном, но, если наши нынешние деревья столь же высоки, как деревья былых времен, мы можем сравниться с Гомером, Платоном и Демосфеном.

Разъясним этот парадокс. Если древние были умнее нас, значит, мозги у людей того времени были лучше устроены, состояли из более крепких или более тонких фибр, содержали больше животных флюидов¹. Но почему бы мозги в те времена были лучше устроены? Ведь это значило бы, что и деревья были выше и красивее, ибо, если бы природа тогда была моложе и мощнее, ее молодость и мощь должны были бы сказываться как на мозгах людей, так и на деревьях.

Пусть поклонники древних взвешивают свои слова, когда говорят нам, что эти люди — источник хорошего вкуса, разума и познаний, долженствующих просвещать всех остальных людей; что умны только те, кто восхищается ими; что природа истощила свои силы, создав эти великие образцы, и уже не способна порождать им подобные: ведь, произнося эти красивые фразы, они представляют древних существами иной породы, нежели мы, а это не согласуется с естественными науками. Природа месит всегда одно и то же тесто, из которого лепит людей, животных и растения, и, конечно, она не сотворила Платона, Демосфена и Гомера из более тонкой или лучше замешенной глины, чем наших нынешних философов, ораторов и поэтов. Я имею в виду здесь лишь связь наших умов, нематериальных по природе своей, с материальным мозгом, различные особенности которого производят все различия между умами.

Но если деревья во все века одинаково высоки, нельзя сказать того же о деревьях всех стран. Так же обстоит дело и с различиями между умами. Различные идеи подобны растениям или цветам, которые не прививаются одинаково хорошо в любом климате. Быть может, французская почва не подходит для образа мыслей, собственного египтянам, как она не подходит для египетских пальм; и, чтобы не ходить так далеко, быть может, то обстоятельство, что апельсиновые деревья прививаются у нас не так легко, как в Италии, указывает, что у итальянцев и склад ума несколько иной, чем у французов. Во всяком случае, несомненно, что по причине связи и взаимной зависимости между всеми веществами кли-

матические различия частей света, которые сказываются на цветах, должны распространять свое действие и на мозги.

Однако это действие не столь чувствительно, потому что искусство и культура имеют больше власти над мозгом, чем над землей, гораздо менее податливой. Таким образом, мысли легче переносятся из одной страны в другую, чем растения, и нам не так трудно писать сочинения в итальянском духе, как выращивать апельсины.

Обычно говорят, что умы разнятся больше, чем лица. Я в этом не совсем уверен. От того, что люди смотрят друг на друга, их лица не становятся более схожими, а умы, от природы столь же различные, как лица, от общения сближаются.

Благодаря легкости, с которой умы влияют друг на друга, народы не сохраняют своего первоначального умственного склада, связанного с климатом. Чтение греческих книг производит на нас примерно такое же действие, как если бы мы женились только на гречанках. Без сомнения, при столь частых браках и греческая и французская кровь утратили бы свою чистоту и тип лица, характерный для той и другой нации, несколько изменился бы.

Кроме того, нельзя сказать, какой климат всего благоприятнее для ума, ибо у каждого есть свои выгодные и невыгодные стороны (тот, который сообщает уму большую живость, вместе с тем делает его менее основательным и так далее), а отсюда следует, что разницу в климате не надобно принимать в расчет, лишь бы умы были равно просвещенные. Самое большее, можно полагать, что жаркий пояс и оба полярных не очень подходят для наук. До сих пор науки не распространялись далее Египта и Мавритании с одной стороны и далее Швеции — с другой; наверное, не случайно они до сих пор произрастали между горами Атласа и Балтийским морем; неизвестно, не положила ли им природа эти пределы и можно ли надеяться, что когда-нибудь появятся великие лапландские или негритянские авторы.

Как бы то ни было, мне кажется, пресловутый вопрос о древних и новых исчерпан. Люди разных веков нимало не различаются по природе своей. Климат Греции или Италии и климат Франции слишком близки, чтобы поро-

дить ощутимое различие между греками или латинянами и французами. А если бы климатические особенности и породили какое-либо различие между ними, его легко было бы сгладить и, наконец, оно не больше говорило бы в их пользу, чем в нашу. Итак, все мы, древние и новые, греки, латиняне и французы, совершенно равны.

Я не поручусь, что это рассуждение всем покажется убедительным. Если бы я употреблял испытанные приемы красноречия, противопоставлял исторические события, которые делают честь новым, другим историческим событиям, которые делают честь древним, и приводил цитаты, благоприятные для одних, и цитаты, благоприятные для других; если бы я называл упрямыми педантами тех, кто называет нас невеждами и поверхностными умами, и по обычаю, установившемуся между сочинителями, отвечал приверженцам древности оскорблением на каждое оскорбление, — быть может, мои доказательства имели бы больший успех; но я рассудил, что этак мы можем препираться без конца и что после долгих разглагольствований с той и с другой стороны, к всеобщему удивлению, окажется, что мы не продвинулись ни на шаг. Я подумал, что кратчайший способ разобрататься во всем этом — прибегнуть к помощи естественных наук, владеющих секретом сокращать многие споры, которые риторика делает нескончаемыми. Так, например, коль скоро мы признали природное равенство между древними и нами, разрешить занимающий нас вопрос уже не представляет никакой трудности. Мы ясно видим, что любые различия должны вызываться сторонними обстоятельствами, каковы время, образ правления, состояние общества.

Древние все изобрели, с торжеством объявляют их приверженцы, значит, они были гораздо умнее нас; вовсе нет, просто они жили раньше нас. С таким же успехом их можно было бы хвалить за то, что они первыми пили воду из наших рек, а нас бранить за то, что мы пьем лишь их опивки. Если бы мы были на их месте, мы изобрели бы то, что изобрели они; если бы они были на нашем, они усовершенствовали бы то, что было изобретено до них; тут нет ничего мудреного.

Я не говорю здесь об изобретениях, которые делаются по милости случая, — честь такого изобретения может выпасть на долю самого неспособного человека; я гово-

рю лишь о тех, которые потребовали некоторого размышления и умственного усилия. Нет сомнения, что даже простейшие из них принадлежали выдающимся умам и что, если бы Архимед жил в пору детства человеческого рода, он мог бы изобрести разве только плуг, тогда как, родившись в другом веке, он с помощью стекол сжигал корабли римлян, если, впрочем, это не сказка².

Тот, кто захотел бы пустить в ход на первый взгляд блестящий довод, чтобы восславить новых, сказал бы, что для первых открытий не требуется большого усилия ума, ибо природа как бы сама наталкивает нас на эти открытия, но что надобно большее усилие для того, чтобы что-либо прибавить к ним, и тем большее, чем больше к ним уже прибавлено, потому что предмет уже почти исчерпан и то, что остается открыть, глубже скрыто от глаз. Поклонники древних, быть может, не пренебрегли бы столь соблазнительным рассуждением, если бы оно было выгодно их партии, но я честно признаю, что оно недостаточно основательно.

Справедливо, что, для того чтобы что-либо добавить к первым открытиям, требуется большее умственное усилие, чем требовалось для того, чтобы их сделать, но это усилие и гораздо лучше подготовлено. Ум уже просвещен этими самыми открытиями, как наглядными поучениями; к понятиям, которые мы сами составили себе, прибавляются понятия, заимствованные у других, и, если мы превосходим первого изобретателя, то он сам помог нам его превзойти, а потому всегда причастен к славе нашего произведения, и, если бы отнял то, что ему принадлежит, наша доля оказалась бы не больше, чем его.

Ради беспристрастности я даже готов извинить все ложные воззрения древних, все их порочные рассуждения, все их глупости. Таков наш удел: нам не дано сразу прийти к чему-либо разумному касательно какого бы то ни было предмета: сначала мы неизбежно долго блуждаем, проходим через разного рода ошибки и вздорные домыслы. Казалось бы, всегда легко было заметить, что все в природе сводится к фигурам и движениям тел³; однако, прежде чем прийти к этому, пытались объяснить мир с помощью идей Платона, чисел Пифагора, качеств Аристотеля⁴; и только когда все это было признано ложным, пришлось, ибо, собственно, ничего другого не

оставалось, принять истинную систему. Я говорю — пришлось, потому что кажется, будто этому противились до последней возможности. Древние исчерпали бóльшую часть ложных представлений, которые можно было составить себе; было совершенно необходимо заплатить дань заблуждениям и невежеству, и мы должны быть признательны тем, кто это сделал за нас. Это равным образом справедливо и касательно других материй, о коих мы высказали бы бог знает сколько глупостей, если бы они не были высказаны до нас, если бы у нас, так сказать, не отняли этой возможности; впрочем, еще находятся новые, которые их повторяют. Таким образом, не удивительно, что мы, унаследовавшие познания древних и многому научившиеся даже на их ошибках, превосходим их. Если бы мы лишь сравнились с ними, это значило бы, что мы по природе своей гораздо ниже их, что мы не такие люди, как они.

Однако для того, чтобы новые могли неизменно превосходить древних, нужно, чтобы это позволяло само существо предмета. Красноречие и поэзия, в отличие от других искусств, требуют лишь некоторых, довольно ограниченных познаний и зависят главным образом от живости воображения. А небольшие познания люди могут накопить в течение немногих веков, для того же, чтобы живость воображения достигла высшего предела, нет надобности ни в длинной череде опытов, ни в многочисленных правилах. Но физика, медицина, математика состоят из бесчисленных сведений и требуют умения рассуждать, каковое совершенствуется крайне медленно и, совершенствуясь, не имеет предела; часто они даже нуждаются в помощи случая, а случай выпадает не всегда кстати. Очевидно, что всему этому нет конца и что физики или математики более позднего времени, естественно, должны быть более сведущими.

И в самом деле, то, что составляет главное в философии и что получило наибольшее распространение, я хочу сказать — умение рассуждать, чрезвычайно усовершенствовалось в наш век. Я весьма сомневаюсь, что большинство читателей согласится с замечанием, которое я сделаю, но я тем не менее выскажу его для людей, сведущих в рассуждениях, памятуя, что потребно мужество, чтобы в интересах истины пойти на риск подвергнуться критике со стороны всех остальных, которых, конечно,

не так уж мало. О чем бы ни шла речь, рассуждения древних обычно оставляют желать лучшего. Часто у них сходят за доказательство слабые параллели, поверхностные уподобления, легковесная игра ума, туманные и путаные речи; таким образом, им ничего не стоит доказать что угодно; но то, что древний доказывал шутя, бедному новому ныне нелегко было бы доказать, ибо теперь от рассуждений требуют величайшей строгости. Они должны быть понятны, должны быть правильны, должны быть убедительны. Не останется незамеченной ни малейшая сбивчивость в мыслях, ни малейшая двусмысленность в словах; самое остроумное замечание будет беспощадно осуждено, если оно не относится к делу. До Декарта рассуждать было куда удобнее; счастливы прошедшие века, когда не было этого человека. Это он, как мне кажется, ввел новый метод рассуждения⁵, гораздо более ценный, чем сама его философия, которая, согласно правилам, коим он сам нас научил, должна быть признана в значительной части своей ложной или весьма сомнительной. Ныне, наконец, не только в наших хороших трудах по физике и метафизике, но и в богословских, моралистических, критических сочинениях царят точность и правильность, какие до сих пор были неизвестны.

Я даже убежден, что они еще усугубятся. Даже в наши лучшие книги иногда еще проскальзывают рассуждения в духе древности; но когда-нибудь и мы будем древними, и не справедливо ли предположить, что наше потомство в свою очередь исправит наши ошибки и превзойдет нас, особенно по части метода рассуждения, который представляет особую науку, наиболее трудную и наименее развитую из всех?

Что касается красноречия и поэзии, которые составляют главный предмет спора между древними и новыми, хотя сами по себе они не столь важны, я думаю, что древние смогли достичь в них совершенства, потому что, как я уже сказал, его можно достичь за немногие века — не знаю в точности, за сколько именно. Я говорю, что греки и латиняне могли быть превосходными поэтами и ораторами, но были ли они ими? Чтобы выяснить этот вопрос, понадобилось бы вступить в его бесконечное обсуждение, которое, каким бы справедливым и доскональным оно ни было, никогда не удовлетворило бы

приверженцев древних. Как с ними толковать? Они готовы все прощать своим древним. Что я говорю — прощать? Они готовы всем восхищаться у них. В особенности это свойственно комментаторам, самым суеверным служителям культа древности. Какие красавицы не почли бы себя счастливыми, если б внушали своим возлюбленным столь пылкую и нежную страсть, как та, которую грек или римлянин внушает своему почтительному комментатору?

Тем не менее я выскажусь более определенно относительно красноречия и поэзии древних; не то чтобы я не знал, как это опасно, но мне кажется, что авторитет мой так мал и на мои суждения обратят так мало внимания, что я могу позволить себе сказать что угодно. Я нахожу, что в красноречии древние ушли дальше, чем в поэзии, и что Демосфен и Цицерон достигли большего совершенства в своем искусстве, нежели Гомер и Вергилий — в своем. Я вижу тому естественную причину. Красноречие открывает все пути в республиках греков и в республике римлян, и в те времена было столь же выгодно иметь врожденный талант хорошо говорить, как ныне — иметь от рождения миллион годового дохода. А поэзия, напротив, ни на что не годилась, и так было всегда, при всех формах правления — это ее природный порок. Мне кажется также, что в поэзии и в красноречии греки уступают латинянам. Исключение составляет только тот род поэзии, в котором латиняне ничего не могут противопоставить грекам, — я говорю, разумеется, о трагедии. По моему мнению, Цицерон выше Демосфена, Вергилий выше Феокрита и Гомера, Гораций выше Пиндара, а Тит Ливий выше всех греческих историков.

При том порядке вещей, о котором было сказано выше, это вполне естественно. Латиняне были новыми по отношению к грекам; но так как искусства красноречия и поэзии имеют свои границы, в известное время они должны были достичь высшего совершенства; и я думаю, что этим временем был век Августа. Я не представляю себе автора выше Цицерона и Тита Ливия. Не то чтобы у них не было своих недостатков, но я не думаю, чтобы можно было иметь столь мало недостатков при столь великих достоинствах, а хорошо известно, что только в этом смысле можно сказать о людях, что они в чем-то достигли совершенства.

Наилучший стих в мире — это стих Вергилия; тем не менее, пожалуй, было бы неплохо, если бы он имел время отшлифовать его. В «Энеиде» есть большие отрывки совершенной красоты, и я не думаю, что они могут быть когда-нибудь превзойдены. Но что касается композиции поэмы в целом, последовательного изображения событий, приятных неожиданностей, уготовленных читателю, благородства характеров, разнообразия эпизодов, то я отнюдь не буду удивлен, если в этом Вергилия превзойдут, и наши романы, которые представляют собой поэмы в прозе, уже показали нам, что это возможно.

Я не намереваюсь подробнее останавливаться на этом; я хочу лишь сказать, что, поскольку древние в чем-то смогли достичь высшего совершенства, а в чем-то не смогли его достичь, надо, рассматривая вопрос о том, достигли ли они его в том-то или в том-то, не преклоняться перед их великими именами, а без всякого снисхождения относиться к их ошибкам — короче, обходиться с ними как с новыми. Надо быть способным сказать без обиняков или выслушать тех, кто говорит, что у Гомера и Пиндара встречаются глупости; надо иметь смелость допустить, что смертные люди могут заметить недостатки у этих великих гениев; надо сохранять спокойствие духа, когда Демосфена и Цицерона сравнивают с человеком, который носит французское имя, и даже, быть может, не знатное. Ужели это требует такого уж огромного, неслыханного усилия разума!

По этому поводу не могу не посмеяться над чудачеством людей. Если уж выбирать между двумя предубеждениями, то более разумным было бы предубеждение в пользу новых, чем в пользу древних. Поскольку новые в силу естественных причин должны были превзойти древних, это предубеждение имело бы известное основание. Но какие основания может иметь предубеждение в пользу древних? Их имена, которые кажутся нам звучнее, потому что это имена греческие или латинские? Слава самых выдающихся людей, которой они справедливо пользовались лишь в свой век? Многочисленность их поклонников, вполне понятная, потому что за столь долгую череду лет их не могло не набраться великое множество? Если принять все это в расчет, было бы все-таки более оправданным наше предубеждение в пользу новых. Но люди не только жертвуют разумом ради предрассуд-

ков, но подчас еще выбирают предрассудки наиболее противные здравому смыслу.

Если мы найдем, что древние в чем-то достигли совершенства, скажем только, что они не могут быть превзойдены, но не будем говорить, что с ними невозможно сравниться, как весьма часто говорят их почитатели. Почему бы нам не сравниться с ними? Поскольку мы такие же люди, как они, мы всегда вправе притязать на это. Разве не забавно, что нас надо ободрять в этом отношении и что мы, часто выдающиеся столь превратно понимаемое честолюбие, подчас выдаем столь же превратно понятое смирение. Видно, нам не чуждо ничто смешное.

Без сомнения, природа еще помнит, как она создала головы Цицерона и Тита Ливия. Она во все века порождает людей, способных стать великими людьми, но время не всегда позволяет им явить свои таланты. Из-за вторжений варваров; из-за образа правления, либо противодействующего наукам и искусствам, либо мало благоприятного для них; из-за предрассудков и фантазий, принимающих бесконечно разнообразные формы вплоть до господствующего в Китае почитания трупов, препятствующего всяким занятиям анатомией; из-за всемирных войн часто надолго воцаряются невежество и дурной вкус. Прибавьте к этому превратности личных судеб, и вы поймете, сколько Цицеронов и Вергилиев природа вотще рассивает по свету и как редко удастся некоторым из них, так сказать, пробить себе дорогу. Говорят, что по воле неба, когда рождаются великие государи, рождаются также великие поэты, чтобы их воспевать, и выдающиеся историки, чтобы описывать их жизнь. На самом деле во все времена в историках и поэтах нет недостатка, дело только за государями.

Варварские времена, последовавшие за веком Августа и предшествовавшие нашему, дают приверженцам античности повод для одного из их рассуждений, как кажется, наиболее основательного. Отчего, говорят они, в эти века царило столь глубокое и закоснелое невежество? Оттого, что тогда уже не знали, уже не читали греков и римлян; а с той поры, когда снова обратили взоры на эти превосходные образцы, стал возрождаться разум и хороший вкус. Это верно, но тем не менее ничего не доказывает. Если человек, усвоивший начатки наук и изящной

словесности, из-за болезни забыл изученное, значит ли это, что он стал неспособен к ним? Нет, он мог бы восстановить свои познания, начав с азов. Если бы какое-нибудь лекарство вернуло ему память, это сберегло бы ему много труда; оказалось бы, что он знает все, что раньше узнал, и ему оставалось бы только продолжать, начав с того, чем он кончил. Чтение древних рассеяло невежество и варварство, царившие в предшествующие века. Я уверен в этом. Оно сразу вернуло нам утраченные понятия об истинном и прекрасном, которые нам долго пришлось бы восполнять, но которые мы при надлежащем старании в конце концов вновь обрели бы и без помощи греков и римлян. Откуда же мы взяли бы их? Оттуда же, откуда их взяли древние. Ведь и сами древние весьма долго искали их оцупью, прежде чем ими овладеть.

Наше сравнение людей всех веков с отдельным человеком можно распространить на занимающий нас вопрос о древних и новых во всем его объеме. Образованный ум, так сказать, состоит из умов всех предшествовавших веков; он то же, что ум, просвещавшийся на протяжении всего этого времени. Представим себе человека, который жил с сотворения мира до наших дней. У него было свое детство, когда его заботили лишь самые насущные потребности, и своя юность, когда он довольно хорошо преуспевал в искусствах, требующих воображения, таких, как поэзия и красноречие. Теперь он в возрасте возмужалости, а потому рассуждает лучше и обладает большими познаниями, чем когда бы то ни было; но он пошел бы гораздо дальше, если бы им не владела длительное время страсть к войне, заставлявшая его пренебрегать науками, к которым он наконец вернулся.

Жаль, что нельзя довести до конца столь удобное сравнение, но я должен признаться, что этот человек не состарится; он всегда будет способен на то, что было ему доступно в юности, и все более способен на то, что подобает в зрелом возрасте; то есть, если оставить аллегорию, люди никогда не вырождаются, и со сменой поколений стяжания здравых умов будут постоянно накапливаться.

Эта непрестанно возрастающая совокупность познаний, из которых нужно исходить, и правил, которым надлежит следовать, делает все более трудными всякого

рода науки и искусства; но, с другой стороны, появляются новые благоприятные обстоятельства. Поясню свою мысль примерами. Во времена Гомера, если человек мог подчинить свою речь просодии, чередованию долгих и кратких слогов и вместе с тем создавать нечто доступное разумению, это казалось настоящим чудом, а потому поэтам позволяли какие угодно вольности и еще почитали себя счастливыми, имея стихи. Гомер мог пользоваться в одном и том же стихе различными языками, употреблять дорическое наречие, когда ионическое его не устраивало, если же не подходило ни то, ни другое, — эолическое или общегреческое, а это все равно что говорить в одно и то же время на пикардийском, нормандском, бретонском диалектах и общепанцузском языке. Он мог удлинить слово, если оно было слишком коротким, или укоротить его, если оно было слишком длинным, — никто не видел в этом повода для критики. Это странное смешение наречий, это причудливое сочетание изуродованных слов и было языком богов; во всяком случае, это не был язык людей. Мало-помалу была признана смехотворность этих вольностей, дозволявшихся поэтам. Они были одна за другой отняты у них, и ныне поэтам, лишенным былых привилегий, приходится говорить по-человечески. Казалось бы, от этого сочинять стихи станет гораздо труднее. Но этого не произошло, потому что наш ум обогатился бесчисленным множеством поэтических идей, почерпнутых у древних, и потому что мы можем руководствоваться многочисленными правилами и наблюдениями тех, кто размышлял об этом искусстве; а так как Гомер не имел подобных преимуществ, он был справедливо вознагражден за это всеми вольностями, которые ему дозволялись. Однако, по правде говоря, я думаю, что его удел был лучше нашего: такого рода вознаграждения не имеют определенных границ.

Иго таких наук, как математика и физика, становится все более тяжелым, и в конце концов ученые не смогли бы его выдерживать, если бы в то же время не умножились методы научных изысканий. Ум, узревающий в вещах все новые стороны, вместе с тем совершенствует способ их изучения, сокращая путь познания, и находит все новые средства охватывать простор, который он сам открывает для наук. Ученый нашего времени в десять раз

ученее любого ученого времен Августа, но у него было и в десять раз больше возможностей стать ученым.

Я охотно изобразил бы природу с весами в руке, как правосудие, чтобы указать, что она уравнивает чуть ли не все, чем наделяет людей, — счастье, таланты, выгоды и невыгоды различных состояний, благоприятные и неблагоприятные обстоятельства, касающиеся умственных занятий.

В силу этого уравнишения мы можем надеяться, что в грядущие века нами будут неумеренно восхищаться, чтобы вознаградить за то, что нас мало ценят теперь. В наших сочинениях будут отыскивать красоты, о которых мы и не помышляли. Какая-нибудь недопустимая ошибка, которую ныне признал бы и сам автор, найдет непоколебимых защитников, и бог знает, с каким презрением будут, сравнивая с нами, говорить об умниках тех времен, которыми вполне могут оказаться и обитатели Америки. Так один и тот же предрассудок то принижает, то возвышает нас; так из жертв поношений мы превращаемся в божеств — довольно забавная игра судьбы, если смотреть на нее равнодушным взором.

Я могу пойти еще дальше в своем предсказании. Когда-то латиняне были новыми, и в то время они жаловались на пристрастие к грекам, которые были древними. Но те и другие так далеки от нас, что разница во времени между ними в наших глазах исчезает: для нас все они древние, и мы обычно не задумываясь отдаем предпочтение латинянам перед греками, не видя ничего худого в том, что одни древние превосходят других. Но если бы новые возобладали над древними, это было бы нарушением всех правил. Нужно только иметь терпение, и, когда пройдет длинная череда веков, мы станем современниками греков и латинян. Легко предвидеть, что тогда не побоятся во всеуслышание признать, что мы их во многом превосходим. Лучшие произведения Софокла, Еврипида, Аристофана не выдержат сравнения с «Цинной», «Горацием», «Ариадной», «Мизантропом» и многими другими трагедиями и комедиями блестящей поры, но надо честно признать, что вот уже около десятка лет, как это время прошло. Я не думаю, что «Феагена и Хариклею» или «Клитофонта и Левкиппу» когда-нибудь поставят в один ряд с «Киром», «Астреей», «Завидой», «Принцессой Клевской»⁶. Появились даже новые

жанры, как, например, галантные письма, сказки, оперы, и каждый из них дал нам превосходного автора, которому древности некого противопоставить и которого, вероятно, потомство не превзойдет. Взять хотя бы песни — жанр, который, быть может, погибнет и которому не оказывают большого внимания; у нас их огромное множество, и все они полны огня и остроумия; я утверждаю, что, знай их Анакреон, он скорее пел бы их, чем большинство своих. Множество поэтических произведений показывает нам, что стихосложение может быть ныне столь же благородным, как в древности, но в то же время — более правильным и точным, чем когда бы то ни было. Я решил не входить в подробности и не стану более выставлять напоказ наши богатства, но я убежден, что мы походим на вельмож, которые не всегда дают себе труд вести строгий учет своего достояния и подчас даже не знают о доброй части его.

Если бы великие люди нашего века были милосердны к потомству, они заповедали бы ему не восхищаться ими сверх меры и всегда стремиться по меньшей мере сравниться с ними. Ничто так не препятствует совершенствованию, ничто так не ограничивает умы, как чрезмерное восхищение древними. Когда всецело полагались на авторитет Аристотеля⁷ и искали истины лишь в его загадочных писаниях, а отнюдь не в природе, философия не только не двигалась вперед, но погрязала в трясине галиматъи и непостижимых умствований, откуда ее пришлось с таким трудом вытаскивать. Мало того, что Аристотель никогда не был истинным философом, — он многим помешал стать истинными философами, тяготая над ними. И беда в том, что такого рода предрассудки, раз укоренившись среди людей, долго не рассеиваются; к ним возвращаются на протяжении целых веков даже после того, как была признана их смехотворность. Если бы когда-нибудь сделали кумира из Декарта, поставив его на место Аристотеля, произошло бы примерно то же самое.

Однако надо сказать и другое: сомнительно, что потомство будет ставить нам в заслугу то, что между нами и им прошли две или три тысячи лет, как мы ставим это в заслугу грекам и латинянам. По всей видимости, разум усовершенствуется, и люди избавятся от нелепого преубеждения в пользу древности. Быть может, ему уже недолго жить; быть может, наше нынешнее преклонение

перед древними наносит нам невосполнимый ущерб, потому что сами мы в этом качестве никогда не станем предметом преклонения. Это было бы немножко обидно.

Если после всего сказанного меня не простят за то, что я осмелился нападать на древних в «Рассуждении об эклоге»⁸, значит, это непростительное преступление. Не буду же больше говорить об этом. Добавлю только, что я опасюсь, что, если я своей критикой древних задел прошедшие века, то своими собственными эклогами не потрафлю нынешнему. Помимо того, что они имеют много недостатков, в них всегда воспевается нежная, возвышенная, ревностная, верная, доходящая до благоговения любовь, а судя по всему, что я слышу, в наш век неуместно изображать любовь столь совершенную.

НИКОЛА БУАЛО

РАССУЖДЕНИЕ ОБ ОДЕ

Нижеследующая ода¹ была сочинена по случаю выхода в свет странных диалогов*, где о всех величайших писателях древности говорится как о посредственностях, которых можно сопоставить с Шапленами и Котенами, и где, намереваясь воздать честь нашему веку, его в некотором роде обеславили, показав, что в наше время находятся люди, способные писать такой вздор. Особенно достается в них Пиндару. Так как красоты этого поэта чрезвычайно оригинальны, будучи заключены по преимуществу в его языке, автор этих диалогов, который, по-видимому, не знает греческого и читал Пиндара лишь в негодных латинских переводах, принял за галиматью все то, что слабость его познаний не позволяла ему понять. Он особенно высмеивает те чудные места, где поэт, чтобы выразить исступление, иногда преднамеренно ломает последовательность речи и, чтобы лучше войти в это состояние рассудка, так сказать, выходит за пределы рассудочности, тщательно избегая методического порядка и правильных смысловых связей, которые лишили бы души лирическую поэзию. Критик, о котором я говорю, не подумал о том, что, нападая на эти благородные дерзновения Пиндара, он дает основание полагать, что не постиг возвышенности псалмов Давида, где, если позволительно говорить об этих святых псалмах по поводу столь мирских вещей, есть много таких наруше-

* «Параллель между древними и новыми» в форме диалогов.

ний смысла, которые иногда даже помогают почувствовать их божественность. Этот критик, по всей видимости, не убежден в справедливости наставления, которое я дал в своем «Поэтическом искусстве» по поводу оды:

Пусть в Оде пламенной причудлив мысли ход,
Но этот хаос в ней — искусства зрелый плод².

Оно и понятно: ведь это наставление, полагающее правило не всегда следовать правилам, выражает тайну искусства, которую нелегко растолковать человеку без всякого вкуса, считающему «Клеллию» и наши оперы образцами возвышенного жанра, находящему Теренция пресным, Вергилия холодным, Гомера лишенным здравого смысла и по какой-то странности ума³ нечувствительному ко всему, что обычно поражает людей. Но здесь не место указывать ему на его ошибки. Пожалуй, удобнее будет сделать это в ближайшее время в каком-нибудь другом сочинении.

Возвращаясь к Пиндару, нетрудно было бы дать почувствовать его красоты людям, несколько освоившимся с греческим языком; но так как ныне мало кто знает этот язык и невозможно показать публике Пиндара в самом Пиндаре, я решил, что не смогу лучше оправдать этого великого поэта, чем постаравшись сочинить на французском языке оду в его духе, то есть полную волнений и восторгов, когда кажется, что автора скорее увлекает демон поэзии, чем ведет разум. Эту цель я и поставил перед собой в нижеследующей оде. Я избрал ее темой взятие Намюра, как величайшее военное событие наших дней и как самый подходящий предмет, для того чтобы разжечь воображение поэта. Я, насколько смог, придал в ней пышность своему слогу и по примеру древних дифирамбических поэтов употребил самые смелые фигуры, вплоть до того, что преобразил в звезду белое перо, которое король обыкновенно носит на шляпе и которое в самом деле являет собой как бы зловещую комету в глазах наших врагов, считающих себя погибшими, как только замечают ее. Таков замысел этого сочинения. Я не ручаюсь, что оно удалось мне, и не знаю, как примет публика, привыкшая к благоразумной умеренности Малерба, эти необузданные порывы и пиндарические излишества. Но если я потерпел неудачу, я утешусь по

крайней мере словами, которыми начинается знаменитая ода Горация:

*Pindarum quisquis studet aemulari...*⁴,

где Гораций достаточно ясно дает понять, что если бы он сам захотел подняться на высоту Пиндара, то считал бы, что ему грозит большая опасность упасть⁵.

Так как среди эпиграмм, напечатанных после этой оды, читатель найдет также одну маленькую оду⁶ в другой манере, которую я до сих пор не включал в свои сочинения, я, не желая ссориться с англичанами нашего времени, рад воспользоваться случаем, чтобы напомнить читателю, что англичане, на коих я нападаю в этой маленькой поэме, написанной в ранней молодости, — это англичане времен Кромвеля.

Я присовокупил к этим эпиграммам также бурлескное постановление⁷, чтобы предупредить весьма серьезное постановление, которого Университет рассчитывал добиться от парламента, — запрет преподавать в школах философию, основанную на иных принципах, нежели философия Аристотеля. Шутки там несколько низкого пошиба и все выдержаны в судебных терминах; но такой и должна была быть эта вещь, чтобы возыметь действие, которое оказалось весьма счастливым, ибо она, так сказать, вынудила Университет отказаться от ходатайства, которое он собирался возбудить.

...Ridiculum acri

*Fortius ac melius magnas plerum que secat res*⁸.

КРИТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О НЕКОТОРЫХ МЕСТАХ ИЗ СОЧИНЕНИЙ РИТОРА ЛОНГИНА *

*где автор пользуется случаем ответить на высказывания
г-на Перро против Гомера и Пиндара, а также на только
что вышедшие из печати рассуждения г-на Леклерка, на-
правленные против Лонгина, и на некоторые критические
замечания по адресу г-на Расина*

РАЗМЫШЛЕНИЕ I

1693

«Но мы вместе, дорогой Терентиан, придирчиво про-
смотрим мое сочинение, и вы мне скажете, что вы думаете
о нем, с той искренностью, какой мы, без сомнения,
вправе ожидать от наших друзей» (Лонгин. О возвышенном,
гл. I)¹.

Лонгин учит нас здесь на своем собственном примере
одному из важнейших правил риторики, которое состоит
в том, что надлежит спрашивать мнение друзей о наших
сочинениях и с самого начала приучать их не льстить
нам. Тот же совет дают нам во многих местах Гораций и
Квинтилиан; а Вожла, на мой взгляд, мудрейший из ав-
торов, писавших на нашем языке, признается, что имен-
но этому спасительному обычаю он обязан наилучшему
в своих сочинениях³. Как бы зорок ни был наш соб-
ственный взор, со стороны наши недостатки всегда
видны лучше, и посредственный ум иногда может ука-

* Я счел нужным поместить эти «Размышления» перед переводом трактата Лонгина «О возвышенном», потому что они не образуют его продолжения, а представляют собой отдельную критическую работу, часто не имеющую никакого отношения к этому переводу; к тому же, будь эта работа помещена после трактата, ее могли бы смешать с сопровождающими его грамматическими комментариями, которые обычно читают только ученые, тогда как эти «Размышления» доступны всем, в том числе даже женщинам, о чем свидетельствуют некоторые достойные дамы, которые прочли их с превеликим удовольствием, как они сами заверили меня².

зять самому искусному человеку на ошибку, которой тот не замечал. Говорят, Малерб проверял, как звучат его стихи, даже на своей служанке, и я помню, как Мольер тоже показывал мне старую служанку, которой он, по его словам, иногда читал свои комедии, и уверял меня, что, когда смешные места оставляли ее безучастной, он исправлял их, потому что не раз убеждался, что эти места не имели успеха и в театре. Эти примеры несколько необычны, и я не хотел бы, чтобы меня поняли в том смысле, будто я всем советую следовать им. Во всяком случае, никогда не лишне посоветоваться с друзьями⁴.

Однако г-н Перро, по-видимому, не разделяет этого мнения. Если бы он верил своим друзьям, они не говорили бы в обществе, как они это делают каждый день: «Г-н Перро принадлежит к числу моих друзей, и это весьма достойный человек; не могу понять, как ему взбрело в голову столь неразумно нападать в своих «Параллелях» на все высоко ценимые, и вполне заслуживающие этого, древние книги. Уж не хочет ли он всех убедить, что на протяжении двух тысяч лет люди были лишены здравого смысла? Это просто смешно. Поэтому он и остерегается показывать нам свои сочинения. Я хотел бы, чтобы нашелся порядочный человек, который милосердно открыл бы ему глаза».

Я готов взять на себя роль этого милосердного человека. Г-н Перро сам так настоятельно просил меня указать ему на его ошибки, что было бы совестно не удовлетворить его желание⁵. Я надеюсь указать ему не на одну в этих заметках. Это наименьшее, что я должен сделать для него в память об услугах, которые, по его словам, оказал мне его брат, врач, излечив меня от двух тяжелых болезней⁶. Однако брат г-на Перро никогда не был моим врачом. Правда, когда, еще юношей, я заболел лихорадкой, не внушавшей, впрочем, серьезных опасений, одна из моих родственниц, у которой я тогда жил и которую он пользовал, привела его ко мне; два или три раза лечивший меня врач приглашал его на консилиум. Позднее, три года спустя, та же самая родственница привела его ко мне во второй раз, чтобы посоветоваться с ним по поводу затрудненности дыхания, которую я испытывал тогда и испытываю до сих пор; он пощупал пульс и нашел у меня лихорадку, которой вовсе не было. Тем не менее он посоветовал отворить кровь на

ноге — довольно странное средство от астмы, которая мне угрожала. Я был, однако, столь глуп, что в тот же вечер выполнил его предписание. Затрудненность дыхания от этого не уменьшилась, а на следующий день нога у меня так распухла, что я слег на целых три недели. Вот и все его лечение, за которое я молю бога простить его на том свете.

Я никогда больше не слышал о нем после этого полезного визита, и, только когда появились мои «Сатиры», до меня со всех сторон стали доходить слухи, что он почему-то — я так и не узнал почему — ополчился на меня и обвиняет меня не просто в том, что я выступал против некоторых авторов, а в том, что я высказывал в своих сочинениях опасные, крамольные мысли⁷. Я отнюдь не испугался этих наветов, поскольку в своих сатирах нападал лишь на плохие книги и поскольку сатиры эти полны восхвалений короля, которые и служат их лучшим украшением. Тем не менее я передал г-ну врачу, чтобы он умерил свой пыл, но это еще больше озлобило его. Тогда я пожаловался его брату, академику⁸, но тот не удостоил меня ответом. Признаюсь, это и побудило меня в моем «Поэтическом искусстве» превратить врача в архитектора⁹ — довольно слабая месть за все поклепы, которые возводил на меня этот врач. Однако я не стану отрицать, что он имел большие заслуги и был человеком весьма сведущим, особенно в физике. Но не все члены Академии наук считают его перевод Витрувия превосходным и не все согласны с тем, что рассказывает о нем его брат. Я могу даже назвать одного из самых знаменитых членов Академии архитектуры*, который вызывался доказать ему с документами в руках, что фасад Лувра выполнен по чертежу прославленного г-на Ле Во и что ни это произведение зодчества, ни Обсерватория, ни Триумфальная арка не принадлежат профессору медицинского факультета. Я предоставляю им самим разрешить этот спор и заявляю, что я лицо незаинтересованное и, скорее, даже расположен в пользу врача. Но что, во всяком случае, верно, так это то, что этот врач относился к древним так же, как его брат, и что он не уступал ему в ненависти к великим людям античности. Уверяют, что это он сочинил пресловутую «Защиту оперы

* Г-н д'Орбе.

«Альцеста»¹⁰, где, желая поднять на смех Еврипида, сделал странные ляпсусы, которые г-н Расин так хорошо разобрал в предисловии к своей «Ифигении». Его и третьего брата, тоже заклятого врага Платона, Еврипида и всех других хороших авторов, я и имел в виду, когда сказал, что эта семья, к которой, впрочем, принадлежит много достойных людей, в том числе, полагаю, и таких, которые не отвергают Гомера и Вергилия, отличается причудливым складом ума.

Надеюсь, меня извинят, если я также воспользуюсь случаем вывести из заблуждения публику, опровергнув еще одну выдумку г-на Перро, утверждающего в адресованном мне «Письме горожанина»¹¹, которое он напечатал, будто он когда-то оказал одному из моих братьев большую услугу, испросив у г-на Кольбера назначение его на должность смотрителя королевского столового серебра. В доказательство он ссылается на то, что, получив эту должность, мой брат каждый год приезжал к нему с визитом, который считал не просто дружеским, а обязательным для себя как знак признательности. Легко доказать лживость этой похвальбы, поскольку мой брат умер в том же году, когда получил эту должность, которую, как всем известно, занимал всего четыре месяца, и, принимая во внимание, что он не извлек из нее никакой прибыли, другой мой брат, для которого мы выхлопотали ту же должность, был даже освобожден от уплаты налога, составлявшего довольно значительную сумму¹². Мне неловко рассказывать публике такие подробности, но мои друзья убедили меня, что, поскольку упреки г-на Перро затрагивают честь нашей семьи, я обязан показать их лживость.

РАЗМЫШЛЕНИЕ II

«Наш ум, даже когда речь идет о возвышенном, нуждается в методе; лишь с его помощью мы научаемся говорить только то, что нужно, и там, где нужно» (Лонгин. О возвышенном, гл. II).

В самом деле, возвышенное, когда оно неуместно, не только не прекрасно, но иногда превращается в большую глупость. Это и произошло со Скюдери в самом начале его поэмы «Аларих», где он говорит:

Пою властителя властителей земных.

Это благородный стих и, быть может, самый изящный во всей поэме; но смешно так громко кричать и так много обещать с первого стиха. Вергилий вполне мог бы сказать, начиная свою «Энеиду»: «Пою прославленного героя, основателя империи, которая покорила весь мир». Надо думать, такой мастер, как он, легко нашел бы слова, чтобы надлежащим образом выразить эту мысль; но это звучало бы выпендренно. Он удовольствовался тем, что сказал: «Битвы и мужа пою, кто в Италию первым из Трои — роком ведомый беглец — к берегам приплыл Лавинийским»¹³. Вступление должно быть простым и лишенным аффектации. Это столь же справедливо применительно к поэзии, сколь и к ораторским речам, ибо это правило основано на природе, которая повсюду одна и та же; и сравнение с главным фасадом дворца, которое проводит г-н Перро, чтобы защитить этот стих из «Алариха», неверно. Согласен, главный фасад здания должен быть орнаментирован; но вступление вовсе не фасад поэмы. Скорее, это подъездная дорога, которая ведет к нему и с которой взор открывает его. Фасад — существенная часть дворца, и его нельзя убрать, не нарушив всей симметрии; но поэма прекрасно сохранится и без вступления, и наши романы, которые являют собой своего рода поэмы, не имеют его.

Таким образом, очевидно, что вступление не должно обещать слишком многого; за нарушение этого правила я и напал на стих из «Алариха»¹⁴ по примеру Горация, который за то же самое напал на некоего Скюдери своего времени, чья поэма начиналась так:

Fortunam Priami cantabo et nobile bellum¹⁵
(«Участь Приама пою и деянья войны знаменитой»).

Ибо поэт этим началом обещал больше, чем «Илиада» и «Одиссея» вместе взятые. Правда, по этому случаю Гораций весьма остроумно насмехается над словом *cantabo*, произнося которое приходится ужасающим образом разевать рот; но, в сущности, он порицает этот стих за то, что он слишком много обещает. Мы видим, таким образом, как легковесна критика г-на Перро, который полагает, что я порицаю стих из «Алариха» за то, что он неуклюж, и который не понял ни меня, ни Горация. Надеюсь, он не посетует на меня, если в дополнение к этому замечанию я объясню ему, что неверно, будто *a*

в слове *cano* (*arma virumque cano*) надобно произносить так же, как *a* в слове *santabo*; это ошибка, которую он усвоил в коллеже, где укоренилась дурная манера произносить краткие гласные в латинских двусложных словах как долгие, что отнюдь не лишает смысла остроту Горация: ведь он писал не для французов, а для латинян, которые умели правильно говорить на своем языке.

РАЗМЫШЛЕНИЕ III

«По натуре своей он был склонен осуждать пороки других, хотя и был слеп к своим собственным недостаткам» (Лонгин. О возвышенном, гл. III).

Нет ничего невъносимее посредственного автора, который, не видя своих собственных недостатков, ищет недостатки у самых искусных писателей; но еще хуже когда, обвиняя этих писателей в недостатках, которых у них нет, он сам делает грубые ошибки, выказывая свое невежество. Это иногда случалось с Тимеем и всегда случается с г-ном Перро. Свои нападки на Гомера он начинает с совершенно ложного утверждения, будто многие блестящие критики считают, что человека по имени Гомер, сочинившего «Илиаду» и «Одиссею», никогда не существовало и что эти две поэмы представляют собой собрание нескольких маленьких поэм различных авторов, соединенных воедино. Никто никогда не высказывал, по крайней мере печатно, подобной нелепости; а Элиан, на которого ссылается г-н Перро, как мы покажем ниже, говорит прямо противоположное.

Плеяда блестящих критиков, таким образом, сводится к покойному аббату д'Обиньяку, который, по словам г-на Перро, подготовил ученый труд с целью доказать этот прекрасный парадокс. Я знал аббата д'Обиньяка. Это был весьма достойный человек, отлично разбиравшийся в поэзии, хотя греческий язык он знал посредственно. Я уверен, что у него никогда не было столь странного замысла; разве что он возник у него в последние годы жизни, когда, как известно, он впал в детство. Он слишком хорошо знал, что никогда не было столь стройных и связных поэм, как «Илиада» и «Одиссея», и никогда не было поэм, где в большей мере чувствовалось бы единство духа, как признают все, кто их читал.

Г-н Перро тем не менее утверждает, что есть веские доводы в пользу парадокса, якобы принадлежащего аббату д'Обиньяку¹⁶, и эти веские доводы сводятся к двум: во-первых, не известно, в каком городе родился Гомер, во-вторых, его произведения называются *рапсодиями*, а это слово означает *собрание песен*, «сшитых вместе», из чего он заключает, что произведения Гомера суть собранные *воедино* сочинения различных авторов, поскольку, замечает он, ни один поэт не называл свои произведения *рапсодиями*. Странные доказательства! Что касается первого пункта, то имеется множество знаменитых сочинений, относительно которых не возникает подозрений, что они написаны несколькими писателями, хотя мы не знаем, в каких городах родились их авторы и даже когда они жили. Тому примеры — Квинт Курций, Петроний и т. д.¹⁷ Что же касается слова *рапсодия*, то г-н Перро, наверное, был бы удивлен, если бы ему объяснили, что это слово происходит вовсе не от *ράπτειν*, что означает *соединять, шивать*, но от *ράβδος*, что значит *ветвь*, а книги «Илиада» и «Одиссея» так назывались потому, что когда-то были люди, которые пели их с лавровой ветвью в руке и которых по этой причине называли певцами с ветвью (*ράβδοφόρους*).

Однако всего более распространено мнение, что это слово происходит от *ράπτειν ὠδὰς*^{17а} и что *рапсодия* означает набор стихов Гомера, которые пелись, причем были люди, которые зарабатывали на жизнь тем, что пели их, а вовсе не сочиняли. как странным образом хочется думать нашему критику. Достаточно почитать об этом у Евстафия¹⁸. Не удивительно поэтому, что ни один поэт, кроме Гомера, не называл свои стихи *рапсодиями*: ведь, собственно, только стихи Гомера и пелись таким образом. Однако, по-видимому, и те, кто впоследствии сочинял пародии на них, которые назывались гомеровскими *центонами**, тоже именовали эти пародии *рапсодиями*, и, быть может, поэтому слово *рапсодия* и приобрело презрительный оттенок во французском языке, где оно означает мешанину скверных стихов. Перехожу теперь к тому месту из Элиана, на которое ссылается г-н Перро; и, чтобы, показывая его ошибку и его недобросовестность при изложении этого места, я не подвергся

* Ὀμηρόληντρα.

обычному в его устах обвинению, будто я приписываю ему то, чего он не говорил, я приведу его собственные слова. Вот они: «Элиан, чье свидетельство нельзя назвать легковесным, определенно говорит, что, по мнению древних критиков, Гомер создавал «Илиаду» и «Одиссею» отдельными кусками, без единого замысла, без порядка и связи и что этим отрывкам, сочиненным в пылу вдохновения, он давал названия, лишь указывающие, о чем в них повествуется: так, песнь, которая стала потом первой книгой «Илиады», он озаглавил «Гнев Ахиллеса», ту, что образовала вторую книгу, — «Перечень кораблей», ту, из которой сделали третью, — «Единоборство Париса и Менелая» и так далее. Он добавляет, что Ликург из Лакедемона первым привез из Ионии в Грецию эти разрозненные отрывки, а Писистрат расположил их, как я сказал, и составил из них две поэмы, «Илиаду» и «Одиссею», какими мы видим их ныне, в двадцати четырех книгах каждую, по числу букв алфавита».

Судя по тому, как кичливо г-н Перро выставляет на показ свою блистательную эрудицию, кто бы мог подозревать, что у Элиана нет ничего подобного? А между тем это так. Элиан сказал только, что произведения Гомера, которые в Ионии имелись в полном составе, в Греции первоначально ходили в виде разрозненных отрывков под различными названиями, пока Ликург не привез эти поэмы из Ионии, а Писистрат не опубликовал их, внося в текст исправления, которые счел необходимыми. Надобно привести здесь собственные слова Элиана: «Поэмы Гомера, — пишет этот автор, — ходили в Греции в отрывках под названиями, которые давали им певшие их древние греки. Один назывался «Битва при кораблях», другой — «Схваченный Долон», третий — «Подвиги Агамемнона», четвертый — «Перечень кораблей», пятый — «Патроклия», шестой — «Выкуп тела Гектора», седьмой — «Игры в честь Патрокла», восьмой — «Нарушение клятв». Примерно на эти части и распадалась «Илиада». То же самое было с «Одиссеей»: одна часть называлась «Путешествие в Пилос», другие — «Поездка в Лакедемон», «Пещера Калипсо», «Судно», «Царь Алкиной», «Циклоп», «Сошествие в ад», «Чары Цирцеи», «Избиение женихов Пенелопы», «Встреча Одиссея с Лаэртом» и т. д. Ликург Лакедемонянин был первым, кто, прибыв

из Ионии, привез в Грецию полные произведения Гомера, довольно давно уже созданные, а Писистрат, собрав их в один том, опубликовал «Илиаду» и «Одиссею» в том виде, в каком мы их знаем»*. Разве здесь есть хоть что-то, отвечающее тому смыслу, который г-н Перро приписывает этому отрывку? Где Элиан определенно говорит, что, по мнению древних критиков, Гомер сочинял «Илиаду» и «Одиссею» отдельными кусками, без единого замысла, без порядка и связи и что этим отрывкам, которые он создавал, повинуюсь лишь своему пылкому воображению, он не давал иных названий, кроме тех, что просто указывали, о чем в них повествуется? Говорил ли он вообще о том, что делал и думал Гомер, создавая свои произведения? Разве все, что говорит Элиан, не относится лишь к тем, кто пел в Греции поэмы этого божественного поэта, из которых они знали наизусть много разрозненных отрывков, коим давали названия по собственному усмотрению, поскольку эти отрывки ходили там еще задолго до прибытия Ликурга? Где у него сказано, что Писистрат создал «Илиаду» и «Одиссею»? Правда, латинский переводчик употребил слово *confecit*; но, уж не говоря о том, что *confecit* в этом месте означает не *создал*, а *собрал*, это очень плохой перевод, а по-гречески сказано — ἀπέφηνε, что означает *опубликовал*. Наконец, разве наносит ущерб славе Гомера этот отрывок из Элиана, откуда видно, что произведения этого великого поэта первоначально передавались в Греции из уст в уста, что люди наслаждались ими и знакомили с ними друг друга и что потом они были полностью опубликованы одним из самых благородных людей своего века — я имею в виду Писистрата, ставшего властителем Афин? Разве это не делает Гомеру, напротив, величайшую честь? Евстафий называет помимо Писистрата двух знаменитых грамматиков того времени**, которые, по его словам, участвовали в работе над рукописью, так что, быть может, нет других произведений античности, о которых можно было бы с такой уверенностью сказать, что они полны и приведены в порядок, как об «Илиаде» и «Одиссее». Таким образом, г-н Перро сделал больше двадцати ляпусов в рассуждении об одном толь-

* «Пестрые рассказы», кн. XIII, гл. XIV.

** Аристарха и Зенодота. См.: *Евстафий*. Извлечение из древних схолий к «Илиаде» и «Одиссее». Предисловие.

ко отрывке из Элиана. А ведь на этом отрывке он основывает все нелепости, которые говорит о Гомере. Пренебрежительно отозвавшись по этому поводу о сочинении, которое, по мнению сведущих людей, принадлежит к лучшим книгам по поэтике, написанным на нашем языке, а именно о «Трактате об эпической поэме» отца Ле Боссю, где этот богослов так хорошо показывает единство, красоту и восхитительное построение «Илиады», «Одиссеи» и «Энеиды», г-н Перро, не давая себе труда опровергнуть все те основательные соображения, которые отец Ле Боссю высказал об этом предмете, довольствуется тем, что называет его пустым фантазером¹⁹. Я позволю себе здесь отступить от темы, чтобы спросить его, по какому праву он, так осуждающий меня за то, что я осмеял Шаплена и де Котена, двух авторов, которых повсюду бранят, говорит столь презрительно об авторе, пользующемся всеобщим признанием. Неужели он не помнит, что отец Ле Боссю — новый автор, и превосходный автор? Конечно, помнит и, вероятно, оттого-то и не может терпеть его, ибо г-н Перро злобствует не только на древних, но на всех выдающихся авторов всех веков, даже нашего; он возвел бы, если б мог, на трон изящной словесности своих дорогих друзей, посредственных писателей, чтобы и самому найти на нем место. В этих видах он в своем последнем диалоге и выступил в защиту Шаплена²⁰, по правде сказать, немного грубоватого в выражениях поэта, из которого он, по его словам, вовсе не делает кумира, но у которого он часто находит больше смысла, чем у Гомера и Вергилия, и которого он ставит в один ряд с Тассо, говоря об «Освобожденном Иерусалиме» и «Девственнице» как о двух современных произведениях, которые равно противостоят древним поэмам.

Кто же не понимает, что если он в некоторых местах хвалит Малерба, Ракана, Мольера и Корнеля и если он ставит их выше всех древних, то только для того, чтобы тем больше унизить их в дальнейшем и сделать более полным триумф г-на Кино, которого он ставит гораздо выше их и который, дословно цитирую, «есть лучший лирический и драматический поэт, какого знала Франция»²¹. Я отнюдь не хочу оскорбить память г-на Кино, который, несмотря на все наши поэтические распри, умер моим другом. Не спорю, он был очень умен и имел со-

вершенно особый талант сочинять стихи, которые хорошо ложатся на музыку, но эти стихи не отличались ни силой, ни возвышенностью, и сама их слабость делала их особенно подходящими для музыканта, которому они главным образом и обязаны своей славой, потому что из всех произведений Кино только его оперы пользуются спросом, да и то когда к тексту прилагаются ноты, ибо другие его театральные пьесы уже давно не идут и о них даже не помнят.

Впрочем, г-н Кино был, без сомнения, весьма порядочный человек и столь честный, что, я убежден, будь он жив, неумеренные похвалы, которые расточает ему г-н Перро, оскорбили бы его не меньше, чем задевали насмешки в моих сатирах. Но, возвращаясь к Гомеру, здесь будет уместно, прежде чем кончить этот параграф, заодно показать пять грубых ляпсусов, которые на каких-нибудь шести или семи страницах сделал наш критик, порицая этого великого поэта.

Первый мы находим на странице 72, где он высмеивает Гомера за смешное анатомическое наблюдение, которое, по его словам, поэт сделал в четвертой книге «Илиады»*, где будто бы говорится, что у Менелая пятки были на концах ног. Так г-н Перро со своей обычной бойкостью переводит вполне здравомысленное и естественное место, где по поводу крови, струившейся из раны Менелая, Гомер, проведя сравнение со слоновой костью, обгаренной в пурпур карской женой, говорит: «Так у тебя, Менелай, обгагрились пурпурной кровью бедра крутые, красивые ноги и самые глезны»²².

Τοῖοί τοι, Μενέλαε, μᾶνθην αἵματι μηροῖ
 Εὐφυέες, κνήμαί τ' ἤδ' ἐ σφυρά κάλ' ὑπερέρθε.
 (Talia tibi, Menelae, foedata sunt cruore femora,
 Solida, tibiae, talique pulchri, infra).

Разве это значит сказать, что у Менелая пятки были на конце ног, и разве простительно, что критик даже не заметил, что в латинском переводе наречие *infra* относится не к *talus*, а к *foedata sunt*? Если г-н Перро хочет отыскать смешные анатомические подробности, ему нужно не перелистывать «Илиаду», а перечитать «Девственницу». Там он найдет их немало, в том числе место, где дорогой его сердцу г-н Шаплен относит к прелестям

* Стих 146.

прекрасной Агнессы и то, что у нее были неодинаковые пальцы. Он говорит это в таких изящных выражениях:

Простой одеждою ее обнажены
 Две кисти длинные, и белы и нежны,
 И пальчики ее неравные похожи
 Приятной пухлостью и бархатистой кожей
 На локти полные, округлые ее...

Второй ляпсус — на следующей странице, где наш критик обвиняет Гомера в том, что он был несведущ в искусствах, и основывает это обвинение на том, что в третьей песне «Одиссеи»* Гомер говорит, что литейщик, которого Нестор позвал позолотить рога предназначенного в жертву быка, пришел с наковальней, молотом и клещами. Разве для того, чтобы позолотить рога, спрашивает г-н Перро, нужны наковальня и молот? Во-первых, надобно заметить ему, что Гомер говорит вовсе не о литейщике, а о златоискуснике**; и этот пилосский златоискусник, который был одновременно и литейщиком и кузнецом, пришел не только для того, чтобы позолотить рога, но и для того, чтобы расковать золото, которым он должен был их позолотить, для чего и принес свои инструменты, как говорит поэт в подходящих словах:

οἷσιν τε χρυσοῦν εἰργάζετο,
instrumenta quibus aurum elaborabat.

По-видимому, Нестор и дал ему золото, которое тот расковал. Правда, для этого ему не нужна была большая наковальня; и та, которую он принес, была такой маленькой, что, по словам Гомера, он держал ее в руках. Из этого видно, таким образом, что Гомер прекрасно знал искусство, о котором говорил. Но как оправдать г-на Перро, человека с прекрасным вкусом и сведущего во всех искусствах, как он хвастается в написанном мне письме²³, как, говорю я, извинить его за то, что он до сих пор не знает, что золотые листки, которыми пользуются, чтобы золотить предметы, не что иное, как золото, раскованное до крайней тонкости?

Третий ляпсус еще смешнее. Г-н Перро называет нашего поэта грубым за то, что у него царская дочь Навси-

* Стих 425 и далее.

** Кн. VI, ст. 288.

кая якобы говорит Одиссею *, что она «не одобрила бы девушку, которая спала бы с мужчиной, прежде чем выйти за него замуж». Если бы греческое слово, которое он истолковывает таким образом, значило в данном случае *спать*, фраза звучала бы еще смешнее, чем думает наш критик, потому что это слово здесь сопровождается существительным во множественном числе, следовательно, Навсикая сказала бы, что она «не одобрила бы девушку, которая спала бы с мужчинами, прежде чем вышла замуж». А между тем она говорит Одиссею нечто весьма пристойное и стыдливое: желая, чтобы он был принят при дворе царя Алкиноя, ее отца, она дает страннику понять, что пойдет вперед все приготовить, но что не нужно, чтобы люди видели, как она вместе с ним входит в город, потому что феаки, народ весьма злоречивый, не преминули бы ославить ее, и добавляет, что и она сама осудила бы всякую другую, если бы та без согласия отца и матери стала общаться с мужчинами, не вступив в брак. Именно так все комментаторы объясняли слова $\alpha\upsilon\delta\rho\acute{\alpha}\varsigma \mu\iota\sigma\upsilon\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ в этом месте — *misceri hominibus*, а некоторые даже сделали пометку на полях греческого текста, чтобы предостеречь таких читателей, как г-н Перро: «Не следует думать, что $\mu\iota\sigma\upsilon\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ здесь означает *спать*». В самом деле, это слово почти повсюду в «Илиаде» и «Одиссее» употребляется в смысле *общаться* и означает *спать с кем-нибудь* только в тех случаях, когда продолжение речи, какое-нибудь слово, прибавленное к этому, и характер лица, которое говорит или о котором говорят, доказывают с полной несомненностью, что таков его смысл, а этого смысла оно никак не может иметь в устах столь разумной и целомудренной царской дочери, как Навсикая.

Прибавьте к этому странную нелепость, которая следовала бы из ее речи, если бы этому слову можно было придать такое значение; ведь тогда Навсикая в некотором роде признавала бы, что замужняя женщина может, не нарушая приличий, спать с кем ей заблагорассудится. Со словом $\mu\iota\sigma\upsilon\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ в греческом языке дело обстоит так же, как с употребительными в языке Писания словами *cognoscere* и *commisceri*, которые сами по себе означают только *познавать* и *соединяться* и которые фигурально

* Кн. VI. ст. 288.

означают *спать* только в определенном контексте. Таким образом, мнимая грубость слова, употребленного Гомером, всецело принадлежит нашему критику, пачкающему все, к чему бы он ни прикасался, и нападающему на древних авторов, исходя лишь из ложных толкований, которые он, не зная их языка, дает им по своей фантазии и которые им никто никогда не давал.

Четвертый ляпсус тоже относится к одному отрывку из «Одиссеи». В пятнадцатой книге этой поэмы Евмей рассказывает, что он родился на маленьком острове по имени Сира*, расположенном к западу от острова Ортигии**. Это он объясняет такими словами:

Ὀρτυγίας Χαθύπερθεν, ὅθι τροπαί ἥλιου.
Ortygia desuper, qua parte sunt conversiones solis.

(«Маленький остров, расположенный выше острова Ортигии, в той стороне, где заходит солнце»).

Это место ни для кого не представляло трудности; все комментаторы толковали его именно так; и сам Евстафий приводит примеры, показывающие, что глагол *τρέπεσθαι*, откуда происходит *τροπαί*, употребляется Гомером, когда он хочет сказать, что солнце заходит. Это подтверждает Гезихий, который объясняет термин *τροπαί* через термин *δύσεις*, слово, бесспорно, означающее закат. Правда, есть один старый комментатор²⁴, который написал в кратком примечании, что Гомер этими словами хотел также отметить, «что на этом острове была пещера, где показывали поворот или обращение солнца». Не очень понятно, что хотел сказать этим комментатор, столь же темный, сколь ясен Гомер. Но несомненно, что ни он, ни кто-либо другой никогда не утверждал, будто Гомер хотел сказать, что остров Сира расположен под тропиками, и что никто никогда не упрекал Гомера за эту ошибку и никто не защищал его от такого упрека, потому что подобной ошибки ему никто не приписывал. Только г-н Перро, который, как я многократно показывал, не знает греческого языка и очень плохо знает географию, ибо в одном из своих сочинений он поместил реку Меандр***, а следовательно, и Фригию и Трою

* Остров, принадлежащий архипелагу Кикладов.

** Остров того же архипелага; позднее название — Делос.

*** Меандр — река во Фригии.

в Грецию, только г-н Перро, говорю я, основываясь на химерической идее, которую он забрал себе в голову, и, может быть, на каком-нибудь злосчастном примечании пустого педанта, обвиняет поэта, которого все древние географы считали отцом географии, в том, что он якобы поместил остров Сиру и Средиземное море под тропиками — ошибка, какой не сделал бы и школьник; к тому же Перро утверждает, что это всем известно и будто комментаторы тщетно пытались спасти это место, ссылаясь на квадрант, который Ферекид, живший на триста лет позже Гомера, сделал на острове Сире, хотя Евстафий, единственный истинный знаток Гомера, ничего не говорит об этом толковании, и оно могло быть дано Гомеру только каким-нибудь комментатором Диогена Лаэртского *²⁵, мне неизвестным. Таковы доводы, которыми наш критик пытается убедить читателя, что Гомер был несведущ в искусствах, и которые лишь доказывают, что г-н Перро не знает греческого языка, посредственно знает латынь и сам отнюдь не сведущ в искусствах.

Он сделал и другие ляпсусы из-за незнания греческого языка, но пятую ошибку допустил, потому что не понял латинского текста. «Одиссея узнает его собака, не видевшая его двадцать лет» **, — говорит он. «Однако Плиний утверждает, что собаки живут не более пятнадцати лет». На этом основании г-н Перро порицает Гомера за то, что у него собака живет двадцать лет, что будто бы совершенно невозможно. Да будет мне позволено сказать ему, что он осуждает Гомера несколько легкомысленно, потому что не только Аристотель, как он сам признает, но и все современные натуралисты — Ионстон, Альдрованди и другие — утверждают, что есть собаки, живущие двадцать лет; потому что я сам, не углубляясь в прошлое, мог бы привести ему примеры, когда собаки жили до двадцати двух лет, и, наконец, потому что Плиний, хотя это и восхитительный писатель, как всем известно, не раз убеждался в том, что ему случалось ошибаться в вопросах, касающихся естественной истории, тогда как Гомера до диалогов г-на Перро никогда даже не обвиняли в подобных ошибках. Но что за важность!

* См.: Диоген Лаэртский в издании г-на Менажа, с. 76 текста и 68 примечаний.

** Кн. XVII, ст. 300 и далее.

Г-н Перро решил ныне верить одному Плинию и готов, по его словам, биться об заклад, что Плиний на его стороне. Что ж, раз он того хочет, придется в ответ ему сослаться на авторитет самого Плиния, которого он не читал или не понял и который говорит то же самое, что Аристотель и все прочие натуралисты, а именно что собаки обычно живут только пятнадцать лет, но что иные достигают и двадцати. Вот его слова*: *Canes laconici vivunt annis denis... Caetera genera quinddecim annos, aliquando viginti* («Собаки так называемой лакедемонской породы живут не более десяти лет... Все другие породы собак живут обычно пятнадцать лет, а некоторые — до двадцати»).

Кто бы мог подумать, что наш критик, желающий уличить в ошибке столь великого человека, как Гомер, ссылаясь на авторитет Плиния, не дает себе труда прочесть тот отрывок из Плиния, о котором идет речь, или попросить сведущих людей разъяснить ему смысл этого отрывка, и из множества ляпсусов, нагроможденных на немногих страницах, возымеет дерзость заключить, как он это делает, что «Гомер, который был плохим астрономом и плохим географом, весьма вероятно, был и неважным натуралистом». Найдется ли хоть один разумный человек, который, читая в диалогах г-на Перро эти нелепости, высказываемые с таким высокомерием, может удержаться, чтобы не отбросить в гнев книгу и не сказать, как Демифон у Теренция:

*Ipsum gestio
Dari mi in conspectum²⁶⁻²⁷ и т. д.*

Мне пришлось бы написать объемистый том, если бы я захотел показать ему все остальные ляпсусы, которые он сделал на разобранных мною семи или восьми страницах; их там столько, что я здесь не стану на них останавливаться, а, быть может, укажу их в следующем издании моей книги, если увижу, что люди устаивают вниманием эти греческие премудрости и читают заметки о книге, которую никто не читает.

* Плиний. Естественная история, кн. X.

РАЗМЫШЛЕНИЕ IV

«Что можно видеть в описании богини Раздора, которая, говорит он (Гомер),

В небо уходит главой, а стопами касается дола»²⁸

(Лонгин. О возвышенном, гл. VII).

Вергилий почти дословно перевел этот стих в четвертой книге «Энеиды», применив к Молве то, что Гомер говорит о Раздоре:

*Ingrediturque solo, et caput inter nubla condit*²⁹.

Даже столь прекрасный стих, которому подражает Вергилий и которым восхищается Лонгин, не избег критики г-на Перро; он находит эту гиперболу чрезмерной и относит ее к побасенкам. Г-н Перро не принял в расчет, что даже в обыденной речи у нас каждый день вырываются еще более сильные гиперболы, чем эта, в сущности, выражающая весьма справедливую мысль, а именно что Раздор царит повсюду на земле и даже на небе, среди богов — я хочу сказать, гомеровских богов. Таким образом, у Гомера это не описание гиганта, как утверждает наш критик, а весьма верная аллегория, и, хотя он олицетворяет Раздор, у него это аллегорическое лицо, которое, какого бы огромного роста оно ни было, не производит неприятного впечатления, потому что его рассматривают как идею и детище воображения, а не как материальное существо, наличествующее в природе. Так, выражение «Видел я нечестивца, вознесшегося, как кедр ливанский»^{*} в одном из псалмов не означает, что нечестивец был гигантом, высоким, как ливанский кедр, а означает только, что он был человеком чрезвычайно высокого роста, и г-н Расин прекрасно передал мысль Псалмопевца двумя стихами из своей «Эсфири», которые связаны со стихом Гомера:

Подобно кедр, упирался он
Главою в небосклон³⁰.

Таким образом, легко обосновать похвальные слова, которые говорит Лонгин по поводу гомеровского стиха о Раздоре. Однако, по правде говоря, эти слова не принадлежат Лонгину: я сам по примеру Габриэля де Петра

^{*} *Vidi impium superexaltatum, et elevatum sicut cedros Libani.* Псал. XXXVI, 35.

частью приписал их ему, поскольку в этом месте в греческой рукописи имеется большой пробел и там не приведен даже стих Гомера. Этого-то г-н Перро и не заметил, потому что, по всей видимости, он читал Лонгина только в моем переводе. Таким образом, он, думая, что возражает Лонгину, сверх собственного ожидания возразил мне. Но, нападая на меня, он не может отрицать, что нападает также на Гомера и в особенности на Вергилия, который все время был у него на уме, когда он хулил этот стих о Раздоре, — недаром он машинально написал «Молва» вместо «Раздор».

Значит, это его он подвергает своей превосходной критике: преувеличение поэта в этом месте «не может дать ясного представления о предмете». Почему? Потому, добавляет он, что, пока можно будет видеть голову Молвы, ее голова не будет в небе, а если ее голова в небе, мы мало что можем увидеть. Что за восхитительное рассуждение! Но где же Гомер и Вергилий говорят, что голова Раздора и Молвы видна? И почему бы ее голове не быть в небе независимо от того, видят ее или не видят? Разве здесь говорит не поэт, который, по общему допущению, видит все, что происходит не только на земле, но и на небе, из чего вовсе не следует, что это доступно и взору других людей? По правде говоря, я боюсь, как бы читатели не покраснели от стыда за меня, видя, что я опровергаю столь странные рассуждения. Наш критик нападает затем на другую гиперболу Гомера, относительно коней богов. Но поскольку то, что он говорит об этой гиперболе, всего лишь безвкусная шутка, того немногого, что я сказал по поводу предыдущего возражения, мне кажется, достаточно, чтобы ответить на оба.

РАЗМЫШЛЕНИЕ V

«Так же обстоит дело со спутниками Одиссея, обращенными в свиней*, которых Зоил называет плачущими поросятами» (Лонгин. О возвышенном, гл. VIII).

Судя по этому отрывку из Лонгина, Зоил, так же как г-н Перро, насмеялся над Гомером, ибо шутка насчет поросят довольно сходна с упреком, который наш совре-

* Одиссея, кн. X, ст. 239 и далее.

менный критик делает великому поэту по поводу громоздких сравнений. И поскольку в наш век у ограниченных людей, столь же невежественных, сколь спесивых, входит в моду подражать Зоилу, позволявшему себе непочтительно говорить о величайших поэтах античности, будет нелишне показать им здесь, к чему это привело древнего ратора, который был весьма ученым человеком, как свидетельствует Дионисий Галикарнасский³¹, и которого, насколько мне известно, ни в чем нельзя упрекнуть по части нравственности, потому что он всю жизнь был очень беден и потому что, несмотря на враждебное отношение к нему, вызванное его нападками на Гомера и Платона, никто никогда не обвинял его в ином преступлении, кроме самих этих нападков и некоторой мизантропии.

Надобно прежде всего посмотреть, что говорит о нем Витрувий, знаменитый архитектор, потому что у него мы находим самое пространное упоминание о Зоиле; а чтобы г-н Перро не обвинил меня в искажении текста этого автора, я воспользуюсь словами его брата, врача, который перевел Витрувия на французский язык. «Несколько лет спустя Зоил, которого прозвали бичом Гомера, прибыл из Македонии в Александрию и преподнес царю написанные им книги против «Илиады» и «Одиссеи». Птоломей, возмущенный тем, что автор так дерзко нападает на отца всех поэтов и издевается над тем, кого все ученые признают своим учителем, сочинениями которого восхищается весь свет и который уже не может постоять за себя, не ответил ему. После долгого ожидания Зоил, теснимый нуждой, передал царю свою мольбу о вспомоществовании. На это, как говорят, Птоломей дал такой ответ: «Раз Гомер за тысячу лет, прошедших с тех пор, как он умер, дал пропитание многим тысячам людей, Зоил, который похваляется, что он гораздо учнее Гомера, уж конечно, должен суметь не только прокормиться сам, но и прокормить многих других». О его смерти рассказывают по-разному. Одни говорят, что Птоломей приказал распять его, другие — что он был побит камнями, а третьи — что его живым сожгли в Смирне. Но как бы то ни было, не вызывает сомнения, что он вполне заслужил эту кару, ибо нет более гнусного преступления, чем критиковать писателя, который не может ответить на критику».

Не понимаю, как г-н Перро — врач, который думал о Гомере и Платоне примерно то же самое, что его брат и Зоил, смог до конца перевести этот отрывок. Правда, он, насколько было возможно, смягчил его, стараясь намекнуть, что произведениями Гомера восхищались только ученые, то есть педанты, выражаясь языком братьев Перро, хотя в латинском тексте нет ни единого слова, которое соответствовало бы слову «ученый». Там, где господин врач переводит: «...над тем, кого все ученые признают своим учителем...», сказано: «...над тем, кого все любители изящной словесности признают своим главой...»*. В самом деле, как ни велики были познания Гомера, он никогда не считался учителем ученых. Равным образом в латинском тексте Птоломей вовсе не говорит: «Зоил, который похвывается, что он гораздо учнее Гомера», а говорит: «Зоил, который похвывается, что он умнее Гомера»**. К тому же Витрувий не просто пишет, что Зоил преподнес Птоломею свои книги против Гомера и Платона, а пишет: «...он их прочел наизусть»***, что гораздо сильнее и, кроме того, показывает, что этот государь осудил их со знанием дела.

Г-н врач не удовольствовался этими смягчениями: он сделал примечание, в котором старается внушить читателю мысль, что многое здесь лишь приписано Витрувию, на том основании, что это рассуждение недостойно Витрувия и он не мог сказать, что нельзя критиковать писателя, который не может ответить на критику, и что даже если бы это и было так, порицать что-либо в сочинениях Зоила против Гомера и Платона было бы преступлением, и виновный в нем заслуживал бы сожжения. Я отвечаю на это, что, во-первых, в латинском тексте сказано не просто «критиковать», а «обвинять»****, «привлекать писателей к суду», то есть по всей форме выступать против всех их сочинений, а во-вторых, под этими писателями Витрувий подразумевает не обычных писателей, а таких, как Платон и Гомер, которыми человечество восхищалось на протяжении веков и относительно которых мы, когда что-нибудь в их сочинениях вызывает у нас возражения, должны предполагать, что если бы они могли за-

* *Philologiae omnis ducem.*** *Qui meliori ingenio se profiteretur.**** *Regi recitavit.***** *Qui citat eos quorum.*

щищаться, то, к нашему удивлению, оказалось бы, что ошибались мы, а не они, так что их отнюдь нельзя ставить в один ряд с Зоилом, который был хулим во все века и писания которого не получили даже такой известности, какую благодаря моим замечаниям получают сочинения г-на Перро, по крайней мере удостоившиеся ответа.

Но чтобы довершить портрет этого человека, неплохо привести слова автора, которого г-н Перро цитирует всего охотнее, а именно Элиана. В книге IX «Пестрых рассказов» он пишет: «Зоил, нападавший на Гомера, Платона и других великих людей, был уроженцем Амфиополиса* и учеником того Поликрата, который сочинил обвинительную речь против Сократа. Вот как приблизительно он выглядел. Он носил большую бороду, но наголо брил голову. Ходил он обычно в плаще, едва доходившем до колен. Он любил дурно говорить обо всем, и ему нравилось всем противоречить. Одним словом, никогда не было столь злобного человека, как этот несчастный. Когда один весьма ученый человек спросил его, почему он так зло говорит обо всех хороших писателях, он ответил: «Потому что я не могу делать им зло»³².

Я никогда не кончил бы, если бы захотел собрать все поношения, которым он подвергался в древности, когда был повсюду известен как подлый фракийский раб. Утверждают, что он напал на Гомера из зависти и что поэтому всех завистников с тех пор называли Зоилами, как о том свидетельствует двустишие Овидия:

*Ingenium magni livor detrectat Homeri:
Quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes*³³.

Я намеренно привожу здесь этот отрывок, чтобы показать, что живой писатель, что бы ни говорил г-н Перро, вполне может завидовать писателю, умершему много веков назад. И в самом деле, я знаю не одного недоучку³⁴, который краснеет, когда при нем чрезмерно хвалят Цицерона или Демосфена, считая, что этим принижают его.

Но не буду отклоняться от Зоила. Я не раз задумывался над вопросом, что навлекло на него такую неприязнь и такой дождь поношений. Ведь не он один кри-

* Город во Фракии.

тиковал Гомера и Платона. Так, Лонгин в своем трактате, как мы видим, высказывает на их счет несколько критических замечаний, а Дионисий Галикарнасский не пощадил ни Платона, ни Зоила³⁵. Тем не менее эти критики не вызвали своими суждениями всеобщего негодования. Отчего это? Причина, по-моему, вот в чем. Помимо того, что эти критические суждения весьма здравы, вполне очевидно, что они высказаны не для того, чтобы умалить славу этих великих людей, а для того, чтобы обосновать некоторые важные правила; в сущности, эти критики, отнюдь не отрицая достоинств сих героев (так они их называют), повсюду дают понять, что, даже критикуя их, признают их своими учителями в искусстве слова и единственными образцами, которым должно следовать всем пишущим, и если и обнаруживают у них некоторые изъяны, то в то же время показывают нам несметные красоты, так что из чтения их сочинений выносишь убеждение в правоте критика и в еще большей мере — в величии гения критикуемого писателя. Добавлю к этому, что, высказывая свои критические замечания, они выражаются столь почтительно, с такой скромностью и осторожностью, что к ним невозможно испытывать недоброе чувство.

Совсем иначе обстоит дело с Зоилом, человеком весьма желчным и до крайности самовлюбленным, ибо, насколько можно судить по нескольким фрагментам из его критических сочинений, которые дошли до нас, и по тому, что сообщают о нем древние авторы, он вознамерился опорочить творения Гомера и Платона, ставя того и другого ниже самых заурядных писателей. Он называл сказания «Илиады» и «Одиссеи» небылицами, а Гомера — вралем*; он пошло насмеялся над самыми прекрасными местами из обеих поэм, и все это с высокомерием педанта, вызывавшим всеобщее возмущение, что и навлекло на него, по моему мнению, столь ужасную хулу и привело его к столь трагическому концу.

Но, может быть, здесь нехудо объяснить, что я подразумеваю под высокомерием педанта и что, собственно, такое педант, потому что, как мне кажется, г-н Перро не понимает этого слова во всем его значении. В самом деле, если судить по всему тому, что он старается внушить

* Φιλόμυθον.

в своих диалогах, педант в его понимании — это ученый, воспитанный в коллеже и набитый греческим и латынью, который слепо восхищается всеми древними авторами; не верит, что можно сделать новые открытия в природе и пойти дальше Аристотеля, Эпикура, Гиппократ, Плиния; счел бы самого себя святотатцем, если бы обнаружил у Вергилия что-либо вызывающее возражения; находит Теренция не просто хорошим автором, но верхом совершенства; не отличается вежливостью; не только никогда не порицает древнего автора, но особенно почитает авторов, которых мало кто читает, как, например, Ясона, Бартоло, Ликофрона, Макробия и т. д.

Вот какое представление о педанте, по-видимому, составил себе г-н Перро. Он был бы поэтому очень удивлен, если бы ему сказали, что педант являет собой почти полную противоположность этому портрету; что педант — это самодовольный человек, который, обладая посредственными познаниями, смело судит обо всем на свете; непрестанно хвалится, что сделал новые открытия; свысока смотрит на Аристотеля, Эпикура, Гиппократ, Плиния; хулит всех остальных древних авторов; печатно заявляет, что Ясон и Бартоло были невежды, а Макробий — школяр; находит, правда, кое-какие сносные места у Вергилия, но находит и много таких, которые заслуживают быть освищенными; едва признает Теренция хорошим автором; при всем том изъясняется с показной вежливостью; считает, что в речах большинства древних нет ни стройности, ни лаконизма; одним словом, нимало не смущаясь, противоречит всеобщему мнению.

Быть может, г-н Перро скажет мне, что истинный портрет педанта отнюдь не таков. Однако именно таким изображает его прославленный Ренье, французский поэт, который, по общему согласию, наряду с Мольером лучше всех знал нравы и характеры людей. В своей десятой сатире³⁶ он описывает педанта, который

Ученостью своей, как он понять давал,
И Александрова педанта посрамлял... —

а затем излагает его речи о том,

Что учит он других методою отличной;
Что тайну он открыл материи первичной;
Что славный Эпикур был пьяница, хоть плачь,
А лекарь Гиппократ был попросту палач;

Что Ясон с Бартоло юстиции не знали,
 Хоть их юристами великими считали;
 Что в «Энеиде» он готов нам указать
 Места, которые со смехом освистать
 Все луврские пажи, конечно, были б вправе
 Стоустой вопреки Вергилиевой славе;
 Что Плиний Старший труд неровный сочинил
 И что Теренций пуст, хотя довольно мил,
 А главное, знаток изящных выражений.
 Так критик строгий наш, не ведая сомнений,
 Об авторе любом готов судить, рядить,
 Горазд сокрытые изъяны находить:
 Здесь здравомыслия, тут стройности не видно,
 Тут видеть замысел испорченный обидно,
 Макробия плетью нехудо б наказать и т. д.

Предоставляю г-ну Перро оценить по достоинству эту картину и рассудить, кого описал Ренье в этих стихах, — университетского ученого, который питает искреннее уважение ко всем великим писателям древности и в меру сил внушает его своим юным ученикам, или самонадеянного писателя, который называет всех древних невеждами, грубиянами, фантазерами, безумцами и который, будучи уже не молодым человеком, на склоне лет тем только и занимается, что противоречит всеобщему мнению.

РАЗМЫШЛЕНИЕ VI

1693

«В самом деле, когда слишком задерживаются на мелочах, то портят этим все» (Лонгин. О возвышенном, гл. VIII).

Это как нельзя более верно, особенно применительно к стихам; и в этом один из главных недостатков Сент-Амана. У этого поэта было довольно таланта для вакхических и сатирических произведений, а иногда и в сочинениях серьезного жанра попадаются удачные строки; но он портит все, примешивая к высокому низменное. Это можно видеть в его оде «Одиночество», где среди великого множества весьма приятных образов он совершенно не к месту рисует взору вещи самые отвратительные: осклизлых жаб и улиток, скелет повешенного и т. п.

И там скелет качается ужасный
 Несчастливого любовника в петле.

Особенно странное впечатление производит этот недостаток в его «Моисее», в том месте, где описывается переход через Красное море³⁷: вместо того чтобы остановиться на важных обстоятельствах, связанных со столь величественным сюжетом, он теряет время, рисуя ребенка, который, подобрав раковину, вприпрыжку бежит показать ее матери, а в двустииши:

Там, возле стен, что взоры проникают,
Ошеломленные, им рыбы вследзирают, —

как я сказал в моем «Поэтическом искусстве»³⁸, в некотором роде заставляет рыб глядеть из окон.

Один г-н Перро на всем свете мог не почувствовать комизма этого двустиишия, где рыбы как будто нанимают окна, чтобы глядеть, как переходит через море еврейский народ³⁹. Это тем более смешно, что рыбы почти ничего не видят сквозь воду, и глаза у них поставлены так, что, если бы они высовывали голову из-за водяных стен, им было бы весьма трудно увидеть этот переход. Г-н Перро пытается тем не менее оправдать это двустиишие, но доводы его столь невразумительны, что, право, я злоупотребил бы терпением читателей, если бы стал на них отвечать. Удовольствуюсь тем, что отошлю его к сравнению Гомера, которое приводит Лонгин. Он увидит на этом примере, с каким искусством великий поэт отбирает и объединяет важные обстоятельства. Однако я сомневаюсь, что он с этим согласится, потому что ему особенно не нравятся сравнения Гомера и он делает их главным предметом шуток в своем последнем диалоге. Быть может, меня спросят, что это за шутки, поскольку г-н Перро не пользуется репутацией большого шутника, а так как, по всей вероятности, читатели не станут искать ответа на этот вопрос в оригинале, я готов, чтобы удовлетворить их любопытство, привести здесь некоторые из них. Но для этого нужно сначала дать представление о диалогах г-на Перро.

Это беседы между тремя лицами, из которых первый, ярый враг древних и в особенности Платона, — сам г-н Перро, как он заявляет в своем предисловии. Он называет себя в этих диалогах аббатом, и я не совсем понимаю, почему он присваивает себе это церковное звание, поскольку в них речь ведется о вещах весьма мирских, чрезвычайно хвалятся романы, а опера рассматривается

как верх совершенства, до которого смогла подняться поэзия на нашем языке. Второй собеседник — шевалье, поклонник аббата, который играет роль его Табарена — подтверждает его суждения, а иногда даже противоречит ему, чтобы позволить ему блеснуть. Надо полагать, г-н Перро не обидится на меня за то, что я называю его шевалье Табареном, поскольку этот шевалье сам объявляет в одном месте, что диалоги Табарена и Мондора он ценит выше диалогов Платона⁴⁰. Наконец, третий собеседник, самый глупый из всех, — председатель судебной палаты, покровитель древних, который понимает их еще хуже, чем аббат и шевалье, часто не может ответить на самые легковесные возражения и подчас так глупо защищает здравый смысл, что в его устах он выглядит смешнее всякой бессмыслицы. Одним словом, он играет здесь роль олуха из комедии, которому то и дело достаются щелчки по носу. Таковы действующие лица пьесы; посмотрим теперь, как они действуют.

Аббат объявляет, например, что он не одобряет сравнений Гомера, где поэт, не довольствуясь сравнением как таковым, распространяется о каком-нибудь историческом обстоятельстве, имеющем касательство к предмету, о котором идет речь, как, например, в том месте, где он сравнивает бедро раненого Менелая со слоновой костью, окрашенной в пурпур карской или меонской женой. Эта меонская или карская жена не нравится аббату: он терпеть не может такого рода «длиннохвостых сравнений»; это выражение восхищает шевалье, который по этому случаю вспоминает премилые шуточки, отпускаявшиеся в компании его приятелей, когда в прошлом году, в деревне, они забавы ради упражнялись в подобных «длиннохвостых» сравнениях.

Эти шуточки приводят в замешательство председателя, который чувствует остроумие, заключенное в слове «длиннохвостые». Однако он считает своим долгом ответить на них. Это было вовсе не трудно, потому что ему довольно было бы сказать то, что на его месте сказал бы всякий человек, знающий начала риторики, а именно что в одах и эпических поэмах сравнения употребляются не только для того, чтобы разъяснить мысль и украсить речь, но и для того, чтобы потешить читателя и доставить отдых его уму, время от времени отвлекая его от основного сюжета и предлагая его вниманию другие

приятные предметы; что как раз в этом особенно блистал Гомер, у которого не только все сравнения, но и все речи полны образов, столь верных природе и столь различных, что, оставаясь всегда одним и тем же, он тем не менее всегда другой, и всегда чему-то учит читателя, и заставляет его увидеть в вещах, которые изо дня в день у него перед глазами, то, чего тот не замечал, что в поэзии — это общепризнанная истина — члены сравнения не обязательно должны строго отвечать один другому, что достаточно общего соответствия между ними и что чрезмерная точность отдает педантством.

Вот что здравомыслящий человек мог бы без труда сказать аббату и шевалье; но председатель рассуждает не так. Сначала он искренне признает, что наших поэтов подняли бы на смех, если бы они употребляли в своих поэмах такие пространные сравнения, и оправдывает Гомера только тем, что у него был восточный вкус, как и у всей его нации. По этому поводу он объясняет, каков вкус у восточных народов: по причине пылкости воображения и живости ума они всегда хотят, по его словам, чтобы им говорили сразу две вещи, и не потерпели бы, чтобы речь имела только один смысл, тогда как мы, европейцы, довольствуемся одним смыслом и нам по душе, чтобы нам говорили в каждый момент что-то одно. Эти прекрасные наблюдения председатель сделал с полной непосредственностью и, без сомнения, самостоятельно, потому что ни у кого не мог их позаимствовать: совершенно неверно, что восточным народам свойственна большая живость ума, чем европейцам, а в особенности чем французам, которые повсюду славятся своею сметливостью; фигуральный стиль, который ныне господствует в Малой Азии и прилежащих странах, но отнюдь не господствовал там в былые времена, укоренился лишь благодаря вторжению арабов и других варварских наций, наводнивших эти страны вскоре после Ираклия и принесших туда вместе со своим языком и своей религией напыщенность речи. В самом деле, греческие отцы церкви на Востоке — святой Юстин, святой Василий, святой Хризостом, святой Григорий Назианзин и многие другие — никогда не прибегали к этому стилю, и ни Геродот, ни Дионисий Галикарнасский, ни Лукиан, ни Иосиф⁴¹, ни Филон-иудей, ни какой-либо другой греческий автор никогда не говорили этим языком.

Но вернемся к «длиннохвостым сравнениям». Председатель собирается с силами, чтобы опровергнуть довод аббата, всю соль которого составляет слово «длиннохвостые», и, наконец, говорит, что, как на церемониях туалеты принцесс критиковались бы, если бы их шлейфы не влачили по земле, так и сравнения в эпической поэме заслуживали бы порицания, если бы у них не было длинных хвостов. Что за нелепый ответ! Какое отношение имеют сравнения к принцессам? Однако шевалье, до сих пор ни в чем не соглашавшийся с судьей, потрясен этим ответом и начинает опасаться за аббата, которого тоже поражает его глубокий смысл и который с трудом выходит из положения, признавая вопреки своему первоначальному мнению, что, собственно говоря, сравнения могут иметь длинные хвосты, но что эти хвосты, подобно шлейфам принцесс, должны быть сделаны из того же материала, а этого как раз и не хватает, говорит он, сравнениям Гомера; таким образом, если бы во Франции, как это вполне может случиться, вошло бы в моду шить шлейфы из другой ткани, нежели платья, председатель в вопросе о сравнениях оказался бы совершенно прав. Вот как эти трое господ применяют человеческий разум: один всегда делает возражения, которых он не должен делать; второй одобряет то, чего не должен одобрять; а третий отвечает то, что не должен отвечать.

Ведь если председатель здесь в некоторой мере одерживает верх над аббатом, то аббат вскоре берет реванш в споре по поводу другого места из Гомера. Это то место из двенадцатой песни «Одиссеи»*, где, согласно переводу г-на Перро, Гомер рассказывает, что «Одиссей, которого на обломке мачты несло к Харибде как раз в то время, когда вода вздымалась, страхась упасть на дно, когда вода опять схлынет, ухватился за дикую смоковницу, росшую на утесе, прицепился к ее ветвям, как летучая мышь, и, повиснув таким образом, стал ждать, чтобы мачту, погрузившуюся в пучину, снова вынесло на поверхность», и добавляет, что «когда он увидел ее, он обрадовался, как судья, который, разрешив несколько тяжб, поднимается со своего места и уходит домой обедать». Аббат глумится над председателем по поводу этого странного сравнения с судьей, который уходит обе-

* Стих 420 и далее.

дать, и, видя замешательство собеседника, добавляет: «Разве я неправильно перевожу текст Гомера?» Тут снова вступает в разговор шевалье. И в ответ защитнику древних, который, не оспаривая верность перевода, замечает, что у поэта все это выражено так прелестно, что читатель не может не быть очарован, он говорит: «Вы просто смеетесь над нами. Коль скоро Гомер усматривает сходство между человеком, который радуется, увидев, как его мачта всплывает из пучины, и судьей, который встает и уходит обедать, разрешив несколько тяжб, он при всем своем величии говорит вздор».

Бедный председатель весьма удручен, и только потому, что он не заметил чудовищного ляпсуса, который сделал здесь аббат, приняв обстоятельство времени за сравнение. Ибо в этом месте у Гомера нет никакого сравнения. Одиссей рассказывает, что, увидев, как мачту и киль его корабля, на которых он спасся, поглотила Харибда, он, как ночная птица, уцепился за смоковницу, свешивавшуюся с утеса, и долго висел там в надежде, что с отливом Харибда извергнет обломки его корабля, что так и случилось, и что около часа, когда судья, отправив правосудие, уходит подкрепиться, то есть примерно в три часа пополудни, эти обломки появились из Харибды и он снова взобрался на них. Это определение времени тем более правильно, что, как уверяет Евстафий, именно в этот час происходит один из отливов Харибды, которых бывает три в течение суток, и что в древности в Греции обычно указывали часы дня по времени, когда начинались и когда кончались судебные заседания. Ни один комментатор не понимал это место по-другому, и латинский переводчик его совершенно верно передал. Отсюда видно, кто повинен во вздорности этого мнимого сравнения, Гомер ли, который его вовсе не делал, или аббат, который так некстати приписал его Гомеру.

Но прежде чем оставить беседу этих трех господ, я, с позволения аббата, добавлю, что не могу согласиться с решительным ответом, который он дает шевалье, когда тот замечает: «Кстати о сравнениях. Говорят, Гомер сравнивает Одиссея, который ворочается в постели, с кровяной колбасой, которую жарят на жаровне». Аббат отвечает: «Это верно», а я отвечаю: «Ничего подобного, тем более что во времена Гомера в греческом языке даже не существовало слова, означающего кровяную кол-

басу, — тогда не было ни кровяной колбасы, ни рагу». В действительности в двадцатой книге «Одиссеи»* Гомер сравнивает Одиссея, который ворочается на своем ложе с боку на бок, сторяя от желания поскорее упиться, как говорит Евстафий, кровью женихов Пенелопы, с голодным человеком, который жарит на большом огне полный крови и жира желудок животного, сторяя от желания насытиться им и непрерывно поворачивая его к огню то одной, то другой стороной.

В самом деле, как всем известно, желудок некоторых животных был у древних одним из излюбленных блюд, а особенно восхвалялся у римлян *sumen*, то есть желудок свиньи, который древним цензурным законом даже запрещалось есть, как излишнее лакомство⁴². Из-за слов «полный крови и жира», которые Гомер употребил, говоря о желудке животных, и которые так справедливы применительно к этой части тела, жалкий переводчик⁴³, который в свое время перевел «Одиссею» на французский язык, вообразил, будто Гомер говорит в этом месте о кровяной колбасе, потому что свиная колбаса делается обыкновенно из крови и жира, и по глупости так и написал в своем переводе. Поверив этому переводчику, некоторые невежды, в том числе аббат из диалога, и решили, что Гомер сравнивал Одиссея с кровяной колбасой, хотя ни в греческом, ни в латинском тексте ничего подобного не сказано и ни один комментатор никогда не делал такого смешного ляпсуса⁴⁴. Это показывает, какие неприятности приключаются с теми, кто изволит говорить о языке, которого не знает.

РАЗМЫШЛЕНИЕ VII

1693

«Нужно думать о том, как отнесутся к нашим сочинениям наши потомки» (Лонгин. О возвышенном, гл. XII).

В самом деле, только признание потомства есть истинное доказательство достоинства произведений изящной словесности. Каким бы шумным успехом ни пользовался писатель при жизни, какими бы похвалами его ни осыпали, из этого еще нельзя безошибочно заклю-

* Стих 24 и далее.

читать, что его сочинения превосходны. Быть может, им придали цену в глазах современников ложный блеск, новизна стиля, модный образ мыслей, и, быть может, в следующем веке у людей раскроются глаза и к тому, чем прежде восхищались, будут относиться с пренебрежением. Прекрасный пример тому — Ронсар⁴⁵ и его подражатели, Дю Белле, Дю Бартас, Депорт, которые в прошлом веке всех восхищали, а теперь даже не находят читателей.

То же самое случилось у римлян с Невием, Ливием, Эннием, которые во времена Горация, как мы узнаем от этого поэта, имели еще много почитателей⁴⁶, но в конце концов совершенно упали во мнении публики. И не надо думать, что падение этих поэтов, как латинских, так и французских, объяснялось тем, что языки их стран изменились. Причина была в другом: они не достигли цельности и совершенства, необходимых для того, чтобы увековечить произведение, придать ему непреходящую ценность. Ведь, например, латинский язык, на котором писали Цицерон и Вергилий, очень изменился ко времени Квинтилиана и тем более ко времени Авла Геллия. Однако Цицерон и Вергилий почитались еще больше, чем при их жизни, потому что своими сочинениями они как бы закрепили язык, поднявшись до той степени совершенства, о которой я говорил.

Таким образом, не устарелость слов и выражений обесценили Ронсара; просто люди вдруг заметили, что красоты, которые прежде усматривали в его стихах, во все не красоты, пониманию чего весьма споспешествовали подвизавшиеся после него Берто, Малерб, Ленжанд и Ракан, в своих произведениях серьезного жанра уловившие истинный дух французского языка, который в эпоху Ронсара не только не достиг зрелости, как превратно представлялось Паскье, но еще не вышел из раннего детства. Зато истинный стиль эпиграммы, рондо и посланий был найден еще до Ронсара поэтами Маро, Сен-Желе и другими, чьи произведения этого рода отнюдь не забыты и поныне пользуются общим признанием, так что, когда хотят найти простодушный тон, иногда даже прибегают к их стилю, что так удачно получалось у прославленного Лафонтена. Итак, только длинная череда лет может установить истинное достоинство и ценность произведения.

Но когда писателями восхищались на протяжении многих и многих веков, а отвергали их лишь некоторые люди, отличающиеся странным вкусом — ведь извращенные вкусы всегда встречаются, — тогда сомневаться в достоинстве этих писателей не только дерзость, но и безумие. Ведь если вы не видите красот в их сочинениях, из этого не следует, что их там нет, а следует только, что вы слепы и лишены вкуса. Большинство людей с течением времени правильно оценивают гениальные произведения. В нынешнее время уже не стоит вопрос, доподлинно ли Гомер, Платон, Цицерон, Вергилий — замечательные люди; это бесспорно, потому что с этим согласились двадцать веков; вопрос заключается лишь в том, чем они замечательны и что заставляло людей восхищаться ими на протяжении стольких веков, и нужно либо найти ответ на этот вопрос, либо отказаться от занятий изящной словесностью, к которым, как вы должны понять, у вас нет ни склонности, ни способностей, поскольку вы не чувствуете того, что чувствуют все.

Говоря это, я все же предполагаю, что вы знаете язык этих авторов; ибо, если вы его не знаете, если вы не усвоили его, я не буду порицать вас за то, что вы не увидели красот в их сочинениях, а буду порицать лишь за то, что вы о них говорите. И как раз за это заслуживает всяческого осуждения г-н Перро, который, не зная языка Гомера, отваживается вменять ему в вину ляпсусы переводчиков и говорить человечеству, которое так восхищалось творениями этого великого поэта на протяжении стольких веков: «Вы восхищались глупостями». Это примерно то же самое, что, будучи слепым от рождения, кричать на всех углах: «Господа, я знаю, что солнце, которое вы видите, вам кажется прекрасным, но я, никогда не видевший его, объявляю вам, что оно безобразно».

Но вернемся к тому, о чем я говорил выше. Поскольку только потомство по достоинству может оценить сочинения, не следует, каким бы восхитительным ни казался вам современный писатель, необдуманно проводить параллель между ним и писателями, восхищавшими людей в течение многих веков, потому что нельзя даже быть уверенным, что его произведения перейдут в следующий век. Не надо далеко ходить за примерами: сколько было на нашей памяти восхищавших публику писателей, слава которых увяла за несколько лет! Как

только не превозносили тридцать лет назад сочинения Бальзака! О нем говорили не просто как о самом красноречивом человеке своего века, но как о единственном красноречивом. У него действительно были замечательные качества. Можно сказать, никто лучше него не знал свой язык и никто лучше не понимал, каково точное значение слов и правильная соразмерность периодов, — его до сих пор все хвалят за это. Но вдруг было обнаружено, что хуже всего он знал искусство, которому посвятил всю жизнь, я хочу сказать — искусство писать письма, ибо, хотя его письма полны ума и восхитительных выражений, в них повсюду дают о себе знать два порока, наиболее противные эпистолярному жанру, а именно вычурность и напыщенность, и ему свойственно непростительное стремление говорить непременно иначе, чем говорят другие, так что против него постоянно обращают тот самый стих, который Менар в свое время написал себе в похвалу:

Нет в мире смертного, что говорит, как он.

Правда, есть еще люди, которые его читают, но уже никто не отваживается ему подражать, ибо те, кто пытался это делать, становились всеобщим посмешищем.

Но еще более яркий пример, чем пример Бальзака, являет собой Корнель. Из всех поэтов нашего времени он стяжал наибольшую славу, и, казалось, во Франции никогда не будет равного ему. И действительно, у нас не было более возвышенного и более плодовитого гения. Однако ныне, когда он уже подвергся испытанию временем, его заслуга сводится к сочинению восьми или девяти театральных пьес, вызывающих восхищение и знаменующих, если позволительно так выразиться, полдень его поэзии, в которой восход и закат ничего не стоили. Да и в этих немногих хороших пьесах, помимо довольно частых языковых ошибок, начинают замечать много мест, которые страдают напыщенностью, чего раньше не видели. Поэтому теперь не только не считается дурным сравнивать его с г-ном Расином, но и находится немало людей, даже отдающих последнему предпочтение. Потомство рассудит, кто из них выше, ибо я убежден, что сочинения того и другого будут жить в веках, но пока ни те, ни другие не следует сравнивать с творениями Еврипида и Софокла⁴⁷, поскольку на этих произведениях еще не

лежит печать, которой отмечены произведения Еврипида и Софокла, я хочу сказать — печать многовекового признания.

Впрочем, не надо думать, что в число писателей, пользовавшихся признанием во все времена, я включаю и авторов, правда, древних, но стяжавших лишь репутацию посредственных, как Ликофрон, Нонн, Силий Италик, автор трагедий, приписывавшихся Сенеке, и других, с которыми вполне можно сравнить и которым, как мне кажется, можно даже по справедливости предпочесть многих современных авторов. К писателям этого высокого ранга я отношу лишь тех немногих, чье имя уже само по себе звучит хвалой, таких, как Гомер, Платон, Вергилий и т. п. И я почитаю их не сообразно со временем, которое прошло с тех пор, когда они творили, а сообразно со временем, на протяжении которого ими восхищались. Об этом не лишне предупредить многих людей, которые могли бы попасть впросак, поверив нашему критику, желающему внушить читателям мысль, что древних восхваляют только потому, что они древние, а новых хулят только потому, что они новые, что совершенно неверно, поскольку есть много древних, которыми отнюдь не восхищаются, и много новых, которых все восхваляют. Древность писателя еще не удостоверяет его достоинства, но неизменное с древних времен восхищение его произведениями есть несомненное и безошибочное доказательство, что они его заслуживают.

РАЗМЫШЛЕНИЕ VIII

1693

«Иначе обстоит дело с Пиндаром и Софоклом; ибо часто во время их величайшего неистовства, когда они, так сказать, мечут громы и молнии, их пыл неожиданно угасает и они внезапно падают с высоты» (Лонгин. О возвышенном, гл. XXVII).

Лонгин здесь достаточно ясно дает понять, что находит у Пиндара недостатки. А у какого автора их нет? Но в то же время он заявляет, что замеченные им недостатки не могут быть названы ошибками, что они всего лишь маленькие погрешности, проистекающие из того, что Пиндара увлекало божественное вдохновение, кото-

рым он был не в силах управлять по своему желанию. Вот как самый великий и самый строгий из всех греческих критиков говорит о Пиндаре, даже когда порицает его.

Совсем другим языком говорит г-н Перро, который, без сомнения, не знает греческого⁴⁸. Он объявляет, что сочинения Пиндара не только полны грубых ошибок, но и лишены всякой красоты, что он писал невразумительную галиматью, которую никто никогда не мог понять, и что Гораций лишь в насмешку сказал о нем, что это неподражаемый автор. Одним словом, по г-ну Перро, Пиндар — негодный писатель, цепимый только учеными, которые читают его не понимая и выискивают рассеянные в его сочинениях жалкие сентенции. Вот что он счел уместным бездоказательно утверждать в своем последнем диалоге⁴⁹. Правда, в другом диалоге он пытается это обосновать в разговоре с г-жой Морине, ссылаясь на то, что начало первой оды этого великого поэта непонятно, и блестяще доказывает это собственным переводом оды, ибо надобно признать, что, если бы Пиндар выражался так, как он, ни Ла Сер, ни Ришсурс не превзошли бы Пиндара по части галиматьи и низменности⁵⁰.

Читатель будет изрядно удивлен, увидев, что эта низменность и эта галиматья всецело принадлежат г-ну Перро, который, переводя Пиндара, обнаружил незнание и греческого, и латыни, и французского. Это легко доказать. Но для этого нужно напомнить, что Пиндар жил немногим позднее Пифагора, Фалеса и Анаксагора, знаменитых философов-натуралистов, весьма успешно преподававших физику. Особенную известность получило учение Фалеса, считавшего воду началом всех вещей. Сицилиец Эмпедокл, современник Пиндара и ученик Анаксагора, даже превзошел их: он не только далеко продвинулся в познании природы, но и сделал то, что по его примеру сделал потом Лукреций, — изложил всю физику в стихах. Его поэма не сохранилась; однако известно, что она начиналась с восхваления четырех стихий и, по видимому, в ней говорилось также об образовании золота и прочих металлов. Это сочинение так прославилось в Греции, что на его автора смотрели как на божество⁵¹.

Пиндар, сочинивший свою первую олимпийскую оду во славу Ферона, царя Сицилии, одержавшего победу на конских ристаниях, начинает ее как нельзя более просто

и естественно: словами о том, что, если бы он хотел воспеть чудеса природы, он воспел бы, по примеру Эмпедокла Сицилийского, воду и золото, как две отменнейшие вещи на свете, но что, посвятив себя воспеванию человеческих деяний, он воспевает Олимпийские игры, ибо это самое великое из них, и что сказать, что есть какие-либо состязания, столь же великолепные, как Олимпийские игры, все равно что утверждать, будто в небе есть светило столь же лучезарное, как солнце. Такова мысль Пиндара, изложенная в естественном порядке, как ее изложил бы правильной прозой ритор. Вот как Пиндар выражает ее поэтическим языком: «Нет ничего более прекрасного, чем вода, нет ничего более блестящего, чем золото, и оно выделяется среди прочих великолепных богатств, как огонь среди ночной темноты. Но, ум мой, поскольку* ты хочешь воспевать игры, не воображай ни что в обширных пустынях неба, когда светло**, можно увидеть другое светило, столь же лучезарное, как солнце, ни что на земле можно назвать другие игры, столь же великолепные, как Олимпийские».

Я перевел здесь Пиндара почти дословно и приписал ему только слова «на земле», которые так напрашиваются по смыслу, что поистине только человек, не знающий, что значит переводить, мог бы придрататься ко мне по этому поводу. Я не утверждаю, что в этом буквальном переводе дал почувствовать всю силу оригинала, красота которого состоит главным образом в числе, сочетании и выборе слов. Но разве может здравомыслящий человек не заметить величия и благородства, отличающего этот текст, даже в моем сухом переводе! Сколько величавых образов — вода, золото, огонь, солнце! Сколько возвышенных фигур сразу — метафора, апострофа, метонимия! Какой оборот и какое приятное круговращение слов! Выражение «в обширных пустынях неба, когда светло» — одно из самых замечательных в поэзии всех времен.

* Частица *εἰ* в этом месте значит «поскольку», «так как» или «если», что Буэна прекрасно показал, обратившись к Третьей оде, где повторяются слова *ἄριστον* и т. д.

** Латинский переводчик неправильно перевел в этом месте слова *μηδέτι σκότα ἄλλο φαεινὸν ἄστρον*, которые следует передать в указанном мною смысле. Вместо *Ne contempleris aliud visibile astrum*, как сказано у него, надо сказать: *Ne puta quod videatur aliud astrum* («Не воображай, что можно увидеть другое светило» и т. д.).

В самом деле, кто не замечал, каким несметным числом звезд небо кажется усыпанным ночью и как оно пустынно, когда показывается солнце? Таким образом, по одному началу этой оды постигаешь, что Гораций хотел дать понять, когда сказал, что «Пиндар подобен могучей реке, которая катит бурливые волны, и из его уст, как из глубокого источника, извергаются безмерные богатства и красоты».

Fervet, imensusque ruit profundo
Pindarus ore⁵².

Рассмотрим теперь перевод г-на Перро. Вот он: «Вода, правда, очень хорошая вещь, а золото, которое сверкает, как огонь ночью, замечательно блестит среди богатств, которые делают человека горделивым. Но если ты, мой ум, желаешь воспевать игры, не созерцай другое светило, более лучезарное, чем солнце среди дня в беспредельности воздуха, ибо мы не могли бы воспевать более славные игры, чем Олимпийские». Можно ли найти более пошлую галиматью? «Вода, правда, очень хорошая вещь» — фраза из обиходной речи, и звучит она комически, что совершенно не отвечает величественности Пиндара. Слово ἄριστον означает по-гречески не просто *хорошая*, а *дивная, божественная, прекраснейшая из прекрасных*. По-гречески вполне можно сказать, что Александр и Юлий Цезарь были ἄριστοι; неужели мы напишем в переводе, что они были *хорошие люди*? К тому же слова *хорошая вода* по-французски приобретают низменный смысл, потому что употребляются в просторечии для обозначения водки, как показывают вывески питейных заведений. Слово *правда* в этом месте еще более обыденно и смешно и вовсе не согласно с оригиналом, ибо в греческом языке μέν и δέ — энклитики, которые служат только для облегчения версификации. «А золото, которое сверкает...» — читаем мы у Перро, но этого *а* нет в греческом тексте, так же как *которого*. «...Замечательно блестит среди всех богатств...». *Замечательно* здесь просто смехотворно. Его нет по-гречески, и в нем чувствуется ирония г-на Перро, которую он, переводя Пиндара, старается придать даже его словам «которые делают человека горделивым». Этого нет у Пиндара, который прилагает эпитет *горделивые* к самим богатствам, что представляет прекрасную фигуру, тогда как в переводе

нет никакой фигуры, а следовательно, нет и поэзии. «Но если ты, мой ум...» и т. д. Здесь г-н Перро окончательно запутывается, и, так как он не понял ни слова в этом месте, столь благородном, величественном и ясном, как я показал, я не стану более его разбирать.

Я спрошу только г-на Перро, из какого словаря, будь то древнего или нового, он взял, что *μῦθε* на греческом языке или на латыни значит *ибо*. Ведь из-за этого *ибо* и происходит вся путаница, которую он приписывает Пиндару. Неужели он не знает, что в любом языке любое рассуждение становится абсурдным, если некстати поставить «ибо»? Например, если я скажу: «Нет ничего яснее, чем начало первой оды Пиндара, а г-н Перро его не понял», это будет совершенно справедливое суждение. Но если я говорю: «Нет ничего яснее начала первой оды Пиндара, ибо г-н Перро его не понял», то это никуда не годное умозаключение, потому что совершенно верный факт я приписываю совершенно ложной причине и потому что вопрос о том, ясно или темно то или иное место, нисколько не зависит от того, понимает его г-н Перро или не понимает.

Не буду распространяться более по поводу ошибки, которой он сам не может не чувствовать. Осмелюсь только заметить ему, что тот, кто хочет крикливо столь великих людей, как Гомер и Пиндар, должен по крайней мере знать хотя бы начала грамматики и что самый искусный автор может показаться сумасбродным в руках невежественного переводчика, который его не понимает и который иногда даже не знает, что *ми* не значит *ибо*.

После того как я изобличил г-на Перро в незнании греческого языка и латыни, он не посетует на меня, если я укажу ему также на грубую ошибку во французском языке, заключающуюся в следующих словах его перевода: «...не созерцай другое светило...» В слове *contemple* («созерцай») в повелительном наклонении нет *s*. Я ему советую отослать это *s* в слово *casuite*, которое он всегда пишет так, хотя надо писать и произносить *casuiste* («казуист»). Там оно, должен сказать, нужнее, чем во множественном числе слова *opéra* («опера»), ибо, хотя, насколько я знаю, всегда говорят *des opéras*, как говорят *des factums* и *des totons*, я не поручусь, что так и надо писать⁵³⁻⁵⁴.

РАЗМЫШЛЕНИЕ IX

«Низкие слова налагают на речь позорное клеймо» (Лонгин. О возвышенном, гл. XXXV).

Это замечание справедливо применительно ко всем языкам: ничто так не опошляет речь, как низкие слова. Вообще говоря, скорее можно перенести низменную мысль, высказанную в благородных выражениях, нежели самую благородную мысль, высказанную в низменных выражениях⁵⁵. Причиной этому то, что не все могут оценить справедливость и силу мысли, но нет почти никого, в особенности когда дело касается живых языков, кто не чувствовал бы низменности слов. Однако лишь немногие писатели в этом отношении безупречны. Как мы видим, Лонгин обвиняет даже Геродота, самого утонченного из всех греческих историков, в том, что у него вырываются низкие слова. Тот же упрек делают Титу Ливию, Саллюстию, Вергилию.

Разве не удивительно, что в этом никогда не упрекали Гомера, хотя он сочинил две поэмы, каждая из которых больше «Энеиды»? Ни один другой писатель не снисходил до таких подробностей и так охотно не останавливался на мелочах, неизменно пользуясь лишь благородными словами или, как замечает Дионисий Галикарнасский⁵⁶, употребляя наименее возвышенные с таким искусством, которое делает их благородными и гармоничными. И уж конечно, если бы Гомера можно было упрекнуть в употреблении низких слов, Лонгин так же не пощадил бы его, как не пощадил Геродота. Отсюда видно, как легкомысленны те нынешние критики, которые изволят судить о греческом поэте, не зная греческого языка, и, читая Гомера лишь в прескверных латинских или еще худших французских переводах, приписывают ему пошлости переводчиков и обвиняют его в том, что он, говоря по-гречески, недостаточно возвышенно изъяснялся на латыни или на французском языке. Эти господа должны знать, что слова в различных языках не всегда в точности соответствуют друг другу и что весьма возвышенное греческое слово часто может быть передано по-французски лишь весьма низменным. Так, слова *asipus* на латыни и *âne*⁵⁷ на французском языке представляются до крайности низменными, тогда как в словах, означающих это животное на греческом и на древне-

еврейском, нет ничего низменного и они встречаются даже в самых великолепных местах. Точно так же обстоит дело со словом *мул* и с некоторыми другими.

В самом деле, каждый язык своеобразен, но французский особенно прихотлив по части слов, и, хотя, когда речь идет о некоторых предметах, он богат прекрасными выражениями, есть немало других материй, где он весьма беден, и множество вещей, которые нельзя высказать благородным образом. Так, например, хотя в самых возвышенных местах по-французски позволительно упоминать барана, овцу, ягненка, нельзя не срамясь в сочинении высокого стиля называть теленка, свинью, борова. Слово *телица* по-французски звучит очень красиво, в особенности в эклоге, а *корова* в ней нетерпимо. *Пастырь* и *пастух* здесь как нельзя более употребительны, а *свинопас* или *волопас* немыслимы. Между тем в греческом языке, пожалуй, нет двух более прекрасных слов, чем $\sigma\upsilon\beta\acute{\omega}\tau\eta\varsigma$ и $\beta\omicron\nu\kappa\acute{\iota}\omicron\lambda\omicron\varsigma$, которые соответствуют этим двум французским словам, и потому-то Вергилий озаглавил свои эклоги нежным словом *буколики*, которое, однако, означает на нашем языке *беседы волопасов или пасущих быков*.

Я мог бы привести здесь бесконечное множество подобных примеров. Но неужели, вместо того чтобы сетовать на беду нашего языка, мы станем обвинять Гомера и Вергилия в пошлости за то, что они не предвидели, что эти слова, столь благородные и приятные на слух для людей, которые говорят на их языке, окажутся грубыми и низкими, будучи когда-нибудь переведены на французский? А ведь это и есть тот принцип, исходя из которого г-н Перро нападает на Гомера. Он не довольствуется тем, что осуждает его на основании плохих переводов «Илиады» и «Одиссеи» на латынь; для верности он сам переводит эту латынь на французский язык и при своем редком таланте все опошлять ухитряется, излагая сюжет «Одиссеи», один из самых благородных сюжетов, какие когда-либо трактовались, сделать из него нечто столь же бурлескное, как «Веселый Овидий»⁵⁸.

Он превращает мудрого старца, который пекся о стадах Одиссея, в презренного свинопаса. В тех местах, где Гомер говорит: «Солнце тем временем село, и все потемнели дороги», он переводит: «На улицах было не видно ни зги». Великолепные сандалии, которые Телемах

привязывает к своим светлым ногам, он заменяет *праздничными башмаками*. В том месте, где Гомер, чтобы отметить чистоту дома Нестора, говорит, что сей славный старец сидел перед своей дверью на гладких камнях, «белых, ярко сиявших, как будто помазанных маслом», он пишет, что Нестор сидел на «блестящих, будто смазанных мазью камнях». Он повсюду передает слово σῦς, весьма благородное по-гречески, словом «свинья» или «боров», до крайности низменным по-французски. В то время как Агамемнон говорит, что Эгист у себя во дворце убил его, «как быка убивают при яслях», г-н Перро с присущей ему низменной манерой выражаться вкладывает в уста Агамемнона слова: «Эгист зарезал меня, как теленка». В то время как в греческом тексте Одиссей говорит, что, когда его корабль был разбит молнией и мачта рухнула, он как можно крепче связал ее с обломком корабля, «их обхватил и отдался во власть беспредельного моря», у г-на Перро Одиссей говорит, что он «сел верхом на мачту». В этом месте он и делает тот грубейший ляпсус, который мы отметили выше.

Г-н Перро употребляет сотни столь же низменных выражений, описывая в пошлом, мещанском стиле нравы людей этого древнего века, который Гесиод называет веком героев⁵⁹, когда не знали изнеженности и услад, когда все сами брали себе еду и сами одевались, когда еще оставалось что-то от золотого века. Г-н Перро с ликованием показывает нам, как эта простота далека от нашей изнеженности и нашей роскоши, которые он рассматривает как дар божий, но из которых на самом деле истекают все наши пороки, как показывает Лонгин в последней главе своего труда, где он трактует об оскудении умов, которое приписывает главным образом этой роскоши и изнеженности.

Г-н Перро не задумывается над тем, что боги и богини греческой мифологии не кажутся нам хуже оттого, что у них нет ни вооруженных слуг, ни лакеев, ни придворных дам и они часто ходят нагими; что в конце концов роскошь пришла в Европу из Азии, что ее у варварских наций переняли цивилизованные, где она все погубила, и что, более опасный бич, чем чума и война, она, как говорит Ювенал, отомстила за побежденный мир, развратив победителей: *Saevior armis*

*Luxuria incubuit, victumque ulciscitur orbem*⁶⁰.

Я мог бы многое сказать по этому поводу, но прибегу это для другого случая, а здесь ограничусь вопросом о низменных словах. Г-н Перро находит много таких слов в эпитетах Гомера, как он считает, часто излишних. По-видимому, он не знает того, что известно каждому, мало-мальски сведущему в греческом языке, а именно что, поскольку в Древней Греции человек не носил фамилии, его даже в прозе редко называли без отличающего эпитета, которым указывали либо имя его отца, либо его родину, либо его талант, либо его недостаток: Александр, сын Филиппа, Алкивиад, сын Клиния, Геродот Галикарнасский, Климент Александрийский, скульптор Поликлет, циник Диоген, тиран Дионисий и т. д. Так вот, Гомер в согласии с духом своего языка, не довольствуясь отличительными наименованиями, которые давали людям в прозе, сочинил для своих героев и богов благозвучные и гармоничные эпитеты, которые обозначали их главную черту. Так, эпитетом *быстроногий*, который поэт дает Ахиллесу, он указывает на его юношескую стремительность. Желая выразить присущую Афине осмотрительность, он называет ее *светлоокой богиней*. А чтобы нарисовать величие Геры, он называет ее *волокной богиней* и так далее.

Таким образом, на эпитеты, которые он им дает, следует смотреть не как на простые эпитеты, а как на своего рода прозвища, по которым их узнают. И в повторении этих эпитетов никто никогда не видел ничего дурного, потому что это, как я только что сказал, своего рода прозвища.

Вергилий писал в греческом вкусе, когда столько раз повторял: *pius Aeneas* и *pater Aeneas* — эпитеты, являющие собой как бы прозвища Энея. И вот почему так неосновательно упрекали Вергилия в том, что у него Эней хвалит самого себя, когда говорит: *Sum pius Aeneas* («Я благочестивый Эней»). Ведь он, собственно, только называет свое имя. Не надобно поэтому удивляться, что Гомер дает такие эпитеты своим героям и в случаях, не имеющих никакого отношения к этим эпитетам, ибо это часто бывает даже во французском языке: мы называем *святыми* наших святых и в тех случаях, когда речь идет вовсе не об их святости, например когда мы говорим, что святой Павел берет одежду тех, кто побивал камнями святого Стефана.

Самые талантливые критики единодушно признают, что эти эпитеты восхитительны у Гомера и что они принадлежат к главным богатствам его поэзии. Однако наш Зоил находит их низменными и, чтобы доказать то, что он говорит, не только переводит их низким стилем, но и исходит при переводе из их корней и этимологии; например, вместо того чтобы написать «волоокая Гера», ибо именно таково значение слова *βοῶλις*, он пишет: «Гера с воловьими глазами». Он не знает, что даже во французском языке есть прекрасные производные и составные слова, образованные на основе весьма низких корневых, как это видно на примере слов *petiller* и *reculer*⁶¹. Не могу удержаться, чтобы не рассказать по этому поводу об одном учителе риторики^{61а}, у которого я учился и который, конечно, не внушал мне восхищения Гомером, потому что был почти таким же заклятым врагом его, как г-н Перро. Он велел нам однажды перевести речь в защиту Милона, и, когда в том месте, где Цицерон говорит: *obduruerat et percalluerat* («республика как бы очерствела и стала бесчувственной»), учеников несколько озадачило слово *percalluerat*, которое означает почти то же самое, что *obduruerat*, наш преподаватель, заставив нас некоторое время ждать его объяснения и поручившись, что членам Академии, и в особенности г-ну Абланкуру, против которого у него был зуб, никогда не перевести этого слова, наконец торжественно объявил: *percallere* происходит от *cal*, то есть затвердение, которое образуется у людей на ногах, откуда следует, что *obduruerat et percalluerat* надобно перевести: «республика затвердела и натерла себе мозоль». Примерно так же переводит и г-н Перро, и он хочет, чтобы по подобным переводам судили обо всех поэтах и всех ораторах древности; он даже объявил нам, что должен выпустить на днях новый том «Параллели», где он, по его словам, перевел на французский язык в прозе самые прекрасные места из греческих и латинских поэтов, чтобы сопоставить их с прекрасными местами из современных поэтов, которые он тоже перекладывает в прозу, — восхитительный способ сделать смешными те и другие, а в особенности творения древних, которые так преобразятся, представ в одеянии несообразностей и пошлостей его перевода.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вот образчик несметного числа ошибок, которые сделал г-н Перро, вознамерившись критиковать недостатки древних. Я привел здесь только те, которые касаются Гомера и Пиндара, да и то лишь их малую часть, оставившаяся на них постольку, поскольку слова Лонгина давали мне для этого повод, ибо, если бы я захотел собрать все ошибки, которые сделал г-н Перро, разбирая одного Гомера, мне понадобилось бы написать весьма увесистый том. А что было бы, если бы я задумал показать ему, какие глупости говорит он о греческом и латинском языках, как плохо знает Платона, Демосфена, Цицерона, Горация, Теренция, Вергилия и т. д., сколь ложное толкование им дает, какие солецизмы приписывает им и как щедро уснащает их низменными выражениями и бессмыслицами! Мне понадобился бы для этого досуг, которого у меня нет.

Тем не менее, как я уже сказал, не поручусь, что в новых изданиях моей книги, которые, возможно, последуют за этим, я не раскрою еще некоторых из его ошибок и не заставлю его раскаиваться в том, что он должным образом не воспользовался поучением, содержащимся в том отрывке из Квинтилиана, который в свое время приводился по сходному поводу в назидание одному из его братьев⁶². Вот он: *Modeste tamen et circumspecto iudicio de tantis viris pronuntiandum est, ne, quod plerisque accidit, damnent quae non intelligunt* («Об этих великих людях надобно говорить с большой скромностью и осмотрительностью из опасения осудить то, чего вы не понимаете, как это случилось со многими»).

Г-н Перро, быть может, ответит мне на это, что уже однажды ответил, а именно что сохранял скромность и отнюдь не говорил об этих великих людях с пренебрежением, в котором я его упрекаю; но он так смело высказывает эту ложь только потому, что полагает, и не без оснований, что никто не читает его диалогов, ибо как осмелился бы он утверждать это, имея дело с людьми, которые читали хотя бы то, что он говорит в них о Гомере?

Правда, неволью противореча самому себе, г-н Перро начинает свои инвективы против этого великого поэта признанием, что Гомер, быть может, самый обширный

и блестящий ум, какой когда-либо существовал; но эти натянутые похвалы, можно сказать, всего лишь цветы, которыми он увенчивает обреченную на заклятие жертву своей несмысленности, ибо нет таких оскорблений, которых он не наносил бы ему далее, обвиняя его в том, что он сочинил обе свои поэмы без плана, без замысла, без последовательности. Он доходит даже до вершины нелепости, утверждая, что Гомера никогда не существовало, что «Илиаду» и «Одиссею» создал не один человек, а много убогих слепцов, которые ходили из дома в дом, сказывая за деньги маленькие поэмы, которые они сочиняли от случая к случаю, и что из этих-то поэм позднее и составили то, что называют творениями Гомера. Так по своему произволу он вдруг превращает этот обширный и блестящий ум в толпу жалких нищих. Затем он употребляет добрую половину своей книги на то, чтобы доказать, бог знает каким образом, что в сочинениях этого великого человека нет ни порядка, ни здравого смысла, ни стройности, ни последовательности, ни благопристойности, ни нравственности, что они полны пошлостей, длиннот и грубых выражений, что Гомер — плохой географ, плохой астроном, плохой натуралист, и, наконец, прекрасно заканчивает всю эту критику словами, которые вкладывает в уста своего шевалье: «Должно быть, бог не придает большого значения репутации блестящего ума, раз он позволяет, чтобы это звание предпочтительно перед остальным человечеством давали двум таким людям, как Платон и Гомер, философу со столь странными воззрениями и поэту, который говорит так много вещей, в которых так мало здравого смысла». С чем аббат из диалога, очевидно, соглашается, поскольку он ни словом не возражает шевалье и преспокойно переходит к критике Вергилия.

Вот что г-н Перро называет «говорить о Гомере со сдержанностью и всего лишь находить, как Гораций, что этот великий поэт иногда задремывает». Однако как он может жаловаться, что я понапрасну обвиняю его в том, что он сказал о Гомере, будто тот слаб рассудком? Что же тогда значат слова: «Поэт, который говорит так много вещей, в которых так мало здравого смысла»? Уж не думает ли он, что оправдался во всех своих нелепостях, сославшись на Эразма и на лорда-канцлера Бэкона, которые якобы, как он имеет смелость утверждать, гово-

рили о древних столь же непочтительно, как он⁶³? Это абсолютная ложь в отношении того и другого, а в особенности в отношении Эразма, ибо, хотя этот выдающийся человек заслуженно насмеялся над скрупулезными грамматиками, которые не признают другой латыни, кроме латыни Цицерона, и не считают слово латинским, если не находят его у этого оратора, он всегда воздавал должное хорошим писателям древности, в том числе и Цицерону.

Г-ну Перро остается опереться только на пример Скалигера⁶⁴. И надо признаться, он ссылается на него с несколько большим основанием. Действительно, замыслив, как сам объявляет этот спесивый ученый, воздвигнуть алтари Вергилию, он несколько пренебрежительно говорил о Гомере. Правда, он принижал его лишь по сравнению с Вергилием, и притом в книге, которую он называет сверхкритической, желая этим сказать, что выходит в ней из всех границ обычной критики, но тем не менее эта книга не сделала чести ее автору и бог попустил, чтобы этот ученый человек из-за нее стал г-ном Перро своего времени, выказав столь грубое невежество, что его подняли на смех все литераторы и даже его собственный сын.

А чтобы наш критик не воображал, что только я нашел его диалоги столь странными и был поражен дерзостью невежды, с которой г-н Перро судит обо всем том, что всего более почитается в изящной словесности, я, как мне кажется, наилучшим образом окончу эти замечания, приведя слова ныне здравствующего великого принца⁶⁵, чей просвещенный ум, равно как обширные познания в изящной словесности, достойны не меньшего восхищения, нежели его необычайная храбрость и военный талант, сделавшие его кумиром офицеров и солдат и позволившие ему еще в ранней молодости прославиться многими деяниями, достойными самых опытных полководцев. Этот принц, который читает все, даже сочинения г-на Перро, прочел и его последний диалог, и когда кто-то, видя, что он им весьма возмущен, взял на себя смелость спросить у него, что это за сочинение, которому он выказывает такое презрение, ответил: «Это книга, в которой хулится все, что люди до сих пор хвалили, и хвалится все, что до сих пор хулили»⁶⁶.

ЭПИГРАММЫ

- XXI. *По поводу стихов, против Гомера и Вергилия, прочитанных в Академии.*
- Раз Фебу принесла младая Клио весть,
Что на земле такое место есть,
Где учат: всякие Вергилии, Гомеры —
В поэзии убожества примеры.
— То шутка глупая! Вам кто-нибудь солгал! —
Ей Аполлон сердито отвечал. —
Где говорить могли постыдный вздор такой?
Не у гуронов ли, в невежестве возвращенных?
— В Париже.
— Так в доме умалишенных?
— Нет, в Лувре, в Академии самой.
- XXII. *На ту же тему.*
- Я, признаюсь, назвал топинамбу¹
Ревнивых критиков крикливую гурьбу,
Открывших против древности пальбу
Под глупую, пустую похвальбу.
И Академии, что терпит их, судьбу
Злосчастную сулят сии топинамбу.
- XXIII. *Против Перро и его приверженцев.*
- Не трогайте Перро, кем осужден стократ
И Аристотель, и Вергилий, и Платон,
И сам Гомер: всдь с ним его почтенный брат,
Г***, Н***, Лаво¹, Калигула, Нерон
И даже Шарпантье², как говорят.
- XXIV. *Г-ну П*** по поводу книг, написанных им против древних.*
- Гомер, Платон, Вергилий, Цицерон...
Те, кто порочат их, себя позорят сами.
Так Адриан, Калигула, Нерон¹
Везде безумцами прослыли иль глупцами.
Вас в императоры пока не возвели,
Но вы в невежестве их даже превзошли
И-с той же яростью дерзнули нападать
На древних, что бессмертье обрели.
Так как же вас, П***, прикажете назвать?
- XXV. *На ту же тему.*
- Сказать вам, почему кумиры всех времен,
Вергилий и Гомер, Платон и Цицерон,
В писаньях ваших так всегда глупы, Перро?

Да потому, что вы свершаете подлог,
Приписывая им свой низкий, пошлый слог,
И множит *ваш* портрет послушное перо.

XXVI. *К Перро.*

По слухам, бог искусств, прекрасный Аполлон,
И сам могучий Зевс, кем был низвергнут Крон,
Хариты, музы, Вакх, Гефест, Афина, Гера —
Короче говоря, все детища Гомера
Разгневались на вас, Перро, сверх всякой меры
За то, что их отцу вы нанесли урон.
Страшитесь мести их. Ведь боги нас карают
Ужасными ударами — титан
И тот под ними жалобно стенает.
Визе твердит, что вас Меркурий защищает,
Но не Меркурий то, а лишь «Меркюр галан»!

ПИСЬМО К Г-НУ ПЕРРО,
ЧЛЕНУ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ

Сударь!

Так как публика знает о наших былых ссорах, следует ее оповестить и о нашем примирении; пусть ей будет известно, что эта распря на Парнасе похожа на столь мудро запрещенные предусмотрительностью короля дуэли, когда противники ожесточенно дрались, иногда нанося друг другу тяжелые увечья, а потом обнимались и становились искренними друзьями. Наша грамматическая дуэль окончилась еще благороднее, и я могу сказать — если мне разрешено будет процитировать Гомера, — что мы поступили подобно героям «Илиады», Аяксу и Гектору, которые после жаркой схватки, в присутствии греков и троянцев превозносили один другого и обменивались дарами. Действительно, сударь, наш спор еще не пришел к концу, когда вы оказали мне честь, прислав свои сочинения, а я позаботился поднести вам свои. Мы тем более напоминаем героев поэмы столь мало для вас привлекательной, что, обмениваясь любезностями, остаемся верными нашим убеждениям и вкусам, а именно: вы продолжаете не слишком высоко ставить Гомера

и Вергилия, а я по-прежнему их страстный поклонник. Вот об этом-то и нужно поставить публику в известность; имея в виду эту цель, я вскоре после нашего примирения сочинил эпиграмму¹, которая быстро распространилась и, надо думать, дошла и до вас. Вот она:

Тишиною непривычной
 Удивлен поэтов клир:
 Депрео архиантичный
 И Перро непиндаричный
 Заключили долгий мир.
 Пусть они в пылу сраженья
 Дали волю злым словам —
 На взаимном уваженье
 Кончить спор легко врагам.
 Лишь одно неясно нам:
 Как поладят бедный зритель
 И Прадон, его мучитель²?

Сударь, по этим стихам, где искренне выражены мои чувства, вы можете судить о различии, которое я делаю между вами и сочинителем трагедий, чье имя послужило мне для заострения конца эпиграммы. Нет человека, менее похожего на вас, чем он.

Но теперь, когда между нами восстановлены дружеские отношения и нет ни тени враждебности и горечи, позвольте мне, как вашему другу, спросить у вас, какие причины побуждали вас в течение столь долгого времени гневаться и нападать на самых прославленных авторов древности? Быть может, вам кажется, что у нас уделяют слишком мало внимания хорошим современным писателям? Но с чего вы взяли, что они находятся в пренебрежении? В каком еще веке так охотно рукоплескали новым, хорошим книгам? Подумайте только, какие похвалы выпали на долю трудов Декарта, Арно, Николя и множества других превосходных философов и богословов, появившихся во Франции за последние шесть-десять лет в таком изобилии, что один лишь перечень их произведений мог бы составить отдельный небольшой том! А если говорить только о тех сочинениях, которые особенно близко касаются нас с вами, то есть о поэтах, то подумайте, какую славу стяжали Малерб, Ракан, Менар! Как восторженно были встречены творения Вуатюра, Сарразена, Лафонтена! Какими почестями — если мне позволят так выразиться — были осыпаны Корнель и Расин! И как все восхищались комедиями Мольера!

Вы сами, сударь, можете ли вы пожаловаться на то, что не было воздано по заслугам вашему «Диалогу между Любовью и Дружбой», вашей «Поэме о живописи», вашему «Посланию о г-не де Лакентини» и другим вашим отличным сочинениям? Правда, наши героические поэмы не встретили горячего приема. Но действительно ли это несправедливо? И разве вы сами не признаетесь в своих «Параллелях», что даже лучшая из этих поэм³ изобилует шероховатостями и натяжками, которые делают ее чтение невозможным?

Что же побуждает вас так восставать против древних? Боязнь, что подражание им испортит наших сочинителей? Но станете ли вы отрицать, что наши величайшие поэты обязаны успехом своих творений именно такому подражанию? Станете ли вы отрицать, что именно у Тита Ливия, Диона Кассия, Плутарха, Лукана и Сенеки Корнель почерпнул лучшие свои сюжеты и нашел те высокие идеи, которые помогли ему создать новый род трагедии, неизвестный Аристотелю? Ибо, с моей точки зрения, только так и следует рассматривать его самые совершенные произведения для театра, где он, выходя из рамок, установленных этим философом, думает не о том, чтобы рождать в зрителях ужас и сострадание, а о том, чтобы величием мыслей и красотой чувств вызывать восхищение, которое многим людям, в особенности молодым, куда доступнее, чем подлинно трагические страсти.

Наконец, завершая этот несколько затянувшийся период и стараясь не отклониться от хода рассуждения, я спрашиваю у вас, сударь, разве вы не согласны, что Расина воспитали Софокл и Еврипид? Можете ли вы не признать, что тонкостям своего искусства Мольер научился у Плавта и Теренция?

Чем же в таком случае объяснить ваше ожесточение против древних? Мне кажется, я как будто начинаю понимать ваши мотивы. По-видимому, вы некогда встретили в свете кое-кого из тех лжеученых, которые, наподобие Председателя из ваших «Диалогов», изучают древних, чтобы обогатить свою память, и, не обладая ни умом, ни правильным суждением, ни вкусом, ценят их только потому, что они древние. Они считают, что истинный разум способен говорить лишь по-гречески или по-латыни и, если произведение написано на менее бла-

городном языке, этого уже достаточно, чтобы его осудить. Эти нелепые почитатели древности восстановили вас против всего, что в ней есть поистине изумительного: вы не могли себя заставить разделить чувства столь неразумных людей, даже когда сами по себе эти чувства вполне разумны. Такова, судя по всему, причина, толкнувшая вас написать «Параллели». Вы решили, что, обладая умом, которого эти люди лишены, без труда сможете при помощи некоторых, как будто основательных доводов разбить ваших неискусных и слабых противников. Вам это настолько удалось, что, не вмешайся в сражение я, поле боя — если так дозволено выразиться — осталось бы за вами, поскольку лжеученые не смогли, а истинные ученые по причине несколько преувеличенного высокомерия не сочли нужным вам ответить. Позвольте мне, однако, напомнить вам, что великие писатели древности обязаны своей славой не одобрению истинных или ложных ученых, а непрестанному и единодушному восхищению разумных и утонченных людей всех веков и народов, людей, среди которых были и такие, как Александр Македонский или Цезарь. Позвольте мне также сказать, что среди наших современников Гомером, Горацием, Цицероном и Вергилием наслаждаются не только, как вы полагаете, Схревелиусы, Пераредусы, Менагиусы⁴ и, применяя выражения Мольера, прочие ученые на -ус. По моим наблюдениям, особенно восхищаются творениями этих великих писателей люди, наделенные недюжинным умом, равно как и люди, занимающие самое высокопоставленное положение. Если бы мне пришлось перечислить их, вас удивило бы, сколь многие из них носят прославленные имена, ибо вы нашли бы в этом списке не только Ламуаньона, д'Агессо, Тревиля, но и Конде, Контти, Тюренна.

Так неужели, сударь, столь утонченный человек, как вы, не может разделить вкус столь утонченных людей, как они? Конечно, может; и мы с вами придерживаемся не таких уж несходных взглядов, как вы полагаете. Действительно, что именно вы стараетесь установить в ваших многочисленных поэмах, диалогах и рассуждениях о древних и современных писателях? Не знаю, правильно ли я понял вашу мысль, но мне кажется, что она сводится к следующему. Вы стремитесь доказать, что наш век, или, точнее говоря, век Людовика Великого, по достиже-

ниям в области всех искусств и по расцвету изящной словесности не только может сравниться со всеми самыми блестящими веками древности, даже с веком Августа, но и превосходит их. Вам это может показаться странным, но я должен сказать, что полностью с вами согласен и что, если бы мои недуги и многочисленные занятия не отнимали всего моего времени, я охотно взялся бы за перо, чтобы подтвердить это положение. Правда, я употребил бы иные доказательства, чем вы, потому что у каждого свой способ доказывать, и, кроме того, внес бы ряд оговорок, не сделанных вами.

Я не стал бы противопоставлять, как это сделали вы, нашу нацию и наш век всем другим нациям и всем другим векам, вместе взятым. Такая затея, по моему мнению, обречена на провал. Я исследовал бы поочередно другие нации и другие века и, тщательно взвесив то, в чем они выше нас, и то, в чем мы их превосходим, смог бы, без сомнения, неопровержимо доказать наши над ними преимущества. Дойдя до века Августа, я сразу же честно признал бы, что у нас нет ни греческих поэтов, ни ораторов, способных выдержать сравнение с Вергилием и Цицероном; я согласился бы, что наши лучшие историки меркнут рядом с Титом Ливием и Саллюстием; я не стал бы также защищать нашу сатиру и элегию, хотя у Ренье есть великолепные сатиры, а у Вуатюра, у Сарразена, у графини де Сюз — прелестные элегии. Но вместе с тем я показал бы, что в трагедии мы значительно превосходим римлян, которые могут противопоставить множеству прекрасных французских трагедий несколько скорее напыщенных, чем глубоких декламаторских произведений предполагаемого Сенеки, а также «Тiesta» Вария и «Медею» Овидия, имевших в свое время некоторый успех. Я указал бы на то, что в этом веке не только не было ни одного комического поэта, превосходящего наших, но вообще не было ни одного, чье имя стоило бы запомнить, поскольку Плавт, Цецилий и Теренций умерли в предшествовавшем веке. Я отметил бы, что если у нас нет такого несравненного одописца, как Гораций — единственный лирический поэт римлян, — то имеется достаточно сочинителей, не уступающих ему ни в изяществе, ни в точности выражений, — сочинителей, чьи труды, взятые вместе, потянут на весах поэтических достоинств, быть может, не меньше, чем пять книг од,

оставшихся нам от этого великого стихотворца. Я отметил бы, что есть такие роды поэзии, в которых римляне не превосходят нас по той простой причине, что они вообще не имели о них представления, как, например, поэмы в прозе, называемые нами «романами»; в этой области у нас есть превосходные образцы, если не говорить, конечно, о заключенной в них сомнительной морали, почти всегда порочной и опасной для молодых душ. Я смело стал бы утверждать, что если взять век Августа на всем его протяжении, то есть от Цицерона до Корнелия Тацита, то мы не найдем среди римлян ни одного философа, которого можно было бы с точки зрения знания физики поставить рядом с Декартом и даже Гассенди. Я доказал бы, что по широте и глубине познаний Варрон и Плиний — их единственные ученые писатели — кажутся ничтожными в сравнении с нашими Биньонами, Скалигерами, Сомезами, отцом Сирмоном и отцом Пето. Я с удовольствием отметил бы вместе с вами ограниченность их сведений в области астрономии, географии и навигации. Я предложил бы назвать мне хотя бы одного хорошего римского зодчего — не считая Витрувия, который к тому же скорее неплохой ученый архитектор, чем искусный строитель, — хотя бы одного хорошего скульптора, хорошего живописца-римлянина, ибо все, кто прославился в этих областях, были греками из Европы или Азии, приехавшими показать римлянам свое искусство, о котором те не имели, можно сказать, ни малейшего понятия. Между тем весь мир сейчас любуется произведениями Пуссена, Лебрена, Жирардона, Мансара и говорит о них. Я мог бы добавить к этому многое другое, но, думается мне, и того, что сказано, достаточно, чтобы вы поняли, как бы я обошелся с веком Августа. Если бы от сочинителей и искусных мастеров мне пришлось перейти к героям и высоким властителям, я, возможно, вышел бы из положения с еще большим успехом. Во всяком случае, мне, безусловно, нетрудно было бы показать, что Август римский ни в чем не превосходит Августа французского. Из всего вышеизложенного вам должно быть ясно, сударь, что, в сущности, мы придерживаемся одинаковых взглядов на то уважение, которое должно быть оказано нашей стране и нашему веку, только рассуждаем на этот счет неодинаково. И, нападая на «Параллели», я напал не на содержащиеся в них мыс-

ли, а на высокомерную и презрительную манеру, с которой ваши аббат и шевалье говорят о писателях, достойных, с моей точки зрения, даже когда мы их укоряем, высочайшего и почтительнейшего уважения и восторга. Таким образом, чтобы упрочить наше согласие и в корне уничтожить повод для возможных распрей, нам обоим следует теперь окончательно излечиться: вам — от чрезмерного желанья унижать славных писателей древности, мне — от излишней склонности бранить дурных или даже посредственных писателей нашего времени. И к этому мы должны приложить все наши усилия. Но даже если мы и не достигнем этого, все же обещаю вам, что я со своей стороны ничем не нарушу нашего примирения и, если только вы не заставите меня читать «Хлодвига» или «Девственницу», предоставлю вам критиковать сколько вашей душе угодно «Илиаду» и «Энеиду»; я буду восхищаться ими, не настаивая на том, чтобы вы воспылали к ним той страстной любовью, похожей на обоготворение, которой от вас требуют, судя по вашей жалобе в одной из поэм, и которую, по-видимому, действительно испытывал к «Энеиде» Стаций, обращавшийся к себе так:

...Nec tu divinam Aeneida tenta:
Sed longue squere. et vestigia semper adora^s.

Вот, сударь, о чем мне хотелось поставить в известность публику. А для того чтобы она была досконально обо всем осведомлена, я имею честь писать вам это письмо, которое не премину напечатать в новом издании моих сочинений, как большом, так и малом. Я бы очень желал смягчить некоторые насмешки, вырвавшиеся у меня в «Размышлениях о Лонгине»; но я счел это бесполезным, так как они были напечатаны в двух предыдущих изданиях, к которым, несомненно, кое-кто пожелает прибегнуть, точно так же как и к могущим появиться без моего ведома изданиям, выпущенным в других странах, где, вероятно, все будет изображено так, как оно было прежде. Поэтому я считаю, что наилучший способ загладить нанесенную мною вам маленькую обиду — это выразить здесь мои истинные к вам чувства. Я надеюсь, вы одобрите мое решение и не посетуете на меня за то, что я взял на себя смелость включить в это последнее изда-

ние письмо, написанное вам прославленным г-ном Арно по поводу моей десятой сатиры.

Ибо прошу вас, сударь, вспомнить, что указанное письмо, дважды опубликованное в собраниях трудов этого великого человека, защищает меня от вашего предисловия к «Апологии женщин», в котором вы упрекаете меня не только в неправильных рассуждениях и грамматических ошибках, но и вините в употреблении грубых слов, многочисленных непристойных выражений и в злословии. Настоятельно прошу принять во внимание, что такие упреки задевают честь и обойти их молчанием значило бы до какой-то степени признать их справедливость. Поэтому я должен был в новом издании либо сам защитить себя, либо включить в него письмо, которое так достойно меня защищает. К тому же письмо г-на Арно написано с такой учтивостью и уважением по отношению к тому, против кого оно направлено, что, с моей точки зрения, порядочный человек не может на него обидеться. Поэтому, повторяю, я льщу себя надеждой, что вам не будет неприятно увидеть его в новом издании моих трудов. Пусть мое откровенное признание в том, что лишь раздражение на критику, помещенную в ваших «Диалогах», заставило меня наговорить вещей, которых лучше было бы не говорить, побудит также и вас сознаться в том, что только под влиянием неудовольствия, вызванного моими нападками в десятой сатире, вы усмотрели грубости и злословие там, где их нет. Прошу вас верить, что я отношусь к вам с подобающим уважением и вижу в вас не только блестяще одаренного человека, но и одного из самых достойных и исполненных чувства чести людей во Франции.

Остаюсь, сударь, вашим и т. д.

ЖАН РАСИН

К БУАЛО

1693 г.

Дионисий Галикарнасский, желая показать, что красота стиля состоит главным образом в сочетании слов, ссылается на то место в «Одиссее», где Одиссей и Евмей садятся завтракать, как вдруг в дом Евмея приходит Телемах; услышав его шаги, собаки не лают, а виляют хвостами, из чего Одиссей заключает, что сейчас войдет какой-то знакомец Евмея. Приведя весь этот отрывок, Дионисий Галикарнасский замечает, что ему придает прелесть не выбор слов, поскольку те, что там употреблены, по большей части весьма низкие и подлые слова, εὐτελεστάτων τέχνηαι ταπεινοτάτων, и тем не менее эти слова, которые каждый день на устах простых землепашцев и ремесленников, чаруют нас благодаря тому способу, которым поэт позаботился их сочетать. Читая это место, я вспомнил, что в одной из ваших новых заметок вы утверждаете, что никто никогда не говорил, что Гомер употребляет хоть одно низкое слово. Судите сами, не противоречит ли это замечание Дионисия Галикарнасского вашему и не следует ли опасаться, что к вам придутся по этому поводу. Дайте себе труд прочесть все рассуждение Дионисия Галикарнасского, которое показалось мне прекрасным и превосходно выраженным; вы найдете его в трактате Περί συνθέσεως ἑνομήτων¹, на третьей странице.

Я подумал также, что, вместо того чтобы сказать, что слово *осел* по-гречески весьма благородное слово, вы могли бы ограничиться замечанием, что в этом слове нет ничего низкого и что оно таково же, как слова *олень*,

.лошадь, овца и т. д., — «весьма благородное» мне кажется некоторым преувеличением.

Весь этот трактат Дионисия Галикарнасского, о котором я только что говорил и который я вчера с большим удовольствием перечитал от начала до конца, напомнил мне о крайней вздорности г-на Перро, который утверждает, что обороты речи не имеют никакого значения для красноречия и что должно принимать во внимание только смысл, а потому об авторе лучше судить по переводу, как бы ни был он плох, чем по оригиналу. Насколько я помню, вы не отметили эту нелепость, а между тем это доставило бы вам удобный случай поднять его на смех.

Что касается слова *μισγέσθαι*, которое иногда означает *спать с женщиной или с мужчиной*, а часто — просто *разговаривать*, то вот примеры, взятые из Писания. В книге Иезекииля Бог говорит в Иерусалиме: *Congregabo tibi amatores tuos cum quibus commista es*² и т. д.: *ἐλεμίγης*. В книге пророка Даниила два старца, рассказывая, как они застigli Сусанну во время прелюбодеяния, говорят о ней и о молодом человеке, который якобы был с ней: *Vidimus eos pariter commisceri*³. Они также говорят Сусанне: *Assentire nobis et commiscere nobiscum*⁴. Здесь *commisceri* употребляется в первом смысле. А вот примеры употребления этого слова во втором смысле: апостол Павел говорит коринфянам: *Ne commisceamini fornicariis — не сообщаться с блудниками*. И, объясняя, что он хочет этим сказать, добавляет, что имеет в виду не блудников из числа язычников, ибо, говорит он, «иначе надлежало бы вам выйти из мира сего; но я писал вам не сообщаться (*non commisceri*) с тем, кто, называясь братом, остается блудником, или лихоимцем», и т. д. Точно так же обстоит дело со словом *agnoscere*⁵, которое в тысяче мест Писания употребляется в обоих смыслах.

Еще одно слово: я бы обошелся без ложной учености Toussanus⁶, которая совершенно ясно опровергается тем местом, где говорится о служанках Пенелопы. Неужели г-н Перро не может найти какого-нибудь грека, который поставлял бы ему ученые записки?

ЖАН ДЕ ЛАФОНТЕН

ПОСЛАНИЕ К ЮЭ, ЕПИСКОПУ СУАСОНСКОМУ

Боюсь, подарок мой мне может повредить.
Нам бед Квинтилиан способен натворить.
Теперь он не в чести: он древних восхваляет,
А кто ж у нас себе их равными считает?
Того же, что и я, должно быть, мнения вы,
Но много ли у нас сторонников? Увы,
Ученее меня мне авторы известны,
Сужденья чьи отнюдь не столь для древних лестны.
Послушать их, умы, что Грецию и Рим
Прославили в веках, мы не по чести чтим:
«Что нам писатели, о коих вы твердите!
Тьма сочинителей своих у нас. Смотрите,
Как все во Франции искусства расцвели,
Какую красоту и силу обрели!
Себя и нацию венчая бранной славой,
Искусно правит наш король своей державой.
Ужель таланты бог наскучил создавать?
Ужели грекам лишь и римлянам блистать?»
Красивые слова, но лишь слова. Поньше
Им отвечающих творений нет в помине.
И те, кто к древним взор не хочет вознести.
Ища других путей, сбивается с пути.
Есть подражатели-глупцы, признаться надо.
Без мыслей собственных они, баранов стадо,
Влачатся слепо за латинским пастухом.
Я вовсе не таков. Великими ведом,
Из-под ферулы их я часто ускользаю:
Я подражаю им, но в рабство не впадаю.
Лишь замысел и склад перенимаю я
Да те законы, что мои учителя,
Поэты древности, так строго соблюдали,
Чем нам благой пример согласно подавали.
А впрочем, нахожу у древних я порой
Прекрасные места, которых смысл и строй
В мои стихи легко вставлять их позволяет,
Что прелести былой у них не отнимает.

Но, дух античности желая передать,
Искусственности я стараюсь избежать.
С прискорбием вижу я: пути не торны эти,
Искусства славные вожатые — все в Лете.
Не выпускаю я Теренция из рук,
Из уст Горация впиваю каждый звук,
И огласившие Элизий звоном лиры
Гомер с соперником своим¹ — мои кумиры.
Но тщетно я цветы вплетаю в их венок,
В своих восторгах я печально одинок.
Не слушают меня; я вопию в пустыне:
Кто век не хвалит свой, к тому все глухи ныне.
Он не лишен заслуг, я соглашусь легко,
Но до великих нам куда как далеко...

ЖАН ДЕ ЛАБРЮЙЕР

СЛОВО О ТЕОФРАСТЕ

Не думаю, чтобы человек был способен помышлять о чем-нибудь более несбыточном и химерическом, чем о том, чтобы, трактуя о каком-либо искусстве или о какой-либо науке, избежать всякой критики и завоевать одобрение всех читателей.

Не распространяясь об общем различии между умами людей, столь же огромном, как между их лицами, различии, по причине коего одни интересуются умозрительными вопросами, а другие — практическими, некоторые ищут в книгах пищи для воображения, а некоторые — поучений, эти любят, чтобы их убеждали неотразимыми доводами, а те — чтобы их лишь осторожно наводили на мысль или побуждали самостоятельно рассуждать и строить гипотезы, я ограничусь лишь той наукой, которая описывает нравы, изучает людей и разбирает их характеры, и осмелюсь сказать, что даже в отношении сочинений, где трактуется о предметах, всегда столь близких людям, где речь идет, собственно, только о них самих, их чрезвычайно трудно удовлетворить.

Некоторых ученых интересуют только апофегмы¹ древних и примеры из истории римлян, греков, персов и египтян; современный мир им скучен; их не трогают люди, которые окружают их и с которыми они живут, и несколько не занимают их нравы. Напротив, женщины, придворные и все те, у кого природный ум не сочетается с ученостью, равнодушны к прошлому и полны жадного любопытства к происходящему на их глазах и, можно сказать, у них под носом: тут они за всем следят, во всем разбираются, не теряют из виду окружающих и пи-

тают такое пристрастие к портретам, которые пишутся с их современников, с их сограждан, наконец, с тех, кто походит на них и на кого они не считают себя похожими, что даже священник на кафедре часто находит нужным отвлечься от Евангелия, чтобы коснуться их слабостей и напомнить им об их обязанностях с помощью примеров, которые им по вкусу и по плечу.

Двор либо незнаком с людьми городского звания, либо из презрения к ним не достаивает их внимания и не замечает их смешных сторон, а потому на него не производят впечатления их комические образы; а если писатель, наоборот, рисует двор, то, поскольку это всегда делается с надлежащей осторожностью, такой набросок не удовлетворяет любопытства людей простого звания и не позволяет им составить себе верное представление о высшем обществе, в котором нужно вращаться, чтобы его узнать.

С другой стороны, людям свойственно не признавать красоты и тонкости обличительной картины, которая изображает их, указывает на них и в которой они сами себя узнают; они выходят из положения, порицая ее, а одобряют сатиру только тогда, когда она жалит уже не их, а кого-нибудь еще.

Наконец, возможно ли, чтобы одно и то же сочинение, трактующее о нравственности, удовлетворяло всех людей с их столь различными вкусами? Одни ищут определений, подразделений, различий и методы: они хотят знать, что такое добродетель вообще и такая-то добродетель в частности; в чем разница между храбростью, мужеством и доблестью; каковы пороки, пристекающие из избытка и из недостатка того или иного нравственного качества и представляющие крайности, между которыми находится каждая добродетель, и у какой из этих двух крайностей она больше заимствует; никакого иного рода сочинения им не нравятся. Другие довольны, когда автор сводит нравы к страстям, а последние объясняет током крови и движением фибр, и отвергают все остальное.

Есть и читатели третьего вида. Убежденные в том, что всякое учение о нравах призвано улучшать их, различать добрых от дурных, распознавать в человеке суетное, мелкое, смешное и хорошее, здоровое, похвальное, они получают бесконечное удовольствие от чтения книг, ав-

торы коих, принимая физические и моральные принципы, многожды провозглашенные древними и новыми, стремятся прежде всего применять их к нравам своего времени и исправлять людей с помощью картин, которые всем так близки, но из которых люди, однако, сами не умеют извлекать урока.

Таков трактат «О свойствах нравов человеческих», который нам оставил Теофраст.

⟨...⟩ Если некоторые охладевают к этому сочинению, находя в нем вещи, относящиеся к тому времени, когда оно было написано, и не отвечающие их нравам, что может быть полезнее и приятнее для них, чем отрешиться от предубеждения в пользу своих обычаев и манер, которое заставляет их не только без всякого рассмотрения считать эти обычаи и манеры наилучшими, но и полагать, что все не согласное с ними заслуживает чуть ли не презрения и лишает этих людей удовольствия и поучения, которых они ожидают от чтения древних авторов?

Мы, столь новые, через несколько веков будем древними. Тогда история нашего времени познакомит потомство с торговлей должностями, то есть с прерогативой покровительствовать невинности, карать преступления и вершить правосудие, покупаемой за наличные деньги, как покупают право пользования земельным участком, который сдается в аренду; с роскошью, в которой купаются откупщики, столь презиравшиеся у евреев и греков. Тогда люди услышат о столице великого королевства, где не было ни площадей, ни бань, ни фонтанов, ни амфитеатров, ни галерей, ни портиков, ни мест для гулянья, — столице, которая тем не менее считалась дивным городом. Историки скажут, что там почти всю жизнь проводили в четырех стенах: из дому выходили только для того, чтобы засесть в доме другого; что благовоспитанные женщины, не торговки и не содержательницы гостиниц, открывали двери своих домов для всех, кто платил, чтобы туда войти; что там можно было выбирать между игрой в кости, в карты и прочими играми; что в этих домах трапезничали и что они были удобны для свиданий. Станет известно, что простые люди, попадая в город, тотчас спешили выбраться из него — ни с кем не беседовали, не заводили знакомства; что там все дрожало от шума карет, которые неслись по улицам, точно на скачках, и грозили задавить нерасторопного

прохожего. Не без удивления узнают, что даже в дни мира и общественного спокойствия граждане входили в храмы, отправлялись к женщинам или навещали друзей при оружии, что почти каждый носил шпагу или кинжал и мог одним ударом убить другого. И если тех, кто придут после нас, оттолкнут наши нравы, столь странные для них и столь отличные от их собственных, и из-за этого они отвернутся от наших мемуаров и стихов, от наших комедий и сатир, разве не вправе мы зараннее пожалеть их, лишивших себя из-за этой ложной утонченности удовольствия читать столь прекрасные, столь правильные, столь тщательно отделанные сочинения и знакомства с самым прекрасным царствованием, какое украсило историю?

Так будем же относиться к книгам древних с такой же снисходительностью, какой мы сами ожидаем от потомства, убежденные в том, что у людей нет вечных нравов и обычаев, что они меняются вместе с временами, что от нас слишком далеки те, что ушли в прошлое, и нам слишком близки те, что еще царят, чтобы мы могли высказать правильное суждение об одних и других. Тогда так называемая цивилизованность наших нравов, благопристойность наших обычаев, наша роскошь и пышность не больше настроят нас против простой жизни афинян, чем против жизни первых людей, великих и без тысячи изобретений, сделанных впоследствии, — быть может, именно для того, чтобы подменить это истинное, внутреннее величие, которое было утрачено.

Природа проявлялась в них во всей своей чистоте и достоинстве, еще не оскверненная суетностью, роскошью и глупым тщеславием. Человека уважали только за силу или добродетель; его богатство заключалось не в должностях и пенсиях, а в его поле, стадах, детях и слугах; пища у него была здоровая и естественная — плоды земные, молоко; одежда — простая и неприхотливая, из шерсти животных, из руна; свои невинные радости он черпал в хорошем урожае, свадьбе детей, добром согласии с соседями, мире в семье. Все это как нельзя более противно нашим нравам; но отдаленность во времени делает приятной для нас картину этой жизни, подобно тому как расстояние делает для нас интересным все, что мы узнаем из рассказов или книг путешественников о дальних странах и чуждых нациях.

Они повествуют о религии, о государственном устройстве, о пище, об одежде, об архитектуре, о способах ведения войны, нам незнакомых, о нравах, о которых мы ничего не знали. Те, что близки к нашим, нас трогают, те, что далеки от них, удивляют, но все занимают. Идет ли речь о сиамцах, китайцах, неграх или абиссинцах, обычаи и обиход столь отдаленных народов не столько отталкивают нас своим варварством, сколько просвещают и даже тешат своей новизной.

Так вот, Теофраст в своем трактате рисует нравы афинян, а мы французы; и если помимо различия в местоположении и в климате мы примем в расчет длительный промежуток времен, то есть будем иметь в виду, что эта книга была написана, по-видимому, в последний год СХV олимпиады, за триста четырнадцать лет до христианской эры, и, таким образом, афинский народ, который живописал Теофраст, жил две тысячи лет назад, — мы поразимся тому, что узнаем в этом сочинении нас самих, наших друзей, наших врагов, наших современников, и тому, сколь полно это сходство между людьми, которых разделяет столько веков. В самом деле, люди, если говорить о сердце и страстях, совсем не изменились; они все такие же, какими были тогда и какими их обрисовал Теофраст: суетные, скрытные, льстивые, корыстные, бесстыдные, назойливые, подозрительные, злоречивые, сварливые, суеверные.

Правда, Афины были свободны; это был центр республики; афинские граждане были равны между собой; они не краснели друг за друга; они ходили пешком по чистому, просторному и мирному городу, заходили в лавки и на рынки, сами покупали себе все необходимое; они не ведали придворного соперничества, и ничто не разобщало их; они пользовались услугами рабов только в банях, за трапезами, в домашнем обиходе и в путешествиях; добрую часть жизни они проводили на площадях, в порту, в храмах, в амфитеатрах, под портиками, среди таких же, как они, хозяев города. Здесь народ собирался, чтобы обсуждать общественные дела, там афиняне толковали с чужестранцами, в другом месте философы излагали свое учение или беседовали со своими учениками. Тут совмещались дела и развлечения. В этих нравах было нечто простонародное, и, не спорю, они мало походили на наши. Но тем не менее что за люди

были афиняне и что за город Афины! Какие законы! Какое благочиние! Какая доблесть! Какое воспитание! Какое совершенство во всех науках и искусствах! А какая вежливость в обхождении и в языке! В Теофрасте, том самом Теофрасте, о котором только что говорилось с таким восхищением, в этом златоусте, этом божественно изъяснявшемся человеке, простая женщина, у которой он на рынке покупал зелень, распознала иноземца: она поняла, что он не афинянин, потому что ему не хватало чего-то аттического, чего-то такого, что римляне называли учтивостью; и Цицерон сообщает, что этот великий человек был поражен, увидев, что, хотя он состарился в Афинах, в совершенстве владел наречием Аттики и, говоря на нем столько лет, усвоил выговор ее уроженцев, он не смог приобрести того, что простой народ имел от природы. И если в его трактате иногда говорится о нравах, которые нельзя оправдать и которые кажутся нам смешными, надобно не забывать, что и Теофрасту они казались такими, что он смотрел на них как на пороки, которые правдиво изобразил, чем устыдил афинян и способствовал их исправлению.

ХАРАКТЕРЫ

Глава I

О творениях человеческого разума

1.

Все давно сказано, и мы опоздали родиться, ибо уже более семи тысяч лет на земле живут и мыслят люди. Урожай самых мудрых и прекрасных наблюдений над человеческими нравами снят, и нам остается лишь подбирать колосья, оставленные древними философами и мудрейшими из наших современников. <...>

15.

<...> В наш литературный слог пришлось ввести такие же изменения, какие были введены в архитектуру: готи-

ческий стиль, навязанный зодчеству невежеством, был изгнан и заменен ордерами — дорическим, ионическим и коринфским. То, что прежде мы видели только на развалинах древнегреческих и римских зданий, стало достоянием современности и украшает теперь наши портики и перистилы. Точно так же, чтобы достичь совершенства в словесности и — хотя это очень трудно — превзойти древних, нужно начинать с подражания им¹.

Сколько протекло веков, прежде чем люди прониклись вкусами древних и вернулись к простоте и естественности в науках и искусстве!

Мы питаемся тем, что нам дают писатели древности и лучшие из новых, выжимаем и вытягиваем из них все, что можем, насыщая этими соками наши собственные произведения; потом, выпустив их в свет и решив, что теперь-то мы уже научились ходить без чужой помощи, мы восстаем против наших учителей и дурно обходимся с ними, уподобляясь младенцам, которые бьют своих кормилиц, окрепнув и набравшись сил на их отличном молоке.

Некий современный сочинитель² все время старается нас убедить, что древние писатели хуже новых, причем применяет два вида доказательств — рассуждение и пример. Рассуждает он, основываясь на собственном вкусе, а примеры берет из собственных произведений.

Он признает, что, хотя слог у древних неровный и неправильный, все же у них есть удачные места; он приводит цитаты, и они так прекрасны, что ради них стоит прочесть даже его критику.

Иные из наших знаменитых писателей³ отстаивают древних, но им не очень-то доверяют: их сочинения ни в чем не отстают от вкуса античных авторов, следовательно, они как бы защищают самих себя — на этом основании их не желают слушать.

АНТУАН УДАР ДЕ ЛА МОТ

К КОРОЛЮ

Возымев смелость преподнести это сочинение Вашему Величеству, я не стану оправдывать себя ни достоинством автора, которому я подражаю, ни величием особ, которых он прославляет. Я признаю, что для того, чтобы быть достойным Вас, ему надобно было жить в век Августа или в Ваше царствование. Правда, он изображает героев, с которыми часто сравнивали Ваше Величество, но, изучая их, я как нельзя лучше почувствовал, что те, кто проводили такую параллель, злоупотребляли древней славой этих героев и что им отнюдь не следовало приписывать Ваши добродетели. Они не знали ни Вашей доблести, сочетающейся с благоразумием и просвещенностью, ни Вашей душевной уравновешенности, из которой Вас ничто не может вывести, ни Вашего героического беспристрастия, все подчиняющего долгу и справедливости; чем же могли они походить на Вас? Лучше всего, Государь, я могу оправдать свою смелость своим рвением к служению Вашему Величеству. Побуждаемый этим рвением, я и стал поэтом, если я поэт. С первых шагов на этом поприще я пытался восхвалять Вас. Я делал успехи лишь в той мере, в какой воздавал должное Вашим добродетелям; и честью быть принятым в корпорацию, имеющую своей главной целью споспешествовать Вашей славе, я, без сомнения, обязан своим усилиям достойным образом прославлять Вас. Благоволите же, Государь, возрадивший своим августейшим вниманием столько талантов во всех науках и искусствах, бросить благосклонный взгляд и на труд, который я Вам преподношу; быть может, это умножит как мои силы, так и мое мужество; быть может, в новой поэме, которая сделала бы честь моему отечеству, я нарисую для потомства портрет Короля, который являет собой совершеннейший образец для монархов. Да, Государь, я льщу

себя надеждой, что таков будет плод столь же горячего, сколь почтительного рвения, с коим я остаюсь *Вашего Величества* нижайшим и покорнейшим слугой и верно-подданным Ударом де Ла Мотом.

СЛОВО О ГОМЕРЕ

У переводчиков с незапамятных времен повелось пре-возносить авторов, которых они переводят. Они тщатся оправдать свой вкус, доказывая совершенство выбранного ими оригинала, и в то же время выставить в благоприятном свете свой перевод, льстя себя надеждой, что они перенесли в него те красоты, которые привлекут внимание публики.

Исходя из этого, читатель, быть может, ожидает найти здесь панегирик Гомеру; но помимо того, что я не столько перевожу его, сколько подражаю ему и поэтому обычай переводчиков не имеет силы для меня, я полагаю, что ничто не может оправдать преувеличения, что истинная заслуга состоит в том, чтобы распознавать недостатки всюду, где они есть, что к тому же ошибки великих людей особенно опасны и что их важно дать почувствовать, тем более что многие вменяют себе в достоинство их повторять. Это слово будет поэтому не восхвалением Гомера, а лишь рассуждением о нем, или, осмелюсь сказать, опытом поэтики, где я чистосердечно выскажу то, что думаю об «Илиаде» и о ее авторе.

<...> На основании того, что писали о Гомере различные авторы, можно составить себе о нем столь несхожие представления, словно речь идет о двух разных людях; и этот пример достаточно хорошо показывает зыбкость человеческих суждений.

<...> Однако эти разительные противоречия по крайней мере плодотворны в одном отношении. Они освобождают нас от подчинения авторитету большинства и дают нам полное право на самостоятельное исследование. Нам самим надлежит рассмотреть предмет разногласий и попытаться выяснить, насколько справедливо или несправедливо восхищение Гомером и пренебрежение

к нему. Не будем бояться пользоваться нашим разумом: он законный судья всего того, что говорят нам люди, и слепо признавать человеческие приговоры — значит профанировать отречение от разума в иных, высших вопросах; соглашаться с этими приговорами подобает лишь постольку, поскольку они представляются убедительными; и нет человека, который был бы не вправе открыто противоречить самым общепринятым мнениям, — только бы он излагал свои взгляды без неразумной самоуверенности.

<...> «Муза, поведай мне о гневе Ахиллеса, гибельном для греков и стоившем жизни стольким героям». Вот слова поэта, выражающие его замысел; но следует заметить, что, по мнению ученых, греческое слово, которое мы переводим просто как «гнев», означает «благородный гнев», «героическая злоба». Вокруг этого вращается все, что происходит в «Илиаде». Из благородного гнева на Агамемнона Ахиллес перестает сражаться, и его отсутствие дорого обходится грекам. Из благородного гнева на Гектора Ахиллес возвращается на поле боя, и жертвами его возвращения становятся троянцы, в том числе и сам Гектор. И Гомер отнюдь не хотел сделать этот гнев ненавистным; напротив, он приобщает к нему самого Зевса, который направляет события по желанию Ахилла и, по-видимому, ставит судьбу греков и троянцев в полную зависимость от гнева этого героя.

Правда, греки иногда негодуют на суровость Ахиллеса, но только потому, что они ее жертвы; они говорят о нем так же, как о богах, которые неблагосклонны к ним. Гомер вкладывает в их уста слова, отвечающие их чувству, но сам явно восхищается Ахиллесом и, в сущности, видит в его злобе такое же величие, как в злобе Геры, которая хочет разрушить Троию, чтобы отомстить Парису, и в злобе Аполлона, который поражает мором стан греков, чтобы наказать их верховного царя.

Итак, я полагаю, что первоначально Гомер имел в виду лишь воспеть гнев одного героя как предмет, способный пленить ум и вызвать восхищение, а для того, чтобы вернее понравиться грекам, разукрасил эту основу всем, что могло их интересовать; отсюда описание их страны и их нравов, истории их королей и их богов. Я не считаю нужным искать здесь какой-то другой, тайный смысл, тем более что те, кому он ведом, не имеют боль-

шого преимущества перед теми, кому он неведом.

Однако иные ученые так преувеличивают значение своих открытий, что обращают в непреложные правила все, что усматривают у Гомера. Они неумолимо отказывают в праве именоваться эпической поэмой всему тому, что не походит на «Илиаду» и «Одиссею»; хорошо еще, что Гомер оставил нам эти два различных образца, не то свобода наша была бы еще более стеснена. Надобно, уверяют нас, чтобы действие было исполнено пафоса и величия, чтобы оно происходило между государями, чтобы оно занимало не более определенного промежутка времени, чтобы к ходу его были непременно причастны боги, чтобы само повествование было достаточно пространством. Почему? Потому, говорят нам, что такова природа эпической поэмы. А чем доказывается, что такова ее природа? Тем, что все эти черты обнаруживаются в поэме Гомера, которая имела успех и, что еще важнее, была одобрена Аристотелем и Горацием. Не продиктованы ли эти выводы скорее предрассудком, нежели разумом? Разве то, что когда-то нравилось, исключает другие способы нравиться? И разве, прокладывая новые пути, так уж трудно не заблудиться?

⟨...⟩ Мы видели, каков общий замысел Гомера; теперь надобно посмотреть, с каким искусством он его осуществляет и какие средства он использует, чтобы до конца поддерживать внимание читателей. Мне представляется, что он помышлял привлечь, волновать и удивлять.

Чтобы привлечь публику, он выбрал событие, представлявшее для народов величайший интерес: вся вооруженная Греция плывет через моря, чтобы уничтожить процветающее царство. Правда, в сущности, дело идет всего лишь о женщине, но женщине столь прекрасной, что греки выказывают почти такое же безумие, истощая свои государства, чтобы вернуть ее себе, как и троянцы, гибнущие ради того, чтобы ее не возвращать. Но как ни легковесна эта причина, она тем не менее правдоподобна; не нужно большего для крушения империй; и, поскольку захват Елены стал вопросом чести для обеих сторон, два народа с неизбежностью вступают в схватку. Этого достаточно; невозможно было представить себе ничего более интересного. По счастью, молва сама подсказала Гомеру сюжет; эта битва, по-видимому, была на устах у всей нации, и поэт, разумеется, не упу-

стил событие, повествуя о котором он мог заранее поручиться за благорасположенность своих слушателей.

Но Гомеру мало было привлекать, он хотел волновать; и он попытался достичь этого, изображая страсти. Он наполнил свое произведение самыми трогательными чувствами и самыми пылкими страстями, но не удовольствовался рассказом о них, а представил их воочию. Чтобы придать больше жизни, больше движения своей поэме, он почти всегда заставляет говорить самих героев. Драматическое начало царит в «Илиаде», сказываясь где надо и где не надо, и его обаяние таково, что оно украшает поэму даже тогда, когда в нем таится ошибка.

<...> Наконец, чтобы удивлять, Гомер пускает в ход чудесное. Небеса заинтересованы в происходящем. Одни боги на стороне греков, другие — на стороне троянцев; Гомер распределяет их между двумя ратями в качестве новых предводителей. Поэт не скупится на чудеса. Кровавые дожди, внезапные наводнения, за которыми следуют столь же ужасающие пожары¹, говорящие лошади², треножки, сами движущиеся туда, где собираются боги³, золотые статуи, думающие и действующие⁴, — измыслить все это ничего не стоит Гомеру, и, как ни жаден был его век до сказок и чудес, слушатели «Илиады», должно быть, получали полное удовлетворение.

Со своей стороны, довольный тем, что по своему желанию вызывает такое удивление, Гомер пренебрег удивлением другого рода, вызвать которое гораздо труднее, но которое представляется мне куда более важным, — удивлением, которое достигается, когда искусно подготавливают события, не позволяя, однако, предвидеть их...

<...> Гомер не только не делает, но как будто даже намеренно избегает этого. Ему мало подготовить события, он без обиняков заранее сообщает о них, и даже не раз, прежде чем их показать. Если у него сражаются рати, нам уже заведомо известно, какая из них возьмет верх. Если бьются два героя, мы знаем, кому из них суждено погибнуть, а кому — победить. Мы не боимся за одного, не надеемся на победу другого. Сам Зевс посреди поэмы, кичась своим провидением и могуществом, коротко излагает богам ход последующего действия, так что хочется на этом и остановиться и лишь с трудом заставляешь себя следить за подробным изложением собы-

тий, которое утрачивает интерес, коль скоро в общих чертах эти события уже известны.

Утверждают, что этого требует серьезность эпической поэмы: предрассудку мало не осуждать прямо приемы Гомера, он делает из них правила, и даже правила, не допускающие исключений, — метода Гомера и есть искусство, только она отвечает природе и сущности вещей. Гомер не подготавливал в своей поэме тех интересных неожиданностей, которые так живо запечатлеваются в сердце, следовательно, в природе поэмы пренебрегать ими. Такова диалектика предрассудка.

Изучая природу человека, вместо того чтобы изучать строение поэмы Гомера, мы придем к прямо противоположному выводу. Человеческое сердце обладает лишь известной мерой чувствительности. Предвидение интересных событий мало-помалу исчерпывает ее, так что, когда они совершаются, они производят более или менее слабое впечатление в зависимости от того, насколько они предвидены; значит, в произведении, имеющем своей целью трогать сердца, надобно приберегать до свершения событий всю силу впечатления, которое они могут произвести, поддерживать у читателя приятное беспокойство за судьбы героев, которые его интересуют, живое любопытство относительно дальнейшего хода приключений, которые его занимают, вместо того чтобы притуплять его чувствительность слишком явными приготовлениями или, что еще хуже, хотя Гомер это делает, прямым предсказанием действий, которые надлежит описать. Исходя опять-таки из природы человека, а не из сочинений Гомера, следует установить, каков должен быть в поэме характер правдоподобного и чудесного, и определить истинные границы того и другого.

Человека трогает только то, во что он верит, следовательно, поэт должен предлагать его вниманию только то, во что он может поверить или что по крайней мере выглядит истинным. Человек восхищается только тем, что находит необыкновенным; следовательно, поэт должен предлагать его вниманию только вещи из ряда вон выходящие. А чтобы примирить эти два принципа, представляющиеся столь противоположными, он должен придавать чудесному видимость истины посредством столь правдоподобных предуготовлений, что даже чудеса, которыми он хочет поразить ум, кажутся их естественными

следствиями. Он должен соразмерять предуготовления с необычайностью событий, чтобы им могли одновременно удивляться и верить.

Вот каким, на мой взгляд, должен быть по своей сущности союз чудесного и правдоподобного; но в применении этого принципа много произвольного. Нравы и представления народов различны; и на этих различных нравах и представлениях зиждится различное понимание чудесного и правдоподобного. Таким образом, одна и та же поэма могла бы казаться блестящей в одной стране и жалкой в другой, потому что то, что признается великим в первой, считается ничтожным во второй. Все дело в том, чтобы почувствовать, в какой именно мере можно рассчитывать на легковерность своих читателей, и правильно соразмерить смелость своей фантазии с их просвещенностью. Разве разумно было бы пытаться забавлять взрослых людей теми же вымыслами, которые чаруют детей?

Греки должны были быть подобны неразумным детям, чтобы довольствоваться богами Гомера: ведь, что бы там ни говорили, они у него достойны презрения, как бы на них ни смотреть.

Что это за боги, которые не создали человека, а, как и он, рождались на протяжении веков и плодились посредством брака, подобно человеческому роду? Боги, подверженные недугам и боли, боги, которые, будучи ранены людьми, как это случается иногда, издают крики, проливают слезы, падают в обморок и прибегают даже к помощи врачей⁵?

Но в довершение всего Гомер еще позволяет нам заподозрить, что его боги не бессмертны⁶. Мы видим, как один из них едва не погибает; и речь идет не просто об обуявшем его паническом страхе — он и в самом деле погиб бы, не будь ему оказана помощь, на которую поэт заботливо указывает нам.

Если посмотреть на этих богов со стороны их ума и воли, то окажется, что им свойственны все наши слабости и пороки: неосведомленность относительно событий, непостоянство желаний, неосмотрительность в замыслах, несправедливость в поступках. Они позволяют друг другу заставить себя врасплох; это относится даже к Зевсу. Они легко выходят из себя и легко успокаиваются, капризные, как дети; они фанфаронят, бросая друг другу

угрозы, которые не в их власти привести в исполнение; они яростно мстят друг другу; и, как бы предоставив из презрения к справедливости заботиться о ней более слабым лицам, они, не ведая ни колебаний, ни угрызений совести, приносят все без различия в жертву своим страстям.

Мне скажут, быть может, что Гомер признает Судьбу и что его представление о ней будто бы включает в себе идею высшего божества; но при всем добром желании с этим невозможно согласиться. У Гомера Судьба всего лишь слепой рок, или, лучше сказать, само сцепление событий, не зависящее ни от какого промысла, которым они направлялись бы к той или иной цели.

К тому же не видно, чтобы у Гомера было определенное представление об этой первопричине. То он представляет ее себе необходимой и непреложной, поскольку при всем своем превосходстве Зевс лишь со скорбью предвидит события, которым он не может воспрепятствовать; то Судьба рисуется ему изменчивой и не непреложной, поскольку он во многих случаях говорит, что ее предначертания рискуют оказаться неисполненными, и даже утверждает, что иногда так и случилось.

Самые просвещенные из язычников хорошо почувствовали нелепость этой системы. Знаменитый ритор⁷ высказал мысль, что Гомер сделал из своих героев, осаждавших Трои, настоящих богов, зато из богов — всего лишь простых людей. Великий оратор и философ⁸ без обвиняков заявил, что лучше бы Гомер возвысил человека до богов, чем принизил богов до человека.

Однако стремление оправдать поэта, которого желают объявить безупречным, — то ли для того, чтобы не стыдиться, что потратили столько времени на его изучение, то ли для того, чтобы не отречься от слишком легкомысленных выражений восхищения, заходит так далеко, что христианские авторы, в остальном здравомыслящие и набожные, вздумали защищать богов, которых не всегда миловали даже те, кто им поклонялся.

Быть может, не стали бы так много говорить о богах у Гомера, если бы речь не шла о слишком значительной части его сочинений; но как же допустить, что автор, которого упорно называют божественным, чаще всего не может почитаться даже просто разумным!

Поклонники Гомера предпочли скорее прибегнуть

к самым химерическим ухищрениям, нежели согласиться с этим. Но чего нельзя оправдать с помощью таких хитросплетений! Нам говорят, что множество богов в «Илиаде» не нарушает единства высшей силы; что они лишь ее различные атрибуты и что, если поэт персонифицировал их, то только для того, чтобы объяснить божественные вершения сообразно с человеческим воображением⁹. Будь установлен этот принцип, он в самом деле многое поправил бы. Но, как ни жаль, он рушится при малейшей попытке его применения. Попробуйте согласовать с этой мыслью злобу сварливой Геры на Зевса, грубость Зевса, с которой он в отместку обрушивается на Геру, упреки в несправедливости, которые делают Зевсу мудрейшие боги, одним словом, их частые смуты. Если на то пошло, мы на каждом шагу видим в «Илиаде» возмущение атрибутов против их общей сущности, и страсти не вызывают в сердце человека такой бури, какую божественные качества порождают в душе Зевса.

Пытаются также выйти из затруднительного положения при помощи аллегорий и доходят до того, что проводят скандальную параллель между Священным писанием и вымыслами Гомера. Скажу лишь два слова о том, сколь неосновательна эта параллель, — было бы просто неловко подробнее останавливаться на этом. Истинно божественные начала определены в стольких местах Священного писания, что, когда там употребляются фигуры, мы сразу распознаем их и придаем им лишь то значение, какое они имеют, тогда как у Гомера эти мнимые фигуры довлеют себе и к тому же ничто не уведомляет ум, что их не следует понимать буквально.

Помню, однажды я спросил у г-на Депрео, чем объясняется странное и непристойное поведение гомеровских богов. Он не стал их оправдывать избитой ссылкой на аллегории, а благоволил доверительно высказать мне свое мнение по этому поводу, которое он, будучи совершенно убежден в его справедливости, тем не менее не пожелал предать гласности. Оно заключалось в том, что Гомер боялся наскучить постоянным трагизмом своего сюжета; а так как, наблюдая людей, он мог живописать только гибельные страсти и битвы, он захотел оживить повествование за счет самих богов и заставил их играть комедию в антрактах своего действия, чтобы развлечь читателя, которого без этих интермедий оттолкнули бы непрерывные бои.

Мне было бы легко показать, что это объяснение отягощает, а не смягчает вину Гомера: оно делает его нечестивым, но от этого отнюдь не более приятным. Но не стану это доказывать, а перейду к другому соображению, как мне кажется, более важному.

Касательно установившихся мнений о сочинениях люди обычно имеют два разных суждения: одно гласное, другое тайное, одно показное, официальное, другое частное, которое держат при себе.

⟨...⟩ Я мог бы назвать здесь многих лиц, которые разделяют мои взгляды, но из малодушия, быть может, осудят их.

В оправдание Гомера можно высказать два соображения: во-первых, в темные времена, когда он жил, он не мог иметь здравых понятий о божественном и, каким бы великим умом его ни считать, не мог избежать заблуждений и нелепостей язычества; во-вторых, сквозь густой туман этих заблуждений он все же порой прозревал истину, как это видно, например, когда он говорит, что Зевс одним мановением головы, знаменующим его волю, потрясает небеса, или, в другом месте, сравнивает скорость полета Геры с быстротой мысли.

Таким образом, какого бы презрения ни заслуживали, по существу, боги «Илиады», Гомеру лично еще нельзя было бы поставить это в упрек, если бы он всегда заставлял их поступать так, чтобы они по крайней мере не теряли уважения и почтения тех, кто им поклонялся, но на самом деле он далеко не всегда следил за этим, и, даже ставя себя на место язычников, я на каждом шагу нахожу поводы для возмущения.

Боги в «Илиаде» лишь эпизодические персонажи; настоящие действующие лица — это, с одной стороны, цари и воители Греции, каждый со своими войсками, а с другой — троянцы со своими союзниками, государями, военачальниками и воинами. В конце второй книги поэт дает перечень вождей и ратей, на мой взгляд, более точный, нежели искусный, и более полезный для дальнейшего изложения, нежели интересный сам по себе.

Он выбирает среди вождей некоторых героев, которых делает главным украшением своей поэмы, и рисует их характеры, описывая прежде всего их деяния. Агамемнон, например, чрезмерно надменен и властолюбив. Ахиллес вспыльчив, непреклонен и способен

пожертвовать всем своей злобе. Аякс, мало пригодный для военных советов, полон одной жажды боя. Напротив, Нестор, умудренный опытом и возрастом, — душа военных советов и миротворец. Таким образом, Гомер наделяет каждого из своих героев господствующими чертами, которые отличают его, но помимо этих различий он придает им также некоторые общие черты; и я сначала рассмотрю, в чем сходны эти герои.

Во-первых, они тщеславны, и тщеславие их не прикрывается даже видимостью скромности; они все без исключения при всяком удобном случае хвалятся без стыда и сдержанности; это в той же мере относится к мудрому Нестору, что и к могучему Ахиллесу. Одни хвалятся, когда держат совет, другие — когда угрожают противнику, словом, все сопровождают свои поступки похвальбой; и Гомер почти всегда вкладывает в уста своих героев все хорошее, что он хочет о них сказать.

По-видимому, он не считал достойным презрения недостатком это постоянное внимание к собственной особе, это нежелание сколько-нибудь считаться с самолюбием других, это поминутное покушение вырвать у других признание своего превосходства; или, быть может, он не ценил в должной мере — если оно было ведомо ему — то душевное величие, которое побуждает нас совершать похвальные деяния, не ожидая похвал, и охотнее давать новые доказательства доблести, нежели хвастаться прежними.

Одно из следствий грубого тщеславия этих героев — та легкость, с которой они оскорбляют друг друга; как не знают они никакого удержу в своей заносчивости, так не сохраняют и никакого достоинства в гневе; ругательства столь же привычны для царей, как и для простых воинов, и речи Терсита против Агамемнона не более дерзки, чем речи самого Ахиллеса¹⁰. В «Илиаде» нет столь храброго человека, которого другой при первой же вспышке гнева не осмелился бы назвать трусом; и эти оскорбления вырываются у воителей не только в разгар боя или в минуты гнева, но и в самой спокойной обстановке. Так, Аякс и Идомей, вообще говоря, довольно рассудительный, сидя рядом на играх по случаю погребения Патрокла, начинают спорить из-за пустяка и, разгорячившись, без всякого перехода принимаются осыпать друг друга самой злобной и непристойной бранью.

Я прекрасно знаю, что во все времена страсти, по существу, одинаковы у великих и малых; но разве не различались они также во все времена по своему выражению? Разве цари и народ говорят одним и тем же языком? И не чувствуется ли всегда в речах, пусть даже равно страстных, разница в воспитании?

Я отмечаю также ужасную нечестивость у гомеровских героев. Агамемнон оскорбляет Аполлона в лице его верховного жреца; на этой кощунственной неосторожности и основана вся поэма. Менелай взывает к Зевсу, меч свое копьё в Париса, но, как только видит, что не сумел поразить его, хулит бога, к которому только что взывал. Ахиллес дрожит от ярости, сознавая, что не может убить Аполлона, который ввел его в заблуждение. Но меня не удивляет, что нечестивость была столь обычна в те времена; ведь боги, с которыми имели дело герои, были покладисты: не вызывало сомнения, что с помощью жертвоприношений и фимиама можно все поправить; они охотно лишали людей всех добродетелей, не исключая и искреннего почитания божественности, лишь бы те неукопнительно отправляли обряды и не скупились на жертвоприношения.

Но самая главная черта сходства между героями, о которых я говорю, на мой взгляд, военная жестокость. Им мало победить — они хотят исторгнуть жизнь; они вдобавок предают поруганию мертвых; и они хотели бы сообразно с представлениями того времени увековечить горькую участь павших, отказывая им в погребении. Если иногда они дают себя обезоружить, то только из алчности, а не великодушия: слезы не трогают их, они сдаются лишь перед выкупом и прощают, чтобы обогатиться. Мы не видим большей радости в «Илиаде», чем радость победителей, набрасывающихся на тела побежденных; и все происходит так, что можно подумать, будто месть была тогда наивысшим благом для богов и людей.

Осмелюсь добавить, что гомеровские герои не так различны между собой по своей доблести, как нас уверяют; по большей части она подвержена одинаковым приливам и отливам; удача вселяет в них безрассудную самоуверенность, а неудача повергает их в уныние, и стремительный натиск сменяется постыдным бегством. Разница между подвигами зиждется чаще всего лишь на телесной силе, которую Гомер почти всегда смешивает

с доблестью, на резвости коней, на добротности колесниц и, что хуже всего, на чудесах.

Поэт распределяет по разным книгам, так сказать, дежурных героев: то это Диомед, опрокидывающий все на своем пути, то Агамемнон, то Аякс, то кто-нибудь другой. Исход каждого боя почти всегда зависит от одного человека; и, чтобы лучше выделить те фигуры на своей картине, которые он хочет показать, Гомер намеренно затушевывает все остальные.

Ради этого он и оставляет Ахиллеса на его кораблях; ведь если бы тот сражался, невозможно было бы выставить в надлежащем свете никого другого, а его отсутствие позволяет поэту устроить смотр второстепенным героям и поочередно привлекать к ним восхищенное внимание, которое Ахиллес всецело привлекает к себе, как только вновь появляется.

Вот тут Гомер представляется мне действительно великим художником; и я хотел бы показать, с каким искусством он, рисуя характер Ахиллеса, примирил в нем два, казалось бы, противоборствующих начала.

Он хотел, с одной стороны, чтобы его герой был абсолютно необходим грекам и чтобы он один стоил целого войска. Столь необходимым его не смогли сделать мудрость и осторожность, так как, по замыслу поэмы, Ахиллес должен был быть неистовым и одержимым гневом, а это не согласуется с осторожностью; не могла сделать его необходимым и доблесть, понимаемая лишь как бесстрашие, потому что один храбрый человек стоит другого, а таких людей было много в войске греков. Следовательно, сделать его столь необходимым могли лишь внешние преимущества; и действительно, Гомер наделяет его превосходством, сообразным с чудесами, которые ему предназначено совершить. С ним никто не может сравниться по силе и проворству, у него есть бессмертные лошади и божественное вооружение, и вдобавок он пользуется покровительством Зевса и усердной помощью Афины.

Этого было, без сомнения, достаточно, чтобы придать ему такое значение, какого требовал замысел поэмы. Но поэт хотел еще сделать его самым интересным и вызывающим наибольшее восхищение действующим лицом. Внешние преимущества не привели бы к этому: всеми своими подвигами Ахиллес не завоевал бы никакого ува-

жения, коль скоро они выглядели бы следствием силы, а не отваги; сколько бы он ни называл себя самым доблестным из греков, как он это делает в присутствии всего войска, читатель не поверил бы ему на слово; ведь люди узнают доблесть по неизменному презрению к опасностям и, когда такова цена славы, к самой смерти, и, если бы Ахиллесу ввиду его невероятной силы и щедрой помощи богов нечего было бы бояться, никто не увидел бы заслуги в бесстрашии, которое не подвергает его никакому риску.

И вот подтверждение моей мысли: большинство людей, которые, зная Ахиллеса не по «Илиаде», а по более известному мифу, представляют его себе неуязвимым, если не говорить о пяте, находят смешным, что его ставят во главу героев: ведь понятие доблести неотделимо от понятия опасности.

Если хорошо вооруженный гигант бьется с легионом детей, то, какую бы резню он ни учинил, жалость к детям не обратится в восхищение им, и, чем больше он сам будет рукоплескать своей отваге, тем большее негодование будет вызывать его спесь.

Ахиллес был бы в этом положении, если бы Гомер помимо столь превосходящих сил не наделил его еще и душевным величием, не вызывающим никаких сомнений. Ему это превосходно удалось благодаря вымыслу о том, что Ахиллес, отправляясь на Троянскую войну, знал наверное, что там найдет смерть. Судьба устами Фетиды предложила ему выбор между долгой и счастливой, но неизвестной жизнью, которая предстоит ему, если он останется в своих владениях, и короткой, но славной жизнью, которая ему суждена, если он присоединится к жаждущим мщениия грекам. Он выбирает славу, невзирая на то, что она сопряжена со смертью, и от этого все его поступки становятся доказательствами его отваги. Совершая свои подвиги, он спешит навстречу неминуемой гибели. Что из того, что он почти беспрепятственно опрокидывает все на своем пути? Ведь тем не менее он смотрит в глаза смерти, ибо над ним в любую минуту может свершиться приговор судьбы, и проявляет величие души, жертвуя жизнью ради славы. Гомер так хорошо чувствовал, какой интерес придает его герою эта идея, что провел ее через всю поэму, чтобы читатель, постоянно имея ее в виду, по достоинству оценивал то, что совершает

Ахиллес, пусть даже подвергаясь наименьшей опасности.

Переходя теперь к отдельным характерам, я признаю, что характер Ахиллеса достаточно хорошо выдержан; но этого нельзя сказать о большинстве других. Герои Гомера не всегда поступают сообразно первому представлению, которое он дает о них. Благоразумные иногда неосторожны, на храбрых порой нападает страх, а трусливые подчас выказывают отвагу.

Хотя я мог бы здесь привести множество доказательств сказанного, я ограничусь несколькими примерами, как я это делал выше, твердо решив ни на чем не останавливаться подробнее, если только меня не принудят это сделать в свое оправдание предубежденные и недоброжелательные ученые.

Гелен, Гектор и Диомед выведены в «Илиаде» как благоразумные мужи; однако вот что случается со всеми ними в одном и том же случае. Диомед, которому спешествует Афина, обращает в бегство троянскую рать, и поэтому троянцам, как никогда, нужен Гектор. Что же делает в этот критический момент благоразумный Гелен? Он советует Гектору собрать рассеявшихся троянцев, а потом покинуть бой, пойти в Илион и сказать Геккубе, чтобы она умиротворила Афины жертвоприношением. Совет сделать жертвоприношение был разумен, но разве, кроме Гектора, некого было послать в Илион¹¹? Сколько других воинов, менее нужных для битвы, могли с таким же успехом выполнить это поручение! А как со своей стороны поступает благоразумный Гектор? Он рукоплещет предусмотрительности Гелена и оставляет поле боя, позволяя свободно свирепствовать Диомеду, который в этот день сполна отомстил бы за Грецию, если бы не был столь же опрометчив, как его враги: вместо того чтобы окончить успешно начатое, он останавливается, вопрошает незнакомца, рассказывает и выслушивает давние истории, и его оплошность приводит к тому, что оплошность Гектора остается без последствий.

Таковы, как мне кажется, непростительные промахи действующих лиц, от коих никак нельзя было их ожидать. Что касается храбрецов, которые иногда ведут себя как трусы, я напому только о том, как Гектор трижды обегает вокруг Трои, спасаясь от Ахиллеса, и отваживается биться против него только вдвоем. А что до трусов, которые иногда выказывают храбрость, сошлюсь хотя бы

на Париса, который постыдно бежит от Менелая, а вскоре выручает троянцев с отвагой, достойной самого Гектора¹²:

В этих местах Гомер изображает людей в духе истории, а не сообразно с замыслом поэмы. По-видимому, существовало предание о Троянской войне, и он следовал ему, не заботясь о том, чтобы излагать события согласно правилам искусства, которое вышло из пеленок только после него, хотя он был его отцом.

Как известно, история и поэма разнятся в изображении людей¹³. История подробно описывает их; она рассказывает о деяниях таких-то и таких-то людей, которые были главными участниками знаменитых событий; но она не дает себе труда согласовывать эти деяния между собой; она отвечает только за правду, какой бы странной та ни была, и без утайки показывает в одном и том же лице благоразумие и опрометчивость, робость и доблесть, несправедливость и честность, и посредством этих портретов, верных оригиналам, она и дает нам общее знание о человеке, раскрывая на отдельных примерах добро и зло, на которое способен человеческий род.

Поэма пользуется прямо противоположной методой: она не представляет таких-то и таких-то людей, а измышляет персонажей нарочно для того, чтобы выразить через них идею определенных страстей, определенных пороков или добродетелей; и она искусно сосредоточивает в этих персонажах ощутимые и постоянные следствия оных страстей, пороков или добродетелей, чтобы дать лучше почувствовать их характер, тогда как в истории эти следствия, будучи менее яркими и более разрозненными, не дают о нем столь живого и отчетливого представления.

История представила бы различные деяния Ахиллеса и Энея как таковые, независимо от того, какими различными побуждениями были движимы эти герои; но поэма изображает под именем Ахиллеса лишь проявления гнева, сочетающегося с доблестью, а под именем Энея — лишь проявления доблести, движимой состраданием. Отсюда вытекает, что для поэта невыдержанные характеры были бы столь же большим недостатком, как для историка, — выдержанные за счет истины.

Я забыл сказать, что героям «Илиады» недостает известного достоинства, которое в век Гомера было неве-

домо в той стране, где он писал. Мы не видим вокруг царей ни свиты, ни охраны; дети государей работают в садах и пасут отцовские стада; дворцы лишены великолепия, а трапезы — пышности; Агамемнон сам одевается, а Ахиллес своими руками раздает пищу посланцам Агамемнона. Было бы смешно упрекать в этих мнимых нарушениях благопристойности поэта, который не мог изображать то, чего еще не было. Поэтому даже самые легкомысленные критики, насколько я знаю, никогда не вменяли их в вину Гомеру; говорили лишь, что он жил в грубый век и что поэтому картины, которые он рисует, неприятны для людей последующих веков, более утонченных. Некоторые поклонники Гомера недовольны этим различием: большая ошибка, говорят они, называть грубыми эти героические времена, когда еще не воцарилась испорченность нравов, которую повлекла за собой роскошь, и когда человек, невинно наслаждаясь истинными благами, еще не выдумал ложных почестей и ложных богатств, которые стали потом предметом такой алчности¹⁴. Уж не хотят ли этим сказать, что в век Гомера люди были добродетельнее, чем ныне? Ведь эпитет «героический», трезво рассуждая, может подразумевать лишь праведность и прямодушие, но не отсутствие известных благ и незнание искусств. Однако почитайте «Илиаду»; эти времена, именуемые героическими, явят вам картину разгула самых неправедных и низменных страстей, и в особенности — торжества корыстолюбия. Вожди не менее жадны до добычи, чем простые воины. Грабеж Трои все время остается самым мощным стрекалом для доблести греков; и Гомер порой сам говорит о золоте с известным восхищением, которое явно показывает, что недостаток роскоши в его время проистекал не из добродетельной простоты, а из грубости и невежества.

⟨...⟩ Существуют повествования двух родов: одно простое и чисто историческое, где писатель имеет в виду лишь засвидетельствовать истину, нимало не стараясь сделать его приятным; другое красочное и поэтическое, где писатель, поучая, стремится нравиться, и где, следовательно, потребно искусство, без которого первое может обойтись.

⟨...⟩ Гомер не летописец; он поэт, а коль скоро это так, его задачей было заинтересовывать читателей, прельщая приятностью своего повествования; оно дол-

жно было быть сжатым и занимательным, а вместо того оно часто многословно и бледно. В его власти было измышлять обстоятельства, сообразные главному предмету повествования. Отчего же он выбирает низменные, когда надобна величавость, отталкивающие, когда речь идет о прелестном, и замедляющие рассказ, когда сюжет требует живости?

Когда Фетида приносит сыну доспехи, выкованные Гефестом, и убеждает его примириться с Агамемноном, Гомер припутывает сюда мух, которых Фетида берется отгонять от тела Патрокла; пусть это аллегория, если угодно, но неуместная низменность образа поражает куда больше, чем его аллегорический смысл¹⁵.

В другом месте Гера наряжается, чтобы обольстить Зевса. Гомер позволяет себе сказать, если хотите, в изящных выражениях, но тем не менее вполне ясно, что она смыла грязь со всего тела, прежде чем надуться; от этой подробности тускнеет образ, в остальном полный прелести¹⁶.

Я не побоюсь сказать, что во всех этих местах Гомер грешит, против правила, которым должен руководствоваться поэт при выборе обстоятельств. Он может по своему произволу измышлять эпизоды, способные вызывать восхищение, сострадание, радость или какое угодно другое чувство; но, раз выбрав эти эпизоды, он должен позаботиться о том, чтобы подробности подкрепляли основное. Эпизод исполнен величия? Обстоятельства должны быть достойны его и сообразны друг с другом в этом отношении. Эпизод интересен? К нему не следует добавлять ничего такого, что не увеличивало бы его интереса. Таким образом, единство, которое должно царить в целом, должно также царить в каждой из его частей. Иначе говоря, как совокупность эпизодов, составляющих всю поэму, должна производить цельное впечатление, так и совокупность обстоятельств, составляющих каждый отдельный эпизод, должна производить цельное впечатление, хотя и подчиненное общему.

Мне кажется, здесь уместно остановиться на повторениях у Гомера, ибо этот недостаток не только дает себя знать везде — как в описаниях, сравнениях и речах, так и в повествовательных отрывках, — но и присущ поэме в целом, рассматриваемой как рассказ об одном событии. Этот недостаток у Гомера столь превосходит вся-

кую меру, что, казалось бы, никто не станет его оспаривать, и меня не менее удивляют защитительные речи, чем сам подзащитный.

⟨...⟩ Во второй книге Агамемнон предлагает воинам бежать с намерением испытать их и обращается к ним с речью, чтобы внушить им противоположное желание. В девятой книге он держит ту же речь перед вождями войска, на этот раз с серьезным намерением расположить их к бегству. Возможно ли, чтобы две речи, имеющие противоположные цели, в точности совпадали?

Г-жа Дасье почувствовала эту несообразность¹⁷; чтобы выйти из затруднения, она утверждает, что и та и другая речь — притворство. В надлежащем месте я докажу обратное; пока же речь идет лишь о частых повторениях у Гомера и о том, что невозможно все эти повторения оправдать даже натянутыми доводами.

Напрасно станут мне говорить, что по большей части это короткие повторения. Я отвечу на это, что самые короткие повторения и встречаются чаще всего и что поэтому они не менее портят все сочинение, чем самые длинные. Что может быть скучнее, например, чем назойливые повторы при описании битв: «...с шумом на землю он пал, и взгремели на падшем доспехи...» — или: «...низвергся в обитель Аида». То же самое скажу и о длинных эпитетах и об эпитетах, закрепленных за богами и героями; хотя и говорят, что эти эпитеты не менее существенны для обозначения лиц, чем имена собственные, нет основания это утверждать. Гомер часто обходится без этих определений, значит, они не были необходимы, и если он их употреблял, то остается только объяснить это его небрежностью.

⟨...⟩ Последнее прибежище защитников древних — это разница вкусов в различные времена. Они всегда упрекают критиков, и иногда справедливо, в том, что те делают вкус своего времени мерилom всякого вкуса, но часто злоупотребляют этим упреком. Если человек порицает Гомера за эти повторения, то уж не думают ли заткнуть ему рот, говоря, что они были во вкусе времени? Довольно знать характер нашего ума, чтобы рассудить, что эти повторения не могли быть источниками удовольствия, и, если бы даже нам доказали, что они были в стиле писателей, этим еще не было бы доказано, что они нравились читателям.

Гомер всегда слыл великим художником; и в самом деле, в его сочинениях есть места, не позволяющие полностью отвергнуть похвалы, которые ему так щедро расточают.

Описание битвы Ахиллеса с Ксанфом, хотя и несколько странное, описание игр по случаю погребения Патрокла, хотя ему и не место в конце поэмы¹⁸, некоторые другие картины из числа тех, которые я не смог воспроизвести, потому что они вставлены в излишние эпизоды, в общем, достойны славы Гомера; но не всегда его живописание столь удачно, и я думаю, что в этом, как и во всех других отношениях, он может повести своих подражателей по ложному пути.

Обыкновенно он слишком вдается в подробности, и его картины из-за избытка мелочей становятся холодными и вялыми. Если он описывает щит (я не говорю здесь о щите Ахиллеса, который заслуживает особого рассмотрения), то не просто обозначает его форму и материал, а рисует по отдельности все его части, превращая описание в своего рода опись, тем более скучную, что он имеет пристрастие и к подробностям другого рода, столь же докучным, я хочу сказать — не упускает случая рассказать о том, как этот щит переходил из рук в руки, пока не попал к тому, кто его носит, что влечет за собой еще особые отступления.

Если он описывает раны, то делает это по понятиям своего времени, с анатомической точностью, которая расхолаживает воображение и некстати отвлекает внимание читателя, с интересом следившего за ходом сражения.

Если он описывает, как боги отправляются в путь, то с такой обстоятельностью, которая выводит читателя из терпения. Вот приводят лошадей из конюшни; выкатывают колесницу из каретного сарая; запрягают; бог едет; отдыхает в местах, которые поэт тоже описывает; снова пускается в дорогу и наконец прибывает; но это не все. нужно еще выдержать возвращение, описанное не менее подробно и медлительно. На мой взгляд, поэтам надлежит поступать не так: они должны опускать все не имеющее значения и изображать лишь то, что достойно интереса и внимания.

Поэтов не всегда можно оправдать тем, что их описание правдиво; нужно еще доказать, что они правильно

выбрали предметы описания; и, несмотря на параллель, проводимую между поэзией и живописью, все же между этими искусствами есть некоторое различие. Хотя подражание и выбор необходимы как поэту, так и художнику, выбор больше характеризует поэта, а подражание — художника.

Если поэт выберет неподходящий или неприятный предмет, он вызовет только скуку или отвращение, тогда как, порицая подобный выбор у художника, я могу все же восхищаться в его произведении совершенным сходством с выбранными предметами. Например, — чтобы не выходить за пределы «Илиады»: когда Гомер рисует Ахиллеса, который сам приготавливает пищу, желая угостить послов Агамемнона, когда он представляет мне его в качестве повара, этот неприятный образ коробит меня¹⁹ и я не испытываю при этом благодарности к поэту: подобное подражание не представляет трудности, ибо оно держится лишь на соответствии слов, тогда как картина, изображающая Ахиллеса в таком виде, как ни смешна она была бы в отношении выбора, могла бы тем не менее быть восхитительной по верности рисунка и натуральности красок столь редкой и трудно достижимой.

Отсюда видно, что истинная заслуга принадлежит не поэту, который изображает все, а поэту, который изображает лишь то, что подобает, что может интересовать и нравиться. Гомер далеко не всегда делает удачный выбор: довольствуясь правдивым, как мне кажется, недостаточно заботится о величественном и приятном.

Речи, которые Гомер вкладывает в уста своим героям, представляют одну из самых значительных частей его поэмы; я полагаю даже, что это ее самая богатая часть, где всего более красот. Эти речи часто исполнены величия и пафоса, которые дают себя чувствовать, даже будучи ослаблены множеством недостатков.

Но как есть люди, которых прекрасное поражает до такой степени, что делает их неспособными видеть недостатки, так есть и люди, которых так коробят недостатки, что их уже не трогает и прекрасное. Каждый волен придерживаться своих предубеждений, когда читает ради своего удовольствия; но когда люди публично высказывают свое суждение, они обязаны как следует взвесить его, чтобы не впасть ни в чрезмерное восхваление, ни в несправедливую критику, равно постыдные для разума.

Чтобы внести в этот спор некоторый порядок, я сначала рассмотрю, как Гомер вводит и связывает речи действующих лиц, потом разберу вопрос о том, всегда ли уместны эти речи, и наконец, о том, таковы ли они, какими должны быть.

Гомер вводит и связывает речи столь беспомощно и однообразно, что это даже вредит впечатлению, которое они производят. Всегда одно и то же: «Такой-то сказал, такой-то ответил»; и вдобавок, называя тех, кто говорит, Гомер, как я уже сказал, прибавляет к их именам длинные эпитеты, уже повторенные тысячу раз и часто не имеющие никакого отношения ни к поступку, ни к душевному состоянию героя. Иногда он называет доблестным того, кто произносит трусливую речь, иногда — разумным того, кто говорит неосмотрительно. Но, хотя эти противоречия производят весьма неприятное впечатление, я в особенности сожалею о том, что из-за этого скучного повторения эпитетов диалог у Гомера утрачивает всякую живость.

Не знаю, отсутствовали ли в греческом языке такие обороты речи, как «бросил он», «возразил он», «продолжал Агамемнон», «прервал его Ахиллес», но, по вине ли поэта или в силу недостатка, присущего языку, их явно не хватает «Илиаде». Какая разница, например, между двумя способами связывать одну речь с другой: «Так говорил Агамемнон, пастырь народов, и хотел продолжать, когда его прервал быстроногий Ахиллес такими словами» и «Славою гордый Атрид, — прервал его Ахиллес»! При первом способе диалог медлителен и расхолаживает воображение, тогда как при втором быстрота диалога поддерживает и даже усиливает волнение. Между тем первым способом всегда пользуется Гомер, а второй вошел в обиход впоследствии и стал столь распространенным, что, при всей его живости и приятности, ныне в его употреблении нет никакой заслуги.

Что касается уместности речей, то многие из них вполне приемлемы в этом отношении, а многие неприемлемы. Они уместны на советах, в посольствах и в некоторых других случаях; но уместны ли они между врагами в пылу боя? Может ли быть, чтобы в разгар битвы воители, которым важно как можно скорее победить, теряли время, обмениваясь со своими противниками многоречивыми оскорблениями или рассказывая им

свою родословную и разные небылицы? «Илиада» усеяна такими нелепостями.

⟨...⟩ Можно отметить мимоходом в этих речах грубые ругательства, неуместные рассказы и ребяческую похвальбу; но я всего более порицаю невнимание к правдоподобию, которое выказывает Гомер, заставляя своих героев держать столь длинные речи, когда время лишь биться. Почему по крайней мере один из воителей не воспользуется неосторожностью своего противника? Почему разглагольствования не прерываются ударами копья или пики? Мыслимо ли, чтобы во время схватки два воина, некстати превращенные в ораторов, могли столь спокойно доводить свои речи до конца?

Критики осудили в опере Кино сцену, где Эпаф и Фазтон обмениваются оскорблениями и хвалятся друг перед другом своим происхождением²⁰; им не нравилось, что герои не берутся за оружие, а изливают свой гнев в речах; однако здесь это все же не столь неуместно, как в пылу боя. Но у критиков разные мерки для древних и новых: Кино безоговорочно осуждают, потому что он наш современник, а недостаток Гомера не желают замечать в силу пристрастия к древности.

⟨...⟩ Я далек от мысли смешивать с этими неуместными разглагольствованиями речи, с которыми вожди обращаются к своим войскам, чтобы ободрить их. Они, без сомнения, уместны, если только коротки; не надо лишь говорить, как говорит Гомер, что их отчетливо слышит вся армия.

Есть в «Илиаде» и речи, с которыми победители иногда обращаются к убитым врагам. Еще большая несуразность: ведь это происходит в разгар боя, и эти речи обращены к мертвым, которые уже не слышат их и не могут на них отвечать. Я прекрасно понимаю, что у победителя может вырваться брань или торжествующий возглас; но не станет же он произносить целые речи, обращенные к трупу. Это не только не геройственно, но и неестественно.

⟨...⟩ Наконец, всего неуместнее речи, с которыми люди обращаются к своим лошадям. По счастью, их немного в «Илиаде»; но не удивительно ли, что они там все же встречаются? Отнесите это, если угодно, за счет грубости тех времен; отсюда придется сделать вывод, что она сказывалась даже на лучших умах и что, следо-

вательно, даже наилучшие произведения были еще очень несовершенны.

⟨...⟩ Эти речи показывают, что Гомер не проводил большего различия между людьми и лошадьми. Он наделяет последних всеми чувствительными струнами человеческого сердца, приписывает им корысть, жажду славы, даже добродетельность. Я не стану тратить слов на критику этих мест — достаточно прочесть их, чтобы осудить. Но как далеко заходит преклонение перед древностью! Даже Вергилий, который в остальном так разумен в своем подражании Гомеру, один раз повторил ту же нелепость.

Самыми уместными и всего более свидетельствующими о гении Гомера мне представляются речи, которые послы Агамемнона держат перед Ахиллесом, чтобы смягчить его гнев и убедить его прийти на помощь грекам.

⟨...⟩ Ахиллес, отвечая Одиссею, оправдывает свою злобу неблагодарностью Агамемнона. Он напоминает обо всем, что он сделал для греков, и сравнивает себя с птицей, которая ради птенцов подвергает себя всевозможным опасностям. Сравнение верное, но вряд ли оно подсказано страстью...²¹

⟨...⟩ Хотя это сравнение и не оскорбляет вкуса, как многие другие в речах героев «Илиады», я счел нужным отметить его, чтобы дать почувствовать, что у Гомера нет достаточного различия между стилем его собственного повествования и стилем речей его действующих лиц, а такое различие представляется мне необходимым, ибо поэты, по их словам, вдохновляемые музами, должны иметь особый язык, тогда как их герои, будучи обыкновенными людьми, должны говорить естественно, сообразно со своим характером и положением.

⟨...⟩ Феникс, подавленный непреклонностью Ахиллеса, пытается обезоружить его слезами, доводами и примерами²². Он напоминает Ахиллесу о том, как он пестовал его, когда тот был ребенком, заклинает его сдерживать гнев, приводя ему в пример богов, и в довершение всего бросается к его ногам. Все это было бы гораздо трогательнее, не будь у этой речи недостатков, которые почти сводят на нет ее патетичность.

Один из этих недостатков состоит в том, что Феникс, говоря о детстве Ахиллеса, касается неприличных под-

робностей. «Сколько раз, говорит он, ты срыгивал мне на грудь, как случается детям срыгивать на кормилицу».

⟨...⟩ Другой недостаток заключается в том, что Феникс вводит в свою речь длинные истории; первая совершенно неуместна, потому что это его собственная история, которую Ахиллес должен был слышать уже не раз; вторая, более подходящая по своему сюжету, слишком пространна и в виде отступлений содержит еще и другие истории.

Комментаторы восхищаются этими нескончаемыми историями, потому что чрезмерная любовь рассказывать — недостаток действительно свойственный старости; но они не принимают в соображение, что гомеровские старики — герои и, сверх того, мудрецы, а потому поэту достаточно дать почувствовать в их речах эту старческую наклонность, не преувеличивая ее так, как будто это комедийные персонажи, выбранные нарочно для того, чтобы высмеять старость.

Я бы покончил здесь с этим пунктом, на котором, быть может, и без того остановился слишком подробно, если бы не обещал показать, что вопреки толкованию г-жи Дасье, из двух речей, где Агамемнон предлагает вождям и воинам бежать, одна притворная, а другая искренняя. Г-жа Дасье, считая обе эти речи притворными, основывается только на том, что они одинаковы, и исходит при этом из своего доброго мнения о Гомере, который должен был бы придать им различие, если бы они имели различное назначение. Мне кажется, у меня есть более убедительные доводы в пользу моего толкования. Во второй книге Агамемнон уверен в победе: Зевс ниспосылает ему вещий сон; он собирает вождей и говорит им, что хочет испытать войско, предложив ему бежать, с тем чтобы, если оно попадет в ловушку, они остановили бы и вновь вдохновили на битву малодушных, которые примут эту речь всерьез. После этих приготовлений он действительно обращается к воинам и неосторожно предлагает им бежать, якобы по непреклонному велению Зевса; могли ли они, усталые от битв, продолжавшихся уже девять лет, не последовать этому предложению? В девятой книге ситуация совершенно другая: греки отброшены Гектором к своим судам, Агамемнон уже не надеется на спасение войска; и в этих обстоятельствах он предлагает вождям прекратить осаду

Трои. Поскольку вполне правдоподобно, что на сей раз это искреннее предложение, Гомер должен был бы дать понять, что и это — испытание, если бы хотел, чтобы мы так думали; к тому же кто-нибудь из вождей заподозрил бы это, тем более что они уже слышали ту же речь, когда она была лишь притворством. Между тем никто не сомневался в искренности Агамемнона; Диомед сурово упрекает его в трусости, и в довершение всего Агамемнон не оправдывается. Пусть читатель положит на чаши весов, с одной стороны, предубеждение в пользу Гомера, а с другой — все эти доводы; сомневаюсь, чтобы последние не перевесили, и даже опасаясь, как бы эта явная ошибка не внушила слишком невыгодного мнения обо всем сочинении.

Сравнения употребляются в поэме либо для того, чтобы дать яркое и отчетливое представление об изображаемом предмете посредством уподобления другим предметам, либо для того, чтобы возвысить и возвеселить дух благородными и приятными образами, либо просто для того, чтобы оживить повествование, которое без этого было бы слишком сухим и однообразным. Чтобы различить красоты и недостатки сравнений Гомера, я рассмотрю последние, соотнося их с целью, которую он, по всей видимости, ставил перед собой.

У Гомера почти нет удачных сравнений первого рода. Часто уподобления, которые должны были бы привлекать внимание к главному предмету, позволяя яснее представить его, на самом деле лишь затемняют этот предмет, и мы даже теряем его из виду среди множества обстоятельств, не имеющих к нему никакого отношения. Довольно сослаться на такой пример, как сравнение ног Менелая с окрашенной в пурпур слоновой костью.

<...> Есть строгие умы, не жалующие сравнений. Они считают, что сравнения никогда ничего не проясняют, потому что они всегда несовершенны, и что гораздо лучше стараться как можно точнее изобразить предмет, чем прибегать к сомнительным сравнениям, которые только вносят путаницу. Это верно, если рассуждать философски, но применительно к поэзии это как нельзя более ложная мысль. Поэты должны заботиться не столько о том, чтобы дать точные представления, сколько о том, чтобы дать яркие, пусть и несколько более смутные представления.

Хорошо выбранные сравнения способствуют этому. Воображение с удовольствием объемлет сразу два предмета; оно любит само дополнять несовершенное соответствие между ними и не придирается, если только его не подвергают слишком явному насилию. Надо признать, что в своих сравнениях Гомер его мало щадит. Он сравнивает слишком разные предметы; ему достаточно, чтобы они были в чем-нибудь сходны, и он без колебаний распространяет сравнение на несходные стороны.

Что касается сравнений, возвышающих и веселящих дух, то надо признать, что тут Гомер достаточно силен. Почти все его сравнения отличаются благородством и приятностью. Величественные боги, сияющие звезды, грозные волны и буйные ветры, рьяные охотники и собаки, храбрые и могучие львы, бдительные пастыри, послушные и пугливые стада — вот его обычные образы; мог ли он выбрать что-либо более величавое и приятное?

Тем не менее его упрекают в изменности некоторых сравнений, например сравнения Аякса, который нехотя отступает, осаждаемый толпищем воинов, с ослом²³, которого дети камнями прогоняют с луга и который, уходя, все еще щиплет траву. Критики нападали на Гомера главным образом за то, что он выбрал для сравнения осла. Я не думаю, что они правы: ведь мы произвольно связываем с ослом понятие изменности, а это животное могли уважать в Греции с тем же основанием, с каким мы его презираем. Но, несмотря на это оправдание, сравнение, о котором идет речь, все же несколько корбит меня: дети и чревоугодие осла недостаточно возвышенные образы, чтобы сопоставлять их с неукротимой храбростью Аякса и яростью его врагов.

Я знаю, что считается почти таким же искусством нисходить в сравнениях от великого к малому, как и восходить в них от малого к великому, но эта максима кажется мне довольно ложной применительно к эпической поэме. Возвысившийся дух не хочет, чтобы умялось впечатление, которое его окрыляет, что происходит в случае принижающего сравнения, тогда как сравнение, облагораживающее главный предмет, подкупает его. Поэтому я нахожу большое искусство в сравнении малого с великим и полагаю, что следует избегать сравнения ве-

ликого с малым, разве только это малое возмещает своей приятностью недостающее ему благородство.

⟨...⟩ Если эти правила разумны, Гомер впадает в две большие ошибки. Он часто, иногда по три-четыре раза на одной и той же странице, употребляет одинаковые по своему сюжету сравнения, словно его воображение, пораженное тем или иным предметом, уже не рисует ему других. Он также нанизывает слишком много сравнений кряду; в конце пятой книги их целых пять, и они отталкивают своей длиннотой и неприятным образом разрывают действие.

⟨...⟩ Поэма непременно должна быть нравственной: хотя автор обычно хочет только нравиться, он преуспеет в этом лишь при условии, что будет судить о вещах так же, как судят другие люди, а так как мы всегда находим добродетель прекрасной, а порок — отвратительным, если только нас не ослепляют страсти, нам не понравилось бы сочинение, которое не соответствовало бы этому естественному для человеческого сердца суждению. Следовательно, поэту надлежит изображать добродетель и порок в таком виде, чтобы это оправдывало нашу приверженность или наше отвращение, и хотя бы из желания нравиться он должен почти так же блюсти нравственность, как если бы его единственным намерением было поучать.

Гомера хвалят за то, что он так и поступает; утверждают, что он всегда рисует благое благим, а дурное дурным; но я не нахожу, что он вполне заслуживает этой похвалы, напротив, мне кажется, что часто он ложно судит о поступках, которые изображает.

⟨...⟩ Начнем с суждений поэта, заключенных в речах его действующих лиц. В первой книге Ахиллес дерзко говорит с Агамемноном; Агамемнон угрожает отнять у него Бризеиду, и, когда Ахиллес возгорается гневом, мудрый Нестор пытается успокоить их. Он напоминает одному, что тот должен уважать верховного военачальника, а другому — что тот должен с почтением относиться к сыну богини. Так Гомер устами Нестора высказывает свое суждение о поведении Ахиллеса и Агамемнона — он порицает их обоих; нравственность удовлетворена.

В девятой книге имеет место обратное. Агамемнон, в отчаянии от беспорядочного бегства павших духом ахейцев, предлагает вождям снять осаду. Диомед с глу-

бочайшим презрением называет его трусом и говорит ему, что он волен возвращаться домой когда вздумает, но что, пусть даже все войско последует за ним, он, Диомед, останется вдвоем со Сфенелом и будет сражаться, не сомневаясь в победе. Мудрый Нестор безоговорочно одобряет всю эту речь; таким образом, Гомер не осуждает ни дерзость, ни тщеславие, как того требует нравственность.

Перехожу теперь к суждениям поэта, заключенным в словах и поступках богов. В первой книге Фетида толкает Ахиллеса на самый дурной поступок, какой он только мог совершить, — советует ему удалиться на свои суда и предоставить погибать грекам, неповинным в несправедливости Агамемнона. Мало того: быть может, мне скажут, что ее побуждает к этому материнское чувство, что она разделяет обиду и гнев сына; но ведь и сам Зевс объявляет себя покровителем мстящего Ахиллеса, тогда как было бы нравственно покарать его за мстительность. Требуется ли лучшее доказательство того, что Гомер оправдывает Ахиллеса? Не может же он осуждать то, что одобряет Зевс. В другом месте Афина сама подстрекает Пандара к величайшему вероломству, а потом обманывает благочестивого Гектора на благо жестокому Ахиллесу²⁴. Можно ли почерпнуть какое-нибудь понятие о справедливости в этих примерах?

Наконец, есть такой способ изображать поступки, который заключает в себе суждение о них. Если поэт считает поступок отвратительным, он выбирает только краски, способные вызвать презрение или ненависть, а если находит его прекрасным, то облакает его в цвета, которые могут вызвать только восхищение. Так, Гомер придает некоторым порокам блеск, который выдает его благосклонное отношение к ним. Всюду чувствуется его восхищение Ахиллесом; он, по-видимому, усматривает в его несправедливости и жестокости лишь отвагу и душевное величие, и заблуждение поэта часто даже передается читателю. Блистательная фигура Ахиллеса произвела на Александра столь сильное впечатление, что он взял его за образец, которому решил подражать во всем, и, так как этот герой, убив Гектора, недостойно волочит его по земле, Александр, надеясь прославиться еще больше, таким же образом поволок еще живого начальника крепости, которую он взял²⁵. Надо ли так уж винить

его за то, что он желал походить на человека, которого, как показывает Гомер, отличает особое покровительство богов?

Замечу по этому случаю, что наиболее явственная мораль «Илиады» заключается в том, что мы нуждаемся в помощи богов. Гомер не скупится на доказательства этой идеи; вся его поэма соткана из них. Мысли, которые могли бы родиться сами собой, его героям внушаются богами. Приам не догадался бы выкупить тело сына, если бы Зевс не повелел ему через Ириду сделать это. Героям мало отваги и силы, они не могут победить без вмешательства богов. Аполлон помогает Гектору одержать верх над Патроклом, а Афина помогает Ахиллесу одержать верх над Гектором.

Это поучение было бы основательным, если бы Гомер не делал его совершенно бесплодным, приписывая покровительство богов скорее их капризу, чем нашей обязанности и верности долгу. Афродита покровительствует вероломному Парису, Зевс — несправедливому Ахиллесу. Разве эти примеры поощряют людей к добродетели? И что пользы им знать, что они нуждаются в помощи богов, если им не указывают средства снять ее?

Но почему же, быть может, возразят мне, «Илиада» нравилась публике, если она так безнравственна, как вы говорите? Я отвечу на это, что Гомер следовал понятиям своего времени и судил о вещах так же, как его слушатели. У него, наверное, не было достаточной силы духа, чтобы возвыситься до более правильных понятий, но это и не было необходимо для его замысла. Мстительность и гордыня были в чести, он и воздавал им честь, и людей его века, естественно, не коробило, что они представлены в таком свете, ибо это подтверждало их собственное суждение. Как только нравственные понятия прояснились, как только появились философы, Гомера начали критиковать; и, хотя с тех времен слава его не померкла, это объясняется не истинностью его суждений, а лишь предрассудком, основанным на рукоплесканиях, которые по большей части являют собой не что иное, как отдаленное эхо первоначального успеха, передающееся посредством воспитания из поколения в поколение.

Все хвалебное в этом рассуждении относится лично к Гомеру, а критические замечания — почти всегда

к самой «Илиаде». Ни в коем случае не следует смешивать в одном и том же суждении автора и сочинение, ибо к ним нельзя применять одни и те же правила.

⟨...⟩ Итак, о Гомере надо судить по успехам, которые он сделал в преодолении грубости своего времени, а о его сочинении — по красотам и недостаткам, которые в нем обнаруживаются, если исходить из понятий нашего просвещенного века. И вот мнение, которое я составил себе о Гомере, сообразуясь с этими принципами.

Это был прирожденный поэт, любитель мифов и сказочных вымыслов, склонный к изображению как предметов природы, так и чувств и деяний людей. По-видимому, он много путешествовал, знакомясь с понятиями, обычаями и нравами народов, и таким образом стал одним из самых ученых людей своего времени. Его воображение позволило ему искусно использовать свои разнообразные познания в одном и том же сюжете, и его здравый смысл сказался, между прочим, и в том, что он понял, сколь полезно, чтобы завладеть вниманием своих слушателей, представлять различные вещи в их касательстве к одной и той же материи. Это был обширный и плодовитый ум, скорее возвышенный, нежели утонченный, скорее безыскусный, нежели изобретательный, и более любящий изобилие, нежели изысканность.

⟨...⟩ Признаюсь, я совершенно иначе думаю об «Илиаде»; это сочинение кажется мне столь же далеким от совершенства, сколь его автор — способным достичь совершенства, когда бы жил в иные времена. Зараженная всеми недостатками своего века, «Илиада» дает угадать обширность и силу ума поэта лишь тем, кто читает ее с особым вниманием. То, что относится к богам, в ней нелепо, то, что относится к героям, часто грубо, нравственные понятия смутны, действие, правда, величественно и поэтично, но потоплено во множестве длинных эпизодов. Различные виды красноречия там только намечены; в описаниях, повествовательных отрывках, сравнениях, речах — словом, всюду красоты перемешаны с недостатками, и нет почти ни одного куса, который отличался бы правильностью и удачным выбором, значение коих показали изложенные выше соображения и приведенные примеры. Почему же сочинения Гомера и ныне овеяны такой славой? Попробуем раскрыть при-

чины этого и посмотрим, как могли они настолько нравиться людям и заинтересовывать их, что до сих пор пользуются признанием.

Что касается удовольствия, которое «Илиада» доставляла современникам Гомера, то его, как мне представляется, можно объяснить многими причинами: обширностью и смелостью замысла, новизной идеей, описанием всего, что могло интересовать греков, сказочными вымыслами, столь соблазнительными для невежественных людей, какими были греки, замечательной выразительностью, дотоле, быть может, неведомой, необычайным благозвучием речей, которое всегда приукрашивало его сочинение, хотя бы потому, что не оставляла времени на размышление: ведь Гомер, надо заметить, сам читал свои стихи. Странствуя из города в город, он развлекал всю Грецию своим сочинением, и впечатление, которое, надо полагать, производили в совокупности новизна и сказочность, легко завоевывало ему общее признание, тем более что услышанное не успевали обсудить.

Нельзя сказать, что, когда греки сами прочли эти поэмы, они смогли вернее судить о них и уж не так восхищались ими: так как их вкус еще не был воспитан хорошими сочинениями, они по-прежнему принимали посредственное за совершенное, и их не коробили ошибки, потому что у них еще не было общих правил, которые помогли бы им распознать их.

⟨...⟩ Таким образом, в свой век Гомер не мог не вызывать восхищения; но оно ничего не говорит о действительном достоинстве его сочинений. Посмотрим теперь, насколько обосновано признание последующих поколений и имеет ли оно больший вес.

Время, которое прошло от Гомера до Ликурга, первым привезшего в Грецию сочинения поэта, было варварским, и поэтому эти сочинения должны были сохранять всю прелесть новизны, к чему добавлялось еще почтение ко всему древнему, всегда возрастающее с течением времени.

⟨...⟩ К тому же «Илиада» и «Одиссея» заменяли историю — это был единственный памятник древности. Границы между государствами иногда устанавливались на основании отрывков из Гомера, и его стихи язычники воспринимали как вещания оракула, дающие ответы на все вопросы. Сколько поводов для почитания! Но все

они не имеют отношения к достоинству «Илиады» как поэмы.

Так как с сочинениями Гомера не соперничали никакие другие и так как они действительно заключали в себе начала всех жанров, греческие писатели изучали их и воспитывались на них; все поэты, историки, ораторы, можно сказать, вышли из его школы, и на их похвалы надо смотреть как на простую дань приличию или как на выражение пристрастности его учеников, которые, воздавая должное своему общему учителю, не обязаны были проводить строгое различие между его сочинениями и им самим.

Философы, как и следовало ожидать, первыми сбросили с себя иго авторитета, выказав большее или меньшее свободомыслие; но эти мятежники были немногочисленны.

Среди высказываний в пользу «Илиады» приводят два весьма важных — Александра и Аристотеля. Ссылку на мнение Александра я осмелюсь решительно отвергнуть. Содержание «Илиады» слишком льстило его самолюбию, чтобы не повлиять на его суждение; он видел в ней восхваление своего собственного вспыльчивого характера и своей воинственности и втайне ставил себя на место Ахиллеса; длинная череда сражений, столь скучная для большинства читателей, для него имела немеркнущее очарование; а уже отмеченная мною крайность, до которой он довел свое подражание Ахиллесу, доказывает, что он высоко ценил эту поэму — и не только за то, что заслуживает в ней восхищения.

К тому же этот государь, если верить Горацию, так плохо разбирался в стихах, что купил за весьма дорогую цену смехотворную поэму Херила²⁶, и, по тому, как мало было у него вкуса к поэзии, сразу видно, что он с молоком матери впитал боттнейскую грубость нравов²⁷.

Поостережемся же из того, что он был великим завоевателем, заключать, что он был и хорошим ценителем поэзии. Трудно поверить, что кто-нибудь способен на такое смехотворное умозаключение, но тем не менее его неосмотрительно делают — так храбрость ослепляет наше воображение и, можно сказать, порабощает даже наш ум.

Что касается Аристотеля, то, быть может, он хотел польстить своему государю, если его труд о поэтическом

искусстве был написан после того, как Александр высказал свое пристрастие к «Илиаде»²⁸. Или по крайней мере, усмотрев под влиянием своей собственной системы высокое искусство в поэмах Гомера, он влюбился в свое открытие и, чтобы обосновать его, прибег к свойственным ему темным хитросплетениям, которые доставляют столько труда комментаторам, когда те стараются сделать их понятными и убедительными.

Такова история славы, которой пользовались сочинения Гомера у греков. Так как эти сочинения пришли к латинянам уже освященные признанием Греции, их встретили с уважением; они вызвали соревнование среди писателей различных жанров, и каждый из них, думая только о том, чтобы оспорить пальму первенства у своих соперников, так сказать, принял Гомера как почетного гостя своей страны и своего века; на него стали смотреть не только как на отца поэзии и красноречия, что справедливо, но и как на образец совершенства, что, на мой взгляд, не выдерживает критики.

А когда Вергилий стал подражать Гомеру и признался в своем подражании, не придавая цены правильности и изяществу, привнесенным им самим, этот предрассудок приобрел еще большую власть над умами, и, так как первенство Гомера долго никем не оспаривалось, его в конце концов стали считать неоспоримым.

Да будет мне позволено высказать здесь одно соображение. Все похвалы, расточаемые сочинителями писателям прошлых веков, весьма подозрительны. Не надо понимать буквально ни то, что Цицерон говорит о Демосфене, ни то, что Гораций говорит о Пиндаре. Часто такие похвалы — уловка тщеславия: многие авторы охотно хвалят мертвых, чтобы не хвалить живых, уступают первое место тем, кто его у них не оспаривает, чтобы лишить его тех, кто хотел бы отнять его у них, а втайне льстят себя мыслью, что превосходят и тех, кого из приличия признают своими учителями. Добавьте к этому, что, когда принимаются хвалить, больше заботятся о том, чтобы похвала была замысловата и оригинальна, чем о том, чтобы она была разумна и справедлива. Но я допускаю, что эти похвалы, эти признания превосходства иногда проистекают из истинной скромности; подобает ли из-за этого ловить современных авторов на слове и использовать против них несправедливость

их суждения о самих себе? Будем всегда рассматривать вещи как они есть и, если они доступны нашему пониманию, никогда не полагаться на мнение других; пусть даже это самые компетентные судьи в вопросе, о котором идет речь, — чтобы мы согласились с их суждением, они должны обосновать его, и обосновать убедительно.

Продолжим историю мнений о поэмах Гомера. Когда в последние несколько веков начался новый расцвет изящной словесности, ознакомились с его произведениями позволяли лишь углубленные занятия; требовалось изучить почти забытые языки, своеобразную силу и прелесть которых уже невозможно было почувствовать. Однако, несмотря на недостаточное знание этих языков, ученые все же читали Гомера и думали, что полностью понимают его; сама неясность того или иного выражения вызывала их восхищение и удовольствие: они приписывали ему смысл, который им нравился, и усматривали в одном слове множество оттенков, которые наш язык не может передать. Авторитеты были склонны все находить превосходным; мысль, оборот, порядок слов — все очаровывало их, и даже, произнося стихи «Илиады», они восторгались их благозвучием, хотя в их устах эти стихи, быть может, показались бы жалкими самому Гомеру.

Вследствие этого появились комментаторы, которые принялись толковать Гомера с твердым намерением обратить все его приемы в правила. Они то опираются на удобный принцип, чтобы доказать достоинство какого-нибудь места, то ничтоже сумняшеся превозносят то, что согласно этому принципу было бы грубой ошибкой; горя желанием оправдать Гомера, они нимало не смущаются противоречиями; у них есть максимы на любой случай, и они даже измышляют их по мере надобности. В своих комментариях они не скупятся на восклицательные знаки. Они запугивают самолюбивого читателя, объявляя невеждами и глупцами тех, кто не чувствует, как они, красот, которые они преувеличивают. Они и создали культ Гомера; знали его только они; а, так как они были заинтересованы в том, чтобы это был превосходный поэт, ибо в противном случае их ученость оказалась бы пустой, а их труды — бесплодными, они легко убедили себя, что так оно и есть.

Неудивительно поэтому, что слава Гомера возроди-

лась в былом блеске: ведь чуть ли не все, кто могли читать его в подлиннике, за исключением Скалигера²⁹, в один голос называли его божественным, а другие, будучи не в состоянии судить о нем со знанием дела, склонились перед их авторитетом.

Наконец появились французские переводы «Илиады»³⁰, из которых последний и несравненно более совершенный, чем все предшествующие, принадлежит г-же Дасье. Эти переводы нашли читателей трех сортов.

Есть предубежденные читатели, которые, заранее не сомневаясь, что произведения Гомера совершенны, сочли бы, что им недостает ума и вкуса, если бы они не были очарованы ими, и, чтобы не унизиться в собственных глазах, сами себя побуждают восхищаться и радуются тому, что могут чувствовать и говорить, как ученые.

Есть читатели, которые, напротив, отворачиваются от Гомера. Слишком проникшись нашими нравами и вкусами, они не способны мысленно перенестись в иные времена, столь отличные от наших. Все им скучно, все их коробит, и они, ничего не различая, смотрят на Гомера как на писателя жалкого во всех отношениях.

Наконец, есть умеренные читатели, которым большая часть «Илиады» кажется скучной и которые откровенно признаются в этом, не намереваясь ее осуждать; вместе с тем они находят в ней много непреходящих красот и относят большинство недостатков за счет человеческой слабости, не позволяющей никому все сразу измыслить и довести до совершенства.

Я не стыжусь заявляю, что принадлежу к этим последним...

⟨...⟩ Теперь надобно дать читателю отчет в моем собственном начинании. Я перевел «Илиаду» в стихах, хотя считаю ее весьма несовершенной, и на первый взгляд заслуживаю упрека, противоположного тому, которого обычно боятся переводчики, копирующие оригиналы, почитаемые ими совершенными и неподражаемыми.

⟨...⟩ Я следовал «Илиаде» в том, что, по моему мнению, надлежало сохранить, и позволил себе изменить то, что счел неприятным. Во многих местах я переводчик, во многих других — автор...

⟨...⟩ Относительно перевода поэтов возник новый

спор. Одни думают, что их нужно переводить непременно в стихах, другие, в том числе г-жа Дасье, утверждают, что их можно переводить только прозой. Приверженцам того и другого мнения можно было бы дать отвод, потому что они выступают одновременно и как судьи и как стороны в своем собственном деле. Поэты, гордые своим талантом, воображают, что проза не может достичь поэтической выразительности и образности, а прозаики с пренебрежением относятся к таланту, которым не обладают, и мнят, будто в стихах невозможно сохранить верность оригиналу, которую должен соблюдать переводчик.

Отрешаясь, насколько возможно, от пристрастности к поэзии, чтобы более здраво судить об этом предмете, я, прежде всего, нахожу, что только проза способна на буквальные переводы. Тирания рифмы никогда не позволит так точно передать обороты и выражения автора, как это может сделать проза. Затем, я нахожу, что проза может подняться до большого изящества, что она может подражать дерзаниям поэзии и вместе с тем сохранять большую верность оригиналу, чем допускают стихи. Я согласен также, что проза не так наскучивает и утомляет, как стихи, потому что по своему строю она более естественна и разнообразна. Но при всем том не правы те, кто утверждают, что в стихотворном переводе нельзя правильно передать мысли Гомера и что «поэты перестают быть поэтами», когда их переводят в стихах³¹.

Что хотят сказать этим парадоксом? Подразумевают ли под этим, что поэт-переводчик не может передать существо мыслей поэта, которому принадлежит оригинал? Вряд ли, это слишком явная неправда. Или подразумевают только, что нельзя ничего изменить в оригинале, не обезобразив его? По-видимому, так думает г-жа Дасье применительно к Гомеру, и, если принцип, который она выдвигает, верен, она по праву делает из него следующий вывод: «То, что думал и сказал Гомер, даже будучи передано в простой и менее поэтической форме, без сомнения, лучше всего того, что ему неизбежно приписывают, переводя его в стихах». Таким образом, поэтам категорически воспрещается переводить Гомера. Но я отвергаю этот принцип и противопоставляю ему другой. Гомер подчас так неправильно думает и говорит,

что и переводчик-прозаик при всем желании быть точным часто вынужден исправлять его во многих местах. Я мог бы легко доказать это на примере самой г-жи Дасье. Значит, не так уж худо для поэта, который переводит Гомера, что он не может столь буквально следовать оригиналу, как это возможно в прозе.

Я даже думаю, что можно извлечь пользу из этой слабости, что, подыскивая равноценные слова и выражения, иногда находят лучшие и что, затрудняясь передать сказанное, иногда приходят к пониманию того, как это должно быть сказано. По крайней мере я переводил Гомера, придерживаясь этого мнения. Оно справедливо, если мое сочинение дает тому достаточные доказательства, но, если оно не дает таких доказательств, из этого не следует, что оно ложно: быть может, другие поэты, более талантливые, чем я, еще докажут его справедливость.

Как переводчик я стремился к трем вещам — точности, ясности и приятности.

Ради точности я старался употреблять только такие эпитеты, которые выражают нечто существенное и имеющее отношение к сюжету. Следуя этому правилу, иногда можно в одно слово вместить смысл целой фразы, и эта краткость, когда она не чрезмерна, непременно сообщает стихам силу и красоту. Скопление обстоятельств и образов поражает воображение, а это и называется силой: слабы такие стихи, где в соотношении со смыслом несоизмеренно много слов.

Ради ясности я избегал, насколько мог, инверсий и длинных периодов. Первые допускают докучливую двусмысленность в конструкции, а также придают стилю шероховатость и искусственность. Во вторых соединяется воедино слишком много мыслей и ни одна не развивается достаточно вразумительно; часто приходится с новым вниманием возвращаться к прочитанному, потому что мысли спутались или затемнили друг друга. Добавьте к этому, что длинные периоды, придающие плавность прозе, нарушают гармонию и размеренность стихов. При прочих равных условиях стих тем лучше, чем меньше он связан грамматически с предшествующим и последующим.

Что касается приятности, то различие между веком Гомера и нашим заставило меня соблюдать большую

осторожность, чтобы, с одной стороны, не исказить оригинал, а с другой — не покоробить читателей, проникнутых совсем иными нравами и склонных находить дурным все, что не согласуется с ними. Я хотел, чтобы мой перевод был приятен, а для этого понадобилось подменить понятия, принятые в век Гомера, понятиями, принятыми ныне. Понадобилось, например, облагородить оскорбления, которыми обмениваются Агамемнон и Ахиллес, убрать из ссор Зевса и Геры всякое упоминание о побоях и насилии, смягчить слова Агамемнона, торжественно заявляющего о предпочтении, которое он отдает рабыне перед своей супругой³², и, наконец, выразить различные обстоятельства так, чтобы, говоря, в сущности, то же, что Гомер, представить их, однако, в иной форме сообразно со вкусами нашего века.

Вот правила, которым я предписал себе следовать в тех местах своего сочинения, где я намеревался перевести Гомера, ибо я смотрю на себя как на простого переводчика всюду, где я сделал лишь легкие изменения. Но часто я позволял себе большую смелость: выпускал целые книги, изменял порядок событий и даже осмеливался измышлять некоторые эпизоды. Вот в этом поведении, на первый взгляд столь дерзком, мне и остается отдать отчет читателям.

Переводя «Илиаду» в стихах, я ставил себе целью дать публике французскую поэму, которая читалась бы, и полагал, что могу достигнуть этой цели только в том случае, если поэма будет короткой, интересной и свободной по крайней мере от больших недостатков.

⟨...⟩ Я сократил число книг в «Илиаде» с двадцати четырех до двенадцати, и они у меня гораздо короче, чем у Гомера. На первый взгляд кажется, что это сокращение могло быть сделано лишь ценой существенных потерь. Но если принять в расчет, что более шестой части «Илиады» занимают повторения и что еще больше места занимают анатомически точные описания ран и длинные речи воителей, станет понятно, что мне было легко сократить поэму без всякого ущерба для основного действия. Я льщу себя надеждой, что сумел это сделать, и даже думаю, что сблизил важнейшие части действия, так что в моем сокращенном переводе они образуют более правильное и более впечатляющее целое, нежели у Гомера.

Отец Ле Боссю в своем трактате об эпической поэзии, самом методичном и разумном сочинении, какое породил предрассудок в отношении к древним, утверждает, что замысел «Илиады» сводится к тому, чтобы показать, сколь пагубен раздор. Я не совсем уверен, что Гомер думал об этом; но, как бы то ни было, я старался дать почувствовать эту истину в моем сочинении; я даже выразил ее во вступлении, сказав, что гнев Ахиллеса был гибельным как для него самого, так и для греков (что должен был сделать Гомер, если у него был предполагаемый замысел), и, подготовив таким образом умы к поучению, которое они должны извлечь из поэмы, освободил ее ото всего, что могло бы их отвлечь от этой морали; одним словом, я для того и старался быть кратким, чтобы яснее сказать то, что, как утверждают, хотел сказать Гомер.

Второе условие успеха поэмы, как я рассудил, состоит в том, что она должна быть интересной. Я нашел, что фабула «Илиады» вполне отвечает этому условию. Речь идет о спасении и славе двух великих народов. Два царя одной из воюющих сторон ссорятся и перестают действовать заодно; один из них теряет своих подданных, другой — своего самого близкого друга; несчастье примиряет их; тотчас противная сторона теряет героя, который был ее защитником, и эта потеря повергает в отчаяние августейшую семью и многочисленный народ. Без сомнения, это события, полные интереса.

К тому же их главные участники благодаря самой поэме Гомера сделались столь знаменитыми, что одни их имена вызывают интерес; нам нравится следить за их приключениями, и нам понятны их страсти. Герои не столь известные, как Ахиллес и Гектор, женщины не столь прославленные, как Андромаха и Елена, не производили бы на нас столь глубокого и сильного впечатления; и не вызывает сомнения, что известность персонажей — большое преимущество для сочинения, ибо весьма способствует тому, чтобы оно нравилось и трогало.

В этом отношении мне нечего было бы исправлять в «Илиаде», если бы самое волнующее в ней не предварялось подробными предсказаниями, которые, лишая события всякой неожиданности, ослабляют впечатление, и не прерывалось длинными эпизодами, где действие вращается вокруг персонажей, безразличных читателю,

тогда как те, за которыми он хотел бы следить, теряются из виду. Я счел своим долгом исправить эти два недостатка, убрав ненужные приуготовления и выпустив неинтересные эпизоды.

Разве потерпели бы мы в театре, чтобы в антрактах трагедии нам рассказывали обо всем, что произойдет в следующем акте? Разве одобрили бы мы пьесу, в которой действия главных персонажей прерывались бы делами наперсников? Конечно, нет. Между тем это часто имеет место в поэме Гомера, где это не менее неуместно и докучно, чем в трагедии. Предубежденные читатели не чувствуют этого в «Илиаде», но они сами, или по крайней мере другие, без сомнения, почувствовали бы это в моем сочинении, и, хотя я не льщу себя надеждой, что благодаря изменениям, которые я сделал, оно понравится, я по крайней мере уверен в том, что оно совсем не понравилось бы, если бы было ближе к оригиналу.

Вот пример вольностей, которые я позволил себе, с тем чтобы увеличить интерес. У Гомера Патрокл, взяв доспехи Ахиллеса, учиняет среди троянцев ужасающую резню. Некоторое время они принимают его за героя, чье оружие он носит, но наконец перестают заблуждаться. Он сражается и убивает Сарпедона, ради которого Зевс совершает великие чудеса. Затем идет бой между второстепенными персонажами. После этого Аполлон самолично обезоруживает Патрокла, а Эвфорб ранит его в спину, и Гектор, остававшийся в бездействии, пользуясь беспомощным положением, в котором оказался Патрокл, поражает его и, не зная своей собственной участи, глумится над ним, за что его справедливо упрекает умирающий.

Что до меня, то я продлил заблуждение троянцев, которые принимают Патрокла за Ахиллеса. С этой мыслью и нападает на него Сарпедон, и из-за опасности, которой, как он думает, он подвергает себя, интерес к нему возрастает, а Патрокл предстает еще более великим оттого, что его отвага все еще вводит врагов в заблуждение. Как только Сарпедон умирает, Гектор устремляется отомстить за него; таким образом, читатель переходит от одного интересного эпизода к другому, еще более интересному. Гектор и Патрокл, которого все еще принимают за Ахиллеса, бьются за тело Сарпедона —

ужасающая и волнующая картина. Тут Зевс мечет молнию и ниспосылает кровавый дождь, и эти чудеса повергают в уныние то и другое войско, но удваивают доблесть обоих героев. Гектор одерживает верх над Патроклom и глумится над ним, но это глумление здесь уместнее, чем у Гомера, потому что Гектор принимает Патрокла за Ахиллеса и потому что он победил его без посторонней помощи. Патрокл, умирая, выводит Гектора из заблуждения — интересная неожиданность, — и печаль, которая охватывает Гектора, когда он узнает истину, на мой взгляд, величественно и патетически завершает этот эпизод. По крайней мере меня утвердило в этих мыслях удовольствие, которое, как мне показалось, доставил он тем, кто его слышал.

⟨...⟩ Я оставил богам их страсти. Но я всюду старался придать им достоинство. Я не лишил героев их гордыни, в которой мы часто находим известное величие, но я избавил их от корыстолюбия и алчности, которые принижают их в наших глазах; я не пожелал, например, чтобы Ахиллес, прежде чем выдать тело Гектора, рассматривал дары, принесенные ему Патроклom: в поэтическом смысле столь низменное внимание даже больше обесчестило бы его, чем его жестокость.

Я старался сделать повествование менее замедленным, чем у Гомера, описания — более впечатляющими и менее перегруженными мелочами, сравнения — более точными и менее частыми. Я освободил речи ото всего, что счел противным страсти, которую они выражают, и попытался внести в них для вящего эффекта постепенное нарастание силы и выразительности. Наконец, я позаботился о выдержанности характеров, потому что к выполнению этого требования в наше время читатель особенно чувствителен и строг. Не стану приводить соответствующих примеров, это завело бы меня слишком далеко; к тому же, если мое сочинение нравится, мне не так уж важно, чтобы читатель досконально знал, где и в чем тут моя заслуга, а если не нравится, то к чему мне распространяться об искусстве, в котором я не преуспел? Скажу только, чтобы дать представление об остальном, по каким причинам я изменил описание щита Ахиллеса и обстоятельства смерти Гектора. На этих двух знаменитых местах стоит особо остановиться, чтобы оправдать мои вольности.

Итак, не скрою, что в описании щита Ахиллеса я нашел не один изъян. Предметы, которые Гефест изображает на нем, не имеют никакого отношения к поэме и не согласуются ни с характером Ахиллеса, для которого изготовляется этот щит, ни с образом Фетиды, которая просит об этом, ни с представлением о Гефесте, который его изготовляет; предметы эти столь многочисленны, что трудно представить себе, чтобы они уместились на нем и чтобы их можно было отчетливо разглядеть; изображенные фигуры действуют и меняют свое положение, как живые, — чудо, в которое могут поверить разве только дети.

Первый из этих недостатков простительнее других: нам говорят, что Гомер хотел дать воображению отдых от повествования о битвах и воспользовался случаем, чтобы предложить ему более веселые и спокойные предметы. Пусть так; но согласитесь по крайней мере, что, если бы он сумел сочетать, как это сделал Вергилий в изображении щита Энея, разнообразие с уместностью, дело от этого только выиграло бы.

По поводу множественности предметов ссылаются на наши камеи, где камнерезы иногда помещают несколько фигур; но разве это оправдание не хуже всякой критики? Разве в этом случае Гефест не делает до смешного бесполезную работу, потому что его чеканку трудно разглядеть и разгадать?

Что касается различных действий одних и тех же фигур, то не скажут ли нам, что эти фигуры изображены в различных позах на нескольких отдельных картинах? Но это лишь усугубило бы путаницу. Уж лучше откровенно признать, что Гомер здесь злоупотребил могуществом Гефеста и, заставив его изготовить треножки, которые сами катятся на совет богов, и золотые статуи, которые мыслят и говорят, он счел нужным продолжать в том же духе и заставил его еще сделать щит с движущимися фигурами, наподобие тех картин, которые мы увидели во Франции в последние годы.

Я измыслил щит, лишенный этих недостатков. Я поместил на нем только три картины на связанные друг с другом сюжеты: свадьбу Фетиды и Пелея, которая указывает на благородное происхождение Ахиллеса; суд Париса, из которого проистекает гнев Афины и Геры на троянцев, и похищение Елены, которым вызвано мщение

греков. Все эти сюжеты не только приятны, но и имеют прямое касательство к поэме; здесь нет никакой нелепости; и я рисую каждое действие лишь в один определенный момент, хотя тем, как я его рисую, даю понять его начало и продолжение. Быть может, я заблуждаюсь, но мне кажется счастливой мысль сделать из щита Ахиллеса эмблему его величия и, так сказать, его манифест.

Я нахожу описание смерти Гектора в «Илиаде» столь же неудачным, как и описание щита Ахиллеса. Вспомним обстоятельства, которыми она сопровождается.

<...> В самом деле, если бы Гомер замыслил принизить обоих своих героев, если бы он хотел, чтобы один погиб с позором, а другой победил без славы, он, мне кажется, не мог бы лучше взяться за дело. Один у него труслив, другому помогают боги; один уклоняется от боя, трепещет перед опасностью, другому не грозит никакая опасность. Я знаю, что у ученых наготове аллегории, предназначенные оправдать все это, но что до меня, я не считал себя обязанным верить объяснениям, которые большинство читателей находит легковесными и которые, будь они даже убедительными, не изгладили бы первого впечатления.

Поэтому я без колебаний изменил все обстоятельства, чтобы восстановить славу обоих героев «Илиады». Гектор у меня не пускается с самого начала в постыдное бегство; он предлагает Ахиллесу разумный и великодушный договор, но Ахиллес, охваченный яростью, вместо ответа наносит ему первый удар. Гектор тотчас мечет копьё, ломает свой меч о божественные доспехи и оказывается беззащитным. Только тогда он вынужден бежать; но и бежит он как человек, которому страх смерти не помрачает рассудок: он бежит под крепостными стенами Трои, чтобы подвергнуть врага граду стрел — опасности, которая возвышает доблесть преследующего его Ахиллеса и даже делает из преследования безоружного врага героическое деяние. Наконец, Гектор подбирает одну из стрел, которыми осыпают Ахиллеса, снова сражается и по крайней мере погибает со славой. Если эти исправления хороши, я не собираюсь тешить этим свое тщеславие. Недостаток, о котором идет речь, был столь осязателен, что, не будучи слепым поклонником Гомера, я не мог не почувствовать его, а тот, кто чувствует дурное, имеет хотя бы смутное понятие о хорошем, и

стоит немного поразмыслить — это понятие проясняется и уточняется.

Вот что я имел сказать об «Илиаде» и о моем подражании. Предоставляю публике судить об этом сочинении; если она одобрит его, я, быть может, отважусь взяться за совершенно оригинальную поэму, если же не одобрит, я не стану спрашивать, по какой причине: в этом случае мне надобно будет самому разобраться, почему я не сумел ей понравиться.

Но что скажут некоторые ученые? Я ожидаю резких возражений, в особенности в случае успеха. Скажут, что было дерзостью с моей стороны посягнуть на славу, освященную двумя тысячелетиями. Я отвечаю на это, что могу умалить ее лишь постольку, поскольку она не заслужена, и что заблуждения глубоко укоренившиеся не становятся от этого более достойными уважения. Скажут, что я невежда; я заранее согласен с этим; однако я позаботился говорить только о том, в чем знаю толк; пусть мне покажут, в чем я ошибаюсь; и недостаточно даже уличить меня в некоторых ошибках: я буду вправе считать справедливыми все те мои замечания, которые мои критики обойдут молчанием. Одним словом, против меня будут выдвинуты основательные и неосновательные доводы; я не премину склониться перед основательными, что послужит мне к чести, а публика отвергнет неосновательные.

АННА ДАСЬЕ

О ПРИЧИНАХ ИСПОРЧЕННОСТИ ВКУСА

Повествуя о войне, которую гиганты объявили богам, Гомер говорит, что эти дети земли стали угрожать бессмертным, что возьмут приступом небо, и задумали для этого взгромоздить Оссу на Олимп, а Пелион — на Оссу. И он добавляет со смелостью, достойной великого поэта: «И они сделали бы это, если бы достигли возмужалости», что дает яркое представление об этих гигантах¹. В самом деле, всего можно было ожидать от этих великанов, которые вырастали каждый год на локоть в толщину и на два в высоту и в возрасте тринадцати-четырнадцати лет уже чувствовали себя достаточно сильными для того, чтобы передвигать горы с места на место. Их огромный рост и неодолимая сила в некоторой мере оправдывали их честолюбие и служили извинением их безрассудной дерзости. Мы прекрасно знаем, что чрезмерная сила, увы, обычно сопровождается необузданностью, несправедливостью и запальчивостью и что для нее стыдливость, скромность и благообразие — удел слабых. Эта война представлялась поэту не слишком удивительной; но, если бы то же самое предприняли пигмеи, все на свете посмеялись бы над ними и Гомер никогда не добавил бы: «И они сделали бы это, если бы достигли возмужалости», ибо, как гласит неоспоримая и общепризнанная максима, наши замыслы всегда должны быть соразмерны нашим силам.

Однако ныне происходит как раз то, что показалось бы смешным в те героические времена, и даже нечто еще

более смехотворное. Все гиганты — я называю так всех великих людей прошедших двадцати пяти или двадцати шести веков — не только не объявляли войны Гомеру, но чтили его и единодушно признавали отцом поэзии, а в последние пятьдесят лет нашлись не скажу пигмеи, но весьма заурядные люди, которые, не имея иного оружия, кроме своей дерзости, ибо ни один из них не знает греческого языка, ополчились на этого великого поэта. Последний из них, вообще говоря, весьма умный человек, особенно отличился как участник этого странного заговора: мало того, что он раскритиковал этого поэта в рассуждении, которое написал против него, хотя никогда его не читал и не знает его языка, — он еще искалечил и исказил до неузнаваемости всю его поэзию.

Мне так больно было видеть, сколь недостойно обходятся с этим поэтом, что я решилась выступить в его защиту, хотя такого рода сочинения весьма противны моему нраву: по натуре своей я ленива и очень миролюбива, и меня пугает одно упоминание о войне, но как же можно видеть в столь плачевном состоянии то, что любишь, и оставаться безучастной!

Даже Деифоб был не так ужасно изуродован Менелаем и Одиссеем, как Гомер — г-ном де Ла Мотом...² Мало сказать, что этот ненавистник Гомера одним махом выбросил из его поэмы двенадцать книг, — надо добавить, что он так обкорнал все остальные, что из шестнадцати тысяч стихов, составляющих поэму, осталось тысяча пятьсот или тысяча шестьсот, да из этого числа чуть не половина присочинена им самим и весьма мало походит на оригинал, а среди остальных нет ни единого стиха, по которому можно было бы узнать этого великого поэта, — так ухитрился их переиначить сей великий критик!

<...> Юношество — это самое священное в государстве, это его опора и основа; оно должно прийти нам на смену и составить новый народ. Если допустить, чтобы ложные принципы извратили его ум и лишили его здравого смысла, — надежды нет: окончательно восторжествуют дурной вкус и невежество и полностью погибнет просвещенность, а ведь просвещенность — источник хорошего вкуса, цивилизованности и всякого благого правления. Вот почему Сократ считал, что надобно все помыслы свои связывать с юношеством и особенно печься

о нем, дабы воспитать добрых подданных Республики. Итак, я принимаюсь за ответ г-ну де Ла Моту единственно для того, чтобы помешать, насколько это в моих силах, ложному учению соблазнять молодых людей, обычно легковверных, неосмотрительных и не склонных к прилежному труду. *Ne puerorum improvida ludificetur*³.

〈...〉 Разобрав «Слово о Гомере» г-на де Ла Мота, я затем разберу его поэму, и льщу себя надеждой показать, что его сокращения, прибавления и изменения равно неудачны; что его подражание порочно; что он ничего не перевел, хотя часто называет себя переводчиком, и что его поэма столь пошла и прозаична, что в его стихах не сыщешь ни единого поэтического выражения и никакая проза на их месте не звучала бы более обыденно. Я докажу, что он испортил самые прекрасные места у Гомера, что он изменил характеры к худшему, что он придал смехотворный комизм весьма серьезным местам и, наконец, что он отсек не только красоты, вызывавшие всеобщее восхищение на протяжении стольких веков, и вещи, важные для познания древности, но и существенные для поэмы части, которые древние отмечали как особенно характерные.

〈...〉 Надежный и часто повторяющийся опыт показывает, что воспитывает вкус; не вызывает сомнения, что тот же опыт всегда будет показывать, что его извращает и портит.

〈...〉 Нас вывело из состояния грубости, в котором мы пребывали, изучение греков и латинян; и нас вновь повергают в это состояние невежество и пренебрежение к изучению древних.

〈...〉 Но у нас испорченность вкуса имеет, кроме того, две особые причины, которые способствуют ей не меньше, чем все остальные. Первая из них — это непристойные зрелища, явно противные религии и нравственности, спектакли, где стихи и музыка, равно томные и слащавые, отравляют душу ядом изнеженности и расслабляют все ее фибры, отчего почти вся наша нынешняя поэзия носит тот же характер. Другая причина — бесцветные и пустые сочинения, о которых я говорила в предисловии к «Илиаде»⁴, эти фальшивые эпические поэмы, эти бессмысленные романы, которые, превращая величайших героев древности в мещан-волоки, до того приучили молодых людей к фальшивым характерам, что

они не могут выносить истинных героев, если те не походят на сих странных и нелепых персонажей. Вот две ближайшие причины испорченности вкуса. Это они породили «Слово об «Илиаде» и «Илиаду» г-на де Ла Мота, где все отдает оперой и романами, как я докажу это ниже.

⟨...⟩ Но по какому роковому недоразумению все зловерные нападки на Гомера за последние пятьдесят лет исходили из Французской академии, столь прославленной корпорации, которая призвана быть оплотом языка, изящной словесности и хорошего вкуса? До сих пор Академию достаточно оправдывали выступления г-на Депрео и г-на Дасье, которые восстали против этих заблуждений и доказали всю их смехотворность. Но ныне мы стали свидетелями гораздо большей дерзости и разнузданности, которые могут вызвать смуту еще более опасную для поэзии и вообще изящной словесности, — а Академия молчит! Она не возвышает свой голос против этого бесчинства, столь оскорбительного для нее.

Мне хорошо известно, что есть члены Академии, сетующие на это посягательство, и я свидетель негодования, которое оно вызвало у некоторых из них; но этого негодования со стороны части академиков недостаточно для того, чтобы оправдать Академию в целом, и публика ожидала от нее большего.

Я далека от желания создать г-ну де Ла Моту более опасных врагов — милосердие возбраняет мне это. Лучше мне одной, как лицу заинтересованному, выступить в защиту Гомера и отразить оскорбления, которые сей критик наносит поэзии и искусству, на поприще коего он подвизается, хотя ничего в нем не смыслит.

«Не будем бояться пользоваться нашим разумом: он законный судья всего, что говорят нам люди, и слепо признавать человеческие приговоры — значит профанировать отречение от разума в иных, высших вопросах; соглашаться с этими приговорами подобает лишь постольку, поскольку они представляются убедительными; и нет человека, который был бы не вправе открыто противоречить самым общепринятым мнениям...». Не знаю, в какой школе г-н де Ла Мот научился рассуждать таким образом, но такую школу следовало бы закрыть. Наш разум — «законный судья всего того, что говорят нам люди». Это верно, когда они высказывают частное или новое мнение, когда то, что они говорят, не облечено авторитетом

всеобщего одобрения. Но коль скоро мнение освящено согласием всех веков и всего человечества или его наибольшей и наиболее здравой части, разумные люди подчиняются ему и только безумцы выступают против него. Почему? Потому что, для того чтобы выступать против столь авторитетного приговора, человек должен быть уверен, что его разум превосходит разум всех остальных людей. А кто же может отдавать такое предпочтение себе самому, не прослав сумасбродом? Значит, он должен отречься от своего разума? Конечно, нет. Он должен им воспользоваться. Он должен руководствоваться разумом в своем суждении обо всех человеческих мнениях, и сам разум, если он не совсем слеп, заставит его присоединиться к наиболее сведущим и искушенным людям и по меньшей мере с почтением относиться к всеобщему признанию. Одним словом, только Закон Божий выше того закона, который определяется согласием всех людей и всех времен. «Соглашаться с человеческими мнениями, — добавляет г-н де Ла Мот, — подобает лишь постольку, поскольку они представляются убедительными». Но тогда, значит, глупец, которого не могут убедить я уже не говорю самые общепринятые мнения, но даже самые очевидные доказательства, вправе противоречить им и отвергать их? Какое же извращение самой нравственности не воспоследует из этого вредоносного принципа? Но не будем выходить за пределы нашего предмета — поэзии и красноречия. Лонгин, указывая признаки возвышенного, между прочим, говорит: «Итак, считай прекрасным и возвышенным только то, что все и всегда признают таковым. Когда люди различные по занятиям, по образу жизни, по склонностям, возрасту и образованию едины во мнении, возникает то общее, не предрешенное заранее суждение, которое является бесспорным ручательством подлинно возвышенного»⁵. Предположим, чтобы оказать честь г-ну де Ла Моту, что в его поэме, как он и думает, есть много таких мест, которые равно восхищают всех. Но представим себе, что, к несчастью, находится лапландец, не знающий французского языка, которому объясняют, что говорит г-н де Ла Мот, но которого нимало не трогает возвышенное, не понятое или превратно понятое им; разве вправе он отвергать мнение остальных? Пусть г-н де Ла Мот применит этот образ к Гомеру, тогда он почувствует, какой безмерный вес

имеет признание, которым он пользовался у всех людей во все времена, и раскается в своем безрассудном заявлении, что «...нет человека, который был бы не вправе открыто противоречить самым общепринятым мнениям...».

⟨...⟩ Сказать, что тема «Илиады» — восхваление Ахиллеса, все равно что сказать, что басня Эзопа, в которой повествуется о том, как, пока две собаки, охраняющие стадо, дерутся, волк, воспользовавшись их грызней, уносит свою добычу, имеет своей единственной целью восхваление волка.

Гораций признает, что во всей «Илиаде», идет ли речь о стане греков или о Трое, мы видим только произвол, раздоры, злодеяния, грубые страсти, яростный гнев⁶. Он нигде не хвалит Ахиллеса ни за его отвагу, ни за умерщвление Гектора, ни за какой-нибудь другой подвиг в войне против троянцев, он не признает за ним никакой добродетели. Он говорит, что по характеру своему это гневливый, запальчивый, неумолимый, несправедливый человек, не признающий прав, кроме права сильного, которое он утверждает своим мечом⁷. Гомер с самого начала объявляет нам, что его гнев пагубен. Для кого? Для троянцев? Нет, для греков. Где же здравый смысл г-на де Ла Мота, человека, без сомнения, весьма здравомыслящего, когда он отваживается утверждать, что единственная цель Гомера — восхваление Ахиллеса, который приносит в жертву своей мстительности своих друзей и свою родину? Неужели это деяние столь прекрасно, столь добродетельно, что его мог восхвалять и ставить в образец государям мудрейший из поэтов! Отвечать на столь легковесные утверждения — значит попусту тратить время и силы.

⟨...⟩ Я, к сожалению, должна сказать г-ну де Ла Моту, что он делает здесь такой смехотворный промах, какого никогда не делал даже самый неразумный писатель. Выходит, Аристотель не понял первого слова поэмы? И Гораций тоже? А г-н де Ла Мот хочет им объяснить, опираясь на ему одному известных ученых, что слово, которое понималось доселе просто как «гнев», означает «благородный гнев», «героическую злобу» и что, поскольку Гомер начал свою поэму этим словом, в котором звучит похвала, он хотел нам показать, что его единственной целью было восхвалить Ахиллеса. Но кто

же эти ученые, сказавшие такую глупость? Г-н де Ла Мот не назовет их, чтобы не опозорить. Это неслыханное толкование совершенно ложно.

(...) По его мнению, слово «гнев», якобы употребленное в смысле «героическая одержимость», означает, что Гомер хотел восхвалить Ахиллеса. Но это объяснение ложно, и слово, о котором идет речь, означает «упорный, длительный гнев», а, следовательно, гнев, достойный сурового порицания, и, значит, Гомер хотел осудить своего героя.

«Однако, — говорит он, — иные ученые так преувеличивают значение своих открытий, что обращают в непреложные правила все, что усматривают у Гомера». Это не более умно, чем то, что мы только что рассмотрели. Этими открытиями восхищаются и хвалят их, так как все открытия, показывающие природу и сущность того или иного искусства, заслуживают восхищения и похвалы; и обращают в правила не все, что усматривают у Гомера, а все, что видят в действительности и что получило признание всех веков. Г-н де Ла Мот продолжает: «Они неумолимо отказывают в праве именоваться эпической поэмой всему тому, что не походит на «Илиаду» и «Одиссею»...» Если природа эпической поэмы открыта, если присущие ей правила достоверно установлены и если имеется ее истинное определение, в котором нельзя сомневаться, не отрекаясь от здравого смысла, — всему тому, что не написано по этим правилам, вполне основательно отказывают в праве именоваться эпической поэмой. И отказывают не потому, что сочинение, о котором идет речь, не походит на «Илиаду» и «Одиссею», а потому, что оно отдалается от этого строения. Поэма может и не походить на «Илиаду» и «Одиссею» и тем не менее быть эпической поэмой, если она так же построена, то есть если по своему характеру она басня, вымысел, предназначенный воспитывать нравы посредством поучений, скрытых под аллегорией действия. Дальнейшее явно показывает, что г-н де Ла Мот не имеет понятия об эпической поэме. «Хорошо еще, — говорит он, — что Гомер оставил нам эти два различных образца, не то свобода наша была бы еще более стеснена». Значит, он воображает, что «Илиада» и «Одиссея» весьма различные поэмы? Непростительная ошибка! Они различны только по сюжету. «Илиада» рисует нам те беды, которые вле-

чет за собой для воюющей стороны распря между ее вождями, а «Одиссея» воссоздает перед нами те, которые вызывает отсутствие государей в их государствах, но это поэмы одного и того же рода, то есть обе являют собой басню, вымысел, предназначенный воспитывать нравы посредством поучений, скрытых под аллегорией действия. Все то, что не имеет этого качества, никоим образом не будет эпической поэмой.

⟨...⟩ По всей видимости, г-н де Ла Мот не более сведущ в языческой теологии, чем в искусстве эпической поэмы.

⟨...⟩ Вот целая куча ошибок, которые он нагромоздил из-за своего невежества по части теологии язычников. Он должен был бы знать, что, по верованиям древних, низшие божества были телесными существами и, следовательно, могли претерпевать все увечья и страдания, которым подвержены тела. Гомер мог даже сделать их смертными, но он этого никогда не делал — он всегда сохранял за ними божественное бессмертие. Ведь ни один из богов не умирает у Гомера; их ранят, они страдают, но не умирают. Зевс мог бы их уничтожить, но он этого не делает; он никогда не угрожает им смертью, он лишь грозит низвергнуть их в Тартар. Посмотрите, что он говорит Арею в пятой книге «Илиады»⁸. Таким образом, то, что г-н де Ла Мот находит чудовищным, напротив, весьма разумно и в этом последнем пункте согласуется с нашей теологией, которая учит, что некоторые ангелы, будучи бессмертны, тем не менее были низвергнуты в ад за свой мятеж.

⟨...⟩ Пусть попробует г-н де Ла Мот во всеоружии своей теологии противопоставить что-либо серьезное тем местам у Гомера, которые я отметила, чтобы показать, что некоторые его идеи согласуются с многими истинами, открытыми нам в Священном писании. Гомер признает верховного бога, которому были подчинены все остальные боги. Он повсюду устанавливает свободу человека, двоякую судьбу, столь необходимую, чтобы согласовать эту свободу с предназначением, бессмертие души, посмертные кары и награды. Он признал ту великую истину, что все благое, что есть у людей, ниспослано им богом, что все их успехи в любых предприятиях исходят от бога и они должны молить о них бога и что все несчастья, которые с ними случаются, они навлекают на се-

бя своим безумием и злоупотреблением своей свободой. Наконец, он постиг, что провидение распространяется даже на животных. А то, что Гомер говорит о Гефесте, низринутом с неба, и об угрозе Зевса низшим богам низвергнуть их в бездны мрачного Тартара, а также то, что мы читаем в девятнадцатой книге «Илиады» о демоне раздора и несчастья, которого Зевс низринул с неба⁹, с несомненностью доказывает, что в его время предание уже распространило некоторые понятия о дивных истинах, которые потом яснее и полнее выразили пророки и апостолы.

⟨...⟩ Я показала также, что все, что кажется у Гомера противным идее божественного, может быть истолковано как аллегория. Благодетель г-на де Ла Мота не может этого выдержать. «Пытаются также выйти из затруднительного положения, — говорит он, — при помощи аллегорий и доходят до того, что проводят скандальную параллель между Священным писанием и вымыслами Гомера». Изрядно сказано, и эти слова могли бы меня скандализировать. Но столь пустой и легковесный упрек со стороны г-на де Ла Мота нисколько не задевает меня, я прощаю этот пыл человеку, лучше знакомому с оперными либретто, чем со Священным писанием и теологическими трактатами. Я могла бы показать ему на ярких примерах, что действительно скандально, — видно, он это не совсем понимает. Но я лишь скажу ему, что весьма рада высказывать столь же скандальные идеи, что и архиепископ фессалоникский Евстафий, что и отец Ле Боссю, что и самые выдающиеся экзегеты, работавшие над Писанием, что и религиозный ученый, который выпускает в настоящее время комментарий ко всем книгам Священного писания, где толкуется каждое слово; не всем же поучать людей так, как это делает г-н де Ла Мот. Пусть он сколько угодно радуется похвалам, которыми некоторые невежды вознаграждают его рвение, несообразное с познаниями; а я удовольствуюсь отзывами самых ученых и благочестивых церковных писателей о моих комментариях и маленьких открытиях, которые, по их мнению, проливают свет на некоторые места и выражения столь же необычайные, сколь восхитительные и многозначительные и на которые они смотрят поэтому как на новые доказательства истинности религии.

⟨...⟩ О героях Гомера г-н де Ла Мот судит не лучше, чем о его богах.

⟨...⟩ Он набрасывается на созданные Гомером характеры, которые находит плохо выдержанными. До сих пор Гомер считался бесспорно величайшим, что я говорю — единственным учителем в том, что касается этой существенной стороны поэмы. Аристотель, Гораций, все древние критики, а из новых г-н Депрео, отец Ле Боссю и другие восхваляли Гомера за то, что он прекрасно учит создавать характеры, не противоречащие себе; ведь от Гомера и идут четыре качества, которыми должны обладать поэтические характеры: *яркость,сообразность замыслу, правдоподобие, выдержанность*. Г-н де Ла Мот, сей знаток и ценитель поэзии, по своему обыкновению выступает против этого всеобщего мнения.

...Чтобы подкрепить свое утверждение, что характеры у Гомера плохо выдержаны, он ссылается на храбрцов, которые иногда выказывают трусость, и на трусов, которые иногда выказывают храбрость. Но не говоря уже о том, что этот критик часто порицает как трусливые поступки, которые отнюдь нельзя считать таковыми, как я это вскоре покажу, он не сделал бы этой новой ошибки, если бы сообразовал вспомнить, что, по Гомеру, доблесть — это божий дар, что герой храбр, когда ему помогает бог, и труслив, когда бог покидает его. К тому же один поступок не зачеркивает обычного поведения, а ведь именно оно определяет характер и его не может разрушить один поступок, причина которого кроется не только в характере. Когда я говорю, что доблесть — дар божий, я имею в виду истинную доблесть, а не храбрость, сопряженную с жестокостью, которая происходит либо от скотской грубости, либо от запальчивости, либо от необыкновенной силы, — такая храбрость коренится всецело в характере человека. Как могла бы она происходить от бога? Ведь дурные люди употребляют ее против бога. Такова храбрость богохульника Мезенция у Вергилия¹⁰.

«В этих местах, — продолжает г-н де Ла Мот, — Гомер изображает людей в духе истории, а не сообразно с замыслом поэмы». Нельзя сказать ничего более противоположного истине. Несомненно, Гомер взял из устного предания многие обстоятельства, связанные с именами героев его поэмы, но он все их приспособил к своим видам. И Ари-

стотель разъясняет различие между методами истории и поэзии, чтобы ярче осветить искусство Гомера¹¹. Однако г-н де Ла Мот отказывает Гомеру в этом искусстве. «По-видимому, существовало, — говорит он, — предание о Троянской войне, и он следовал ему, не заботясь о том, чтобы тщательно приспособить все эпизоды к правилам искусства, которое вышло из пеленок только после него, хотя он был его отцом». Таким образом, г-н де Ла Мот обвиняет Гомера в том, что он трудился над «Илиадой», не разбираясь в своем искусстве. Тем не менее он его отец, но это искусство вышло из пеленок после него. Можно ли сказать что-либо более смехотворное? Именно поэмами Гомера вскормлено это искусство, именно из них почерпнуты все его правила; Аристотель, Гораций, г-н Депрео, отец Ле Боссю всегда указывали на него как на истинный образец. Сам Вергилий следовал за ним. Возможно ли, чтобы Гомер был несведущ в искусстве, шедевры которого он дал? Кто же взрастил это искусство? Наверное, г-н де Ла Мот, только что поведавший нам его правила.

⟨...⟩ Перехожу к простоте нравов, которую осуждает сей великий критик.

⟨...⟩ По этому поводу он называет грубым не Гомера, а его век и уверяет нас, что картина этих нравов стала неприятна для более утонченных времен. Должно быть, я весьма груба, потому что, признаюсь, именно из-за утонченности нашего века нахожу особенно приятной картину нравов, которые описывает Гомер.

«Некоторые поклонники Гомера, — продолжает г-н де Ла Мот, — недовольны этим различием: большая ошибка, говорят они, называть грубыми эти героические времена, когда еще не воцарилась испорченность нравов...» и т. д. Этот упрек в немалой мере относится ко мне, и я этому весьма рада. Я сказала, что Гомер повсюду рисует жизнь такой, какой она была в своей первоначальной простоте, до того как, утратив свое достоинство и благородство, заменила их пустой помпой, которая никогда не бывает признаком подлинного и прочного величия. Герои сами свежуют животных и жарят их мясо. Но это согласно с тем, что мы читаем в Священном писании. Агамемнон и другие государи сами закалывают жертвы, потому что это был самый высокий и торжественный религиозный акт. Дети величайших царей сами

пасут стада и выполняют различные работы, потому что таковы были нравы в те героические времена, когда не знали ни роскоши, ни изнеженности и когда в почете были труд и добродетель, а не леность и порок. Священная история и история мирская равным образом учат нас, что тогда было в порядке вещей обходиться без слуг, и этот обычай являл собой драгоценный след золотого века. Так же жили и патриархи: они сами трудились, Давид пас стада. Одним словом, времена, которые рисует Гомер, таковы же, как те, когда бог благоволил беседовать с людьми. Кто осмелится сказать, что наша пышность, роскошь, pompa стоят этой благородной простоты наших праотцев, удостоенных столь почетного общения? Мне нравится, что герои Гомера делают то же, что делали патриархи, более великие, чем герои и цари. Мне нравится, что Гера наряжается сама, обходясь без туалетных принадлежностей, без куафера, без камеристки. С героями дело обстоит так же, как с богами. Мы не видим вокруг Ахиллеса, Агамемнона и т. д. ни оруженосцев, ни камердинеров, ни свиты, ни стражи; не было их ни у Геркулеса, ни у Тезея, и сами боги шествовали без кортежа.

Вот часть того, что я сказала в своем предисловии к «Илиаде», и я напоминаю это здесь, чтобы показать несправедливость и неосмотрительность г-на де Ла Мота, который продолжает делать все те же упреки веку Гомера и написанной им картине нравов этого века и, обходя молчанием все то, что, как я отметила, делает честь этим счастливым временам, лишь восклицает: «Уж не хотят ли этим сказать, что в век Гомера люди были добродетельнее, чем ныне?» А кто же может в этом сомневаться? Очень жаль, что г-н де Ла Мот, по-видимому, столь же несведущ в нравственности, как и в поэтическом искусстве. Достоверно известно, что во все времена, когда были неведомы роскошь и изнеженность, люди были добродетельнее, ибо там, где нет роскоши, господствует простота, простота порождает невинность, а невинность — мать и кормилица добродетелей. Даже если бы история всех веков не учила нас этому, довольно было бы одного нашего века, чтобы в этом убедиться. «Однако, — говорит г-н де Ла Мот, — почитайте «Илиаду»; эти времена, именуемые героическими, явят вам картину разгула самых неправедных и низменных страстей, и

в особенности — торжества корыстолюбия». Он говорит это необдуманно и напрасно смешивает некоторых порочных героев, которых Гомер рисует в «Илиаде», чтобы предостеречь нас от порока, с нравами времени, о котором идет речь. Кто же когда-нибудь утверждал, что во времена величайшей невинности не бывает дурных людей, которых страсти толкают на преступления? Но отчего он не бросил взгляд на характеры «Одиссеи»? Он увидел бы, сколь могучи мудрость и добродетель. К тому же все страсти, кипящие в «Илиаде», все буйства, обманы, жестокости, все совершаемые в этой поэме злодеяния, вместе взятые, не сравнятся с теми, которые мир видел потом. И я уверена, что, если бы избыток преступлений составлял героизм, последние времена следовало бы скорее, чем любые другие, называть героическими.

⟨...⟩ Поистине скандально, что христианин восхваляет роскошь, изнеженность и наслаждения нашего века и предпочитает их простоте древних времен, драгоценным следам золотого века, после того как языческий автор Лонгин приписал духовный упадок этой роскоши и изнеженности. Но уж таково чванство критиков Гомера. Один из них, как с неодобрением отметил г-н Депрео, рассматривал эту роскошь и изнеженность как божий дар, хотя они — источник всех пороков. Он не знал, что роскошь пришла в Европу из Азии и передалась от варварских народов цивилизованным нациям, где все погубила.

Высказав столь глубокомысленные суждения о цели, которую Гомер ставил перед собой в «Илиаде», о правилах, которыми он руководствовался в своей поэме, о его богах и героях, нравах и характерах, г-н де Ла Мот принимается судить о различных родах его красноречия, и вот тут-то мы увидим поразительные образцы его критики. Он начинает с повествования.

⟨...⟩ Итак, вот три примера, которые он приводит, чтобы показать, как небрежно гомеровское повествование и как портит его дурной выбор обстоятельств. Первый взят из XIX книги «Илиады», где Фетида приносит сыну доспехи, выкованные Гефестом. «...Гомер, — говорит он, — припутывает сюда мух, которых Фетида берется отгонять от тела Патрокла; пусть это аллегория, если угодно, но неуместная низменность образа поражает куда больше, чем его аллегорический смысл». Надо

ничего не разумеет ни в жизни, ни в поэзии, чтобы сделать столь жалкое возражение против очаровательного во всех отношениях места; прочтите его в оригинале или в моем переводе, пусть весьма несовершенном, представьте себе, как Фетида бросает к ногам Ахиллеса эти божественные доспехи, которые издают ужасающий грохот, как вздрагивают все мирмидонцы, как они отворачиваются от этих доспехов, ослепленные их блеском, и как у Ахиллеса, который один созерцает их, вновь возгорается отвага, удваивается ярость и глаза мечут молнии. В этот миг на ум Ахиллесу приходит убитый Патрокл, и герой опасается, как бы мухи, слетевшись на раны его друга, не вызвали тлена, прежде чем он сможет предать его погребению. Происходит нечто великое, и тем патетичнее от этого момент, о котором идет речь; Ахиллес вне себя от ярости, и тем интереснее и трогательнее его нежная память о Патрокле, даже если не касаться аллегории, которая придает этому отрывку удивительную поэтичность, как прекрасно почувствовал отец Ле Боссю. Г-н де Ла Мот поступил осмотрительно, не тронув этого места, которое он причислил к малоценным и счел возможным выбросить. Вместо этой прекрасной поэзии, которую я смогла лишь отдаленно передать, г-н де Ла Мот вкладывает в уста Ахиллеса, получающего доспехи, слова:

Какой прекрасный плод любви! Благая мать,
Вы ныне больше мне, чем жизнь, сумели дать!

Разве эта мысль, столь прекрасная, столь глубокая и столь благородно выраженная, не вознаграждает нас слихвой за выброшенные г-ном де Ла Мотом пошлые и холодные стихи? Но не будем предвосхищать разбор его поэмы.

Второй пример взят из XIV книги, где Гера наряжается, чтобы обольстить Зевса. «Гомер, — пишет он, — позволяет себе сказать, если хотите, в изящных выражениях, но тем не менее вполне ясно, что она смыла грязь с тела, прежде чем надуться; от этой подробности тускнеет образ, в остальном полный прелести». И это говорит поэт? Сколько раз ему объясняли, что ничто так не опешляет слог, как низменные выражения, и что средство облагородить его — выражения изящные, благородные. Гомер употребил здесь изящное выражение — разве это-

го не достаточно? И разве этот образ, «в остальном полный прелести», станет грязным, оттого что г-н де Ла Мот передает его словами «смысла грязь», от которых он блекнет? Так наши горе-критики всегда искажали Гомера, подменяя благородные и возвышенные выражения, которые употребляет этот поэт, низменными и пошлыми. Кстати сказать, сей зоил, часто провозглашающий себя соперником Анакреона, далек от его учтивости и галантности, когда пишет возлюбленной: «Я хотел бы быть водоемом, в котором вы моете ваше прекрасное тело, и духами, которыми вы душились».

Наконец, третий пример взят из XIII книги. Г-н де Ла Мот не приводит мест, которые критикует; по-видимому, он боится, как бы читатель не поймал его с личным, и он прав, ибо достаточно прочитать эти места, чтобы вся его критика рассыпалась в прах.

<...> Если г-н де Ла Мот потерпел такую неудачу, критикуя повествование у Гомера, то не больше преуспел он и в критике повторений, хотя и совершенно уверен в победе и говорит таким тоном, который ему мало подходит. «Этот недостаток у Гомера, — пишет он, — столь превосходит всякую меру, что, казалось бы, никто не станет его оспаривать, и меня не менее удивляют защитительные речи, чем сам подзащитный». Без сомнения, невозможно говорить с большей самонадеянностью и в то же время с меньшим знанием предмета. Затем он размышляет над вопросом, что побуждает Гомера прибегать к этим повторениям, и, перебрав несколько причин, одинаково легковесных, наконец останавливается вот на какой: «Что до меня, то я склонен думать, хоть это предположение и нелестно для Гомера, что он любил увеличивать свое сочинение за счет того, что ему ничего не стоило, и что удовольствие еще раз написать свои стихи скрывало от него бесполезность и неуместность этого». Какое легкомысленное обвинение против столь великого поэта, как Гомер!

<...> Мне кажется, никто никогда не говорил, что это заслуга Гомера и что удовольствие, которое доставляет чтение его поэм, проистекает из этих повторений. Но если они не источник удовольствия, то, на взгляд хороших судей, они и не источник скуки. Ведь иначе они докучали бы всем выдающимся людям, жившим в те времена, когда ценители искусства были разборчивее, чем ныне Ве-

ликие умы должны были бы испытывать от них великую скуку, однако они ее не испытывали, равно как самые большие поэты нашего века; никто никогда не упрекал Гомера за эти творения, а значит, недовольство Сен Сорлена¹², г-на П., г-на де Ла Мота не должно нас тревожить.

⟨...⟩ Расправившись с повторениями, г-н де Ла Мот нападает на описания. Он признает, что «Гомер всегда слыл великим художником», и он столь добр, что добавляет: «... и в самом деле, в его сочинениях есть места, не позволяющие полностью отвергнуть похвалы, которые ему так щедро расточают». Впрочем, тут он не заходит слишком далеко и со своей стороны не расточает похвал. Описание боя Ахиллеса с Ксанфом кажется ему в общем удачным, хотя и несколько странным. Он доволен и описанием игр по случаю погребения Патрокла, хотя, по его мнению, им не место в конце поэмы. Таким образом, в суждениях этого критика всегда есть какое-нибудь «но», которое все портит и не позволяет Гомеру спокойно вкушать славу, которой он пользовался во все века.

⟨...⟩ Без сомнения, ни один писатель не вдавался в такие подробности и так охотно не останавливался на мелочах, как Гомер. Верно и то, что, как признает Лонгин, когда слишком задерживаются на мелочах, это портит целое. Но тот же Лонгин в той же самой главе приводит в пример Гомера как поэта, который умел лучше других отбирать и соединять воедино главное в каждом предмете и отбрасывать низменные и излишние подробности¹³. Следовательно, Лонгин либо не заметил этих низменных, скучных и коробящих подробностей, за которые г-н де Ла Мот упрекает этого поэта, либо не нашел их таковыми. Никто не обвинит этого ритора в недостатке ума и тонкости; значит, он счел достоинством то, что г-н де Ла Мот принял за недостаток. И он был прав. В самом деле, Гомер нигде не показывает себя столь великим художником, как в этих мелочах, ибо он рисует их с таким благородством и с такой живостью, что это можно назвать триумфом поэзии. Скучен не тот поэт, который благородно и живо говорит о малом, а тот, который пошло и вяло говорит о великом. Эту истину полезно было бы усвоить нашему критику — она поважнее всех его поучений.

⟨...⟩ Г-н де Ла Мот порицает также речи, с которыми победители иногда обращаются к тем, кого они убили. Эти связные речи, обращенные к трупам, не кажутся ему ни достойными героев, ни естественными. Не мне говорить об этих материях, но я думаю, что все порождаемое страстью естественно. А что эти речи продиктованы страстью, не вызывает сомнения. К тому же можно сказать, что обычно эти речи обращены не к мертвому, а к умирающему. Речь, которую в XIII книге Идомеи держит перед Офрионом и которую г-н де Ла Мот выбрал в качестве примера, как раз такова. Человек, пронзенный копьем, может жить несколько минут. Но мы еще лучше оправдаем Гомера, показав г-ну де Ла Моту, что прекрасно можно обращаться к мертвому, — по счастью, история сохранила тому пример. После битвы при Филиппах Антоний нашел на поле боя тело Брута, который, потерпев поражение, лишил себя жизни. Плутарх замечает, что Антоний остановился и обратился к нему с упреками по поводу смерти своего брата Кая Антония, которого Брут умертвил в Македонии, чтобы отомстить за смерть Цицерона¹⁴. Плутарх не был столь странно утончен, чтобы осуждать речь, обращенную к трупу, и говорить нам, что он не находит ее ни достойной героя, ни естественной, ибо он чувствовал, что она следствие страсти.

⟨...⟩ Но самыми неуместными г-н де Ла Мот находит речи, с которыми люди обращаются к своим лошадям.

⟨...⟩ Никто никогда не приписывал эти речи грубости века. Никто никогда не был столь глуп, чтобы выводить из них заключение, что этой грубостью заразились лучшие умы и что вследствие этого они могли создавать лишь несовершенные произведения. Как может человек, так плохо рассуждающий и постоянно выказывающий непонимание природы эпической поэмы, пытаться исправлять Гомера? Мы уже видели, что «Илиада» — такая же басня, как басни Эзопа, а в баснях не только животные, но даже растения мыслят и говорят. Мы находим примеры тому даже в Священном писании. Это и дало Гомеру право наделять лошадь способностью говорить, и меня удивляет, что наш критик не упрекнул Гомера, скорее, за это, ибо гораздо более странно, когда говорит лошадь, чем когда обращаются к лошади.

⟨...⟩ Г-н де Ла Мот берется говорить о сравнениях,

но лишь перефразирует то, что сказал Сен Сорлен об ошибочных и низменных сравнениях Гомера и о вкусе древних, а также то, что мы потом прочли в злополучной «Параллели между древними и новыми» насчет сравнений, которые уже забытый автор этого сочинения, претендуя на остроумие, называет длиннохвостыми. Г-н де Ла Мот даже имеет неосторожность нападать на то самое сравнение, на которое напал этот автор и которое в споре с ним так рассудительно защищал г-н Депрео. Речь идет о такого рода сравнениях, где поэт не только говорит то, что служит собственно для сравнения, но и о некоторых приводящих обстоятельствах, касающихся этого предмета.

В IV книге «Илиады», говоря о крови, струящейся из раны Менелая, Гомер сравнивает его ноги с белейшей слоновой костью, которую карская или меонская женщина окрасила в ярчайший пурпур, чтобы сделать из нее конские нащечники. И он посвящает далее три восхитительных стиха красоте и назначению этих нащечников, которые жаждут приобрести все конники, но которые предназначены для царей. Сии многоумные критики не могут вынести это отступление и, таким образом, осуждают весьма естественное, разумное и приятное место, чем показывают, что ничего не понимают в сравнениях. Меня удивляет, что ответ г-на Депрео не удержал от этих нападков последнего из них, хотя г-н Депрео и показал, что в поэзии, особенно в лирике и в эпической поэме, сравнения употребляются не только для того, чтобы прояснить и украсить речь, но и для того, чтобы развлечь читателя и дать отдых его уму, время от времени отвлекая его от главной темы и рисуя ему другие приятные предметы, и что в этом особенно преуспел Гомер, у которого не только все сравнения, но и все речи полны столь правдивых и столь разнообразных образов, что, всегда оставаясь самим собой, он тем не менее всегда различен и непрестанно учит читателя, заставляя его увидеть в предметах, которые у него постоянно перед глазами, то, что он в них не замечал.

«Тем не менее, — говорит г-н де Ла Мот, — его упрекают в низменности некоторых сравнений, например сравнения Аякса, который нехотя отступает, осаждаемый толпищем воинов, с ослом, которого дети камнями прогоняют с луга и который, уходя, все еще щиплет траву».

Вот вам сравнение весьма плохо изложенное и совершенно искаженное этим «лугом» и этой «травой», которую, по прихоти г-на де Ла Мота, щиплет осел. Гомер говорит отнюдь не о луге, а о ниве, и не говорит, что осел, уходя, все еще щиплет траву, а говорит, что он валит бесчисленное множество колосьев вокруг себя и наносит огромный ущерб урожаю. Что г-н де Ла Мот не знает ни греческого, ни латыни, это еще простительно, но он должен был бы по крайней мере знать французский язык. Я льщу себя надеждой, что этот образ достаточно хорошо передан в моем переводе. Но таков уж обычай этих странных критиков: они изо всех сил тшятся опорочить отрывки, на которые ссылаются, переводя их низменно и пошло. И это весьма умаляет поэтический талант г-на де Ла Мота. Разве не должен был он, как поэт, почувствовать, сколь подходит образ нивы и колосьев к войскам и сколь мало подходит к ним в этом случае образ луга и травы. Мы счастливы, что сей критик опустил эту книгу «Илиады»: сравнение, о котором идет речь, весьма пострадало бы в его руках.

<...> Г-н де Ла Мот не думает, что критики, нападавшие на Гомера за то, что он выбрал для сравнения осла, правы, и высказывает предположение, что в Греции осла могли уважать; он ничего не знает об этом, он только предполагает. Будь он немного более сведущ в Священном писании, он не думал бы, а знал бы, что на всем Востоке к ослу относились с большим уважением, и комментаторы объяснили бы ему почему: на осла смотрели как на покладистое животное и как на знак мира, тогда как лошади считались знаком войны, *bello armantur equi*¹⁵. Но не будем требовать слишком многого от г-на де Ла Мота; пусть бы он прочел хотя бы заметки г-на Дасье о поэтике Аристотеля, где весьма ясно показано, что это отнюдь не пошлый и низменный образ, а, напротив, прекрасный и благородный.

<...> Нечего и ожидать, чтобы этот критик хоть раз оправдал Гомера без всяких оговорок, он всегда находит у него какую-нибудь досадную погрешность. Здесь ему не нравятся дети и упорное чревоугодие осла. Как видно, он хотел бы от этого животного немножко большей воздержанности. Как могло такое нелепое критическое замечание прийти в голову разумному человеку? Нет ничего прекраснее и благороднее этого образа. В самом деле,

можно ли более благородным способом дать понять, что воины, которыми окружен Аякс, рядом с ним подобны детям, пытающимся прогнать осла с нивы, что он смеется над всеми их усилиями, что он не торопится уступить им поле боя и что он не делает ни шагу, не учиняя ужащающего опустошения в их рядах. При чем тут чревоугодие осла? Речь идет лишь о его упорстве, силе и терпеливости.

⟨...⟩ Изложив свои соображения об изобразительных средствах, которыми пользуются в эпической поэме, г-н де Ла Мот переходит к ее нравственной цели. Критические замечания, которые он высказывает по этому поводу, еще менее основательны, чем те, что мы видели до сих пор. Он отказывает поэме Гомера в моральном поучении и представляет ее вредоносной для добрых нравов. Если он прав, то Гомер очень плохой поэт, ибо он погрешил против правил, которым должна отвечать его поэма, только для того и написанная, чтобы учить добродетели. Однако Гомера нетрудно защитить от столь легковесных обвинений.

Сюжет поэмы весьма поучителен, ибо, как я уже показала, она не что иное, как басня, а нет басни, не имеющей своей основой морали, поскольку басня — это моральный принцип, преподнесенный в виде аллегорического действия.

⟨...⟩ «В первой книге, — пишет г-н де Ла Мот, — Фетида толкает Ахиллеса на самый дурной поступок, какой он только мог совершить, — советует ему удалиться на свои суда и предоставить погибать грекам, неповинным в несправедливости Агамемнона... Сам Зевс объявляет себя покровителем Ахиллеса, тогда как было бы нравственно покарать его за мстительность. Требуется ли лучшее доказательство того, что Гомер оправдывает Ахиллеса? Не может же он осуждать то, что одобряет Зевс». Что до меня, то мне не требуется лучшего доказательства неосновательности критики г-на де Ла Мота, чем то, которое он дает здесь. Не правда ли, весьма удивительно, что богиня Фетида разделяет обиду сына и что ей больно видеть, что, обреченный вскоре умереть под стенами Трои, он еще и унижен, и не правда ли, весьма странно, что Зевс, сама справедливость, исполняет мольбу скорбящей матери, которая хочет, чтобы оскорбление, нанесенное ее сыну,

было смыто и чтобы Агамемнон был наказан за свою несправедливость. Но, говорят нам, от этого пострададут народы, неповинные в сей несправедливости. Но разве, отведу я, народы впервые расплачиваются за вину царей и разве люди обвиняли Бога в жестокости и несправедливости каждый раз, когда это случалось?

⟨...⟩ В IV книге Зевс, уступив Гере, неумолимому врагу Трои, велит Афине лететь в стан троянцев и подстрекнуть их нарушить договор, скрепленный клятвой. Афина повинуется ему и советует Пандару пустить стрелу в Менелая. Это очень не понравилось автору «Хлодвига»¹⁶: «Гомер представил Зевса смешным, заставив его бить свою жену, и т. д. Затем он представляет его злым, делая виновником вероломства троянцев, которых тот побуждает нарушить клятвенный договор, заключенный после великого жертвоприношения, — Зевс посылает Афины убедить Пандара пустить стрелу в Менелая». Г-н де Ла Мот, верный копиист сих прекрасных критических рассуждений, тоже находит этот поступок Зевса весьма дурным. Между тем он должен был бы либо воспользоваться моим пояснением, либо опровергнуть его. Я писал: «Почему Гомер заставляет саму Афины подвигнуть Пандара на столь несправедливый поступок, каким кажется нарушение договора? Чтобы дать понять, что все веления Зевса исполнены мудрости и что сама мудрость движет всеми пружинами провидения».

«Та же богиня, — пишет г-н де Ла Мот, — обманывает благочестивого Гектора на благо жестокому Ахиллесу. Можно ли почерпнуть какое-нибудь понятие о справедливости в этих примерах?» Мы только что видели, что в первых двух понятие о справедливости почерпнуть можно, потому что сама мудрость направляет происходящее. Можно почерпнуть его и в последнем. Смерть Гектора предрешена: Зевс положил на чаши весов судьбы Ахиллеса и Гектора, и жребий Гектора перевесил и низвергся в Аид; Афина, то есть Провидение, исполняет решение Зевса. Как она это делает? Она обращается к Ахиллесу и говорит ему: «Остановись и переведи дух, я уговорю твоего врага обернуться и схватиться с тобой». Ахиллес, запыхавшись и видя, что Гектор устал еще больше, чем он, на минуту останавливается, чтобы перевести дыхание и собраться с силами. Это обманывает Гектора, которого к тому же ободряет воспомина-

ние о речах Деифоба, его брата, чье обличье здесь принимает Афина, и, думая, что Ахиллес выбился из сил, он оборачивается и идет ему навстречу. Это вполне естественно, и отсюда родилась та идея, что Афина помогает Ахиллесу и обманывает Гектора, — идея, придающая поэтическому отрывку, о котором идет речь, такую яркость и живость, ибо, как прекрасно сказал Евстафий, поэзия следует своим законам, когда предпочитает чудесный вымысел простой правде, которая только томила бы читателя. Аристотель прав, когда говорит, что «о поэзии нельзя судить так, как судят о политике и даже обо всех других искусствах»¹⁷. Политика и все другие искусства ищут истинного или возможного. Поэзия ищет удивительного и чудесного, которое не должно, однако, противоречить правдоподобию.

«Гомер придает некоторым порокам блеск, который выдает его благоприятное мнение о них, — пишет г-н де Ла Мот. — Всюду чувствуется его восхищение Ахиллесом; он, по-видимому, усматривает в несправедливости и жестокости этого героя лишь отвагу и душевное величие, и заблуждение поэта часто даже передается читателю». Вот самое ложное суждение, какое только можно высказать о характере Ахиллеса и о Гомере. Как можно прийти к мысли, что Гомер восхищается Ахиллесом? Разве есть хоть тень основания упрекать этого великого философа, пользуясь словами отца Ле Боссю, в том, что он считал необузданность человека, который приносит в жертву своей мстительности своих друзей и свою родину, похвальной, добродетельной и достойной служить образцом для подражания государям и что читатель вместе с ним находит в ней душевное величие? Неужели Гомер восхищается человеком, который говорит своему военачальнику: «...бесстыдник, пьяница, трус, лишь презренные повинуются тебе», человеком, который говорит самому Аполлону, что отомстил бы ему, если б мог? Только у мятежников и безбожников могут вырваться такие слова. Гомер наделил Ахиллеса удивительным бесстрашием, но лишь для того, чтобы сделать этот характер более ярким, но не более достойным восхваления, ибо его бесстрашие всегда сопряжено с неистовством и жестокостью. Поэт отнюдь не заблуждается, и в заблуждение, которое ему приписывает г-н де Ла Мот, никогда не впадал ни один образованный читатель.

Разве Аристотелю было неизвестно постоянное неистовство Ахиллеса? Или он принимал его за добродетель? Конечно, нет. Ведь он показал нам, что это неистовство призвано явить не только все то, что творит человек во гневе, но и все то, что может творить сам гнев. Таким образом, он смотрел на этого героя поэмы лишь как на лиходея, прямую противоположность благородного человека. И отец Ле Боссю доказал это.

Например, Гораций, так чтивший Гомера, не признавал за Ахиллесом никакой добродетели и никакого похвального поступка и никогда не восхвалял ни его храбрость, ни умерщвление Гектора, ни какое-либо иное деяние, совершенное им против троянцев. Напротив, он дал ужасающий и весьма похожий портрет этого героя. Он говорит, что Ахиллес гневлив, жесток, неумолим, что он не ведает никакой справедливости и не признает никакого права, кроме права сильного, которое утверждает своим мечом. Разве это герой, достойный восхищения и восхваления? Правда, он наделен храбростью, осмотрительностью и энергией, но эти качества, сами по себе нейтральные, хороши только у благородных людей, например, у Сципиона, и представляют вредоносные пороки у дурных людей, например, у Катилины.

(...) Г-н де Ла Мот переходит затем к наиболее явственной морали «Илиады», которая заключается в том, что мы нуждаемся в помощи богов.

(...) Действительно, герои, которых выводит Гомер, не слишком благочестивы, и то, как они служат богу и исполняют свой долг, не должно было бы снискать им божественное покровительство. Но не смеется ли над людьми г-н де Ла Мот, высказывая столь жалкое возражение, после того как ему столько раз говорили, как трактует Гомер богов, наши страсти и наши пороки. «Афродита, — пишет он, — покровительствует вероломному Парису». Кому же ей покровительствовать, как не тому, кого она всегда одушевляла, кого она побудила совершить величайшую несправедливость и кто всегда был столь верным ее почитателем и служителем? «Зевс покровительствует несправедливому Ахиллесу; разве эти примеры поощряют людей к добродетели?» Ахиллес оскорблен, и этого, пожалуй, было бы довольно, чтобы оправдать покровительство, которое оказывает ему Зевс; но неужели г-н де Ла Мот никогда не читал, что бог по-

кровительствовавал дурным людям, чтобы они совершали великие деяния? Чем заслужил Александр, столь жестокий воитель, помощь бога, покровительствовавшего ему? А разве Священное писание не полно таких примеров? Я спрашиваю у г-на де Ла Мота, отчего в ветхозаветные времена одни ангелы покровительствовали персам, а другие — грекам? Чем заслужили это покровительство тогдашние греки и персы? Выходит, мы должны осуждать в поэзии то, что утверждается в наших самых почитаемых и священных книгах? Какое заблуждение!

⟨...⟩ «Илиада» завоевала всеобщее одобрение, потому что она отнюдь не безнравственна, а, напротив, весьма нравоучительна, потому что это поэма более моральная и философская, чем сама философия, как признали Аристотель и Гораций и как доказал в наши дни столь же благочестивый, сколь ученый и клирик¹⁸.

⟨...⟩ Ни один поэт не имел более верных понятий о честном и бесчестном, полезном и вредном, нежели Гомер.

⟨...⟩ Учить добродетели — вот главная цель, которую он ставит перед собой в поэзии: без этой цели эпическая поэзия не искусство или искусство вредоносное, а следовательно, нетерпимое.

⟨...⟩ Г-н де Ла Мот... объявляет, что он не смешивает автора с его сочинением и что его критика относится единственно к последнему. Он признает, что Гомер имел все дарования, необходимые для того, чтобы быть великим поэтом.

⟨...⟩ Итак, достичь совершенства в поэзии помешала Гомеру грубость его века. Но в чем же сей великий критик видит эту грубость? В сюжете поэмы? Никогда ни один поэт не выбирал более удачного, более величественного, благородного, нравственного, интересного сюжета. В ее идеях? Никогда у поэта не было более глубоких, возвышенных, широких и разнообразных мыслей. В выразительности? Ни один светский поэт или писатель не сравнился с ним в этом. В картине нравов? Но помимо того, что он мог живописать лишь нравы своего века, разумный человек не может порицать их, ибо это те же нравы, которые предстают перед нами в Священном писании и которые в своей простоте гораздо предпочтительнее утонченных нравов и изысканных манер, которые так хвалит наш критик. Скажу больше: даже если бы эти нравы были весьма грубы, поэт, хорошо изобра-

звив их, тем не менее безупречно выполнил бы свою задачу. Продолжим.

«Итак, — говорит г-н де Ла Мот, — о Гомере надо судить по успехам, которые он сделал в преодолении грубости своего времени, а о его сочинении — по красотам и недостаткам, которые в нем обнаруживаются, если исходить из понятий нашего просвещенного века».

Иначе говоря, у Гомера было довольно ума для грубого века, когда он жил, но его поэма весьма несовершенна по понятиям нашего, просвещенного века. Признаюсь, эти глубокомысленные суждения г-на де Ла Мота забавляют меня, я нахожу их как нельзя более потешными. Оставим в покое ум Гомера, равного которому никогда не было в поэзии; я остановлюсь только на нелепом утверждении, что его поэма была бы не столь несовершенна, когда бы у него была наша просвещенность. Не забыл ли г-н де Ла Мот, что в наш век, столь утонченный, цивилизованный, просвещенный, появилось много эпических поэм, которые являют собой не поэмы, а нечто чудовищное. Но повторяю, почему же сам г-н де Ла Мот не воспользовался просвещенностью этого счастливого века и почему восхищение поэмой Гомера возобновилось и возросло, с тех пор как он выпустил свою? Поистине в наш век не следовало бы и говорить об эпической поэме после шедевров, которые создал в этом жанре Гомер.

«Как переводчик, — говорит г-н де Ла Мот, — я стремился к трем вещам — точности, ясности и приятности». Прекрасный план, но его следовало осуществить. К несчастью, поэме г-на де Ла Мота недостает этих трех вещей. В ней нет точности, потому что он часто переводит несколькими стихами один стих Гомера; в ней часто нет ясности, потому что он употребляет весьма двусмысленные выражения, и нет приятности, потому что он почти повсюду пользуется либо слишком вычурными, либо низменными, пошлыми и коробящими слух выражениями и потому что, стараясь смягчить образы Гомера и подменить мысли поэта своими, он исказил его характеры и лишил поэму естественности, более благородной и приятной, чем все замысловатые прикрасы, совершенно недостойные большого поэта. Но почему г-н де Ла Мот в переводе такой поэмы, как «Илиада», стремится только к точности, ясности и приятности? Почему он не

обещает нам ничего великого, благородного, возвышенного, великолепного — словом, чудесного, которое представляет важнейшую черту эпической поэмы? Из скромности? Не знаю. Знаю только, что он нам этого не обещал и не дал.

«Понадобилось, например, облагородить оскорбления, которыми обмениваются Агамемнон и Ахиллес...». Почему же понадобилось это сделать? Потому что так сказал автор «Хлодвига». Хороша причина! Ведь это не герои нашего века и не романические герои, а запальчивые речи Ахиллеса против Агамемнона настолько в его характере, что, если их смягчить и облагородить, это будет уже не тот характер. Когда Катон при всем сенате называет Цезаря пьяницей, надо ли облагораживать это оскорбление сообразно с нашими понятиями?

Понадобилось «убрать из ссор Зевса и Геры всякое упоминание о побоях». Этого вовсе не надобно было бы делать. Вот опять влияние автора «Хлодвига», который не хочет, чтобы Зевс бил свою супругу. Но ведь надлежит сохранять представления языческой теологии. Гомер передает их нам такими, какими они дошли до него. И под покровом этой кажущейся непристойности и жестокости у него таится нечто такое, во что читатель испытывает удовольствие проникнуть. Не нами создана эта теология, не нам ее и уничтожать.

Понадобилось «смягчить слова Агамемнона, торжественно заявляющего о предпочтении, которое он отдает рабыне перед своей супругой». И этого опять-таки вовсе не следовало делать. Ибо, для того чтобы сохранить характер Агамемнона, надобно было показать, до какого ослепления довела его страсть к этой пленнице. Но что здесь особенно забавно, так это то, что г-н де Ла Мот, чтобы смягчить это предпочтение, вкладывает в уста Агамемнона слова более неприличные, чем те, которые опускает, ибо у него этот герой перед всеми признается в своей страсти:

Отказ мой вызван тем, что к пленнице моей
Пылаю страстью я.

Агамемнон выражается далеко не столь откровенно; он позволяет догадываться о своей любви, но не высказывает ее.

«...Пусть мне покажут, в чем я ошибаюсь, — говорит г-н де Ла Мот, — и недостаточно даже уличить меня в не-

которых ошибках: я буду вправе считать справедливыми все те мои замечания, которые мои критики обойдут молчанием». Иначе говоря, если бы критики отметили в его «Слове о Гомере» всего лишь две или три дюжины ошибок, он извлек бы пользу из этого и счел бы, что все то, чего они не коснулись, восхитительно. Я думаю, он удовлетворен, ибо нет страницы, где не были бы отмечены грубые ошибки. Остается немного мест, которые он может ставить себе в заслугу. Однако надобно разуверить его даже и на этот счет. Когда бы ему вообще не ответили и все обошли молчанием, что мог бы он из этого заключить? Что все его замечания сочтены справедливыми? Нет, из этого следовало бы только, что их не сочли достойными ответа, и вот доказательство: почти все упреки г-на де Ла Мота Гомеру до него высказал автор «Хлодвига»; никто не стал ему отвечать, на них не обратили ни малейшего внимания. Были ли они более серьезными? Нет, их просто презрели, а Гомер продолжал пользоваться прежней славой, сохранил лавры, которыми увенчали его время и вся земля. Как он ни стар, он еще похоронит всех своих критиков и тех посредственных поэтов, в чьих поэмах нет и искры того божественного огня, который пылает в любом его образе.

Я надеюсь, что после успеха, который имела эта новая попытка опорочить Гомера, предпринятая г-ном де Ла Мотом, нынешние умники одумаются и откажутся от безумной надежды обесславить творения, освященные признанием и почитанием всех веков, и поймут наконец, что для них единственное средство исправить свой вкус — это вернуться на покинутый ими путь и воспитывать в себе на этих превосходных оригиналах способность к правильному суждению. Ибо во все времена именно незнание этих великих образцов и пренебрежение ими извращало вкус и ум, а значит, надобно обратное, чтобы их восстановить. Как прекрасно показал отец Ле Боссю, невозможно быть более уверенным в справедливости своих мнений касательно поэзии, а в особенности эпической поэмы, чем тогда, когда вам нравится то, что восхищало все великие умы, и когда ваши мысли, понятия и рассуждения согласны с предписаниями Аристотеля и Горация и с опытом Гомера и Вергилия.

ФРАНСУА ФЕНЕЛОН

ПИСЬМО О ЗАНЯТИЯХ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ

Х

О древних и новых

Правда, мнения членов Академии по этому вопросу часто расходятся: любовь одних к древним, других к новым может вызывать разногласия. Но меня нимало не тревожит гражданская война между столь спокойными, вежливыми и сдержанными противниками. Ведь речь идет о материи, где каждый волен следовать своим вкусам и воззрениям. Такой спор может быть полезен для изящной словесности. Осмелюсь и я высказать то, что думаю на этот счет.

1. Начну с того, что выражу пожелание, чтобы новые превзошли древних. Я был бы восхищен, если бы в наш век и в нашей стране появились лучшие ораторы, чем пламенный Демосфен, и лучшие поэты, чем вдохновенный Гомер. Человечество не только ничего не потеряло бы от этого, а, напротив, многое выиграло бы. Древние остались бы такими же отменными авторами, какими были всегда, а новые дали бы новую усладу человеческому роду. За древними сохранилась бы слава зачинателей, указавших путь другим и позволивших им превзойти себя.

2. Было бы пристрастно судить о сочинении на основании того, как давно оно было написано.

...Et, nisi quae terris semota, suisque
Temporibus defuncta videt, fastidit et odit...
Si quia Graecorum sunt antiquissima quaeque
Scripta vel optima
Si meliora dies, ut vina, poemata reddit,

Scire, velim, pretium chartis quotus arroget annus...
 Qui redivit ad fastos, et virtutem aestimat annis,
 Miraturque nihil, nisi quod Libitina sacravit...
 Si veteres ita miratur laudatque poetas,
 Ut nihil anteferat, nihil illis comparet, errat...
 Quod si tam Graecis novitas invisа fuisset,
 Quam nobis, quid nunc esset vetus? aut quid haberet
 Quod legeret, tereretque viritim publicus usus?¹

Чего бы лишились мы, если бы Вергилий не осмелился пойти по стопам Гомера, если бы Гораций не стремился следовать за Пиндаром! Да и сами Гомер и Пиндар не вдруг достигли высокого совершенства: без сомнения, и у них были предшественники, которые проторили им путь и которых они наконец превзошли. Почему бы нашим поэтам не питать надежды на то же? О чем только не помышлял Гораций!

Dicam insigne, recens, adhuc
 Indictum ore alio...
 Nil parvum aut humili modo,
 Nil mortale loquar².

Exegui monumentum aere perennius

Non omnis moriar, multaque pars mei...³

Почему же не позволить и Малербу сказать в свою очередь:

Всем без различья Аполлон... и т. д.⁴

3. Я признаю, что соперничество новых с древними было бы опасно, если бы оно перешло в пренебрежение к ним и нежелание изучать их. Истинное средство победить их состоит в том, чтобы перенять у них все то, что составляет их высокие достоинства, и пойти еще дальше них по пути подражания прекрасной природе. Я охотно воззвал бы ко всем авторам нашего времени, которых я всего более ценю и почитаю:

Vos, exemplaria graeca
 Nocturna versate manu, versate diurna⁵.

Если вам когда-нибудь удастся победить древних, то этой честью вы будете обязаны им самим.

4. Разумный и скромный автор должен не доверять самому себе и друзьям, восхваляющим его таланты. Естественно, самолюбие слегка обольщает его и дружеские чувства побуждают его друзей, восхищающихся его

талантами, переходить границы. Как же должен он поступить, если какой-нибудь друг, очарованный его сочинениями, скажет ему:

*Nescio quid majus nascitur Iliade?*⁶

Он тем не менее должен испытывать искушение последовать примеру великого и мудрого Вергилия. Этот поэт, умирая, хотел сжечь свою «Энеиду», которая поучала и чаровала людей во все последующие века. Тот, кто, как этот поэт, мысленным взором увидел великое и совершенное, не может льстить себя надеждой, что достиг его. Ничто не отвечает в полной мере его замыслу и не удовлетворяет его взыскательность. Нет в дольном мире ничего совершенного:

*...Nihil est ab omni
Parte beatum?*⁷

Таким образом, всякий, кто представил себе истинно совершенное, чувствует, что не создал ничего равного ему, а всякий, кто воображает, будто создал нечто равное, не представил себе достаточно отчетливо. Когда человек весьма доволен собой, это значит, что ум у него ограниченный, а сердце мелкое и тщеславное. Автор, довольный собой, обычно остается в одиночестве:

*Quin sine rivali teque et tua solus amares?*⁸

У такого автора могут быть редкие таланты, но у него воображение преобладает над рассудком и трезвым, критическим взглядом на вещи, а сравниться с древними может только поэт, у которого, напротив, здравый смысл перевешивает самое живое и богатое воображение. Автор должен не поддаваться на похвалы, расточаемые ему друзьями; улучшать то, что уже стяжало рукоплескания, и помнить о правиле:

*...Nonumque prematur in annum?*⁹

5. Меня радует автор, который тщится победить древних. Даже если ему не удастся сравниться с ними, публика должна хвалить его усилия, ободрять его, надеясь, что в дальнейшем он сможет подняться на еще большую высоту, и восхищаться тем, в чем он уже приблизился к древним образцам:

*...Feliciter andet?*¹⁰

Я хотел бы, чтобы весь Парнас осыпал его похвалами:

Proxima Phoebi
Versibus ille facit...¹¹

...Pastores, hедера crescentem ornate poetam¹².

Чем больше автор не доверяет самому себе и советуется с другими касательно своего сочинения, которое он хотел бы еще улучшить, тем большего уважения он достоин:

...Haec quae Varo necdum perfecta, canebat¹³.

Я восхищаюсь автором, который говорит о самом себе:

Nam neque abhuc Varo videor nec dicere Cinna
Digna, sed argutos inter strepere anser olores¹⁴.

Прекрасные слова! Я хотел бы, чтобы все партии объединились в воздании ему хвалы:

Utque viro Phoebi chorus assurrexerit omnis¹⁵.

Если этот автор все еще недоволен собой, хотя публика им очень довольна, это доказывает, что его вкус и талант даже выше его сочинения, которое восхищает читателей.

6. Я не побоюсь сказать, что даже самые совершенные творения древних не свободны от недостатков: человечеству не дано достичь абсолютного совершенства. Если бы мне пришлось судить о древних только по собственному разумению, я был бы очень осторожен. У древних есть большое преимущество: так как мы не знаем достаточно хорошо их нравов, языка, вкусов, понятий, мы движемся ощупью, критикуя их; пожалуй, мы были бы смелее, будь мы их современниками. Но я говорю о древних, опираясь на авторитет самих древних. Когда я осмеливаюсь сказать, что Гомер иногда задремывает посреди длинной поэмы, мне порукой в том Гораций, столь проницательный критик и столь горячий поклонник этого великого поэта:

Quandoque bonus dormitat Homerus
Verum operi longo fas est obrepere somnum¹⁶.

Уж не хотят ли в силу явного предубеждения приписать древности больше того, на что она притязает, и осу-

дить Горация, чтобы против очевидности утверждать, что у Гомера все одинаково прекрасно?

7. Если мне будет позволено высказать свою мысль, я, хоть и не хочу противоречить людям более сведущим, чем я, признаюсь, что нахожу различные недостатки у самых почитаемых древних авторов. Например, я не люблю хоры в трагедиях: они прерывают действие. Я не вижу в них правдоподобия, потому что при некоторых сценах не должна присутствовать толпа зрителей. Речи хора часто туманны и бесцветны. Это своего рода интермедии, и я подозреваю, что они были введены до того, как трагедия достигла известного совершенства.

Кроме того, я замечаю у древних шутки, не отличающиеся изяществом. Даже Цицерон, великий Цицерон, иногда отпускает весьма плоские каламбуры. Я не узнаю Горация в той маленькой сатире, которая начинается словами:

*Proscripti regis Rupili pus atque venenum*¹⁷.

Читая ее, мы зевали бы, когда бы не знали, кто ее автор. Когда я читаю дивную оду того же поэта:

*Qualem ministrum fulminis alitem*¹⁸,—

меня печалит, что я нахожу в ней строки:

*Quibus mos unde deditus u t. d.*¹⁹.

Уберите это место,— ода ничего не потеряет и будет безупречной. Вы скажете, что, делая такого рода отступление, приличное в оде, Гораций подражал Пиндару. Не стану спорить, но меня недостаточно трогает это подражание, чтобы оценить отступление, о котором идет речь, на мой взгляд, весьма холодное и искусственное. Я принимаю прекрасный беспорядок, который проистекает от творческого восторга и в котором есть скрытое искусство; но я не могу одобрить отклонения от темы ради любопытного замечания по поводу мелкой подробности: оно все замедляет. Брань, с которой Цицерон обрушивается на Марка Антония, по-моему, совершенно не вяжется с благородством и величием его речей. Его знаменитое письмо к Лукцею исполнено самого грубого и смешного тщеславия. Примерно то же можно сказать и о письмах Плиния Младшего. Древним часто была свойственна высокопарность, близкая к тому, что мы

сейчас называем «напыщенностью». Быть может, за отсутствием достоверных знаний, которые дали нам истинная религия и физика, они слишком восхищались вещами, которые у нас не вызывают восхищения.

8. Самые благоразумные древние могли, как и новые, питать надежду превзойти образцы, которые были у них перед глазами. Почему, например, Вергилию, описывающему в своей шестой книге сошествие Энея в ад, было не надеяться превзойти Гомера, который описывает вызывание теней в краю киммериян? Естественно думать, что Вергилий, несмотря на свою скромность, испытывал удовольствие, трактуя в четвертой книге «Энеиды» оригинальную тему, которой Гомер не касался²⁰.

9. Я признаю, что древним наносили большой ущерб порочность их религии и грубость их философии. Во времена Гомера религия была лишь чудовищным сплетением мифов, столь же смехотворных, как волшебные сказки, а философия сводилась к пустым вымыслам и суевериям. До Сократа нравственность была весьма невысокой, хотя законодатели дали народам превосходные правила правления. Надо даже признать, что у Платона рассуждения Сократа о бессмертии души во многом наивны. Прекрасное место из Вергилия:

Felix qui potuit rerum cognoscere causas u m. d.²¹ —

приводит к выводу, что ради своего счастья разумные люди должны избавиться от страха перед дурными знаменениями и преисподней. Этот поэт не обещает иного воздаяния за самую добродетельную и героическую жизнь, кроме удовольствия играть на траве, бороться на песке, танцевать, петь песни, иметь лошадей, колесницы, оружие. К тому же те, кто удостоились этих наград, у него всего лишь бесплотные тени, и эти тени стонут от нетерпения, жажда вселиться в тела, чтобы вновь начать земную жизнь со всеми ее бедствиями, хотя она лишь болезнь, приводящая к смерти; *mortalibus aegris*^{21a}. Вот самое утешительное, что античность сулила человеческому роду:

*Pars in gramineis exercent membra palestris u m. d.²².
...Quae lucis miseris, tam dira cupido*²³.

Герои Гомера не походят на порядочных людей, а боги этого поэта еще ниже героев, столь далеких от нашего

представления о порядочном человеке. Никто не хотел бы иметь ни столь порочного отца, как Зевс, ни столь неспособную жену, как Гера, а тем более — столь развратную, как Афродита. Кто хотел бы иметь столь жестокого друга, как Арей, или столь вороватого слугу, как Гермес? Кажется, что эти боги нарочно придуманы врагом человеческого рода, чтобы узаконить все преступления и подвергнуть осмеянию идею божественности. Поэтому-то Лонгин и говорит, что «Гомер поднял своих троянских героев до уровня богов, а богов низвел до людей». И он добавляет, что «иудейский законодатель, человек необычный, до глубины души проникся сознанием могущества божества и перед всеми раскрыл это могущество, написав в начале своей книги о законах: «Сказал Бог: «Да будет свет!» И он возник. «Да будет земля!» И она возникла».

10. Надо признать, что среди древних мало отменных авторов и что некоторым новым принадлежат превосходные сочинения. Когда древних читают не с жадностью ученого и не потому, что имеют надобность почерпнуть у них некоторые сведения, а ради удовольствия, обычно ограничиваются немногими греческими и латинскими книгами. Отличных сочинений у греков и римлян весьма мало, хотя эти две нации так долго взращивали изящную словесность. Не надо удивляться поэтому, если в наш век, когда человечество лишь выходит из варварства, мало французских книг, заслуживающих того, чтобы их часто перечитывали с величайшим удовольствием. Я мог бы легко назвать много древних, таких, как Аристофан, Плавт, Сенека-трагик, Лукан и даже Овидий, без которых мы охотно обошлись бы. Я также без труда назвал бы довольно значительное число новых авторов, которых с удовольствием читают и которыми справедливо восхищаются, но не хочу никого называть из опасения ранить их скромность и выказать невнимание к другим, не назвав их. С одной стороны, надо принять в расчет то, что говорит в пользу древних. Они дали нам почти все лучшее, что у нас есть, и их следует ценить даже за сочинения, где есть места, не свободные от недостатков. Лонгин замечает, что «нужно опасаться изменности в столь гладкой и отшлифованной речи», и добавляет, что «великое... скользко и опасно»... «Хотя

я сам привел немало недостатков, обнаруженных мной у Гомера и других величайших писателей, — пишет он дальше, — хотя я, быть может, больше всех на свете сожалею о них. ...Все-таки это маленькие небрежности, допущенные ими потому, что их ум, обращенный только к великому, не мог задерживаться на мелочах... Не делая ошибок, всего лишь избегают порицаний, но великое вызывает восхищение». Этот рассудительный критик считает, что Гомер лишь на склоне лет слегка «задремывал» на длинных повествованиях «Одиссеи», но добавляет, что если это и одряхление, то одряхление Гомера. В самом деле, несмотря на некоторые небрежности, творения великих мастеров гораздо выше вылизанных картин посредственных художников. Бездарный критик не ценит возвышенного, оно не захватывает его; его куда больше занимает неуместное слово или неудачное выражение; он едва видит красоту общего плана, господствующие повсюду порядок и силу. Ему бы лучше заниматься орфографией, вопросительными знаками и запятыми. Мне жаль автора, который попал к нему в руки. *Barbarus has segetes!*²⁴ Критика великого в своей критике влечет великое в произведении. Он презирает, по выражению Лонгина, скрупулезную точность и тщательность. Так же смотрит на вещи Гораций:

*Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura*²⁵.

Кроме того, грубость религии древних и отсутствие у них до Сократа моральной философии в некотором смысле делают античности большую честь. Гомер, без сомнения, должен был изображать своих богов согласно тому, чему учила в его век религия идолопоклоннический мир, должен был представлять людей согласно с нравами, которые царили тогда в Греции и в Малой Азии. Порицать Гомера за то, что он верно рисовал с натуры, все равно что упрекать г-на Миньяра, г-на де Труа, г-на Риго за сходство их портретов с оригиналами. Уж не хотели ли бы вы, чтобы Мома изображали как Зевса, Силена — как Аполлона, Алекто — как Афродиту, Терсита — как Ахиллеса? Уж не хотели ли бы вы, чтобы придворных нашего времени изображали с брыжами

и бородами, какие носили в прошлые царствования? А коль скоро Гомер стремился рисовать правдиво, не следует ли восхищаться порядком, соразмерностью, изяществом, силой, живостью, богатством действия и глубиной чувства, присущими всем его картинам? Если религия была чудовищной и смехотворной, то тем более следует восхищаться Гомером, который повсюду возвышает ее великолепными образами; если нравы были грубыми, то тем более следует поражаться силе, которую он придал тому, что само по себе столь неправильно, нелепо и неприлично. Чего только он не сделал бы, если бы ему дано было изображать Сократа, Аристиды, Тимолеона, Агиса, Клеомена, Нуму, Камилла, Брута, Марка Аврелия!

Кое-кому не нравится простота нравов, которые рисует Гомер. Но, уже не говоря о том, что поэт должен стараться так же верно передать эту древнюю простоту, как и грубость языческой религии, нет ничего любезнее, нежели жизнь первых людей. Могут ли те, кто просвещают свой разум и любят добродетель, сравнить пустую и разорительную роскошь, которая в наше время стала пагубой нравов и позором нации, со счастливой и изящной простотой, которой колют нам глаза древние?

Читая Вергилия, я хотел бы быть вместе с тем стариком, которого он мне показывает:

Namque sub Oebaliae memini me turribus altis,
 Qua niger humeciat flaventia culta Galaesus,
 Coryciam vidisse senem, cui pauca relict
 Jugera ruris erant; nec fertilis illa juvencis,
 Nec pecori opportuna seges...
 Regum aequabat opes animis; seraque revertens
 Nocte domum, dapibus mensas onerabat inemptis.
 Primus vere rosam, atque autumnop carpere poma;
 Et cum tristis hiems etiamnum frigore saxa
 Rumperet, et glacie cursus frenaret aquarum,
 Ille comam mollis jam tum fondebat acanthi,
 Aestatum increpitans seram zephyrosque morantes²⁶.

Разве не прелестны описанные Гомером сады Алкиноя и остров Калипсо, где не было ни мрамора, ни позолоты? Не достойны ли большего уважения занятия Навсикаи, чем интриги, которыми поглощены женщины нашего времени? Наши отцы покраснели бы от стыда за

них; а Гомера осмеливаются презирать за то, что он не нарисовал заранее эти чудовищные нравы, когда мир, по счастью, еще не знал их!

Вергилий, видевший воочию все великолепие Рима, сделал украшением своей поэмы бедность царя Эвандра:

Talibus inter se dictis ad tecta subibant
 Pauperis Evandri, passimque armenta videbant
 Romanoque foro et lautis mugire Carinis.
 Ut ventum ad sedes: Haec, inquit, limina victor
 Alcides subiit: haec illum regia cepit.
 Ande, hospes, contemnere opes, et te quoque dignum
 Fingit deo; rebusque veni non asper egenis.
 Dixit; et angusti subter fastigia tecti
 Ingentem Aenean duxit, stratisque locavit
 Essultum foliis et pelle Lybustidis ursae²⁷.

Постыдная низменность наших нравов мешает нам восхититься возвышенностью слов: *Ande, hospes, contemne-re opes...*²⁸

Тициан, так прекрасно писавший пейзажи, изображал полный свежести дол, где течет прозрачный ручей, крутые горы и убегающие за горизонт дали, а отнюдь не роскошные цветники с фонтанами и мраморными бассейнами. Точно так же Вергилий изображает не пышных сенаторов, поглощенных преступными интригами, а невинного и счастливого земледельца в его непрехотливом обиходе.

Deinde satis fluvium inducit rivosque sequentes;
 Et cum exustis ager morientibus aestuat herbis,
 Ecce supercilio clivosi tramitis undam
 Elicit? illa cadens raucum per levia murmur
 Saxa ciet, scatebrisque arentia temperat arva²⁹.

Вергилий даже сравнивает свободную, мирную сельскую жизнь с полной наслаждений, но также и тревог жизнью богачей. Ему представляется счастливой лишь участь людей среднего достатка, которые благоразумно довольствуются тем, что имеют, не завидуя богатству и не печальясь о нужде других:

Illum non populi fascēs, non purpura regum
 Flexit...

...Neque ille

Aut doluit miseram inopem, aut invidit habenti.
 Quos rami fructus, quod ipsa volentia rura
 Sponte tulere sua, carpsit; nec ferrea jura *и т. д.*³⁰.

Гораций бежал наслаждений и пышности Рима, ища уединения.

Omitte mirari beatae
Fumum et opes strepitumque Romae³¹.

...Mihi jam non regia Roma,
Sed vacuum Tibur placet, aut imbellis Tarentum³².

Когда поэты хотят пленить воображение людей, они ведут их вдаль от больших городов; заставляют забыть о современной роскоши; переносят в золотой век; рисуют им пастушков, танцующих в тени деревьев на пестрящей цветами траве, а не беспокойный двор и великих мира сего, само величие коих есть бедствие:

О вси милые, невинности приют!
Здесь пышности пустой не знают и не чтут.
Здесь отдыхаю я измученной душой,
Здесь, среди долов, рек и круч, в уединенье.
Стихают все мои тревоги и волненья
И обретаю я пленительный покой.

(Ракан).

Ничто так не отличает испорченную нацию, как приверженность к роскоши и презрение к неприхотливости древних. Из-за этой испорченности и рухнул Рим. *In-suevit, говорит Саллюстий, amare, potare, signa, tabulas pictas, vasa coelati mirari... Divitiae honori esse coeperunt... hebescere virtus, paupertas probro haberi... Domos atque villas... in urbium modum exaedificatas... A privatis compluribus subversos montes, maria constrata esse, quibus mihi ludibrio videntur fuisse divitiae... Vescendi causa, terra marique omnia exquirere*³³.

Бедная Итака Одиссея мне в сто раз милее, чем город, блещущий столь гнусным великолепием. Как счастливы были бы люди, когда бы они довольствовались наслаждениями, которые не покупаются ценой преступления и разорения! Зло, от которого надобно избавляться, — наше безумное и пагубное тщеславие, а не благородная простота древних.

Быть может, я ошибаюсь, но я не разделяю мнения тех ученых, которые утверждают, что Гомер вложил в свои поэмы самую глубокую политику, самую чистую нравственность и самую возвышенную теологию. Я не усматриваю в них всего этого; но я вижу у Гомера стре-

мление дать полезное поучение грекам, которым он желал всегда быть едиными и брать верх над азиатами. Он показывает, что гнев Агамемнона причинил Греции больше несчастий, чем оружие троянцев:

Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi.
Seditione, dolis, scelereatque libidine et ira.
Iliacos intra muros peccatur, et extra³⁴.

Напрасно платоникам Римской империи времен упадка³⁵, внушавшим почтение Юлиану, мерещились в божествах, изображенных Гомером, аллегории и глубокие тайны. Это химеры: Священное писание, отцы церкви, наконец, сама очевидность показывают, что то была нелепая и чудовищная религия. Но Гомер ее не создал, а застал уже сложившейся; он не мог ее изменить, но украсил ее; он вложил в свое творение великое искусство, придал ему такой строй, который непрестанно возбуждает интерес читателя; его живописание исполнено правдивости, прелести, силы, величия, страсти; чего же вам еще?

Понятно, что новые, у которых много изящества и изощренности, мнят, будто превзошли древних, которым свойственны только простота и естественность.

Но прошу позволения прибегнуть здесь к своего рода притче. Зачинатели архитектуры, которую называют готической и которую считают арабской по происхождению, наверное, думали, что превзошли греческих архитекторов. В греческом здании нет ничего такого, что служило бы только для украшения; опоры и перекрытия, например, колонны и карнизы выглядят красиво лишь благодаря своим пропорциям: все здесь просто и соразмерно, все строго подчинено своему назначению; не бросается в глаза ни смелость выдумки, ни причудливость; пропорции столь правильны, что ничто не кажется очень большим, хотя все очень велико; ничто не выходит за пределы разумного. Напротив, в зданиях готической архитектуры тоненькие столбы подпирают огромный свод, возносящийся в облака; можно подумать, что все вот-вот рухнет, но здание держится на протяжении многих веков; полным-полно окон, розеток и шпилей; кажется, перед вами каменное кружево; все просвечивает, все висит в воздухе. Но естественно ли, что первые зодчие, возводившие готические здания, мнили, будто своей пустой

изошренностью возвысились над греческой простотой? Измените только имена, поставьте поэтов на место архитекторов. Лукан, должно быть, думал, что он выше Вергилия, Сенека-трагик мог воображать, что он блистательнее Софокла, Тассо, быть может, уповал, что оставил позади Вергилия и Гомера. Эти авторы ошибались бы, думая так; лучшие авторы наших дней должны опасаться впасть в ту же ошибку.

Говоря это, я далек от намерения присваивать себе роль судьи; я лишь предлагаю людям, украшающим собою наш век, не презирать тех, кем человечество восхищалось на протяжении стольких веков. Я не восхваляю древних как образцы, свободные от несовершенств, я не хочу ни у кого отнимать надежды их превзойти, я желаю новым одержать победу над древними благодаря изучению самих древних. Но я вышел бы за пределы доступного мне, если бы принялся судить, кому из соперников надлежит отдать пальму первенства:

Non nostrum inter vos tantas componere lites:
Et vitula tu dignus, et hic...³⁶

Вы просили меня, сударь, высказать свое мнение. Ревносно стараясь быть полезным Академии, я, быть может, плохо рассчитал свои силы. Возможно, я сказал лишнее, хотя не хотел ни единым словом выказать пристрастность. Пора умолкнуть:

Phoebus volentem praelia me loqui
Victas et urbes, increpuit lyra,
Ne parva Tyrrhenum per aequor
Vela darem³⁷.

Остаюсь, сударь, с совершенным уважением и т. д.

ИЗ ПИСЕМ К ЛА МОТУ

Камбре, 4 мая 1714 г.

Письмо, которое Вы благоволили написать мне, весьма любезно, но оно слишком льстит моему самолюбию, и я заклинаю Вас пощадить меня¹. Со своей стороны

я своим ответом по поводу нынешнего спора, надеюсь, докажу свою искренность.

Я вовсе не склонен слепо восхищаться всем, что исходит от древних. Я нахожу их весьма неравными между собой. Среди них есть превосходные авторы, но даже и их произведения, как все человеческое, не совсем свободны от несовершенств. Я даже думаю, что, если бы мы жили в их времена, доскональное знание их нравов и понятий, а также всех тонкостей языка дало бы нам почувствовать их недостатки, которые мы не можем с уверенностью распознать. Среди многих греческих авторов, у которых были свои красоты, возвышаются над остальными лишь один Гомер, один Пиндар, один Феокрит, один Софокл, один Демосфен. Рим, где было столько достойных всяческого уважения сочинителей, являет нам лишь одного Вергилия, одного Горация, одного Теренция, одного Катулла, одного Цицерона. И мы можем поверить на слово Горацию, когда он признает, что и Гомер был несколько небрежен в некоторых местах.

Без сомнения, религия и нравы героев Гомера страдали большими недостатками. Естественно, что эти недостатки коробят нас в его поэмах. Но я не отношу к ним простоту зарождающегося мира: эта простота нравов, столь далекая от нашей пышности, вовсе не недостаток; это наша пышность — недостаток, и очень большой. К тому же, поэт — это художник, который должен писать с натуры и во всем сохранять верность предмету изображения.

Я думаю, что у людей всех веков были одни и те же мыслительные способности и одни и те же таланты, как у растений были одни и те же соки и одни и те же свойства. Но я думаю, что у сицилийцев, например, больше поэтических задатков, чем у лапландцев. Кроме того, были страны, где нравы, форма правления и характер образования больше способствовали успехам поэзии, чем уклад жизни в других странах. Например, нравы греков гораздо лучше способствовали воспитанию поэтов, нежели нравы кимвров и тевтонов. Мы еще только выходим из варварства, тогда как греки издавна были цивилизованной нацией и имели долгую традицию изучения правил, которые должно соблюдать в произведениях словесности и в изящных искусствах.

Древние избежали такого подводного камня, как соблазн острословия, которому поддались современные итальянцы, чье влияние дает себя знать в сочинениях некоторых наших во всем остальном отличных писателей². Лучшие из древних с приятностью и силой живописали простую жизнь. Они сохранили естественность характеров, соблюли соразмерность, сумели там, где нужно, передать чувство и страсть. В этом их заслуга, в этом их истинная оригинальность.

Меня восхищают немногие авторы, которым наша поэзия обязана своими успехами, но я не осмеливаюсь входить в подробности, чтобы не хвалить Вас в лицо; я опасаясь, сударь, ранить Вашу скромность. Прекрасные сочинения на нашем языке тем более трогают меня, что наш язык не благозвучен, не разнообразен, не свободен, не смел, не вдохновенен, а наше скрупулезное стихосложение делает почти невозможными хорошие стихи в длинном сочинении. Так откровенно излагая Вам свои мысли, я не намереваюсь кого-либо критиковать и кому-либо возражать. Я просто говорю, что таков мой вкус, как за столом человек говорит, что предпочитает такую-то приправу такой-то. Я не порицаю ничей вкус и ничего не имею против того, чтобы порицали мой. Если вежливость и сдержанность, необходимые для общественного покоя, требуют, чтобы люди относились друг к другу с взаимной терпимостью при всем различии их мнений по самым важным вопросам человеческой жизни, то они тем более должны быть терпимы к чужим мнениям по вопросам столь мало важным для благополучия человеческого рода. Я понимаю, что, высказывая свой взгляд на вещи, рискую прогневить как страстных поклонников древних, так и горячих приверженцев новых, но, не желая досадить ни тем, ни другим, предаю себя критике с обеих сторон.

Итак, по моему мнению, новые, которые всеми силами стараются превзойти древних, заслуживают величайшей похвалы. Столь благородное соперничество многое обещает. Я счел бы его опасным, если бы оно доходило до пренебрежения к великим предшественникам и до отказа их изучать. Но нет ничего более полезного, чем стремление достигнуть вершин возвышенного и трогательного, на которые они восходили, не впадая в рабское подражание тому, что у них, быть может, не столь совер-

шенно или слишком далеко от наших нравов. Так, Вергилий, следуя за Гомером, сочетал свободу с рассудительностью и тонким чутьем.

Остаюсь, сударь, с искренним уважением и т. д.

Камбре, 22 ноября 1714 г.

⟨...⟩ Возможно ли, что я, так опасавшийся прогневить и древних и новых, угодил обеим партиям? Мне хочется думать, что я недалек от золотой середины, раз и та и другая партия оказывают мне честь, считая меня своим единомышленником. Будучи чужд недоброжелательства и пристрастности, ничего лучшего я и не могу желать. Повторяю, я легко могу отказаться от богов и героев Гомера; но поэт не создал их, ему пришлось взять их такими, какими он их нашел, и их пороки не следует приписывать ему. Мир, где господствовало идолопоклонство и где не знали философии, предлагал ему лишь богов, которые бесчестили небо, и героев, которые отнюдь не были порядочными людьми. В его поэмах нет поэтому истинной веры и чистой морали, что и заставило Августина Блаженного сказать о нем: *Dulcissime vanus est... Humana ad deos transferebat*³. Но в конце концов поэзия, так же как живопись, есть подражание. Поэтому Гомер достигает истинной цели искусства, когда правдиво изображает натуру с приятностью, силой и живостью. Пуссен, как разумный и сведущий художник, написал бы Гесклена и Буссико одетыми просто, закованными в латы, тогда как Миньяр изобразил бы придворных прошлого века с брыжами или жабо, в расшитых камзолах, с завитыми волосами и перьями на шляпах. Даже в мифах, которые походят на волшебные сказки, есть что-то привлекательное для серьезных людей: мы с детским интересом читаем истории о Бавкиде и Филемоне, об Орфее и Эвридике. Я признаю, что Агамемнон надменен и груб, а Ахиллес жесток, но эти характеры, увы, как нельзя более натуральны и весьма часто встречаются. Надо изображать их, чтобы исправлять нравы. Нам приятно видеть картину, где они написаны сильными и смелыми мазками. А вот в героях романов нет ничего натурального: они фальшивы, слащавы и бесцветны. Мы подробнее погово-

рили бы об этом, если бы Вас удалось залучить в Камбре⁴. Славный спор оживил бы нашу беседу.

O noctes coenaque deum, quibus ipse, meique,
Ante larem proprium vescor
Sermo oritur non de villis domibusve alienis...
. Sed quod magis ad nos
Pertinet, et nescire malum est, agitamus: utrumne
Divitiis homines an sint virtute beati⁵.

Вы иногда пели, сударь, то, что внушал Вам Аполлон:

Tum vero in numerum Faunosque ferasque videres
Ludere; tum rigidas motare cocumina quercus⁶.

КОММЕНТАРИЙ

ШАРЛЬ ПЕРРО (1628—1703)

Родился в буржуазно-чиновничьей семье. Отец Шарля был адвокат Парламента. Старший брат Никола́, теолог, близкий янсенизму, дружил с Антуаном Арно и до конца оставался ему верен. Второй брат Шарля, Пьер, приобрел должность сборщика королевских доходов Парижа, занимался финансовой деятельностью, разорился и посвятил себя литературе (см. вступительную статью). Третий брат писателя, Клод, — ученый, врач, архитектор.

Свою служебную деятельность Шарль Перро начинал как чиновник в ведомстве брата Пьера. Приближенный позднее Кольбером, получил должность инспектора королевских строений (главным интендантом был сам Кольбер). Секретарь, а затем один из четырех членов учрежденной Кольбером Малой академии, в обязанность которой входило составление девизов, надписей к медалям в честь Людовика XIV. Ведал распределением королевских пенсий писателям и ученым, сменив на этом посту Шаплена; принимал активное участие в создании Академии наук, Академии живописи и скульптуры, Обсерватории и т. п. В 1671 г. избран в члены Французской академии. Шарлю Перро принадлежит инициатива перенесения заседаний Академии в Лувр (по его предложению ее высочайшим покровителем был провозглашен Людовик XIV). В начале 80-х гг. впал в немилость, отошел от административной деятельности и полностью посвятил себя литературе.

Литературное творчество Шарля Перро развивалось в русле художественных течений, оппозиционных официальной доктрине классицизма. Первым его опытом писателя была созданная совместно с братьями Пьером и Клодом «Бурлескная Энеида» (1646) — трагедия на шестую книгу поэмы Вергилия. В том же жанре написана и другая поэма Шарля Перро — «Стены Трои» (1653).

Сочинял также галантные стихи и послания в духе прециозной поэзии, царившей в салонах мадемуазель Скюдери, мадам Боке и других, с которыми был тесно связан.

В 80-е гг., удалившись от дел, Перро обращается к серьезным сюжетам: в 1686 г. публикует христианскую эпопею «Святой Паулин», а в 1687 г. — поэму «Век Людовика Великого», положившую начало «Спору о древних и новых».

ВЕК ЛЮДОВИКА ВЕЛИКОГО

(Le siècle de Louis le grand)

Поэма примыкает к жанру хвалебного панегирика, весьма популярному в XVII в. Но у Перро этот жанр претерпевает трансформацию: панегирик превращается в философскую поэму, предвосхищая литературу Просвещения. Для Перро «Век Людовика» не хронологическое, а смысловое понятие — время наивысшего расцвета французской культуры. В перечне писателей, ученых, художников, о которых он упоминает в поэме, пожалуй, творчество одного только Мольера падает на эпоху царствования Людовика XIV. Такое понимание было присуще многим современникам Перро. Так, Расин в речи, произнесенной в Академии в связи с избранием в ее члены Тома Корнеля, говоря о величии века, упоминает «Сида», «Цинну», «Помпея» Пьера Корнеля, хотя они были написаны в предшествующее царствование Людовика XIII. То же сохранится и у Вольтера. «Век Людовика Великого», как и «век Августа», — понятие не столько диахронное, сколько синхронное. Перро интересуют различные проявления духа времени в поэзии, архитектуре, живописи, скульптуре, музыке, науке.

Полностью на русском языке публикуется впервые.

¹ Речь идет о переводе диалогов Платона «Эвтифрон», «Гиппий Большой», «Эвтидем» (1685) французского поэта и юриста Франсуа де Мокруа (1619–1708).

² *Меандр* — река в Малой Азии, воспетая греческими и римскими поэтами; здесь — метафора кровообращения.

³ Намек на речь Цицерона в защиту царя Малой Армении Дейотара, обвиненного внуком Кастаром и врачом Фидиппом в покушении на жизнь Цезаря.

⁴ Имеются в виду речи Демосфена, вдохновившего греков на борьбу против Филиппа, отца Александра Македонского.

⁵ *Курульные кресла* — официальные сидища римских высших магистратов.

6 См.: Гораций. Наука поэзии, 359—360.

7 См.: Марциал. Эпиграммы, V, 10.

8 *Коринна* — вымышленное имя женщины, которой посвящены любовные элегии Овидия.

9 Намек на предание, согласно которому древнегреческий художник Апеллес расщепил тончайшую линию, проведенную другим художником, Протогеном, прочертив в ней еще более тонкую.

10 Намек на предание о состязании между древнегреческими художниками Зевксисом и Паррасием: первый так искусно изобразил гроздь винограда, что птицы слетались клевать его, а второй нарисовал занавес, который его соперник принял за настоящий.

11 К ломбардской (или миланской) школе живописи, сформировавшейся под влиянием Леонардо да Винчи, принадлежали художники Луини, Больтраффио, Тауденцио, Оджоно и другие.

12 Речь идет о французских скульпторах братьях Марси — Гаспаре и Бальтасаре. Имеется в виду их совместная работа — скульптура «Тритоны поят коней».

13 *Акид* — сын Фавна и нимфы Симетиды. Воспылав страстью к нимфе Галатее, был убит соперником, циклопом Полифемом, обрушившим на него скалу (см.: Овидий. Метаморфозы, XIII, 740—897).

14 Подразумевается Жан-Батист Тюби, французский скульптор итальянского происхождения, работы которого украшают сады Версаля.

15 Речь идет о скульптуре Дежардена (Мартин ван ден Богарт), французского ваятеля, голландца по происхождению, одного из главных декораторов Версаля. *Кардинал д'Обюссон* — глава Мальтийского ордена, прославился героической защитой Родоса (1480), осаждаемого флотом Магомета II.

16 См.: Гомер. Одиссея, VII, 112—132.

17 Имеется в виду Орфей.

18 *Другой, Зевеса сын...* — Амфион. Под звуки его волшебной лиры сами собой воздвигнулись стены вокруг Фив.

19 Речь идет о Клитемнестре, жене царя Микен, Агамемнона, соблазненной Эгистом в отсутствие мужа.

20 Имеется в виду Пиренейский мир 1659 г., которым закончилась война между Францией и Испанией.

21 Речь идет о Рейне, который французская армия форсировала в 1672 г. при вторжении в Нидерланды. Цезарь переправлялся через Рейн во время походов против германцев в 55 и 53 гг. до н. э.

22 Имеется в виду Тройственный союз, в состав которого вошли Англия, Голландия и Швеция с целью противодействовать

Франции в так называемой деволуционной войне против Испании. Франция была вынуждена умерить свои притязания и заключила в 1668 г. Аахенский договор.

²³ Подразумевается отмена Нантского эдикта (1685), за которой последовали жестокие гонения на гугенотов.

²⁴ Речь идет о колониальной экспансии Людовика XIV (Северная Америка, Канада, Антильские острова, Мадагаскар, Индостан).

ГЕНИЙ

(Le Génie)

Поэма была прочитана Перро на заседании Академии 12 июня 1688 г. Она явилась откликом на «Свободное рассуждение о древних и новых» (1688) Фонтенеля. Перро развивает его главный тезис: природа во все времена рождает равные по силе таланты; древние — великие гении, но жили они в век невежества, поэтому «новые», не уступая им по силе таланта, все же превосходят их; Фонтенель выше Феокрита и Вергилия.

В Предисловии к первому тому «Параллели между древними и новыми» Перро писал: «Я решил присоединить к диалогам Послание, где речь идет о Гении: в нем высказываются идеи, касающиеся того же самого вопроса».

На русском языке публикуется впервые.

¹ См.: Гораций. Наука поэзии, 359:

«Но рассержусь, когда задремать случится Гомеру...»

(Пер. М. Гаспарова).

² Имеются в виду «Диалоги мертвых» Фонтенеля (1683).

³ Подразумевается Лукиан.

ПАРАЛЛЕЛЬ МЕЖДУ ДРЕВНИМИ И НОВЫМИ

(Parallèle des anciens et des modernes en ce qui
regarde les arts et les sciences)

Первый том, включающий первые два диалога, был опубликован в 1688 г., второй (третий диалог, посвященный красноречию) — в 1690, третий (четвертый диалог — о поэзии) — в 1692 и, наконец, четвертый (пятый диалог — об астрономии, географии, навигации, философии, музыке и медицине) — в 1697 г.

«Параллель» построена в форме диалога между Председателем — защитником древних, и Аббатом и Шевалье — сторонниками новых.

В предисловии к второму тому Перро писал: «Так как мне было бы очень приятно, чтобы знали, каких я на самом деле придерживаюсь взглядов, я считаю своей обязанностью предупредить, что они соответствуют тому, что говорит Аббат, но я ни в коей мере не отвечаю за то, что говорит Шевалье в этом и в последующих диалогах. Он порой преувеличивает, и я ввел этого персонажа, чтобы высказать ряд рискованных положений. В пылу полемики он совершает промахи и ошибки, за которые я не могу нести никакой ответственности». Фигура Председателя вызвала резкое недовольство «древних». Буало назвал его «олухом», а аббат Юэ в письме к Перро писал: «Вы излагаете недостаточно верно взгляды ваших противников, представленных в лице Председателя. Когда вы заставляете его говорить глупости, чтобы без труда их опровергнуть и позабавить нас, вы не прибавляете себе славы и не приближаете вашей победы» (цит. по кн.: *Rigault H. Histoire de la querelle des anciens et des modernes. Paris, 1856, p. 217*).

Последний, четвертый том был написан уже после примирения с Буало, и тон его отчасти иной. В предисловии к нему Перро писал: «Я обещал публике разобрать самые прекрасные места из сочинений древних и новых авторов и сравнить их. С этой целью я перевел их в прозе, чтобы иметь возможность лучше судить о смысле и красоте заключенных в них мыслей. Я уже набросал значительную часть разного рода соображений, касающихся как тех, так и других, — словом, все материалы были почти готовы и оставалось только пустить их в ход, но миролюбие побудило меня бросить этот труд, и я предпочел отказаться от удовольствия доказывать свою правоту способом, который мне казался неопровержимым (удовольствие это не безразлично человеку пишущему), чем оставаться в ссоре со столь достойными людьми, которые были моими противниками, но чья дружба стоит, однако, того, чтобы заплатить за нее самой дорогой ценой... Как бы там ни было, в этом диалоге я приступил к исследованию других искусств и наук, и мой замысел состоит не в том, чтобы доказать, что новые в них более искусны, чем древние (этого никто не оспаривает), а в том, чтобы стало очевидным, как далеко они ушли вперед в точном знании всех этих наук и искусств».

Автор книги «Спор древних и новых» Г. Жийо высоко оценивает значение «Параллели» Перро как важной вехи в развитии сравнительно-исторического метода. Перро, утверждает он, впервые поставил литературу в контекст общей истории культуры, рассматривая поэзию, живопись, скульптуру, музыку, архитектуру, науку, философию как различные проявления духа времени (см.: *Gillot H.*

La querelle des anciens et modernes. Naney, 1914, p. 526). А современный исследователь творчества Перро М. Сориано пишет: «Параллель» сейчас никто не читает, а жаль. Это яркая книга, полная живого воображения и остроумия, содержащая очень тонкие разборы» (*Soriano M. Le contes de Perrault. Culture savante et tradition populaire. Paris, 1968, p. 310*).

На русском языке публикуется впервые.

Диалог первый

¹ По Пиренейскому миру 1659 г. часть Люксембурга перешла в руки Франции (с 1684 по 1697 г. французские войска занимали город Люксембург).

² *Тиволи* — итальянский город, в XVI в. принадлежавший дому д'Эсте. В 1549 г. здесь архитектором Пирро Лагорно была построена знаменитая вилла д'Эсте, которая славится своими садами и фонтанами и представляет собой один из лучших образцов архитектуры эпохи Возрождения. *Фраскати* — город в Италии. Известен римскими древностями и виллой Альдобрандини, принадлежавшей семейству Боргезе.

³ См.: Гораций. Оды, III, 26.

⁴ Аллегорическое толкование Гомера и греческих мифов получило теоретическое обоснование в «Трактате об эпической поэме» Ле Боссю (1675), который устанавливает три типа аллегорий: «...первые — теологические (они изобретены для объяснения природы бога), вторые — физические (они представляют естественные явления природы) и, наконец, последние — моральные, которые являются образами добродетелей и пороков» (*Le Bossu R. Traité du poëme épique, t. 2. Paris, 1661, p. 1441*). Эта классификация получила развитие у Андре Дасье в его комментариях к переводу «Поэтики» Аристотеля, а позднее — в комментариях Анны Дасье к переводу «Илиады».

⁵ См.: Квинтилиан. Об образовании оратора, X, 1, 26. Эту цитату из Квинтилиана, полемизируя с Пьером Перро, Расин приводит в предисловии к «Ифигении» (см. вступительную статью).

⁶ См.: Цицерон. Тускуланские беседы, I, 1.

⁷ См.: Гораций. Послания, II, 1.

⁸ *Двенадцать таблиц* — знаменитый свод римских законов (451—450 гг. до н. э.), который лег в основу римского права. *Книги великих понтификов* — документы, входившие в религиозный архив, хранителем которого была коллегия римских жрецов — понтификов.

⁹ Речь идет о храме Юпитера Капитолийского, восстановленном после пожара в 62 г. до н. э. Квинтом Лугацием Катулом.

^{9а} *Меонид* — Гомер. Меон — легендарный отец Гомера.

¹⁰ См.: Марциал. Эпиграммы, V, 10. Пер. Ф. Петровского.

¹¹ Эта история рассказывается в «Диалогах мертвых» («Стратон — Рафаэль Урбинский») Фонтенеля, но смысл ее у него иной, чем у Перро. В «Диалогах мертвых» Рафаэль признает, что судил о статуе Микеланджело на основе предубеждения, а не разума. Ведь разум предлагает нам небольшое число максим, и ему ничего не остается, как постоянно пребывать в состоянии сомнения. «Предубеждения — это резервы разума, в них он находит то, чего недостает ему» (Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. М., 1979, с. 56—57).

¹² *Антифраза* — ироническое употребление слова в значении, прямо противоположном его смыслу; *антипитоз* — использование падежа, не соответствующего нормативному управлению; *гипербатон* — нарушение естественного порядка слов, отделение их друг от друга вставными словами.

¹³ Женщины, игравшие столь важную роль в культурной жизни Франции той поры, были, как правило, на стороне «новых». Произведениям античных авторов они предпочитали галантную поэзию, прециозные романы, оперу. Не случайно в период полемики с Перро Буало напишет Десятую сатиру («Против женщин»), а Перро ответит ему «Апологией женщин».

¹⁴ На французский язык диалоги Лукиана впервые были переведены в 1496 г.

¹⁵ Речь идет о знаменитом памфлете Блеза Паскаля против иезуитов (1656—1657).

¹⁶ Уподобление истории человечества жизни отдельного человека встречается в трудах Роджера Бэкона (*Opus majus*, I, VI) и Френсиса Бэкона (Новый органон, I, XXXIV). Эта мысль была развита Фонтенелем в «Свободном рассуждении о древних и новых».

¹⁷ То есть с 1594 по 1624 г.

¹⁸ Французская академия была основана Ришелье в 1635 г.

¹⁹ Конечно (*лат.*).

²⁰ Однако (*лат.*).

²¹ Хлеба (*греч.*).

²² К Аттику (*лат.*).

²³ Добродетельный муж (*лат.*).

²⁴ В гражданском обществе (*лат.*).

²⁵ Против своей страны (*лат.*).

²⁶ То есть приблизительно с начала царствования Людовика XIII (1610). Перро не принимает в расчет феодальные смуты 1610—

1624 г., военные действия против гугенотов (1620–1628), Фронду (1648–1653), восстание «босоногих» (1639) и другие крестьянские восстания.

²⁷ *Фонтан невинных* в Париже, известный также под названием Фонтана нимф, был построен в 1550 г. Пьером Леско. Украшен скульптурами Жана Гужона. *Валь-де-Грас* – аббатство в Париже, основанное Марией Австрийской в 1622 г., выдающийся архитектурный ансамбль XVII в. *Фасад Лувра* – речь идет, по-видимому, о восточном фасаде Квадратного двора, украшенном монументальной колоннадой, которая была воздвигнута предположительно Клодом Перро. *Триумфальная арка* – имеется в виду арка, сооруженная в Париже в 1672 г. (в ознаменование побед Людовика XIV) по проекту Франсуа Блонделя и украшенная барельефом и статуями работы Жирардона. Позднее получила название Ворот Сен-Дени.

²⁸ См.: Витрувий. Десять книг об архитектуре, II, 1.

²⁹ Речь идет о воздвигнутой в 315 г. в Риме трехпролетной арке, украшенной коринфскими колоннами. Все сооружение почти сплошь покрыто рельефами.

³⁰ *Мейбомиус* – латинизированное имя немецкого ученого-филолога Марка Мейбома, который приезжал в Париж с предложением передать Франции открытый им секрет строительства античных трирем.

³¹ *Маркиз де Сеньеле* – речь идет о Кольбере, который, разбогатев, приобрел сеньорию Сеньеле и получил титул маркиза.

³² Имеются в виду Андре Дасье и Лонжпьер. Дасье в предисловии к четвертому тому своих переводов Горация обрушился на Перро: «Варвары, опустошившие с невероятной яростью и жестокостью Грецию и Рим и разрушившие все то, что Греция и Италия имели самого прекрасного, не были столь ужасны, как современные авторы, пытающиеся развенчать древних». Лонжпьер в «Рассуждении о древних» (1687) называет Перро человеком без вкуса и авторитета (цит. по кн.: *Rigault H. Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, p. 209).

Диалог второй

¹ Речь идет о росписи кисти Ш. Лебрена.

² «Чеканка божественного Алкимедонта» (*лат.*; см.: Вергилий. Эклога, III, 37).

³ Имеются в виду картины Рафаэля «Архангел Михаил, поражающий сатану» (1500–1502) и «Святое семейство» (1518).

⁴ См.: Витрувий. Десять книг об архитектуре, II, 1, 2.

⁵ Мысль, которую здесь развивает Перро, касается более широкой проблемы — *естественных* знаков, данных природой, и знаков *искусственных*, образованных соглашением людей. Восходящий еще к Платону (см. его диалог «Кратил»), этот вопрос будет широко обсуждаться в XVIII в. в эстетике, философии, лингвистике (см.: Кондильяк. Опыт о происхождении человеческих знаний (1746); Дидро. Письмо о глухих и немых (1751) и др.).

⁶ Эта мысль получит развитие в Третьем диалоге, посвященном ораторскому искусству. К *существенным* красотам Перро относит «умение проникать в психологию слушателей, добиваться их благосклонного внимания, излагать факты ясно и просто, рассуждать правильно и последовательно, доказательно и убедительно, опровергать возможные возражения», а к красотам *относительным* — «стиль многоречивый или лаконичный и сжатый, строгий или цветистый, возвышенный и пылкий или, напротив, спокойный, безыскусный и простой; красоты этого рода нравятся не всегда и не всем, а если нравятся, то по-разному — то больше, то меньше, соответственно настроению слушателей, их вкусу и моде века» (Parallèle des anciens et des modernes, t. 2, p. 48–49).

⁷ Не совсем ясно, что Перро здесь подразумевает. Возможно, речь идет о капителях угловых колонн, иногда имевших особую форму.

⁸ *Храм Фаустины* в Риме был сооружен по приказанию императора Антонина Пия в честь его супруги Фаустины, скончавшейся в 141 г. *Термы Диоклетиана* — самые большие в Риме термы, вмещавшие около трех тысяч человек. Построены императором Диоклетианом. *Храм Конкордии* — в Риме было несколько храмов, посвященных Конкордии, богине Согласия. Здесь, по всей вероятности, имеется в виду храм, построенный супругой Августа Ливией. *Арка Тита* — монументальная однопролетная арка, украшенная колоннами с композитными капителями; один из лучших образцов римской классической архитектуры императорского времени. Построена в 81 г. в ознаменование взятия Иерусалима. *Арка Септимия* (Севера) — трехпролетная арка, воздвигнутая в 203 г. на римском форуме в память победы над парфянами и арабиянами.

⁹ См.: Витрувий. Десять книг об архитектуре, III, 3, 3.

¹⁰ *Театр Марцелла* — одна из самых замечательных гражданских построек времен Августа. Был закончен в 13 г. до н. э. Вмещал несколько тысяч человек. Сохранились остатки радиально расположенных стен, поддерживавших полукруглый зрительный зал, а также часть фасада, представляющего собой двухъярусную аркаду.

¹¹ *Колонна Траяна* воздвигнута в начале II в. н. э. Покрыта спиральной лентой рельефа, образующей двадцать два витка. На рельефе представлены походы Траяна в Дакию.

Диалог четвертый

¹ Речь идет о Шаплене, Скюдери, Демаре де Сен Сорлене, наконец, о самом Перро, авторе «Святого Паулина». Перро вкладывает в уста Председателя аргументацию Буало в его полемике с Демаре.

² Уподобление поэзии живописи — общее место эстетики классицизма — получает у Перро новую трактовку, предвосхищающую эстетику XVIII в. В частности, здесь Перро перекликается с Ж.-Б. Дюбо, устанавливавшим аналогии между выразительностью в картине и поэтическим стилем в поэме, колоритом в живописи и «той частью поэтического Искусства, которая состоит в подборе и правильной расстановке слов, помогающей созданию приятно звучащих стихов» (см.: Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976, с. 174).

³ См.: Платон. Ион, 530 с.

⁴ См.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Алкивиад, VII.

⁵ См.: Гораций. Послания, I, 2, 3–4 («К Лоллию»).

⁶ См.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Александр, XXVI.

⁷ Имеется в виду диалог Платона «Государство» (X, 605 с — 607 е).

⁸ См.: Гораций. Послания, II, 1, 233–235 («К Августу»).

⁹ Имеется в виду, в частности, Д'Обиньяк; его книга о Гомере была издана посмертно в 1715 г. Перро, очевидно, был знаком с ней в рукописи.

¹⁰ См.: Элиан. Пестрые рассказы, XIII, 14.

¹¹ Ошибка Перро: Диомеда, как и Махаона, ранит Парис.

¹² См.: Илиада, IV, 257–264.

¹³ Ошибка Перро: Бризеида, пленница Ахиллеса, которую отнял у него Агамемнон, была дочерью Бриза, царя лелегов. Дочерью жреца Аполлона Хриза была Хризеида.

¹⁴ См.: Одиссея, VI, 72–85.

¹⁵ Неточность. Ср.: Илиада, I, 282–286:

«Сердце смири, Агамемнон: я, старец, тебя умоляю,
Гнев отложи на Пелида героя, который сильнейший
Всем нам, ахейцам, оплот в истребительной брани
тroyанской».

(Пер. Н. И. Гнедича).

¹⁶ См.: Илиада, I, 225.

^{16a} См.: Гораций. Наука поэзии, 120–122.

17. См.: Гораций. Сатиры, II, 5.

18 Требование рационалистически ясной и четкой определенности характера — одно из важнейших в эстетике классицизма. Герои Гомера этому требованию не отвечают, они — целостные индивидуальности, сосредоточившие в себе «многообразие чисто человеческих и национальных качеств» (*Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., т. 3. М., 1971, с. 448*).

19 Речь идет об Одиссее. Перро допускает неточность. Свинопас Евмей, приготовив Одиссею ложе у очага, сам отправляется на ночлег туда, где «клыкастые свиньи спали под сводом скалы» (Одиссея, XIV, 518—533).

20 Перро истолковывает в буквальном смысле стихи из «Илиады» (I, 587—588):

«Сыну толико драгая, не дай на себе ты увидеть
Зевса ударов...»

(Пер. Н. И. Гнедича).

21 Ошибка: Перро приписывает Менелаю слова Нестора (см.: Илиада, II, 354—356).

22 См.: Илиада, III, 60—63.

23 См. там же, IV, 140—147.

24 См.: Одиссея, XX, 25—30.

25 См.: Энеида, XII, 65—69.

26 См.: Илиада, IV, 105—126.

27 Ошибка Перро: у Гомера речь идет не о Капанее, а о Сфенеле, сыне Капанея. Эпитет «нераздвоенные» применительно к копытам лошадей, животных однокопытных, также явная ошибка. В переводе Н. И. Гнедича кони Сфенела именуются «быстроногими» и «звуконогими» (Илиада, V, 261, 321).

27^a См.: Одиссея, I, 211—212.

28 Ошибка: Пенелопа ткала саван не для своего отца Икария, а для свекра Лаэрта (см.: Одиссея, II, 99).

29 См.: Одиссея, III, 343—352, 396—438.

30 Неточность Перро: во дворце Алкиноя одна собака была золотая, другая — серебряная (см.: Одиссея, VII, 91—92).

31 См.: Одиссея, VIII, 535—586.

32 Неточность: эту песнь Демодок поет не во время трапезы во дворце, а на площади, где происходят игры.

33 Ср.: Одиссея, IX, 168:

«Тем временем солнце померкло, и тьма наступила».

(Пер. В. А. Жуковского).

34 См.: Одиссея, XI, 410—415.

34^a См. там же, XII, 430—441.

35 См.: Аристотель. Поэтика, XXV, 1480 b.

^{35a} См.: Одиссея, XVIII, 1–31.

³⁶ Ср. с переводом В. А. Жуковского: «...лишь боги даруют богатство» (Одиссея, XVIII, 19).

³⁷ См.: Одиссея, XIX, 204–209.

³⁸ Ошибка Перро: Амфинома убивает копьем Телемах (см.: Одиссея, XXII, 91–94).

³⁹ Перро имеет в виду знаменитый трактат по эстетике «О возвышенном», автором которого считался Кассий Лонгин, греческий философ и ритор III в., но который в действительности принадлежал, по мнению большинства исследователей, анониму I в. (см.: О возвышенном, IX, 5).

⁴⁰ «Премалеон греческий» и «Пальмерен д'Олив» — поэмы итальянского поэта Лудовико Дольче.

^{40a} См.: Илиада, II, 484–779.

⁴¹ *Баязет* — султан Османской империи, был взят в 1402 г. в плен *Тамерланом*.

⁴² См.: Марциал. Эпиграммы, XI, 2.

⁴³ См.: Энеида, VII, 116.

⁴⁴ См. там же, III, 253–257; VII, 110–119.

⁴⁵ См. там же, VI, 786–885.

⁴⁶ См. там же, I, 92–101; II, 726–729; III, 30–33.

⁴⁷ Слово *avernit* («адский») происходит от названия озера Аверн в Кампанье, где, по преданию, находился спуск в Аид. Стих, о котором говорит Перро, по всей вероятности, принадлежит не Вергилию, а внесен в текст поэмы позднейшими переписчиками.

⁴⁸ «*Хлодвиг*» (1657) — поэма Жана Демаре де Сен Сорлена; «*Людвик Святой*» (печатался частями, 1651–1658) — поэма Пьера Лемуана; «*Аларих, или Победенный Рим*» (1654) — поэма Жоржа де Скюдери; «*Девственница*» (1656) — поэма Жана Шаплена.

⁴⁹ «*Астрейя*» (1609–1617) — пастушеский роман Оноре д'Юрфе; «*Клеопатра*» (1647–1658) — роман Готье де Кост де ла Кальпренета; «*Артамен, или Великий Кир*» (1649–1653) и «*Клелия, римская история*» (1656) — романы Мадлен Скюдери.

⁵⁰ Улица Сен-Жак проходит через Латинский квартал.

⁵¹ Очевидно, имеется в виду утверждение Аристотеля, что искусство, в отличие от ремесла, основанного на подражании, требует знания правил (см.: Аристотель. Метафизика, I, 1, 981a 5–12).

⁵² «*Храм смерти*» (1637) — поэма Филиппа Абера.

⁵³ См.: Гораций. Оды, IV, 2, 1–24.

⁵⁴ В Парижском университете были факультеты — богословский, юридический, медицинский и подготовительный «факультет искусства».

55 Речь идет о Лонжпьере.

56 Гораций. Послания, II, 1, 98–99 («К Августу»). Пер. Н. С. Гинцбурга.

57 Имеется в виду переводчик и комментатор Горация Андре Дасье.

58 В действительности речь идет не о следующей (третьей), а о четвертой оде первой книги. См.: Гораций. Оды, I, 4, 13–14.

59 Пер. М. Квятковской. Перро цитирует стансы Малерба «Утешение г-ну Дюперье по случаю смерти его дочери».

60 Ошибка Перро: к Тиндариде обращена не шестнадцатая, а семнадцатая ода. К кому обращена шестнадцатая ода, неизвестно.

61 Речь идет о двадцать второй оде третьей книги.

62 Имеется в виду вторая ода третьей книги.

63 «Меркурий, ведь тобою обученный...» (лат.).

64 *Иксион* — мифический царь лапифов, который вероломно убил своего тестя, столкнув его в яму, наполненную горящими углями, а, прощенный Зевсом и удостоенный приглашения на Олимп, начал домогаться любви самой Геры. За свои преступления подвергся наказанию в подземном царстве: был прикован к вечно вращающемуся огненному колесу. *Титий* — великан, пытавшийся обесчестить титаниду Лето, за что был низвергнут в Аид, где два коршуна терзали его печень.

65 Речь идет о второй оде первой книги.

66 «Верный супруге поток [заливает берега] вопреки воле Юпитера» (лат.).

67 См.: Гораций. Оды, I, 3, 17–20:

«Поступь смерти страшна ль была)

Для того, кто без слез чудищ морских видал,

Гребни вздувшихся грозно волн,

Скал ужасных гряды Акрокеравния?»

(Пер. Н. С. Гинцбурга).

68 См.: Гораций. Сатиры, I, 4, 39–48.

69 Ошибка Перро: пастораль Мере, о которой идет речь, называлась не «Сильвия», а «Сильванира».

70 Ошибка: в действительности речь идет о «Софонисбе» (1634) Мере, а не о поздней трагедии Корнеля (1663).

71 «*Марианна*» — трагедия Тристана Л'Эрмита (поставлена в 1637 г.).

72 См.: Гораций. Наука поэзии, 187–188.

73 Речь идет о переводе Анны Дасье.

74 Известный французский филолог Таннегю Лефевр.

75 Имеется в виду следующее место из «Науки поэзии» Горация (270–274):

«Если же ваши отцы хвалили и ритмы и шутки
 Даже у Плавта, — ну что ж, такое в них было терпенье,
 Можно даже сказать — их глупость, если мы сами
 В силах умом отличить от изящного грубое слово
 Или неправильный стих уловить на слух и на ощупь».

(Пер. М. Гаспарова).

⁷⁶ По приглашению Людовика XIV Бернини прибыл в Париж в 1665 г. Его первой работой во Франции был бюст короля.

⁷⁷ *Териак* — мнимое целебное средство против животных ядов, изобретенное Андромахом, придворным врачом Нерона.

⁷⁸ См.: Гораций. Сатиры, I, 9.

⁷⁹ См.: Мольер. Несносные, действие 2, сцены 2, 7.

⁸⁰ Речь идет о Буало. Враги упрекали его в том, что «Поэтическое искусство» не оригинальное произведение, а в большей части своей перевод «Послания к Пизонам» («Науки поэзии») Горация.

⁸¹ Имеется в виду восьмая и девятая сатиры Буало.

⁸² Имеется в виду Буало. Позднее, в «Апологии женщин», Перро будет негодовать, что сатиры Буало полны личных нападок на Шаплена, Котена, Прадона и других. В «Рассуждении о сатире» Буало обосновывает право сатирика осмеивать своих современников.

⁸³ Пер. Ф. А. Петровского эпиграммы Марциала (V, 15):

«*Quintus nostrorum liber est, Auguste, iocorum.*

*Et queritur laesus carmine nemo meo,
 Gaudet honorato sed multus nomine lector,*

Cui victura meo munere fama datur.

«*Quid tamen haec prosunt quamvis venerantia Multis?*

Non prosint sane, me tamen ista iuvant».

⁸⁴ Буало высмеивает Кино в третьей сатире (187—200).

⁸⁵ В «Девственнице» Шаплен воспевал предка герцога де Лонгвиля — Дюнуа.

⁸⁶ Речь идет о Буало. Шаплен — частый объект сатирических нападок Буало (см. третью и седьмую сатиры, эпиграммы, пародию «Шаплен без парика», диалог «Герои из романов»).

⁸⁷ Строки из третьей сатиры Буало (59—60).

⁸⁸ *Язык и стиль Шатле...* — В старинном замке — Большом шатле помещался суд. Название Шатле носило также учреждение, представлявшее собой первую инстанцию по гражданским и уголовным делам.

⁸⁹ Речь идет о поэме Касаня «Генрих IV».

⁹⁰ *Г-н Перфикс, архиепископ парижский* — реакционер, в свое время запретивший «Тартюфа» Мольера.

⁹¹ Имеется в виду отрывок из «Поэтического искусства» (III, 261–264) Буало, в котором критикуется «Спасенный Моисей» Сент-Амана.

⁹² См.: Гораций. Наука поэзии, 137:

«Участь Приама пою и деянья войны знаменитой!»

(Пер. М. Гаспарова).

⁹³ См.: Вергилий. Энеида, I, 1:

«Битвы и мужа пою, кто в Италию первым из Трои...»

(Пер. С. Ошерова).

⁹⁴ Буало осуждал Жоржа де Сюдери за слишком торжественное начало его поэмы «Аларих, или Победенный Рим» (см.: Буало. Поэтическое искусство, III, 269–293).

⁹⁵ См.: Гораций. Наука поэзии, 189–190.

⁹⁶ См.: Аристотель. Поэтика, VI. Буало и Расин в своем понимании сущности трагического исходят из этого положения Аристотеля (см.: Расин. Предисловие к «Федре»; Буало. Поэтическое искусство, III, 1–8, 15–20, а также Послание к Расину). Корнель в предисловии к «Никомеду» выдвигает другое понимание трагического: не ужас и сострадание, а восхищение должна вызывать трагедия, Перро, как многие «новые», предпочитает Расину Корнеля.

⁹⁷ В античной поэзии эпиграммой называлось короткое лирическое стихотворение произвольного содержания. Сатирическую направленность она получила лишь у римлян, в частности у Марциала.

⁹⁸ *Ле* в средневековой французской поэзии — небольшая лирическая или эпическая поэма в стихах; *виреле* — маленькая поэма на две рифмы с рефреном; *шан-руайяль* — стихотворение (с посылкой) из пяти строф, каждая из которых оканчивается одним и тем же стихом.

⁹⁹ Имеется в виду Гораций (Наука поэзии, 191–192):

«Ежели хочет она с успехом держаться на сцене.

Бог не должен сходить для развязки узлов пустяковых...»

(Пер. М. Гаспарова).

¹⁰⁰ Пер. Н. Холодковского. Акт 1, сцена 2.

¹⁰¹ См.: *Parallèle...*, t. 2, p. 31–38.

¹⁰² Имеется в виду «Апоколокюнтосис» (буквально: «отыквление») — слово, образованное по аналогии с «обожествлением»), известное также как фация на смерть Клавдия, сатирическое сочинение Сенеки.

¹⁰³ Речь идет о Скарроне. Буало резко осуждал бурлеск (см.: Буало. Поэтическое искусство, I, 79–98), в отличие от «новых», которые, напротив, высоко его ценили. В «Диалогах мертвых» Фонтенеля Скаррон говорит Сенеке: «Я переложил в бурлескные стихи божест-

венную «Энеиду» вашего Вергилия: нельзя было сделать ничего лучшего для того, чтобы показать, как близки великое и смешное!.. Они расположены совсем рядом. Все на свете напоминает перспективную живопись: если смотреть на картину с известной точки зрения, то тут и там разбросанные мазки образуют фигуру императора. Но стоит изменить точку зрения, и те же самые мазки представят вам фигуру оборванца» (*Фонтенель Б.* Рассуждения о религии, природе и разуме, с. 46).

¹⁰⁴ В третьем диалоге Перро писал: «Мы располагаем такого рода романами, которым античности нечего противопоставить. Это «Дон Кихот» и «Комический роман», а также новеллы блистательных авторов этих двух книг. В их произведениях есть остроумие, куда более тонкое и сильное, чем у афинян, и нечто такое смешное, что заставляет от всей души смеяться порядочных людей, а добиться этого так трудно... Где найти еще такое живое и наполненное повествование, как в «Комическом романе»? Здесь нет ни одного незначашего слова, ни одного выражения, которое не создавало бы приятного образа, и вещи, которые здесь описаны, доставляют в тысячу раз больше удовольствия при чтении, чем они доставили, если бы мы увидели их на самом деле» (*Parallèle...*, t. 2, p. 134–135).

¹⁰⁵ Поэма Скаррона «Баронеида» была опубликована в 1660 г. под названием «Сатира». Заглавие «Баронеида» впервые появилось в посмертном издании – «Последние произведения г-на Скаррона», осуществленном в 1662 г. Гийомом де Луином. Личность Барона не установлена. В письме к Моринье Скаррон писал: «Жаль, что поэма посвящена плуту и негодяю, мало известному. Ее герой – вымогатель, который мне должен шестьсот пистолей и делает все возможное, чтобы их не вернуть» (*Scarron P. Oeuvres*, vol. 1. Paris, 1786, p. 265). Поэма состоит из сорока четырех строф, каждая из которых начинается александрийским стихом (им писались произведения высоких жанров); за ним следуют восьмисложные стихи – характерная форма бурлескной поэзии. Перро цитирует стихи 97–104, 76–80, 188–192.

¹⁰⁶ Перро имеет в виду иронкомическую поэму Буало «Налой», повествующую в высоком эпическом стиле о ничтожных бытовых фактах.

¹⁰⁷ «*Secchia rapita*» («Похищенное ведро») – иронкомическая эпопея итальянского поэта Алессандро Тассони, где, пародируя напыщенность героических поэм, автор остроумно осмеивает современные ему общественно-политические нравы. Написанная в 1616 г., она была напечатана, и то не полностью, лишь в 1662 г. Переведена на французский язык Пьером Перро.

¹⁰⁸ Четвертая книга «Георгик» Вергилия посвящена пчеловодству.

¹⁰⁹ Имеются в виду Ле Боссю и Андре Дасье (комментарии к переводу «Поэтики» Аристотеля).

¹¹⁰ Речь идет о басне Лафонтена «Подагра и паук» (III, 8).

¹¹¹ Имеется в виду басня Лафонтена «Садовник и его сеньор» (IV, 4).

¹¹² Это сравнение не было осуществлено Перро. Об этом см. вступительную заметку к «Параллели между древними и новыми».

¹¹³ Буквально: «обращение» (*лат.*). Подразумевается обращение к войскам или к преторианам.

¹¹⁴ «Египет взят» (*лат.*).

БЕРНАР ФОНТЕНЕЛЬ (1657–1757)

Родился в Руане в семье адвоката. Мать Фонтенеля — сестра Пьера Корнеля. В 1674 г. Фонтенель приезжает в Париж и поселяется в доме своих дядей — писателей Пьера и Тома Корнелей. Здесь начинается его литературная деятельность. Пишет галантные стихи, пасторали, литературные тексты к операм, пробует силы в драматургии. Славу Фонтенелю принесли его статьи и книги на научные, философские, религиозные темы, литературно-критические труды. Большой успех имели «Беседы о множественности миров» (1686), в которых он сложные научные вопросы (учение Коперника) изложил изящным стилем светской беседы, и «История оракулов» (1687), направленная против различного рода суеверий, в которой Фонтенель предвосхитил просветительскую критику религии. В 1691 г. избран членом Французской академии, в 1697 г. — членом Академии наук (с 1699 г. ее бессменный секретарь).

ДИАЛОГИ МЕРТВЫХ — ДРЕВНИХ И НОВЫХ (Nouveaux dialogues des mortes anciens et modernes)

Впервые опубликованы в 1683 г. Написаны в подражание «Разговорам в царстве мертвых» Лукиана. На русский язык были впервые переведены в 1821 г. Иваном Бутовски. В настоящем издании приводятся два диалога из тридцати пяти, связанные со «Спором о древних и новых».

¹ См.: Илиада, I, 565–568.

² См. там же, V, 846–887.

³ Речь идет об «Опытах» Монтеня, где очень часты ссылки на Сократа и похвалы ему.

⁴ Мысль эта будет подхвачена Перро (см. поэму «Век Людовика Великого»), а затем развита Фонтенелем в «Свободном рассуждении о древних и новых».

СВОБОДНЫЕ РАССУЖДЕНИЯ О ДРЕВНИХ И НОВЫХ

(Digression sur les anciens et modernes)

Опубликованы в 1688 г. в книге «Пасторали».

¹ Понятие «животные флюиды» или «духи» встречается у Декарта, который считал, что наиболее подвижные и быстрые частицы артериальной крови, попадающие из сердца в мозг, «образуют как бы очень тонкий воздух или ветер, называемый животным духом. Эти животные духи расширяют мозг и подготавливают его к приему впечатлений как от внешних предметов, так и от души, иначе говоря, они делают его огромным вместилищем общего чувства (*sens commun*); воображения и памяти» (*Декарт Р.* Избр. произв. М., 1951, с. 549).

² У Фонтенеля были все основания сомневаться в истинности легенды, будто Архимед во время осады римлянами Сиракуз в 212 г. до н. э. уничтожил вражеские корабли при помощи зажигательных стекол. Античные историки (Плутарх, Тит Ливий, Полибий), рассказывая о роли Архимеда, изобретателя метательных орудий, в защите Сиракуз, ни слова не говорят о зажигательных стеклах. Подобные сомнения выражал и Перро (см. наст. изд., с. 86).

³ Декарт писал: «Я прямо заявляю, что мне неизвестна иная материя телесных вещей. как только всячески делимая, могущая иметь фигуру и движимая, иначе говоря, только та, которую геометры принимают за объект своих доказательств; я ничего в этом материале не рассматриваю, кроме ее делений, фигур и движения» (*Декарт Р.* Избр. произв., с. 594—595).

⁴ В философии Платона идеи — вечные и неизменные первообразы вещей. Согласно учению Пифагора, число — первооснова всего сущего. Качество — категория Аристотеля (третья — из десяти), назначение которой — завершение формы вещей.

⁵ *Новый метод* Декарта был основан на требовании все подвергать сомнению и «включать в свои суждения только то, что не дает никакого повода подвергать их сомнению» (*Декарт Р.* Избр. произв., с. 272).

⁶ «*Цинна*» (1640) и «*Гораций*» (1640) — трагедии Пьера Корнеля; «*Ариадна*» (1672) — трагедия Тома Корнеля; «*Мизантроп*» (1666) — комедия Мольера; «*Феаген и Хириклея*» — имеется в виду роман Гелиодора «*Эфиопика*» (III или IV в.); «*Клитофон и Левкиппа*» (III в.) — роман Ахилла Татия; «*Заида*» (1670) и «*Принцесса Клевская*» (1678) — романы Мари Мадлен Лафайет.

⁷ В период господства схоластики Аристотель был канонизирован и пользовался непререкаемым авторитетом. С подобным отношением к Аристотелю боролись Гассенди и Декарт.

⁸ «*Рассуждение об эклоге*» — напечатано в том же томе «Пасторалей» (1688). Фонтенель подвергает критике пасторали Феокрита и Вергилия (см. вступительную статью).

НИКОЛА БУАЛО (1636—1711)

Никола Буало (Депрео) — поэт, критик, теоретик классицизма. Известность приобрел как автор сатир на житейские, моральные и литературные темы, но славу ему принесла поэма «Поэтическое искусство» (1674), в которой были сформулированы эстетические принципы французского классицизма. В начале 70-х гг. XVII в. был приближен ко двору, с 1677 г. — придворный историограф. В этот период отходит от занятий литературой. Вновь возвращается к ним лишь в 90-е гг., вступив в полемику с Ш. Перро (см. вступительную статью).

РАССУЖДЕНИЯ ОБ ОДЕ

(Discours sur l'ode)

Опубликовано в 1693 г. На русский язык переводится впервые.

¹ Имеется в виду «Ода на взятие Намюра» (1693). *Намюр* — главный город бельгийской провинции того же названия. В мае 1692 г., во время войны Франции с Аугсбургской лигой, куда входили Голландия, Швеция, Испания и другие государства, был осажден армией Людовика XIV, 30 июня капитулировал.

² Пер. Э. Л. Линецкой. Этих строчек в издании 1693 г. нет. В опубликованном в том же году «Письме к г-ну Депрео, касающемся Предисловия к Оде на взятие Намюра», Перро писал: «Неужели вы не замечаете, насколько с вашей стороны нескромно предполагать, что все должны иметь перед глазами ваше «Поэтическое искусство» (*Boileau-Despreaux N. Oeuvres complètes. Paris, 1860, p. 133*).

³ В издании 1693 г. эта фраза звучала иначе: «... и по какой-то странности ума, которая свойственна всем членам его семьи». В цитированном выше письме Перро мы читаем: «Это место выходит за рамки тех вольностей, которые допустимы в литературном споре. Моя семья безупречна».

⁴ См.: Гораций. Оды, IV, 2.

«Кто, о Юл, в стихах состязаться дерзко
С Пиндаром тщится».

(Пер. Г. Церетели).

⁵ На этом текст в издании 1693 г. заканчивался. Два последующих абзаца появились впервые в издании 1701 г.

⁶ Речь идет об оде по поводу слухов, распространявшихся в 1656 г., будто Кромвель и англичане собираются воевать против Франции.

⁷ Бурлескное постановление было написано Буало в 1671 г., распространялось в списках и впервые без ведома автора было издано в Голландии в том же году. Много раз переиздавалось, но только в 1701 г. было включено Буало в собрание его сочинений. Вероятно, не случайно он счел необходимым упомянуть о нем в «Рассуждении об оде», где идет полемика с Перро. В примирительном письме к Перро, впервые опубликованном в том же издании, он признает, что в области науки и философии «новые» превзошли древних.

⁸ См.: Гораций. Сатиры, I, 10, 14—15:

«...легкою шуткой решается важное дело

Лучше порой и верней, чем речь суровой и резкой».

(Пер. М. Дмитриева).

КРИТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О НЕКОТОРЫХ МЕСТАХ ИЗ СОЧИНЕНИЙ РИТОРА ЛОНГИНА

(Réflexions critiques sur quelques passages
de rhéteur Longin)

Написаны в 1693 г., увидели свет в 1694 г. На русском языке публикуются впервые.

¹ Цитаты из трактата «О возвышенном» (см. примеч. 39 к с. 434) даются в переводе с французского текста (перевод Буало не всегда точен).

² Это примечание впервые появилось в посмертном издании сочинений Буало, осуществленном Броссетом в 1715 г.

³ См.: Гораций. Наука поэзии, 419—452; Вожла К.-Ф. Замечания о французском языке. Предисловие, XIII, 4.

⁴ В «Поэтическом искусстве» (I, 186, 199—200) Буало пишет:
«Просите у друзей сурового суда.

.....
Тот настоящий друг среди толпы знакомых,
Кто, правды не боясь, укажет нам на промах».

(Пер. Э. Линецкой).

⁵ Имеется в виду письмо Перро к Буало, касающееся Предисловия к «Оде на взятие Намюра».

⁶ Речь идет о Клоде Перро.

⁷ По свидетельству Арно (письмо к Дени Додару от 10 июля

1694 г.), Клод Перро обвинял Буало в том, что строка его девятой сатиры (224): «Мидас, король Мидас, у тебя ослиные уши» — обращена к королю.

⁸ Речь идет о Шарле Перро.

⁹ См.: Буало. Поэтическое искусство, IV, 1—2:

«Жил во Флоренции когда-то некий врач,
Прославленный хвостун и всех больных палач...»

(Пер. Э. Линецкой).

¹⁰ В действительности «Защита оперы «Альцеста» принадлежит не Клоду Перро (врачу), а Пьеру. Опера «Альцеста» написана Люлли на слова Кино.

¹¹ Речь идет о письме Перро, касающемся предисловия к «Оде на взятие Намюра».

¹² Речь идет о Жиле Буало, скончавшемся в 1669 г., и Пьере Буало. Должности в XVII в. продавались.

¹³ Пер. С. Ошерова.

¹⁴ См.: Буало. Поэтическое искусство, III, 270—274.

¹⁵ См.: Гораций. Наука поэзии, 137. Пер. М. Гаспарова.

¹⁶ См. примеч. 9, с. 432.

¹⁷ Биографических сведений о римском историке Квинте Курции не сохранилось. О личности Петрония известно из рассказа Тацита (см.: *Анналы*, XVI, 17—20). Однако лишь предположительно можно утверждать, что римский всадник, приближенный Нерона Петроний, о котором повествует Тацит, и автор «Сатирикона» — одно и то же лицо.

^{17а} Соединять, сшивать песни (*греч.*).

¹⁸ Речь идет о схолии к «Илиаде» и «Одиссее», принадлежавшей епископу Евстафию Солунскому (XII в.).

¹⁹ Отметим, что Ле Боссю поддерживал Буало в его полемике с Демаре де Сен Сорленом.

²⁰ Речь идет о третьем томе «Параллели между древними и новыми», вышедшем в 1692 г. и посвященном поэзии.

²¹ В цитированном выше письме к Буало Перро писал: «Стрелы вашей сатиры не столь смертельны, как вы думаете: это видно на примере г-на Кино, которого вся Франция рассматривает вопреки тому, что вы о нем писали, как самого блистательного одновременно драматического и лирического поэта, какого она когда-либо имела» (под «лирическим поэтом» понимается автор текста к операм) (цит. по: *Boileau-Despreaux N. Oeuvres complètes*, p. 210).

²² См.: *Илиада*, IV, 146, 147. Пер. Н. И. Гнедича.

²³ Перро писал, что Буало не вправе упрекать его, что он нечувствителен к тому, что обычно поражает людей: «Я действительно не очень искусен в искусствах и науках, о которых пишу, но я известен

своей страстной любовью к ним и никогда не давал повода попрекать меня каждый раз за то, что я берусь о них писать» (цит. по: *Boileau-Despreaux N. Oeuvres complètes*, p. 211).

²⁴ Речь идет о Дидиме.

²⁵ Намек на французского филолога Жиля Менажа, осмеянного Буало в четвертой сатире и выведенного Мольером в «Ученых женщинах» в образе педанта Вадиуса.

^{26–27} См.: Теренций. Формион, II, 1:

«На глаза бы мне

Попался он!»

(Пер. А. В. Артюшкова).

²⁸ См.: Гомер. Илиада, IV, 443. Пер. Н. И. Гнедича.

²⁹ См.: Вергилий. Энеида, IV, 177:

«Ходит сама по земле, голова же прячется в тучах».

(Пер. С. Ошерова).

³⁰ См.: Расин. Эсфирь, акт III, ст. 4. Пер. Б. Лившица.

³¹ На самом деле Дионисий Галикарнасский отзывался о Зоиле с уважением, как о человеке ученом: в письме к Помпею он пишет, что Зоил, подобно Аристотелю, критиковал Платона не из-за зависти или вражды, а потому, что любил истину и искал ее.

³² См.: Элиан. Пестрые рассказы, IX, 10.

³³ См.: Овидий. Лекарство от любви, 365–366:

«Зависть умела хулить и великого гений Гомера.

Чем, как не этим, себя некий прославил Зоил?»

(Пер. М. Гаспарова).

³⁴ Согласно Броссету, речь идет о старейшине Французской академии Шарпантье, который на приеме у Кольбера, услышав, как аббат Голуа хвалит Цицерона, залился краской и начал ему возражать.

³⁵ Имеется в виду письмо Дионисия Галикарнасского к Помпею.

³⁶ Речь идет о сатире М. Ренье «Нелепый ужин».

³⁷ См.: Сент Аман. Спасенный Моисей, V.

³⁸ См.: Буало. Поэтическое искусство, III, 204.

³⁹ На Гревской площади сдавались внаем окна для лицезрения казней.

⁴⁰ См.: *Parallèle...*, t. 2, p. 116. Табарен (XVII в.) — странствующий актер-шарлатан (предположительно родом из Неаполя), подвизавшийся в Париже, где торговал лекарствами и давал балаганные представления, которые пользовались огромной популярностью. Свои фарсы Табарен разыгрывал с помощью жены и приятеля по имени Мондор.

⁴¹ Имеется в виду Иосиф Флавий (37 г. — после 100 г.), древнееврейский историк.

⁴² См.: Плиний Старший. Естественная история, I, XI, XXVI; I, XIII, XI.

⁴³ Речь идет о Клоде Буателе де Франвиле. Перевод «Одиссеи» был осуществлен им в 1619 г.

⁴⁴ Отметим, что Анна Дасье в примечаниях к «Одиссее» не соглашается с Буало, считая, что кровь и жир — это то, чем фаршируется желудок животного.

⁴⁵ См.: Буало. Поэтическое искусство, I, 125.

⁴⁶ См.: Гораций. Послания, II, 1, 50–62.

⁴⁷ Отметим, что в четверостишии «К портрету Расина» (1699) Буало не только сравнивает его с Софоклом и Еврипидом, но и утверждает, что Расин превзошел последнего.

⁴⁸ По этому поводу в «Ответе на критические размышления Д*** о Лонгине» (1694) Перро писал: «Быть может, я все же достаточно знаю греческий, чтобы показать г-ну Депрео, что он его совсем не знает и не раз ошибается в своих критических статьях» (цит. по: *Boileau-Despreaux N. Oeuvres complètes*, p. 222).

⁴⁹ См. наст. изд., с. 194–195, 202.

⁵⁰ См. наст. изд., с. 67–68.

⁵¹ Имеется в виду поэма Эмпедокла (490–430 гг. до н. э.) «О природе», дошедшая в отрывках.

⁵² См.: Гораций. Оды, IV, 2:

«Рвется так, кипит глубиной безмерной
Пиндара слово».

(Пер. Н. С. Гинцбурга).

^{53–54} Слово «орег» во множественном числе писалось без *s* на конце. *Factums* — тексты обвинительного или защитительного характера; *totops* — детские игрушки, наподобие игральных костей.

⁵⁵ Именно этот принцип был положен Буало в основу его ироикомиической поэмы «Налой».

⁵⁶ Как замечает Дионисий Галикарнасский... — см. письмо Расина к Буало в наст. изд.

⁵⁷ Осел (лат., франц.).

⁵⁸ «Веселый Овидий» — поэма Д'Ассуси, которого Буало высмеял в «Поэтическом искусстве» (I, 90).

⁵⁹ См.: Гесиод. Труды и дни, 160–173.

⁶⁰ См. Ювенал. Сатиры, VI, 292–293:

«...свирепей

Войн налегла на нас и мстит за всех побежденных».

(Пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского).

⁶¹ *Petiller* («потрескивать», а также «сверкать», «искриться», «пениться») — производное от *pet* («громкий выход кишечных газов»); *reculer* («пятиться», «отступать назад») — производное от *cul*.

^{61а} Речь идет о профессоре риторики Ле Плани, в 1650 г. ставшем ректором Университета.

⁶² Подразумевается предисловие Расина к «Ифигении», где он полемизирует с Пьером Перро (см. вступительную статью).

⁶³ Имеется в виду «Письмо к г-ну Депрео, касающееся Предисловия к Оде на взятие Намюра».

⁶⁴ Скалигер подвергает критике Гомера в пятой, а не шестой, «сверхкритической» книге, как утверждает Буало.

⁶⁵ Речь идет о принце Конти. В «Болеане» (беседах Моншене с Буало, изданных впервые в 1740 г.) рассказывается, что принц Конти передал Буало через Расина: «Если Депрео не ответит Перро, я сам напишу на его месте в Академии: «Ты спишь, Брут» (цит. по: *Boileau-Despreaux N. Oeuvres complètes*, p. 462).

⁶⁶ Перифраз слов св. Ремигия Хлодвигу в связи с принятием последним христианства: «Поклоняйся тому, что сжигал, и сжигай то, чему поклонялся» (см.: Григорий Турский. История франков, II, 31).

ЭПИГРАММЫ

(Epigrammes)

На русском языке публикуются впервые.

Эпиграмма XXI, написанная в 1687 г., явилась первым откликом Буало на поэму Перро «Век Людовика Великого».

Эпиграмма XXII написана тогда же, в 1687 г.

¹ *Топинамбу* — индейское племя, обитающее на территории Бразилии. Здесь имя нарицательное — дикари.

Эпиграмма XXIII написана в 1692 г.

¹ Г***, Н*** — Кого имеет в виду Буало, не совсем ясно. Автор «Истории Французской академии» Аиве пишет, что имена только двух академиков начинались на Г и на Н — это Галуа и Навион. Другие комментаторы полагают, что Н*** — это герцог де Невер. *Луи Ирлан де Лаво* — член Французской академии.

² *Шарпантье Франсуа* — старейшина Французской академии, автор книг «Защита французского языка в связи с надписью на Триумфальной арке» (1676) и «О превосходстве французского языка» (1683).

Эпиграмма XXIV написана в 1692 г. в связи с выходом в свет третьего тома «Параллели между древними и новыми».

¹ *Так Адриан, Калигула, Нерон...* — Об отрицательном отношении императора Адриана к Гомеру сообщает Дион Кассий (см.: Римская история, XIX). О невежестве Калигулы см.: Светоний. Жизнеописание

двенадцати цезарей. Калигула, 34. Светоний сообщает, что Калигула помышлял об уничтожении поэм Гомера и удалил из всех библиотек сочинения и бюсты Вергилия и Тита Ливия.

Эпиграмма XXV написана в 1692 г.

Эпиграмма XXVI написана в 1692 г.

¹ «*Меркюр галан*» — ежемесячник, который с 1672 г. совместно с Тома Корнелем издавал давнишний враг Мольера, литератор Жан Донно де Визе. «Меркюр галан» поддерживал Перро и Фонтенеля.

ПИСЬМО К Г-НУ ШАРЛЮ ПЕРРО, ЧЛЕНУ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ

(A m. Charles Perrault, de l'Académie française)

К началу 1694 г. полемика между Буало и Перро приобрела особенно острый характер. В 1693 г. были опубликованы главные полемические статьи Буало и его десятая сатира «Против женщин», содержащие резкие выпады против Перро. Шарль Перро ответил «Апологией женщин» — не менее резкой сатирой, в которой оскорбительно писал о Буало:

«Один в своей норе весь век бирюк сей жил.

Ему и слабый пол, любезный нам, не мил.

Смотри, как грязен он, как он неловок, дик,

Как нрав его суров, как груб его язык».

«Апологии женщин» Перро предпослал предисловие, где подверг резкой критике десятую сатиру как самое «слабое и безнравственное» произведение Буало. «Он (Буало.— В. Б.) вообразил, что тот не ошибается, кто следует примеру древних, и поскольку Гораций и Ювенал позволили себе выступить против женщин в манере непристойной и грубой, оскорбляющей наши нравственные чувства, то и он решил, что вправе сделать то же самое, забывая, что современные нравы отличны от нравов той эпохи, когда жили эти два поэта» (*Perrault Ch. L'Apologie des femmes. Paris, 1694, p. 3*).

Слепое подражание древним, говорит Перро, и привело к художественной слабости сатиры. Стих Буало «сух», изобилует перестановками слов, переносами (*enjambements*), неудачными цезурами. «И все это только для того, чтобы больше походить на стих сатир Горация. Он не задумывается над тем, что у каждого языка есть свое неповторимое своеобразие, особый дух и часто то, что выглядит изящным на латыни, на французском звучит варварски» (*ibid.*, p. 4). Многие стихи десятой сатиры, утверждает Перро, неточный и плохой перевод из Ювенала: «Не сделал ли автор этот перевод

специально, чтобы показать, насколько новые ниже древних» (р. 12), — язвительно пишет он.

«Апологию женщин» Перро послал Арно, в то время находящемуся в Брюсселе, надеясь получить его одобрение.

В ответном письме к Перро, которое, прежде чем дойти до адресата, попало в руки Буало, Арно отверг обвинения Перро и призвал обоих противников к примирению.

Поддержка Арно, чей моральный авторитет был так высок, Буало чрезвычайно обрадовала. Десятая сатира не имела успеха, и симпатии публики были на стороне Перро. «Я не знаю, — писал Буало Арно 24 июня 1694 г., — как выразить вам свою признательность за то, что вы любезно разрешили мне ознакомиться с письмом, которое вы написали г-ну Перро по поводу моей последней сатиры. Я никогда не читал ничего, что доставило бы мне такое удовольствие» (цит. по: *Boileau-Despreaux N. Oeuvres complètes*, р. 300).

По инициативе Буало начались переговоры с Перро о заключении мира. Переговоры вели Расин и аббат Таллеман. Но поначалу они не привели к успеху. Буало отказался выполнить просьбу Перро — лестно отозваться о его сочинениях («...это значило бы погрешить против разума и совести». — *Ibid.*, р. 300—301) — и потребовал согласия Перро на публикацию письма Арно. И хотя в письме к Арно он всячески заверяет своего корреспондента, что полон миролюбия и не его вина, что, к радости парижских острословов, их ссора продолжается, тон его по отношению к Перро недружелюбный, раздраженный и высокомерный. «Я сомневаюсь, — пишет он в том же письме, — что мне когда-нибудь придется взять в руки перо, чтобы писать против Перро-академика, потому что в этом больше нет никакой надобности. И в самом деле, по поводу его писаний против древних я, по мнению многих моих друзей, и так извел слишком много бумаги в своих «Размышлениях о Лонгине», стремясь опровергнуть произведения столь невежественные и опровержения недостойные. Что же касается его критики моей нравственности и моих сочинений, то, уверяют они, один слух о том, что вы встали на мою защиту, достаточен, чтобы сделать меня неуязвимым, несмотря на его поношения. Я признаю, что они правы. И все же истина состоит в том, что для полноты моей славы необходимо, чтобы ваше письмо было опубликовано. Чего бы я не сделал, чтобы получить ваше согласие. Нужно ли мне отказаться от всего, что я писал против Перро? Нужно ли мне стать на колени? Нужно ли мне прочитать целиком «Святого Паулина»? Только скажите, и ничто не будет трудным для меня» (р. 302).

И все же 4 августа 1694 г. примирение состоялось. Буало и Перро встретились и протянули друг другу руки. Перро принял главное

условие Буало — публикацию письма Арно, но попросил, чтобы в новом издании своих сочинений Буало смягчил нападки в его адрес. Буало отказался это сделать, сославшись на то, что его статьи напечатаны и всем известны, но он обещал опубликовать любезное письмо к Перро, где в шуточной форме расскажет об их ссоре и выразит свое уважение к нему. Это письмо, написанное в 1700 г., было впервые включено в издание Сочинений Буало 1701 г.

В письме к Броссету, написанном уже после смерти Перро, Буало сообщает: «Что касается Перро, то я ничего не писал вам о его смерти, так как, говоря откровенно, она тронула меня лишь в той мере, в какой нас трогает смерть любого порядочного человека. Он не слишком хорошо принял письмо, которое я опубликовал в последнем издании моих сочинений, и я сомневаюсь, что он был им доволен. Тем не менее я присутствовал на службе, заказанной в его честь академией, и сын г-на Перро меня заверил, что, умирая, он поручил ему засвидетельствовать мне глубокое почтение и заверить, что остается моим покорным слугой» (Письмо к Броссету от 3 июля 1703 г. — *ibid.*, p. 321).

На русском языке впервые опубликовано в кн.: *Буало Н. Поэтическое искусство*. М., 1957.

¹ Эпиграмма была сочинена в 1694 г.

² Буало никогда не мог простить Прудону той роли, которую он сыграл в провале «Федры» Расина. Но вместе с тем упоминание его в эпиграмме, возможно, связано и с тем, что Прудон тоже выступил против десятой сатиры Буало («Ответ на Сатиру X» 1694).

³ Речь идет о поэме Шаплена «Девственница».

⁴ *Менагис* — латинизированное имя Менажа (см. примеч. 25 на с. 444).

⁵ Цитата из «Фиваиды» Стация (ст. 816—817): «И не посягай на божественную «Энеиду», но долгие годы следуй ей и поклоняйся ее следам».

ЖАН РАСИН (1639—1699)

Расин, защищавший в 70-е гг. приоритет древних от критики Пьера Перро (см. вступительную статью), с Шарлем Перро в прямую полемику не вступал, хотя целиком разделял точку зрения Буало, с которым поддерживал самые тесные дружеские отношения. «Новые» относились к Расину враждебно, их кумиры были Корнель и Кино. В «Всеке Людовика Великого» имя Расина, как и Буало, не упоминается. По словам Д'Аламбера, это равносильно тому, чтобы не упомянуть Вергилия и Горация, говоря о веке Августа. Не упоминается имя

Расина и в «Параллели между древними и новыми», хотя именно творчество Расина могло бы быть для Перро сильным аргументом в защиту тезиса о превосходстве новых над древними.

К БУАЛО
(À Voileau)

Письмо Жана Расина к Буало (1693) на русском языке публикуется впервые.

¹ Речь идет о трактате Дионисия Галикарнасского «О соединении слов». Русский перевод см. в кн.: Античные риторика. М., 1978.

² Я соберу всех любовников твоих, которыми ты услаждалась (лат.). См.: Иезик., XVI. 37.

³ Видели, как они блудили (лат.). См.: Дан., XIII, 39.

⁴ Согласись блудить с нами (лат.). См.: Дан., XIII, 20.

⁵ Познавать (лат.).

⁶ Латинизированное имя Жака Гуссена, эллиниста, автора греко-латинского лексикона.

ЖАН ДЕ ЛАФОНТЕН (1621–1695)

Лафонтен занимает особое место в классицизме XVII в. Его вольнодумство, обращение к «низшим» жанрам (басня, сказка), интерес к фольклору, широкое использование мотивов и сюжетов литературы Возрождения – все это противоречило официальной доктрине классицизма. Недаром Буало, друживший с Лафонтеном и в свое время написавший о его сказке «Жоконда» весьма сочувственную статью, в «Поэтическом искусстве» не упоминает ни его имени, ни самого жанра басни. Напротив, Перро оценивает творчество Лафонтена необычайно высоко. После его смерти он в своей книге «Знаменитые люди, появившиеся во Франции в этом веке», поместил заметку о нем, где писал: «Он не только создал новый жанр поэзии, но и довел его до высшего совершенства... Самое прекрасное его создание, которое будет жить вечно, – сборник басен Эзопа, переведенных и переделанных им» (*Perrault Ch. Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Paris, 1696, p. 83–84*).

Но классицизм как художественное течение шире его собственной официальной доктрины, и Лафонтен является одним из ярких его представителей. И знаменательно, что в «Споре о древних и новых», этой кризисной точке в истории французской литературы XVII столетия, Лафонтен оказался союзником Буало и Расина в их борьбе против Перро.

ПОСЛАНИЕ К ЮЭ, ЕПИСКОПУ СУАСОНСКОМУ (Épître à l'évêque de Soissons)

Написано 28 января 1687 г., на следующий день после заседания академии, где была прочитана поэма Перро. Послание сопровождало подарок Лафонтена — том сочинений Квинтилиана.

Юэ по поводу послания Лафонтена писал: «Он сопроводил свой подарок блистательным поэтическим отрывком, который посвятил мне и в котором восстал против безумия тех, кто противопоставляет, и даже предпочитает, современный век античности. Можно восхищаться его душевной чистотой; ведь несмотря на то, что он является одним из самых превосходных наших писателей, он предпочел в каком-то смысле умалить самого себя, чем отказать древним в том почтении, которого они достойны» (*La Fontaine. Oeuvres. Paris, 1883—1892, v. 9, p. 209*).

На русский язык переводится впервые. Публикуется не полностью.

¹ Имеется в виду Вергилий.

ЖАН де ЛАБРЮЙЕР (1645—1696)

В 1688 г. Лабрюйер публикует перевод «Характеров» Теофраста, присоединив к нему ряд характеристик своих современников. Книга множество раз переиздавалась, и с каждым новым изданием оригинальная часть разрасталась. Все издания выходили без указания имени Лабрюйера, но его авторство ни для кого не было тайной.

Первому изданию было предпослано «Слово о Теофрасте», в котором Лабрюйер откликнулся на начавшийся «Спор о древних и новых» (подробнее о позиции Лабрюйера см. вступительную статью). Отклики на этот спор встречаются и в самом тексте «Характеров». В 1693 г. Лабрюйер был избран членом Французской академии. Это был самый разгар «Спора о древних и новых», и, хотя симпатии большинства членов Академии были на стороне Перро и Фонтенеля, Лабрюйер открыто поддерживал Буало и Расина. О Буало он сказал так: «Он превосходит Ювенала и достигает совершенства Горация»; «...тому, что он заимствует у других, он умеет придать прелесть новизны и достоинство оригинального творения»; «...его стихи полны мысли, поэзии, их будут читать даже тогда, когда наш язык устареет, они будут его последними останками». Высокую оценку получил и Буало-критик: «Его критика истинна, справедлива и безобидна, если, конечно, позволено говорить о том, что дурно, что оно дурно» (*La Bruyere. Oeuvres complètes. Paris, 1962, p. 496*).

В споре, кто выше — Расин или Корнель, — Лабрюйер явно принимает сторону Расина. Поклонники Корнеля, по его словам, старики, которых трогает все то, что напоминает им их лучшие годы, и, быть может, в «Эдипе» они только и любят воспоминания соб-

ственной юности» (ibid., p. 498). Это не могло не задеть «новых», которые отдавали предпочтение Корнелию, особенно Фонтенеля, племянника великого драматурга. Он всеми силами пытался помешать публикации речи Лабрюйера. В частности, он напечатал в «Меркюр галан» анонимно статью, в которой весьма неуважительно отозвался о его речи: «... она ниже всякого ничтожества» (ibid., p. XXVI), — это слова Лабрюйера, сказанные по адресу «Меркюр галан».

Лабрюйер в восьмом издании «Характеров» (1694) ввел сатирический образ Кидия, в котором современники легко узнавали Фонтенеля.

СЛОВО О ТЕОФРАСТЕ (Discours sur Théophraste)

На русском языке публикуется впервые. Печатается в сокращении.

¹ *Апофтегма* — изречение.

ХАРАКТЕРЫ (Les caractères où les moeurs de ce siècle)

¹ Этот абзац впервые появился в пятом издании 1690 г. Остальной текст отрывка — в четвертом издании 1689 г.

² Одни комментаторы считают, что речь идет о Фонтенеле, другие — о Перро. Лабрюйер возражал против попыток подбирать «ключи» к его характерам, утверждая, что он писал не сатиру на отдельных лиц, а рисовал нравы своего века. По всей видимости, здесь он дает обобщенный образ, который в равной мере может быть отнесен и к Перро и к Фонтенелю.

³ Речь идет о Буало и Распне.

АНТУАН УДАР ДЕ ЛА МОТ (1672—1731)

Французский поэт, драматург и критик. Автор трагедий, комедий, либретто для опер и балетов, эклог, басен, од и т. д. Ла Мот был дружен с Фонтенелем и разделял его взгляды. В оде «Состязание», посвященной Фонтенелю, он писал:

«Не преисполнен я почтенья
К далеким предкам, лжебогам,
В нас тот же светоч разуменья,
Дар песен свойственен и нам.
Ужели в осмысленье неком
К одним лишь римлянам и грекам
Была щедра природа-мать,
А остальным земным народам
Она, как пасынкам-уродам,
Во всем решила отказать». (Пер. Э. Линецкой).

Фонтенель высоко ценил Ла Мота, видя в его поэзии прообраз литературы будущего. Благодаря его усилиям, а также помощи г-жи Ламбер, пользовавшейся большим влиянием в академических кругах, Удар де Ла Мот в 1710 г. становится членом Французской академии. В конце 1713 г. он выпускает перевод «Илиады», которому предпосылает посвящение Людовику XIV, критический разбор поэмы Гомера («Слово о Гомере») и оду «Тень» Гомера. Эта книга явилась началом нового этапа «Спора о древних и новых». В ответ на нападки Анны Дасье Ла Мот публикует в 1715 г. три тома «Размышлений о критике». Вольтер писал: «Он перевел «Илиаду» весьма худо, но ответил г-же Дасье отменно» (*Вольтер*. Эстетика. М., 1974, с. 232).

СЛОВО О ГОМЕРЕ

(Discours sur Homère)

На русском языке публикуется впервые. Печатается в сокращении.

¹ См.: Илиада, XXI, 234–384.

² См. там же, XIX, 405–417. Конь Ахиллеса – Ксанф предрекает хозяину скорую гибель.

³ См.: Илиада, XVIII, 373–379.

⁴ См. там же, XVIII, 417–421.

⁵ Имеются в виду эпизоды из пятой книги «Илиады», где Диомед ранит копьем в руку Афродиту, а затем – Ароя в «нижнее чрево». В той же книге Пеон врачует Ароя (899–904).

⁶ Речь идет об эпизоде из «Илиады» (V, 381–415), где Диона рассказывает Афродите о том, как Арей тринадцать месяцев томился в медной темнице, выкованной Эфиалтесом и Отосом:

«Верно бы, там и погибнул Арей, ненасытимый бранью.

Если бы мачеха их, Эрибея прекрасная, тайно

Гермесу не дала вести: Гермес Ароя похитил...»

(Пер. Н. И. Гнедича).

⁷ Под *знаменитым ритором* подразумевается Псевдо-Лонгин, автор трактата «О возвышенном» (см.: О возвышенном, I, 7).

⁸ Речь идет о Цицероне.

⁹ Имеется в виду предисловие к переводу «Илиады» Анны Дасье; отстаивая это положение, она ссылается на Прокла и Порфирия.

¹⁰ Отметим, что это наблюдение не лишено проницательности (см.: *Фрейдберг О. М.* Терсит. – В кн.: Яфетический сборник, VI, 1930, с. 231–253).

¹¹ См.: Илиада, VI, 77–102.

¹² См. там же, III, 369–383; VII, 1–16.

¹³ Имеется в виду противопоставление поэзии и истории в «Поэтике» Аристотеля (IX, 1451 b), а также рассуждение Аристотеля о том,

что поэт вправе нарушать правдоподобие, но не должен грешить против правил искусства (XXV, 1460 b).

¹⁴ Речь идет о Буало (см. наст. изд., с. 308), а также г-же Дасье, которая в предисловии к «Илиаде» писала: «Это нравы героического века», «остатки золотого века (мы их находим в Библии)». «Роскошь, изнеженность — вот что неминуемо развращает душу».

¹⁵ См.: Илиада, XIX, 21—36.

¹⁶ См. там же, XIV, 170—171.

¹⁷ См.: L'Iliade d'Homère, traduite en français avec les remarques par M-me Dacier, t. 2. Paris, 1711, p. 412.

¹⁸ См.: Илиада, XXI, 233—284; XXIII, 272—295.

¹⁹ См. там же, IX, 206—210.

²⁰ Имеется в виду опера Люлли на слова Кино «Фазтон». Эпаф — сын Зевса и Ио; Фазтон — сын Гелиоса и Океаниды Климены.

²¹ См.: Илиада, IX, 323—325.

²² См. там же, IX, 434—605.

²³ См. там же, XI, 558—574.

²⁴ См. там же, IV, 92—103; XXII, 226—246.

²⁵ См.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Александр, V, 157.

²⁶ См.: Гораций. Послания, II, 1, 232—234.

²⁷ Александр Македонский родился в Палле, древнем македонском городе в области Боттнее.

²⁸ Речь идет о «Поэтике» Аристотеля (IV, 1449 а).

²⁹ См. примеч. к с. 446.

³⁰ Первый перевод «Илиады» Дю Суз появился в 1614 г. В 1615 г. увидел свет перевод Соломона Сертона, в 1681 — перевод Вольтери, в 1700 — аббата Ренье-Демаре (I песнь) и, наконец, в 1711 г. — Анны Дасье.

³¹ Анна Дасье в предисловии к переводу «Илиады» писала, что передать красоту гомеровского слога — задача непосильная и дело не только в недостатке таланта у переводчика, но в природе языка: «В прозе переводчик может передать то, что сказал Гомер, но это невозможно сделать в стихах».

³² Неточность (см.: Илиада, I, 112—115).

АННА ДАСЬЕ (1654—1720)

Анна Дасье — дочь Таннегю Лефевра, профессора Академии Соююра, жена ученого — эллиниста и латиниста Андре Дасье. С детства увлекалась древними языками и с двадцати лет начала переводить греческих и римских авторов — Каллимаха, Анакреона, Плавта, Теренция, Аристофана. Главным делом ее жизни был перевод «Илиады», над которым она работала более десяти лет. В 1711 г. он был опубликован в прозе и снабжен обширными комментариями.

О ПРИЧИНАХ ИСПОРЧЕННОСТИ ВКУСА

(De causes de la corruption du goût)

Написанная в полемике с Ла Мотом, вышла в свет в 1714 г. «Нет сомнений, — писал Вольтер, — что г-жа Дасье возвышалась над своим полом, что она, как и ее супруг, имела большие заслуги перед литературой, но, обратясь в мужчину, она обратилась в комментатора и в этой роли зашла столь далеко, что побуждает счесть Гомера плохим поэтом. Она проявила такое упрямство, что оказалась не права даже в споре с Ла Мотом. Она накинулась на него, как школьный учитель» (*Вольтер. Эстетика*, с. 231—232).

На русском языке публикуется впервые. Печатается в сокращении.

¹ См.: *Одиссея*, XI, 305—315.

² *Деифоб* — сын Приама и Гекубы, один из защитников Трои, вместе с Парисом убивший Ахиллеса. После гибели Париса женился на Елене, которая в ночь падения Трои предала его в руки Менелая.

³ «Дабы не обманывали неосторожную младость» (*лат.*)

⁴ В предисловии к «Илиаде» Дасье писала: «Большинство современных людей испорчены огромным числом пустых и легкомысленных книг. Любовь, прежде чем испортить нравы, испортила книги. Язычники правильнее судили об этой страсти, чем мы, они прекрасно сознавали, что она проистекает от слабости, что в ней не может заключаться ничего великого и что ничего великого она не может породить. «Илиада» не изображает влюбленного Ахилла, а «Одиссея» предлагает нашему взору лишь образцовую супружескую любовь».

Возражая г-же Дасье в «Размышлениях о критике», Ла Мот язвительно писал, что куда более опасны для нравственности «Амфитрион» Плавта, стихи Анакреона, комедии Аристофана, которые переводила г-жа Дасье. «Уж во всяком случае, они стоят наших романов и опер. Но главное, не ясно, почему г-жа Дасье рассматривает любовь как источник мелких и недостойных чувств и утверждает, что умы, привыкшие к этим глупым ребячествам, больше не способны воспринимать возвышенные и великие чувства Гомера. Но позволительно спросить, что это за великие чувства, которые должны внушать нам такое уважение, — нелепые проявления честолюбия, мстительности, неистовство безрассудной храбрости?» (*Reflexions sur la critique. A la Haye, 1715, p. 29—30.*)

⁵ См.: О возвышенном, VII, 4.

⁶ См.: Гораций. Послания, I, 2, 15—16.

⁷ См.: Гораций. Наука поэзии, 120—122.

⁸ См.: Илиада, V, 896—898:

«Отрасль моя ты, и мать тебя от меня породила.

Если б от бога другого родился ты, столько злоторный,
 Был бы уже ты давно преисподнее всех Уранидов!»

(Пер. Н. И. Гнедича).

⁹ В переводе Н. И. Гнедича этот демон именуется Обидой (см.: Илиада, XIX, 126–130).

¹⁰ См.: Вергилий. Энеида, VII, 647–648.

¹¹ См.: Аристотель. Поэтика, IX, 1451 b.

¹² Речь идет о Демаре де Сен Сорлене (см. с. 10).

¹³ По всей видимости, имеется в виду десятая глава трактата «О возвышенном»; отметим, что в девятой главе автор упрекает «Одиссею» в «многословной болтовне» (IX, 14).

¹⁴ См.: Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Антоний, XVIII.

¹⁵ «Во время войны и кони вооружены» (лат.).

¹⁶ Автор «Хлодвига» — Демаре де Сен Сорлен.

¹⁷ См.: Аристотель. Поэтика, 25, 1460 a.

¹⁸ Речь идет о Ле Боссю.

ФРАНСУА ДЕ САЛИНЬЯН ДЕ ЛАМОТ ФЕНЕЛОН (1661–1715)

Выходец из аристократической семьи, получил духовное звание, был епископом Камбре с 1695 г. Член Французской академии с 1693 г. В 1689 г. через посредство Боссюэ был представлен ко двору и вскоре получил должность воспитателя внука Людовика XIV.

Литературные труды Фенелона связаны с его педагогической деятельностью и обращены к его воспитаннику («Басни» и «Диалоги мертвых», прозаический перевод «Одиссеи» Гомера и др.). Это относится в значительной мере и к главному произведению Фенелона — «Приключения Телемаха» (1699), философско-утопическому роману, написанному в подражание гомеровской «Одиссее». Заключенная в романе критика деспотизма, религиозной нетерпимости, завоевательных войн вызвала недовольство двора: Фенелон был выслан в свою епархию в Камбре, где безвыездно провел остаток жизни.

ПИСЬМО О ЗАНЯТИЯХ ФРАНЦУЗСКОЙ АКАДЕМИИ

(Lettre sur les occupations de l'Académie française)

Написано в 1714 г. по просьбе секретаря Академии Андре Дасье. Печатается последний раздел «Письма». На русском языке публикуется впервые.

¹ Гораций. Послания, II, 1, 21–22; 28–30, 34–35, 58–59, 90–93:

«Все — исключая лишь то, что явно рассталось с землей,

Или свой отжило век, — докучно ему и противно. <...>

Если ж, имея в виду, что у греков чем старше поэмы,

Тем совершенней они <...>

Если, как вина, стихи время делает лучше, хотел бы
Знать я, который же год сочинению цену поднимет? <...>
Тот, кто глядит в календарь, и достоинство мерит годами,
И почитает лишь то, что Смерть освятила навеки. <...>

Если б и грекам была новизна, как и нам вот, противна,
Что же было бы древним теперь? И что же могли бы
Все поголовно читать и трепать, сообщая потребляя?»

(Пер. Н. С. Гинцбурга).

² Гораций. Оды, III, 25, 7–8, 17–18:

«Небывалое буду петь
И доселе никем в мире не петое! <...>
Петь ничтожное, долнее
Больше я не могу!..» (Пер. Г. Церетели).

³ Гораций. Оды, III, 30:

«Создан памятник мной. Он вековечнее
Меди...

.

Нет, не весь я умру! Лучшая часть моя
Избежит похорон...» (Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского).

⁴ Начало заключительной строфы оды к Марии Медичи (*Малерб.*
Соч., кн. 3, ода XI), где Малерб высказывает ту мысль, что всем
дозволено искать славы, но лишь немногим, в том числе и ему,
Малербу, дано навеки прославлять тех, кому они возносят хвалу.

⁵ См.: Гораций. Наука поэзии, 269–270:

«Образцы нам – творения греков.
Ночью и днем листайте вы их неустанной рукой».
(Пер. М. Гаспарова).

⁶ См.: Проперций. Элегии, II, 34:

«Нечто рождается в мир, что Илиады славней».
(Пер. Л. Остроумова).

⁷ См.: Гораций. Оды, II, 16, 27–28:

«...Ведь не может счастье
Быть совершенным».
(Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского).

⁸ См.: Гораций. Наука поэзии, 445:

«...Можешь себя и творенья свои без соперников нежить!».
(Пер. М. Гаспарова).

⁹ Там же, 388–389:

«...а потом до девятого года
Эти стихи и сохраняй про себя».

¹⁰ См.: Гораций. Послания, II, 1, 166:

«Даже остался доволен собой».

(Пер. Н. С. Гинцбурга).

- 11 См.: Вергилий. Буколики, VII, 24:
«...стихами
к Фебу приблизился он...» (Пер. С. Шервинского).
- 12 Там же, 26:
«Вы увенчайте плющом, пастухи, молодого поэта».
- 13 Там же, IX, 27:
«Лучше споем, что Вару он пел, еще не отделав».
- 14 Там же, 36—37:
«Знаю, что песни мои недостойны Вария с Цинной,—
Право, как гусь гогочу посреди лебединого пенья».
- 15 Там же, VI, 67:
«Пел, как навстречу ему поднялся весь хор Аполлона».
- 16 См.: Гораций. Наука поэзии, 359—360:
«Но рассержусь, когда задремать случится Гомеру —
Хоть и не грех ненадолго соснуть в своей длинной поэме».
(Пер. М. Гаспарова).
- 17 См.: Гораций. Сатиры, I, 7, 2—3:
«Как полуримлянин Персий, с проскриптом Рупилием в ссоре
(Прозванным Царь), отплатил за его ядовитость и гнусность».
(Пер. М. Дмитриева).
- 18 См.: Гораций. Оды, IV, 4, 1—2:
«Орел, хранитель молнии блещущей,
В пернатом царстве стал повелителем».(Пер. О. Румера)
- 19 Там же, 21:
«Откуда навых этот».
- 20 В четвертой книге «Энеиды» рассказывается история любви Дидоны и Энея.
- 21 См.: Вергилий. Георгики, II, 490:
«Счастливы те, кто вещей познать сумели основы».
(Пер. С. Шервинского).
- 21^a «Слабым смертным» (лат.).
- 22 См.: Вергилий. Энеида, VI, 642:
«Тело себе упражняют одни в травянистых палестрах»
(Пер. С. Ошерова).
- 23 Там же, 721:
«Злая, видно, тоска влечет несчастных на землю».
- 24 См.: Вергилий. Буколики, I, 70—71:
«Поле, возделанным мной, завладеет вояка безбожный,
Варвар — посевами».(Пер. С. Шервинского).
- 25 См.: Гораций. Наука поэзии, 351—353:
«Вот почему не сержусь я, когда в стихах среди блеска
Несколько пятен мелькнут, плоды недостатка вниманья
Или природы людской — в ней нет совершенства».
(Пер. М. Гаспарова).

26 См.: Вергилий. Георгики, IV, 125—129; 132—138:

«Припоминается мне: у высоких твердынь эболийских,
Там, где черный Галез оmyвает поля золотые,
Я корикийского знал старика, владевшего самым
Скромным участком земли заброшенной, неподходящей
Для пахоты, непригодной для стад. <...>
И помышлял, что богат, как цари! Он вечером поздно
Стол, возвратясь, нагружал своею, некупленной снедью.
Первым он розу срывал весною, а осенью — фрукты.
А как лихая зима ломать начинала морозом
Камни и коркою льда потоков обуздывать струи,
Он уж в то время срезал гиацинта нежного кудри
И лишь ворчал, что лето нейдет, что медлят Зефиры».
(Пер. С. Шервинского).

27 См.: Вергилий. Энеида, VIII, 359—368:

«Так в разговорах они до чертогов дошли небогатых
Старца Эвандра. Стада попадались навстречу повсюду —
Там, где Форум теперь и Карин роскошных кварталы.
Царь у порога сказал: «Сюда входил победитель —
Сын громовержца и был во дворце этом принят радушно.
Гость мой, решишь, и презреть не страшись богатства,
и дух свой
Бога достойным яви, не гнушаясь бедностью нашей».
Молвив, под низкий свой кров он могучего вводит Энея
И предлагает ему опочить на ложе из листьев,
Сверху набросив на них ливийской медведицы шкуру».
(Пер. С. Ошерова).

28 Там же, 364:

«Гость мой, решишь, и презреть не страшись богатства...»

29 Вергилий. Георгики. I, 106—110:

«Или же воду привел на посев и пустил по канавкам;
Кто, когда поле горит и от зноя трава умирает,
Вдруг из-под самых бровей обрыва нагорного воду
Выведет? — и, грохоча, ниспадает она, и сдвигает
Мелкие камни, волной освежая засохшие нивы».

(Пер. С. Шервинского).

30 Там же, II, 495—496; 499—501:

«Фасци — народная честь — и царский его не волнует
Пурпур. <...>
Ни неимущих жалеть, ни завидовать счастью имущих
Здесь он не будет. Плоды собирает он, дар добротный
Нив и ветвей; он чужд законов железных...»

(Пер. С. Шервинского).

³¹ Гораций. Оды, III, 29, 11–12:
«В блаженном Риме брось дивиться
Грохоту, дыму и пышным зданьям».

(Пер. Н. С. Гинцбурга).

³² Гораций. Послания, I, 7, 44–45:

«..Не царственный Рим ведь, а Тибур
Манит спокойный меня или город Тарент безмятежный».

(Пер. Н. С. Гинцбурга).

³³ См.: Саллюстий. Заговор Катилины, 11, 6; 12, 1, 3, 13; 1, 3:
«...привык предаваться любви, пьянствовать, восторгаться статуями,
картинами и чеканными сосудами... Богатства стали приносить почет...
Слабеть начала доблесть, бедность – вызывать презрение... Появились
дома и усадьбы, возведенные наподобие городов... Частные лица
сравнивали с землей горы, мостили моря. Для них, мне кажется,
забавой были богатства... Чтобы разнообразить свой стол, они
обшаривали землю и море».

(Пер. В. О. Горенштейна).

³⁴ См.: Гораций. Послания, I, 2, 14–16:

«Сходят владыки с ума, а спины трещат у ахейцев.
Яростный гнев, произвол, злодеянья, раздор, вероломство –
Много творится грехов и внутри и вне стен Илионских».

(Пер. Н. С. Гинцбурга).

³⁵ ...*Платоникам Римской империи...* – Речь идет о Порфирии и Ямвлихе.

³⁶ См.: Вергилий. Буколики, III, 108–109:

«Нет, такое не мне меж вас разрешать состязанье.
Оба телицы равно вы достойны...»

(Пер. С. Шервинского).

³⁷ См.: Гораций. Оды, IV, 15, 1–4:

«Хотел воспеть я брань и крушение
Держав, но лира грянула Фебова,
Чтоб робкий парус не боролся
С морем Тиренским...»

(Пер. О. Румера).

ИЗ ПИСЕМ К ЛА МОТУ

В январе 1714 г. Ла Мот послал Фенелону свой перевод «Илиады», желая заручиться его поддержкой. В ответном письме от 20 января 1714 г. Фенелон писал Ла Моту: «Ваша партия утверждает, что вы превзошли греческого поэта, говорят, что вы исправили те места, где он «засыпает». Что же касается меня, до которого не доходят крики борющихся партий, то ограничусь словами Вергилия:

Non nostrum inter vos tentae

Et vitula tu diganus, et hic componere eites:

(«Нет, такое же мне меж вас разрешить состязанье.

Оба телицы равно вы достойны...»)

(Буколики, III, 108–109. Пер. С. Шервинского).

(См.: *Fénelon F. Oeuvres*, t. 3. Paris, 1835, p. 252.)

На русском языке публикуется впервые.

¹ Речь идет о письме Ла Мота от 15 апреля 1714 г. В нем он сообщает Фенелону о критике, которую вызвал его перевод «Илиады» у комментаторов Гомера: «Честно говоря, вы их немного испортили. Одно из ваших произведений, в котором они усматривают подражание Гомеру, дало им в руки новое оружие. Они полагают, что вся прелесть, все совершенство вашего произведения проистекает от сходства с греческой поэмой». Между тем, пишет он, сходство это обманчиво, «все дело в выборе эпизодов, в месте, где они используются, и множестве оригинальных красот, когорыми вы их сопровождаете». «Телемах», утверждает Ла Мот, выше поэм Гомера: «...его читают каждый раз с наслаждением, а «Илиаду» никто не способен дочитать до конца, как бы ни воодушевляло преклонение перед Гомером» (*Fénelon F. Oeuvres*, t. 3, p. 254).

² Речь идет о влиянии на французскую прециозную поэзию итальянского маринизма. Влияние маринизма ощутимо в поэзии Вуатюра, Годо, Сарразена, Бенсерада и других. Против этого влияния выступал и Буало (см.: *Поэтическое искусство*, I, 43–44).

³ Приятнейший суеслов... Он человеческое переносил на богов (Августин. Исповедь, I, 14).

⁴ Ла Мот писал в ответном письме от 15 декабря 1714 г.: «Решение принято... Я еду предаваться очарованию Камбре». Однако поездка не состоялась. Седьмого января 1715 г. Фенелон внезапно скончался (см.: *Fénelon F. Oeuvres*, t. 3, p. 257).

⁵ См.: Гораций. Сатиры, II, 6, 65–66, 72, 74–76:

«О пир, достойный богов, когда вечераю с друзьями

Я под кровом домашним моим. <...>

Нашей беседы предмет — не дома и не земли чужие....

...но то, что нужнее, что вредно не знать человеку.

Судим: богатство ли делает иль добродетель счастливым;

Выгоды или достоинства к дружбе вернее приводят».

(Пер. М. Дмитриева).

⁶ См.: Вергилий. Буколики, VI, 27–28:

«Ты увидел бы тогда, как пляшут фавны и звери

В такт и качают дубы непреклонными кронами, вторя».

(Пер. С. Шервинского).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абер Филипп (1605—1637), французский поэт 147, 193, 434
Абер Франсуа (ок. 1520—ок. 1562), французский поэт 147
Абланкур Никола де (1606—1664), французский историк, член Французской академии, переводчик классиков 310
Август Октавиан (63 г. до н. э.—14 г. н. э.), римский император с 27 г. до н. э. 61, 140, 186, 187, 320
Августин Блаженный (354—430), христианский теолог и церковный деятель 421, 461
Аврелий Марк (121—180), римский император с 161 г., философ 414
Агессо Анри Франсуа де (1668—1751), французский юрист и государственный деятель 318
Агис III (ум. в 333 г. до н. э.), спартанский царь с 338 г. до н. э. 414
Адриан (76—138), римский император с 117 г. 314, 446
Аларих I (ок. 370—410), король вестготов с 395 г. 230
Александр Македонский (356—323 г. до н. э.), царь Македонии с 336 г. до н. э. 43, 138, 151, 152, 181, 318, 362, 363, 366, 367, 402, 454
Алкамен (2-я половина V в. до н. э.), древнегреческий скульптор 108, 109
Алкивиад (ок. 450—404 г. до н. э.), афинский стратег 151
Альдрованди Улисс (1522—1607), итальянский врач и натуралист 282
Анакреон (Анакреонт; ок. 570—478 г. до н. э.), древнегреческий поэт 142, 195, 196, 262, 393
Анаксагор (ок. 500—428 г. до н. э.), древнегреческий философ 302
Ангье Франсуа (1604—1669), французский скульптор 123
Антоний Марк (ок. 83—30 г. до н. э.), римский полководец и триумvir 395, 410
Апеллес (2-я половина IV в. до н. э.), древнегреческий живописец 46, 57, 123, 125, 126, 128—131, 138, 425
Арди Александр (1570—1632), французский драматург 205, 206
Арион (VII—VI вв. до н. э.), легендарный древнегреческий поэт и музыкант 51
Ариосто Лудовико (1474—1533), итальянский поэт 79
Аристарх из Самофракии (220—143 г. до н. э.), древнегреческий грамматик 276
Аристид (ок. 540—ок. 467 г. до н. э.), афинский полководец и государственный деятель 249, 414

- Аристотель (384—322 гг. до н. э.), древнегреческий философ и ученый 41, 73, 74, 89, 90, 138, 172, 173, 184, 192, 231—233, 254, 263, 267, 282, 283, 290, 314, 317, 337, 348, 366, 367, 384, 388, 389, 400—402, 405, 433, 434, 437, 440, 454, 456
- Аристофан (ок. 445—ок. 385 гг. до н. э.), древнегреческий комедиограф 204, 209, 210, 262, 412
- Арно Антуан (1612—1694), французский богослов-янсенист 316, 322, 442
- Архимед (ок. 287—212 гг. до н. э.), древнегреческий ученый 85, 86, 254
- Ассуси Шарль д' (1605—1677), французский поэт и музыкант 307, 445
- Ахилл Татий (III или IV в.), древнегреческий писатель 262, 440
- Баиф Жан Антуан (1532—ок. 1589), французский поэт 80
- Бальзак Жан Луи Гюз де (1594—1654), французский писатель 225, 227, 300
- Бартоло (1314—1357), итальянский юрист 290
- Баязет I Молниеносный (Баязид; 1354 или 1360—1403), турецкий султан в 1389—1402 гг. 182, 183
- Белло Реми (1528—1577), французский поэт 80
- Бенедикт IX (ум. в 1055 г.), папа римский с 1032 по 1048 г. с перерывами 126
- Бенсерад Исаак де (1613—1691), французский поэт 204, 236, 241, 242, 461
- Бернини Лоренцо (1598—1680), итальянский архитектор и скульптор 211, 436
- Берто Жан (1552—1611), французский поэт 298
- Биньон (1589—1656), французский адвокат, советник Парижского парламента 320
- Бион (II или III в. до н. э.), древнегреческий поэт 195
- Брут Марк Юний (85—42 гг. до н. э.), римский политический деятель, глава заговора 44 г. до н. э. против Цезаря 199, 395, 414
- Буало-Депрео Никола (1636—1711), французский поэт, критик, теоретик классицизма 216—218, 238, 239, 323, 324, 333, 342, 350, 382, 388, 389, 391, 396, 429, 432, 436, 438, 441—445, 447—452, 454, 461
- Бэкон Фрэнсис (1561—1626), английский философ 312, 313, 429
- Варий Руф (I в. до н. э.), римский поэт 319
- Варрон Марк Теренций (116—27 гг. до н. э.), римский писатель и ученый-энциклопедист 79, 81, 320
- Василий Великий (Василий Кесарийский; ок. 330—379), церковный деятель, теолог, философ 294
- Вергилий Марон Публий (70—19 гг. до н. э.), римский поэт 45, 58, 89, 142, 148, 150, 157, 164, 165, 182, 183—193, 203, 221, 229, 239, 257, 258, 266, 271, 272, 277, 284, 285, 290, 298, 299, 301, 306, 307, 309, 311, 312—315, 318, 319, 321, 326, 357, 367, 376, 388, 389, 405, 407, 408, 409, 411, 413—415, 418, 419, 421, 422, 430, 433, 434, 437, 438, 441, 444, 447, 449, 451, 456, 458—461
- Веронезе Паоло (1528—1588), итальянский живописец 79, 97, 123, 124, 131—135
- Визе Жан (Донно де Визе; 1638—1710), французский литератор 315, 447
- Витрувий (2-я половина I в. до н. э.), римский архитектор и инженер 82, 101, 113, 115, 270, 286, 287, 320, 430, 431
- Вожла Клод Фавр де (1585—1650), французский грамматик, член Французской академии 268, 442

- Воссиус Исаак (1618—1689), голландский гуманист 225
- Вуатюр Венсан (1598—1648), французский поэт 45, 147, 204, 236, 316, 319, 461
- Гален (ок. 130—ок. 200), римский врач 90
- Галилей Галилео (1564—1642), итальянский ученый 91
- Гарнье Жюль-Арсен (1534—1590), французский драматург 205, 206
- Гассенди Пьер (1592—1655), французский философ, математик, астроном 320, 440
- Гезихий (конец IV в.), александрийский грамматик 281
- Гейнзиус Никола (1620—1682), голландский гуманист 225
- Гелиодор (III или IV в.), древнегреческий писатель 262, 440
- Геллий Авл (II в.), римский писатель 298
- Геродот (между 490 и 480—ок. 425 г. до н. э.), древнегреческий историк 41, 294, 306
- Гесиод (VII—VIII вв. до н. э.), древнегреческий поэт 308, 445
- Гиппократ (ок. 460—ок. 370 г. до н. э.), древнегреческий врач 90, 290
- Годо Антуан (1605—1672), французский поэт 45, 461
- Гомбо Жак Ожье (1570—1666), французский поэт 45
- Гомер, легендарный древнегреческий эпический поэт 43, 44, 49, 57, 58, 71, 72, 87, 89, 139, 140, 142, 148—184, 187—193, 214, 232, 239, 240, 246, 247, 251, 257, 258, 261, 266, 271—297, 299, 301, 305—315, 318, 321, 323, 326, 334—407, 409—419, 421, 425, 432—434, 439, 443, 447, 453—456
- Гораций (Квинт Гораций Флакк; 65—8 г. до н. э.), римский поэт 44, 61, 63, 64, 78, 92, 142, 151, 152, 158, 159, 160, 194, 195, 197—203, 207, 210, 214—218, 228—230, 233, 257, 267, 268, 272, 273, 298, 302, 304, 311, 312, 318—320, 326, 337, 366, 367, 384, 388, 389, 401, 402, 405—410, 413, 416—419, 422, 424, 426, 428, 432—437, 441, 442, 445, 449, 451, 454, 456—461
- Григорий Назианзин (Григорий Богослов; ок. 330—ок. 390), древнегреческий поэт и прозаик, церковный деятель, мыслитель 294
- Гюйгенс Христиан (1629—1695), нидерландский ученый 87
- Дарий III (Кодоман), царь государства Ахменидов в 336—330 гг. до н. э. 181
- Дасье Анна (1654—1720), французский филолог, переводчица античных классиков 209, 342, 350, 352, 358, 369, 370, 428, 430, 435, 445, 454, 455
- Дасье Андре (1651—1722), французский филолог 198, 199, 382, 397, 428, 430, 435, 439, 455
- Дежарден (наст. имя и фамилия Мартин ван ден Богаэрт; 1640—1694), французский скульптор 48, 425
- Декарт Рене (1596—1650), французский философ, математик, физик и физиолог 74, 86, 256, 263, 316, 320, 440
- Демаре де Сен-Сорлен Жан (1595—1676), французский поэт и драматург 190, 321, 394, 396, 399, 404, 405, 432, 434, 443, 456
- Демосфен (ок. 384—322 гг. до н. э.), древнегреческий оратор и политический деятель 43, 56, 66, 89, 150, 251, 257, 258, 288, 311, 367, 406, 419, 424
- Депорт Филипп (1546—1606), французский поэт 298
- Делотер Жан (1460—1520), автор широко известных в Голландии и Франции руководств по грамматике, синтаксису и стихосложению 73
- Депрео — см. Буало
- Джотто ди Бондоне (1266 или

- 1267—1337), итальянский живописец 126
- Дидим (род. в 63 г. до н. э.), древнегреческий грамматик 281, 444
- Диоген Лазертский (1-я половина III в.), древнегреческий писатель 172, 182
- Дион Кассий (ок. 155—ок. 235), древнегреческий историк, автор истории Рима 317
- Дионисий Галикарнасский (2-я половина I в. до н. э.), древнегреческий историк и ритор 286, 289, 294, 306, 323, 324, 444, 447, 450
- Дольче Лудовико (1508—1568), итальянский поэт, писатель и ученый 180, 434
- Дора Жан (1508—1588), французский гуманист 80
- Дю Бартас Гийом де Саллюст (1544—1590), французский поэт 298
- Дю Белле Жоашен (1522—1560), французский поэт 298
- Еврипид (ок. 480—406 гг. до н. э.), древнегреческий драматург 205—206, 262, 271, 300, 301, 317, 445
- Евстафий Солунский (ок. 1115—ок. 1195), византийский церковный писатель, автор комментариев к сочинениям античных авторов 274, 276, 281, 282, 296, 297, 387, 400, 443
- Жирардон Франсуа (1628—1715), французский скульптор 48, 109, 110, 140, 320
- Жодель Этьен (1532—1573), французский поэт и драматург 80
- Зевксис (конец V—начало IV в. до н. э.), древнегреческий живописец 46, 123, 124, 128—131, 138
- Зенодот из Ефеса (320—240 гг. до н. э.), древнегреческий грамматик 276
- Зоил (IV в. до н. э.), древнегреческий философ и ритор 285—289, 444
- Ионстон Иоганн (1603—1675), немецкий ученый, врач, натуралист 282
- Иосиф Флавий (37—после 100), древнееврейский историк 294, 444
- Ираклий (575—641), византийский император с 610 г. 294
- Казобон Исаак (1559—1614), французский филолог 79
- Калигула (12—41), римский император с 37 г. 314
- Кальпренед Готье де Кост де ла (1610—1663), французский писатель 191, 434
- Камилл (V—IV вв. до н. э.), римский полководец 414
- Кассань Жак (1636—1679), аббат, французский писатель 225, 226, 227, 436
- Катилина (ок. 108—62 гг. до н. э.), римский претор в 68 г. до н. э., в 66—63 гг. до н. э. пытался захватить власть 401
- Катон Младший (95—46 гг. до н. э.), римский политический деятель 404
- Котул Квинт Лутаций (120—60 гг. до н. э.) римский политический деятель 45, 429
- Катулл Гай Валерий (ок. 87—ок. 54 гг. до н. э.), римский поэт 92, 142, 203, 204, 419
- Квинт Курций Руф (I в.), римский историк 274, 443
- Квинтилиан (ок. 35—ок. 96), римский оратор и теоретик ораторского искусства 63, 64, 268, 298, 311, 325, 428
- Кино Филипп (1635—1688), французский поэт и драматург 219—221, 277, 278, 356, 436, 443, 454
- Клеомен III (ум. в 222 г. до н. э.), спартанский царь с 235 г. до н. э. 414
- Кольбер Жан Батист (маркиз де Сеньеле; 1619—1683), гене-

- ральный контролер финансов Франции с 1665 г. 76, 85, 121, 226, 227, 271, 430
 Конде Луи (1621—1688), принц, французский полководец 317, 318
 Конти Франсуа Луи (1664—1709), принц, племянник Конде 313, 318, 446
 Коперник Николай (1473—1543), польский астроном 91
 Корнель Пьер (1606—1684), французский драматург 45, 58, 160, 205, 212, 262, 277, 300, 316, 317, 435, 437, 440
 Корнель Томá (1625—1709), французский драматург 262, 440
 Котен Шарль (1604—1682), аббат, французский писатель 225, 226, 265, 277
 Кромвель Оливер (1599—1658), деятель английской буржуазной революции XVII в. 267, 441
 Лабрюйер Жан де (1645—1698), французский писатель, сатирик-моралист 451, 452
 Лаво Луи Ирлан (ум. в 1694 г.), член Французской академии 314, 446
 Ламбен (1516—1572), французский филолог 78
 Ла Мот Удар Антуан де (1672—1731), французский писатель, переводчик, драматург 380—405, 418, 420, 422
 Ламуаньон Гийом (1617—1677), первый президент Парижского парламента 318, 455, 460, 461
 Ла Сер Жан Пюже де (1600—1681), французский литератор 302
 Лафайет Мари Мадлен (1634—1692), французская писательница 262, 440
 Лафонтен Жан де (1621—1695), французский поэт 240—242, 298, 316, 439, 450, 451
 Ле Боссю Рене (1631—1689), французский филолог 154, 277, 373, 387, 388, 389, 392, 400—402, 405, 428, 439, 443, 456
 Лебрен Шарль (1619—1690), французский живописец 47, 97, 124, 131—136, 192, 320
 Ле Во Луи (1612—1670), французский архитектор 270
 Леклерк Мишель (1622—1691), французский поэт и драматург 268
 Ле Метр Антуан (1608—1658), французский адвокат 77
 Лемуан Пьер (1602—1672), французский поэт 190, 191, 434
 Ленжанд Жан де (1580—1616), французский поэт 298
 Ле Нотр Андре (1613—1700), французский садовник-декоратор 141
 Лефевр Таннегю (1615—1672), французский филолог и гуманист 149, 209, 435
 Ливий Андроник (род. ок. 280 г. до н. э.), римский поэт и драматург 298
 Ливий Тит (59 г. до н. э.—17 г. н. э.), римский историк 257, 259, 306, 317, 319, 447
 Ликофрон (род. ок. 270 г. до н. э.), древнегреческий грамматик и поэт-драматург 290, 301
 Ликург (IX—VIII вв. до н. э.), легендарный спартанский законодатель 154, 275, 276, 365
 Лонгвиль Генрих, герцог (1595—1663) 221, 436
 Лонгин Дионисий Кассий (III в.), древнегреческий философ и ритор 180, 181, 268, 271, 273, 284, 285, 289, 291, 292, 297, 301, 302, 306, 308, 311, 341, 383, 391, 394, 412, 413, 434, 456
 Лонжпьер Илер Бернар де (1659—1721), французский поэт и драматург 195, 196, 430, 434, 435
 Лукан Марк Анней (39—65), римский поэт 317, 412, 418
 Лукиан (ок. 120—ок. 190), древнегреческий писатель-сатирик 58, 69, 294, 426, 429
 Лукреций (Тит Лукреций Кар; I в. до н. э.), римский поэт и философ 302
 Людовик XIV (1638—1715), французский король с 1643 г. 48, 53, 54, 59, 88, 97, 98, 121, 135, 140, 243, 266, 270, 320,

- 325, 330, 334, 335, 426
 Люлли Жан Батист (1632—1687), французский композитор 51, 219—221, 443, 454
- Майяр Жан (XIV в.), парижский буржуа, участник политических событий 1358 г. 43
- Макробий (V в.), римский философ 290
- Малерб Франсуа (1555—1628), французский поэт 45, 147, 198, 266, 269, 277, 298, 316, 407, 435, 457
- Мальвиль (1-я половина XVII в.), французский поэт 147
- Мансар Франсуа (1597—1666), французский архитектор 320
- Маро Клеман (1497—1544), французский поэт 298
- Марон — см. Вергилий Марон Публий
- Марси Бальтасар (1628—1674), французский скульптор 48, 425
- Марси Гаспар (1624—1681), французский скульптор 48, 425
- Марциал (ок. 40 — ок. 104), римский поэт 45, 64, 92, 183, 218, 425, 429, 434, 436, 437
- Мейбом Марк (1630—1711), немецкий ученый-филолог 85, 430
- Менаж Жиль (1613—1692), французский поэт и филолог 126, 225, 282, 318, 444, 447
- Менандр (ок. 343 — ок. 291 гг. до н. э.), древнегреческий поэт-комедиограф 45
- Менар Франсуа (1582—1646), французский поэт 45, 300, 316
- Мере Жан (1604—1686), французский драматург 205, 206, 435
- Мененат Гай Сильвий (между 74 и 64—8 гг. до н. э.), римский государственный деятель, покровитель искусств 61, 198
- Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт 65, 66
- Милон Тит Анний (ок. 95 — ок. 48 гг. до н. э.), римский трибун 310
- Миньяр Пьер (1612—1692), французский живописец 413, 421
- Мирон (середина V в. до н. э.), древнегреческий скульптор 57
- Мондор (XVII в.), французский актер 293, 444
- Мольер (наст. имя и фамилия Жан-Батист Поклен; 1622—1673), французский комедиограф 45, 209, 210, 214—216, 235, 262, 269, 277, 290, 316—318, 436, 440, 444, 447
- Монтень Мишель де (1533—1592), французский философ-гуманист 248—250, 439
- Мосх (II в. до н. э.), древнегреческий поэт 195, 196
- Мусей, легендарный древнегреческий поэт догомеровского периода 71, 72
- Мусей (конец V или начало VI в.), древнегреческий эпический поэт и грамматик 71, 72
- Невий Гней (ок. 270—201 гг. до н. э.), римский поэт и драматург 298
- Нервез Антуан де (ок. 1570—ок. 1625), французский писатель 77
- Нерон (37—68), римский император с 54 г. 314, 447
- Николь Пьер (1625—1695), французский моралист и богослов 316
- Нонн (V в.), древнегреческий поэт 301
- Нума Помпилий, согласно античной традиции второй царь Древнего Рима в 715—673 или 672 гг. до н. э. 414
- Обиньяк Франсуа д' (1604—1676), аббат, французский писатель 153, 154, 273, 274, 432
- Обюссон Пьер д' (1423—1503), глава мальтийского ордена, кардинал 48
- Овидий (Публий Овидий Назон; 43 г. до н. э.—ок. 18 г. н. э.), римский поэт 45, 203, 204, 319, 412, 444

- Орбе Франсуа д' (1634—1697), французский архитектор и гравер 270
- Пакувий Марк (220—ок. 130 г. до н. э.), римский драматург и живописец 78
- Палладио Андреа (1508—1580), итальянский архитектор 112
- Пансиролли (1523—1599), итальянский юрист, автор ряда исторических работ 84
- Парменион (ум. в 330 г. до н. э.), полководец Филиппа II и Александра Македонского 181
- Паррасий (2-я половина V в. до н. э.), древнегреческий живописец 46, 124, 425
- Паскаль Блез (1623—1662), французский религиозный философ, писатель, математик и физик 69, 429
- Паскье Этьен (1529—1615), французский писатель и поэт, автор работ по вопросам политической теории и права 298
- Пассра Жан (1574—1602), французский поэт и филолог 78
- Перикл (ок. 490—429 гг. до н. э.), афинский стратег 56, 249
- Перро Клод (ок. 1613—1688), французский врач, архитектор, ученый 269—271, 286, 287, 442, 443
- Перро Пьер (XVII в.), сборщик королевских налогов, литератор 271, 311, 314, 428, 443, 446
- Перро Шарль (1628—1703), французский писатель 60, 87, 88, 265—322, 324, 391, 394, 396, 423, 424, 426—429, 432, 436, 439, 441—445, 447—452
- Перрон Жак (Дюперрон; 1556—1618), кардинал, играл значительную роль в религиозной и политической жизни Франции, автор теологических и поэтических произведений 195
- Перфикс (XVII в.), архиепископ Парижский 227, 436
- Пето Дени (1583—1652), французский богослов и историк 320
- Петра Габриэль де, латинский переводчик «Трактата о возвышенном» Лонгина 285
- Петроний Гай (ум. в 65 г.), римский писатель 237, 238, 274, 443
- Пиндар (ок. 518—442 или 438 гг. до н. э.), древнегреческий поэт 67, 68, 142, 194, 195, 202, 214, 257, 258, 265—267, 301—305, 311, 367, 407, 410, 419
- Писистрат, афинский тиран в 560—527 гг. до н. э. 154, 275, 276
- Пифагор Самосский (VI в. до н. э.), древнегреческий мыслитель, религиозный и политический деятель, математик 254, 302, 440
- Плавт Тит Макций (середина III в. до н. э.—ок. 184 г. до н. э.), римский комедиограф 210, 317, 319, 412
- Платон (ок. 428—ок. 347 гг. до н. э.), древнегреческий философ и писатель 41, 68—70, 73, 74, 82, 151, 182, 183, 251, 254, 271, 286—289, 292, 293, 299, 301, 311, 312, 314, 411, 432, 440
- Плиний Старший (23 или 24—79), римский писатель и ученый 114, 124, 126, 173, 282, 283, 290, 320, 445
- Плиний Младший (61 или 62—ок. 114), римский писатель 410
- Плутарх (ок. 45—ок. 127), древнегреческий писатель и историк 317, 395, 432, 454, 456
- Поликлет (2-я половина V в. до н. э.), древнегреческий скульптор 65, 66, 192
- Порфирий (ок. 233—ок. 304), древнегреческий философ 417, 460
- Прадон Жак (1644—1698), французский поэт-драматург 316, 449
- Пракситель (ок. 390—ок. 330 гг. до н. э.), древнегреческий скульптор 123
- Проперций Секст (ок. 50—ок. 15 гг. до н. э.), римский поэт 203, 408, 458

- Протоген (2-я половина IV в. до н. э.), древнегреческий живописец 46, 125, 126, 425
- Птоломей I, царь египетский с 323 по 285 г. до н. э. 286, 287
- Птоломей Клавдий (ок. 90 — ок. 160), древнегреческий астроном 90, 91
- Пуссен Никола (1594—1665), французский живописец 123, 127, 320, 421
- Ракан Оноре де Бюзэ (1589—1670), французский поэт 45, 70, 71, 147, 277, 298, 316, 416
- Рапен (отец Рене; 1621—1687), французский богослов и писатель 147
- Расин Жан (1639—1699), французский драматург 271, 284, 300, 316, 317, 333, 428, 437, 444—447, 449, 452
- Рафаэль Санти (1483—1520), итальянский живописец и архитектор 46, 79, 97, 123, 124, 127, 131, 135—138, 192, 430
- Ренье Матюрен (1573—1613), французский поэт 45, 290, 291, 319, 444
- Риго Гиассент (1659—1743), французский живописец-портретист 413
- Ришелье Арман Жан дю Плесси де (1585—1642), кардинал, с 1624 г. глава королевского совета 76, 225, 429
- Ришурс Жан Сурдьё (ум. в 1694 г.), французский ритор 302
- Ронсар Пьер де (1524—1585), французский поэт 80, 81, 195, 298
- Ротру Жан (1609—1650), французский драматург и поэт 45
- Саллюстий (86—ок. 35 г. до н. э.), римский историк 306, 319, 416, 460
- Сарразен Жан Франсуа (1603—1654), французский поэт 45, 147, 204, 236, 316, 319, 461
- Светоний Гай Транквилл (ок. 70—ок. 140), римский писатель 447
- Сен-Желе Меллен (1491—1588), французский поэт 298, 444
- Сен-Сорлен — см. Демаре де Сен-Сорлен Жан
- Сенека Луций Анней (ок. 4 г. до н. э. — 65 г. н. э.), римский политический деятель, философ и писатель 236, 301, 317, 319, 412, 418, 437
- Сент-Аман Марк-Антоний Жерар (1591—1661), французский поэт 227, 228, 291, 437, 444
- Сеньеле — см. Кольбер Жан Ба-тист
- Серлио Себастьян (1475—ок. 1554), итальянский архитектор и теоретик архитектурного искусства 112
- Силий Италик (I в.), римский поэт 301
- Сирмон (XVII в.), французский богослов 320
- Скалигер Жозеф Жюст (1540—1609), итальянский гуманист, комментатор античных текстов 79
- Скалигер Жюль-Сезар (1484—1558), итальянский филолог, критик, поэт 71, 72, 79, 214, 313, 320, 369, 446
- Скаррон Поль (1610—1660), французский писатель 237—239, 437, 438
- Скюдери Жорж (1601—1667), французский драматург и поэт 190, 191, 230, 271, 272, 432, 434, 437
- Скюдери Мадлен (1607—1701), французская писательница 191, 262, 266, 434
- Сократ (470 или 469—399 гг. до н. э.), древнегреческий философ 248—250, 288, 380, 411, 413, 414, 439
- Сомез Антуан Бодо де (1588—1658), французский ученый и писатель 126, 320
- Софокл (ок. 496—406 гг. до н. э.), древнегреческий драматург 204—206, 214, 232, 262, 300, 301, 317, 418, 419, 445
- Стаций Публий Папиний (ок. 40—ок. 96), римский поэт 321, 449
- Схрелениус, голландский ученый.

- издавший ряд античных авторов 318
- Сципион Публий Корнелий Африканский Старший (ок. 235 — ок. 183 гг. до н. э.), римский полководец и политический деятель 401
- Сюз де (1618—1673), французская поэтесса 319
- Табарен (XVII в.), французский актер 293, 444
- Тамерлан (Тимур; 1336—1405), среднеазиатский государственный деятель, полководец, эмир с 1370 г. 182, 183
- Тассо Торквато (1544—1595), итальянский поэт 79, 190, 191, 277, 418
- Тассони Алессандро (1565—1635), итальянский поэт 239, 438
- Тацит Публий Корнелий (ок. 58 — ок. 117), римский историк 320
- Теофраст (ок. 372 — ок. 287 гг. до н. э.), древнегреческий философ, натуралист и писатель 329, 331, 332
- Теренциан Мавр (II в.), римский грамматик 63
- Теренций Публий (ок. 195—159 гг. до н. э.), римский комедиограф 194, 210, 211, 213, 214, 266, 283, 290, 311, 317, 319, 326, 418, 444
- Тибулл Альбий (ок. 50—19 гг. до н. э.), римский поэт 203, 204
- Тимей, по-видимому, имеется в виду древнегреческий грамматик III в. 273
- Тимант (конец V в. до н. э.), древнегреческий живописец 123, 131
- Тимолон (ок. 410—ок. 337 гг. до н. э.), древнегреческий государственный деятель и полководец 414
- Тициан (Тициано Вечеллио; ок. 1477 или 1490—1576), итальянский живописец 79, 123, 124, 127, 131, 138, 415
- Тревиль (1635—1704), офицер королевской гвардии, один из деятелей янсенизма 318
- Тристан Л'Эрмит Франсуа (ок. 1601—1665), французский поэт и драматург 45, 205, 435
- Труа Франсуа де (1645—1730), французский живописец 413
- Туссен Жак (ум. в 1547 г.), эллинист, автор греко-латинского лексикона 324, 450
- Тюби Жан Батист (1630 или 1635—1700), французский скульптор 48, 425
- Тюрени (виконт Генрих де ла Тур д'Оверн; 1611—1675), французский полководец, маршал Франции 318
- Тюрнеб Адриан (1512—1565), французский гуманист 78, 79
- Урбан VIII (1568—1644), папа римский с 1623 г. 112
- Фалес (ок. 625 — ок. 547 гг. до н. э.), древнегреческий философ 302
- Федр (ок. 15 г. до н. э. — ок. 70 г. н. э.), римский баснописец 241
- Фенелон Франсуа де Салиньяк де Ламот (1651—1715), французский писатель, архиепископ 461
- Феокрыт (конец IV — 1-я половина III в. до н. э.), древнегреческий поэт 58, 195, 257, 419, 441
- Ферскид (1-я половина VI в. до н. э.), древнегреческий философ и писатель 172, 282
- Фидий (начало V в. до н. э. — ок. 432 г. до н. э.), древнегреческий скульптор 65, 66, 108, 109, 123, 192
- Филипп II (ок. 382—336 гг. до н. э.), царь Македонии с 359 г. до н. э. 43
- Филон Александрийский (ок. 25 г. до н. э. — ок. 50 г. н. э.), иудейско-эллинистический религиозный философ 294
- Филострат Лемнийский (III в.), римский писатель и риторософист 151, 152
- Фильбер (XVII в.), французский певец 212

- Фокион (397—317 гг. до н. э.), афинский полководец, стратег 249
- Фонтенель Бернар де Бовье де (1657—1757), французский писатель, историк, философ, ученый-популяризатор 57, 58, 426, 429, 437, 439, 441, 447, 452
- Франвиль Клод Буатель де (1570—1625), французский литератор и переводчик 297, 445
- Хризостом (Иоанн Златоуст; ок. 350—407), византийский церковный деятель, религиозный писатель и проповедник 294
- Херил (IV в. до н. э.), древнегреческий эпический поэт 152, 366
- Цезарь Гай Юлий (102 или 100—44 гг. до н. э.), римский диктатор, полководец, писатель 53, 318, 425
- Цецилий (ум. в 174 г. до н. э.), римский поэт-комедиограф 319
- Цинциннат Люций Квинций (V в. до н. э.), римский государственный деятель 96
- Цицерон Марк Тулий (106—43 гг. до н. э.), римский политический деятель, оратор, писатель 43, 61, 63, 64, 66, 78, 89, 150, 151, 210, 227, 257—259, 288, 298, 299, 310, 311, 313, 314, 318—320, 332, 341, 367, 395, 410, 419, 424, 428
- Шаплен Жан (1595—1674), французский поэт 148, 149, 190, 191, 221—225, 265, 277—279, 317, 321, 432, 434, 436, 449
- Шарпантье Франсуа (1620—1702), французский филолог, член Французской академии 288, 314, 444, 446
- Эзоп (VI в. до н. э.), древнегреческий баснописец 242, 246, 247, 384, 395
- Элиан Клавдий (конец II—начало III в.), древнегреческий писатель и ритор 154, 157, 273, 275—277, 288, 432, 444
- Эмпедокл из Агригента (ок. 490—430 гг. до н. э.), древнегреческий философ, поэт, врач, политический деятель 302, 303, 445
- Энний Квинт (239—169 гг. до н. э.), римский поэт 45, 78, 298
- Эпикур (341—270 гг. до н. э.), древнегреческий философ 290
- Эразм Роттердамский (1469—1536), голландский гуманист, филолог, писатель 312, 313
- Ювенал Децим Юний (ок. 60—ок. 127), римский поэт-сатирик 92, 214, 215, 308, 445
- Юлиан (331—363), римский император с 361 г. 417
- Юрфе Оноре де (1568—1625), французский писатель 190, 193, 207, 262, 434
- Юстин (ок. 100—ок. 165), религиозный деятель 294
- Юэ Пьер Даниэль (1630—1721), епископ, французский ученый 325, 427, 451
- Ямвлих (ок. 280—ок. 330), древнегреческий философ 417, 460
- Ясон Маино (ум. в 1519 г.), итальянский юрист и ритор 290

С 73 Спор о древних и новых/Сост., вступ. статья В. Я. Бахмутского; Комментарий В. Я. Бахмутского и Н. В. Наумова; Пер. с фр. Н. В. Наумова; Редкол.: М. Ф. Овсянников (пред.) и др.— М.: Искусство, 1985.— 472 с.— (История эстетики в памятниках и документах).

В сборнике публикуются эстетические работы Перро, Фонтенеля, Буало, Расина, Лафонтена, Лабрюйера, Ла Мота, А. Дасье, Фенелона, связанные со «Спором о древних и новых», разгоревшимся во Франции на рубеже XVII и XVIII веков, по вопросу об отношении к античному наследию. Большинство материалов на русском языке публикуется впервые. Для специалистов—эстетиков, а также широкого круга читателей, интересующихся историей культуры.

С 0302060000-197 11-84
025(01)-85

ББК 87.8
7

СПОР
О ДРЕВНИХ И НОВЫХ

История
эстетики
в памятниках
и документах

Редактор
В. С. ПОХОДАЕВ
Художник
А. Т. ТРОЯНКЕР

Художественный редактор
А. А. РАЙХШТЕЙН

Технический редактор
Н. С. ЕРЕМИНА

Корректоры
М. Л. ЛЕБЕДЕВА, А. С. НАЗАРЕВСКАЯ

ИБ. № 1784

Сдано в набор 25.01.84. Подписано в печать 13.11.84. Формат издания 84 × 108/32. Гарнитура таймс. Печать высокая. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 24,78. Усл. кр.-отт. 24,78. Уч.-изд. л. 26,34. Изд. № 17543. Тираж 25 000 экз. Заказ 1305. Цена 2 р. 30 к. Издательство «Искусство», 103009, Москва, Собиновский пер., 3.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.