



ИСПАНСКАЯ
ЭСТЕТИКА
РЕНЕССАНС
БАРОККО
ПРОСВЕЩЕНИЕ





ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ

ИСПАНСКАЯ
ЭСТЕТИКА
РЕНЕССАНС
БАРОККО
ПРОСВЕЩЕНИЕ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1977

Редакционная
коллегия

Председатель
М. Ф. ОВСЯННИКОВ

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

Составление,
вступительная статья
А. Л. ШТЕЙНА

Комментарий
А. Л. ШТЕЙНА
и Н. В. БРАГИНСКОЙ

Научный редактор
С. Л. ВОРОБЬЕВ

СОДЕРЖАНИЕ

А. Л. Штсйн

Четыре века испанской эстетики

7

ЭНРИКЕ ДЕ ВИЛЬЕНА
ИСКУССТВО СЛАГАТЬ СТИХИ
(Перевод М. Абезгауз)

63

ПОСВЯЩЕНИЕ И ПИСЬМО,
КОТОРЫЕ МАРКИЗ ДЕ САНТИЛЬЯНА
ПОСЛАЛ КОМТЕТАБЛЮ ПОРТУГАЛИИ
ВМЕСТЕ СО СВОИМИ СОЧИНЕНИЯМИ
(Перевод П. Корневского)

67

ХУАН ДЕЛЬ ЭНСИНА
ИСКУССТВО КАСТИЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ
(Перевод М. Абезгауз)

77

ХУАН ДЕ ВАЛЬДЕС
ИЗ «ДИАЛОГА О ЯЗЫКЕ»
(Перевод Э. Чашинной)

91

БАРТОЛОМЕ ДЕ ТОРРЕС НААРРО
ПРОПАГАНДА
(Перевод М. Абезгауз)

101

ХУАН ХАУРЕГИ-И-АГИЛАР
ДИАЛОГ ПРИРОДЫ, ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ,
В КОЕМ ОСПАРИВАЮТСЯ И ОПРЕДЕЛЯЮТСЯ
ДОСТОИНСТВА ДВУХ ИСКУССТВ
(Перевод П. Грушко)

104

ОСТРОУМНОЕ СРАВНЕНИЕ
ДРЕВНЕГО И СОВРЕМЕННОГО,
СДЕЛАННОЕ БАКАЛАВРОМ ВИЛЬЯЛОНОМ
(Перевод Е. Лысенко)

110

ОТВЕТ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ КАРПИО НА ПИСЬМО,
НАПИСАННОЕ ЕМУ НЕКИМ СЕÑЬОРОМ
ПО ПОВОДУ НОВОЙ ПОЭЗИИ
(Перевод Е. Лысенко)

116

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ СТИХИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ,
ГОНГОРЫ, КЕВЕДО, СОПЕТЫ ГОНГОРЫ
ОБ ИСКУССТВЕ, ЭПИГРАММЫ
(Перевод П. Грушко)

129

ФРАНСИСКО КЕВЕДО
КУЛЬТИСТСКАЯ ЛАТИНОБОЛТОВНЯ
(Перевод Е. Лысенко)

141

ПИСЬМО ДОНА ПЕДРО ДЕ ВАЛЕНСИЯ
ДОНУ ЛУИСУ ДЕ ГОНГОРЕ
С КРИТИКОЙ ЕГО СТИХОВ
(Перевод Е. Лысенко)

150

ПИСЬМО НЕКОЕГО ДРУГА ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ,
НАПИСАННОЕ ПО ПОВОДУ ЕГО «ОДИНОЧЕСТВ»
(Перевод Е. Лысенко)

162

ПИСЬМО ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ
В ОТВЕТ НА ПРИСЛАННОЕ ЕМУ
(Перевод Е. Лысенко)

165

БАЛЬТАСАР ГРАСНАН
ОСТРОУМИЕ,
ИЛИ ИСКУССТВО ИЗОЩРЕННОГО УМА
(Перевод Е. Лысенко.
Стихи с исп. и португ. в переводе П. Грушко)

169

БЕНИТО ХЕРОНИМО ФЕЙХО-И-МОНТЕНЕГРО
ОСНОВАНИЕ ВКУСА
(Перевод А. Садикова)

465

ЧТО-ТО
(Перевод В. Юриста)

479

ЭСТЕБАН ДЕ АРТЕАГА
ФИЛОСОФСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ
ОБ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЕ
КАК ПРЕДМЕТЕ ВСЕХ ИСКУССТВ,
ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ
(Перевод М. Абезгауз)

493

ГАСПАР ХОВЕЛЬЯНОС
ЗАПИСКИ ОТНОСИТЕЛЬНО УСТРОЙСТВА ПОЛИЦИИ,
ВЕДАЮЩЕЙ ЗРЕЛИЩАМИ И ОБЩЕСТВЕННЫМИ УВЕСЕЛЕНИЯМИ,
А ТАКЖЕ ОБ ИХ ПРОИСХОЖДЕНИИ В ИСПАНИИ
(Перевод Т. Ветровой)

598

КОММЕНТАРИЙ
А. Л. Штейн, Н. В. Брагинская

624

СЛОВАРЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ
А. Л. Штейн, Н. В. Брагинская
662

ЧЕТЫРЕ ВЕКА ИСПАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Испания никогда не была страной классической эстетики в том смысле, в каком была ею Германия, Франция и даже Англия. До нас дошли эстетические трактаты неоплатоников, относящиеся к эпохе Возрождения и XVII веку, а также труды так называемой схоластической школы.

Но наиболее живая и плодотворная традиция испанской эстетики представлена сочинениями другого типа.

Испания была страной великого искусства, в XVI—XVII веках оно достигло поразительного расцвета. Испанская литература и живопись той поры прокладывали новые пути в художественном развитии всего человечества.

Теоретические системы возникали в Испании в обоснование художественной практики. Поэтому по вопросам искусства писали прежде всего сами его великие творцы — Сервантес и Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Гонгора, а также некоторые писатели и художники меньшего масштаба.

Показать эту живую и прогрессивную линию в развитии испанской эстетики — цель данной книги. Этим и объясняется особый характер данного собрания работ по эстетике. В него входят не только эстетические трактаты, но и поэмы, стихотворные послания и даже сонеты, посвященные памятникам искусства и излагающие различные художественные концепции.

Широко развилась в Испании и полемика по эстетическим вопросам. Она также вызвала к жизни сонеты, эпиграммы, пародии.

Пути развития испанского искусства и испанской эстетики XVI—XVII веков сложны и, если можно так выразиться, зигзагообразны. Но тем не менее, каковы бы ни были отклонения и откаты на этом пути, он представляет собой в совокупности новый этап художественного познания жизни.

Начиная с эпохи Возрождения в испанской эстетике национально-народная стихия брала верх над книжными догматическими тенден-

циями подражания античности. Даже в XVIII веке, когда влияние классицизма было очень сильным, национально самобытное начало окончательно не заглохло и выразилось в ряде оригинальных положений, подсказанных особенностями самого испанского искусства. Мы стремимся выделить эти оригинальные черты испанской эстетики и ее вклад в развитие мировой эстетической мысли.

ОТ ПОЭТИКИ ТРУБАДУРОВ К РАННЕМУ ВОЗРОЖДЕНИЮ

Первые создания испанской теоретической мысли, опубликованные в этом сборнике, относятся к XV веку. Испания стояла на пороге эпохи Возрождения.

Важнейшей проблемой, возникающей в связи с формированием ренессансной эстетики, было ее отношение к эстетике позднего средневековья. Прежде всего ее отношение к эстетике рыцарской куртуазной поэзии. Сознательный интерес к вопросам мастерства, хотя бы в виде интереса к поэтической технике, возник в средние века именно в кругу представителей рыцарской поэзии, родиной которой был Прованс.

Три первых трактата, опубликованных в настоящем сборнике, трактаты Вильены, Сантильины и Энсины, связаны с воззрением на поэтическое искусство, восходящим к Провансу. К той же группе сочинений об искусстве относился, очевидно, не дошедший до нас трактат крупнейшего прозаика средних веков Хуана Мануэля, озаглавленный «Правила, как нужно трубадурствовать».

Начало XV века в Испании — период расцвета придворной культуры.

Период этот в других европейских странах приходится на XII—XIII века. В Испании он был запоздалым.

Первые теоретические сочинения Испании принадлежат представителям этой рыцарской культуры. Одним из них был Энрике де Вильена. Нам неизвестно точно, как озаглавил Вильена свое сочинение: самое древнее его название «Веселая наука» (*Gaya ciencia*). Позднее его неоднократно переиздавали под названием «Искусство трубадурствовать» (*Arte de trobar*).

Подобного рода сочетание «науки» и поэтического искусства нуждается в специальном пояснении.

«Веселая наука» значит поэзия. Поэтическая школа под этим названием возникла на юге Франции; идеи и формы, выработанные этой школой, доходили в Кастилию через Каталонию. Школа эта развивала поэзию на народном романском языке (*Ciència de volgar o romanç*), а не на языке латинском, что само по себе было достаточно прогрессивно.

Она рассматривала поэзию как составную часть грамматики. Поэзия давала образцы чистого и отточенного стиля.

Начало этой доктрине положил Рамон Видаль (испанец по происхождению). Его трактат «Чистое искусство трубадурствовать» был написан в первой половине XIII столетия. Трактат этот дополнялся и совершенствовался рядом авторов и в XIV веке превратился в обстоятельное сочинение под названием «Законы любви» (*Leys de Amor*). Это название относится уже не к поэтической форме, а к содержанию поэзии. Как известно, провансальская поэзия первая ввела в средневековую литературу тему индивидуальной любви.

Вильена был первым, кто употребил в Кастилии выражение «веселая наука» и начал разрабатывать на кастильской почве ее законы. У него было довольно много последователей. Любопытно, что известный составитель первого испанского песенника Хуан Алонсо де Баена (XV век) отождествляет понятие «веселая наука» с понятием «придворная поэзия»: «Веселая наука» — поэзия на народном языке. Но это поэзия, которую создавали образованные люди, люди, принадлежащие к высшей аристократии¹.

Искусство в средневековом обществе носило непосредственно общественный характер. Вильена рассказывает, как король Франции основал в Тулузе школу трубадуров, а король Арагона просил ему прислать людей, способных обучать науке поэзии. В совет, который должен был судить соревнования трубадуров, в качестве судей входили и знатный кабальеро, и почтенный горожанин, и магистры богословия и юриспруденции. Служение «веселой науке» было общественной церемонией, а оценку деятельности трубадуров давали не только ученые, но и представители разных сословий тогдашнего общества.

Сочинение свое Вильена посвятил маркизу де Сантьяне.

Если трактат Вильены можно только условно причислить к сочинениям по эстетике, то работа Сантьяны представляет собой определенную ступень в развитии испанской эстетической мысли.

Сантьяна обладал и более широким кругозором и более развитым теоретическим умом. Сантьяна также примыкает еще к «веселой науке», но деятельность этого человека, жившего в XV веке, приблизительно соответствовала деятельности итальянских гуманистов XIV века — Петрарки и Боккаччо. Испания отставала от Италии на целый век.

Посылая свои стихи португальскому вельможе дону Педро Португальскому, маркиз де Сантьяна предпослал им «Посвящение и письмо коннетаблю дону Педро Португальскому», сочинение по теории

¹ См.: *Elvira de Aguirre, Die Arte de Trovar von Enrique de Villena, Köln, 1868.*

поэзии, написанное на кастильском языке. Очень существенно то, как определяет Сантильяна поэзию: «Итак, что же такое поэзия (называемая в нашем обиходе «веселой наукой»), как не вымысел о полезных вещах, прикрытых прекрасным покровом, составленных, выделенных и упорядоченных в определенном числе, соответствии и размере».

Исследователь творчества Сантильяны Лапеса¹ справедливо видит в этом определении попытку преодолеть одностороннее понимание искусства, типичное для старых средневековых поэтик.

Сантильяна выделяет элемент фантазии и вымысла (*fingimiento*), говорит о красоте, которая возникает в произведениях искусства (*fermos cobertura*), и указывает на пользу (*cosas utiles*), которую искусство приносит. Сантильяна ставит поэзию выше других наук, ибо она способна прояснить загадки жизни. Стихи Сантильяны ставит выше прозы. Это утверждение типично для средневековой эпохи с ее обладанием поэтических стихотворных жанров.

Если Вильена был наследником традиции трубадуров, то Сантильяна не ограничивается наследованием этой традиции. Утверждая древность поэтического искусства, он ссылается на библейских пророков, на греков и римлян. Сантильяна опирается на авторитет Цицерона и Кассиодора и одновременно на мнение деятелей церкви. Эта своеобразная двойственность Сантильяны характерна для него как для писателя проторенессанса, не принявшего еще целиком взглядов гуманистов Возрождения.

Сантильяна знает уже Данте, Петрарку, Боккаччо. Из них Данте ему ближе других. Что касается Петрарки и Боккаччо, то особое внимание его привлекают их латинские трактаты.

Для понимания эстетических взглядов Сантильяны очень важно то деление поэзии на три стиля, которое он предлагает. К высокому стилю относятся стихи на греческом и латинском языке, к среднему провансальская поэзия и итальянская поэзия так называемого «нового сладостного стиля». К низкому стилю Сантильяна относит народную поэзию типа романсов.

Поклонник античности, Сантильяна ставит греческих и римских поэтов превыше всего. Сам же он отдаст предпочтение итальянской поэзии. Однако неправильно предполагать, что Сантильяна-поэт отрицательно относился к народному творчеству. Его знаменитые серпантилы, которыми он обессмертил себя в испанской поэзии, проникнуты народными элементами. Он был первым собирателем испанских пословиц, опубликованных им под названием «Пословицы, которые изрекали старухи». Сантильяна-практик проявлял неизмеримо большую гибкость и широту, нежели Сантильяна-теоретик.

¹ Rafael Lapesa, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, 1957.

Третьим автором, еще сохранившим связь с поэзией трубадуров, был Хуан дель Энсина (жил на рубеже XV—XVI веков). Гуманист и создатель ренессансной драмы, прозванный «патриархом испанского театра» Хуан дель Энсина предпослал своему «Сборнику песен» (1496) предисловие под названием «Искусство трубадура, или Искусство кастильской поэзии». Однако, несмотря на название, Энсина обращается уже к поэту, а не к трубадуру.

Конечно, и Энсина не отказывается от многих средневековых представлений. Но, человек Ренессанса, он в основном исходит из античности и итальянской традиции ее восприятия.

«Греция была матерью свободных искусств», — пишет Энсина. Утверждая благородную, возвышающую роль поэзии, которая «смягчает сердца тиранов и пробуждает благочестие», Энсина близок к античным теориям искусства, и прежде всего к Аристотелю. Поэту нужен талант, но поэзия и стихосложение это искусство, которое надо постигнуть; вслед за Бозцием Энсина советует полагаться на разум, а не на чувства.

В своем дальнейшем развитии испанская эстетика постоянно отстаивает национальную поэзию, защищает ее своеобразие. Хуан Энсина в этом смысле прокладывает пути испанской теоретической мысли. Он высоко оценивает кастильский язык и кастильскую поэзию. Говоря о ее истоках, он утверждает, что рифму ввели христианские поэты, сочинявшие псалмы. Искусство сочинять стихи пришло из Италии, но в Испании оно расцвело превыше всех других стран. То, что Хуан дель Энсина высоко ценит христианскую религиозную поэзию, тоже нельзя считать случайностью. Поэзия эта поднялась в Испании на огромную высоту. Она выступила и в лирике и в драме.

Мы говорили об отношении испанской эстетической мысли к рыцарской поэзии. Но она высказала свое отношение и к другому популярному жанру средневековой литературы — куртуазному рыцарскому роману. Расцвет рыцарского романа приходится в Испании на первую половину XVI века. Он также был запоздалым. Во Франции и Германии рыцарский роман цвел пышным цветом в XIII веке. Однако эта запоздалость испанского литературного развития составляла, как увидим, не только его слабость, но и явилась причиной его известного превосходства.

Критику рыцарского романа деятели испанского Возрождения начали давно. В книге приведен отрывок из сочинения представителя раннего Возрождения, жившего в начале XVI века Хуана де Вальдеса «Диалог о языке». «Диалог о языке» — один из первых трактатов, прославляющих испанский язык. Взгляды Хуана де Вальдеса на проблемы языка и стиля типичны для гуманистов первого этапа испанского Возрождения. Сторонник стиля простого, естественного и точ-

ного, Хуан де Вальдес рекомендует избегать вульгаризмов, с одной стороны, и култеранизмов — с другой, и весьма ценит пословицы, в которых видит яркое воплощение выдающихся достоинств испанского языка.

В свой диалог Хуан де Вальдес включает критику рыцарских романов, предвосхищающую Сервантеса. Главный упрек, который делает им Хуан де Вальдес, — отсутствие в них правдоподобия и сообразности. Однако он не отрицает и их достоинств. Не только Хуан де Вальдес, но и сам Сервантес, нанесший этим романам сокрушительный удар, видит эти достоинства. Ведь успех этих романов в XVI веке нельзя считать случайностью: их авантюриный дух отвечал настроениям людей той эпохи. «То была для буржуазии пора страпствующего рыцарства, она тоже переживала свою романтику и свои любовные мечтания, но на буржуазный манер и в конечном счете с буржуазными целями»¹, — писал Энгельс.

В своем «Дон Кихоте» Сервантес удержал и развил некоторые стороны содержания и формы рыцарских романов. «Дон Кихот» последний рыцарский роман мировой литературы. Через гениальную книгу Сервантеса наследие рыцарского романа перешло в роман нового времени. В этом смысле запоздалость испанского литературного развития позволила испанской литературе установить связь с литературой XVIII—XIX веков.

Испанская эстетическая мысль XV, первой половины XVI века выполнила свою задачу — отобрала из средневекового наследия то, что было нужно для создания новой литературы и отбросила те его элементы, которые тормозили развитие новых художественных форм.

ОТ РЕНЕССАНСА К БАРОККО

Происшедшее в конце XV века завершение борьбы с маврами и укрепление национального единства страны совпали с первыми шагами свободной мысли, интересом к античной культуре, формированием гуманизма. В Испании начался Ренессанс.

Не только в конце XV, но и в начале XVI века страна пережила период подъема и достаточно быстрого развития.

Во второй половине XVI века положение начинает меняться. Объединение Испании носило внешний характер. Испанский абсолютизм, по характеристике Маркса, принял форму азиатской деспотии². Поток золота, хлынувший из Америки, не встретил в Испании условий, способствующих формированию буржуазных отношений. Испанские горо-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 83.

² См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 10, стр. 432.

да, поднявшиеся в начале XVI века против тирании королевской власти, были раздавлены.

Прогрессивная роль королевской власти была исчерпана.

Политика Филиппа II, превратившего Испанию в центр католической реакции, прервала развитие свободной мысли, философии и публицистики. Но она не смогла парализовать великой национальной энергии испанского народа. Эта энергия проявила себя с особой силой в области искусства и литературы. Как известно, период этот получил наименование «золотого века». Расцвет этот имел свои оригинальные черты.

Слабость учено-гуманистической традиции и сравнительно незначительное ее развитие облегчили бурное проявление народного начала. Народная самостоятельность и народное творчество наложили на испанскую культуру глубокий отпечаток. Но непоследовательность общественного развития сказалась на деятельности передовых людей Испании. Испанский гуманизм пережил внутренний надлом.

Изменение общественной атмосферы, установление реакции и усиление контрреформации не могло не сказаться на том направлении, в каком развивалась общественная мысль. Она прошла в XVI—XVII веках два этапа. Содержание первого, падающего на XVI, начало XVII века, — развитие идей ренессансного гуманизма. Второй ее этап — разочарование в умственной революции Ренессанса, которое становится основным мотивом общественной мысли XVII века. Из этого возникали важные последствия для развития искусства и эстетики. В самом умственном движении Ренессанса заключены были элементы, которые способствовали его перерождению. Энгельс писал по этому поводу: «...первая форма буржуазного просвещения — «гуманизм» XV и XVI веков, в своем дальнейшем развитии превратилась в католическое иезуитство... Это превращение в свою противоположность, это достижение в конечном счете такого пункта, который полярно противоположен исходному, составляет естественно неизбежную судьбу всех исторических движений, участники которых имеют смутное представление о причинах и условиях их существования и поэтому ставят перед собой чисто иллюзорные цели»¹.

Энгельс очертил здесь эволюцию испанской теоретической мысли от первых шагов Ренессанса к ее развитию в условиях католической реакции. Рост религиозного фанатизма, тирания и преследование инакомыслящих, разгул эгоизма и хищничества, порожденных развитием денежных отношений, привели к разочарованию в человеческой природе. Она трактуется теперь как порочная и отмеченная печатью греха.

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», сост. Мих. Лифшиц, т. I, М., «Искусство», 1967, стр. 332.

Спасти человека может только обращение к богу, апелляция к потусторонним силам. В искусстве и литературе это сказалось в возникновении стиля барокко (от итальянского слова *bagosso* — вычурный, причудливый). Стиль этот проявился в архитектуре, литературе, живописи.

Основу искусства барокко составляет принцип контраста. Он является отражением контрастов и дисгармонии самой общественной жизни. Разочарование в человеческой природе приводит к тому, что ее слабости и несовершенству противопоставляется трезвый и острый человеческий разум. Контраст между природой и разумом проходит через все искусство барокко. В нем возникает также контраст прозаического и поэтического, уродливого и прекрасного, карикатуры и возвышенного идеала. Противопоставление реальному миру мира иллюзорного составляет слабую сторону искусства барокко. Но оборотной стороной безудержной декоративной фантастики барокко был острый разум, трезвый математический расчет.

Одним из главных принципов барокко был принцип динамики, движения. Движение это рассматривается как основное на внутренней дисгармонии, внутренних противоречиях и антиномиях. В этой внутренней дисгармонии искусства барокко нашел выражение тот факт, что в самом обществе царит дисгармония, проистекающая из борьбы эгоистических интересов.

В этих рамках от Ренессанса к барокко и развилось великое испанское искусство. В рамках этих развивалась и эстетическая мысль.

Весьма влиятельным направлением эстетики эпохи Возрождения был неоплатонизм. Возникшее не без влияния итальянских гуманистов, это направление проходит через XVI и XVII века. Обращение к Платону на первых порах было связано с оппозицией философии Аристотеля, умерщвленного схоластами и превращенного ими в своего предшественника. Платон оказывался путем к более живому и цельному пониманию мира.

У истоков этого направления стоит в Испании Иуда Абарбанель (1460?—1520), известный под псевдонимом Леон Эбрео. Его знаменитые «Диалоги о любви» появились в Риме в 1535 году, были переведены на испанский в 1582-м.

Согласно Леону Эбрео, красота земных материальных существ является лишь отблеском божественной красоты. Сам душевный мир человека лишь частица божественной мудрости и божественной красоты. Решающее значение Леон Эбрео придает любви. Чувственная любовь — низшее проявление человеческой природы. Это низшее проявление может быть возвышено и очищено приобщением к высшей красоте и мудрости при помощи идеальной, рациональной любви. Предаясь высокой любви, душа человека сливается с универсальной кра-

сотой, божественным разумом. Этот божественный разум отнюдь не противостоит природе, наоборот, ему придана явно пантеистическая окраска. Нет сомнения в исходной идеалистической посылке Леона Эбрео. По известный советский медиевист К. Н. Державин справедливо приводил по поводу Леона Эбрео слова Энгельса о том, что даже идеалистические системы наполнялись в эпоху Возрождения материалистическим содержанием. Прославление высокой идеальной любви, стремление к которой заложено в природе человека, обращалось против средневекового аскетизма. Не случайно Леон Эбрео оказал влияние на Сервантеса и Лопе де Вега.

Мы не можем здесь детально проследить развитие неоплатонизма в Испании XVI—XVII веков. Ограничимся только следующими замечаниями. Противопоставление Платона Аристотелю было сравнительно кратким.

Уже Марсилио Фокс (1528—1560) стремится объединить идею Платона с *формой* Аристотеля, правда сохраняя примат Платона.

Для того, чтобы показать эволюцию неоплатонизма в XVII веке, упомянем еще одну фигуру. Это иезуит немецкого происхождения Хуан Эусебио Ниеремберг (1595—1658). Его «Трактат о красоте бога и ее благотворном влиянии на бесконечное совершенствование божьего создания» (1641) считается одной из вершин неоплатонической эстетики XVII века. Надо отметить, что Эусебио Ниеремберг отнюдь не следует только за Платоном. Среди его источников и Аристотель, и Платон, и Псевдо Дионисий, и св. Августин. По делу не только в этом. Сама концепция этого мыслителя несет на себе печать XVII века. Совершенство бога столь велико, что наш разум неспособен понять его, «ибо его непостижимый свет и красота побеждают разум». Но эта своеобразная «слабость разума» перед лицом бога не только контрастирует, но и сочетается с рационализмом. Источником красоты является тот же разум. «Надо объяснить, почему так любят прекрасное... утверждая, что причина, по которой телесная красота приятна, заключается в том, что она — тень и подражание разуму, потому что мы видим в человеческом теле след и знак интеллектуального и духовного».

Сам контраст «слабости разума» перед лицом бога и одновременно силы и преобладающей роли разума делают Эусебио Ниеремберга одним из типичных эстетиков XVII века, века барокко.

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Великая драматическая система возникает там, где есть широкий слой свободных людей, не знающих крепостной зависимости, сознающих свои права и гордых успехами своего отечества. В Испании такой слой существовал. Это были крестьяне, бежавшие от крепостного гнета

северных провинций в Кастилию и создавшие в ней свободные поселения. Вместе с кастильскими городами они составляли мощный плебейский лагерь.

Испания — вторая после Англии европейская страна, пережившая расцвет национальной драматургии. Так же как и в Англии, драматическая система в Испании приобрела народный характер, в ней возник публичный театр, обращенный к народному зрителю. Прямая связь теоретической мысли с практическими задачами искусства отчетливо выступает в теории драмы.

В отличие от англичан испанцы не только создали национальную драму; они и теоретически обосновали ее. Торрес Наарро, Хуан де ла Куэва, сам Лопе де Вега, Тирсо де Молина — творцы испанской национальной драмы, выступили и как авторы теоретических сочинений¹.

На рубеже XVI и XVII веков множество эстетических трактатов было посвящено этому жанру. Споры о драме были в то время особенно острыми. И это нельзя считать случайностью. Вопреки классической субординации жанров Луис Альфонсо де Карвальо заявил даже в своем трактате «Лебедь Аполлона», что драматургия и есть поэзия по преимуществу.

Объясняется это той ролью, которую играла драма в эпоху Возрождения. Конфликт уходящего феодально-патриархального мира и нарождающейся государственности, рост личности и ее столкновение с патриархальными жизненными устоями — находили отражение прежде всего в драматической форме.

Возрождение интереса к античности, с которым было связано умственное движение Ренессанса, привело испанцев к античным теориям драмы, и прежде всего к Аристотелю и Горацию. Большое значение для восприятия этих теорий имела деятельность итальянских теоретиков, положивших начало классицизму эпохи Возрождения. Испанский классицизм складывался под бесспорным влиянием итальянского.

Та борьба, которая шла в Испании между сторонниками классицизма и защитниками национальной драмы, в конечном счете решала вопрос — как понимать правду в искусстве².

Как известно, теория «трех единств», которую представители классицизма возводят к Аристотелю, отнюдь не была создана им. Аристотель говорит лишь о единстве действия. Что касается единства времени, то по этому поводу он не предписывал ничего. Аристотель заметил только, что желательно, чтобы действие трагедии охватывало не

¹ См. ценную статью З. И. Плавскина «Эстетические воззрения Лопе де Вега и его школы». — «Ученые записки Ленинградского университета», № 212, серия филолог., вып. 28, Л., 1956.

² См.: Alberto Porqueras, *El problema de la Verdad Poética en el siglo de oro*. — „Ateneo“, Madrid, 1961.

более суток. О единстве места он вообще не упоминал. Теорию «трех единств» — в том виде, в каком она нам известна, — разработали итальянские теоретики. В законченном виде ее выразил Кастельветро. Формулируя правила трех единств, теоретики классицизма исходили из принципа правдоподобия. Зритель в течение всего представления находится на месте. Чтобы он поверил в истину того, что ему показывают, надо, чтобы и события происходили в одном месте. Зритель находится в театре ограниченное время. Поэтому нужно, чтобы события разворачивались не больше, чем за двадцать четыре часа.

С начала XVI века в Испании появляются переводы и комментарии к Аристотелю и Горацию как на испанском, так и на латинском языке. Известны испанцам и итальянские теоретики. Однако в испанских трактатах об искусстве очень рано возникли оригинальные черты, намекающие выход за пределы канонических теорий классицизма.

В конце XVI века в Испании появилось несколько поэтик, содержащих рассуждения о метрике и сопоставление итальянской и испанской системы стихосложения. На фоне посредственных сочинений выделяется «Древняя поэтическая философия» медика из Вальядолида Алонсо Лопеса Пинсиано. Сочинение это вышло в свет в 1596 году, но судя по тому, что Пинсиано не упоминает Лопе де Вегу и никак не использует его художественный опыт, оно было написано раньше.

Сочинение Пинсиано представляет собой цельную эстетическую систему, а не собрание мелких замечаний о стихосложении и грамматике.

Написано оно в форме посланий, в которые вставлены диалоги.

Пинсиано излагает учение Аристотеля и Горация, а также их итальянских комментаторов. При этом он также пытается сочетать Аристотеля с Платоном.

Мы остановимся здесь только на одном моменте поэтики Пинсиано, который получил потом развитие у теоретиков испанской национальной драмы.

Пинсиано начинает с общих рассуждений о стремлениях человека к добру и красоте, о сущности поэзии. Вслед за Аристотелем он рассматривает поэзию как подражание. Поэзия, как и другие искусства, изобретена для того, чтобы услаждать и поучать. Выполнить эту задачу подражание может только в том случае, если оно будет правдоподобным. Но подражание отнюдь не сводится к копированию жизни. Совсем наоборот. Для того чтобы услаждать и поучать, требуется иное.

«...Если поэт нарисует людей такими, каковы они есть, он не вызовет восторга, который составляет важнейшую часть и существенное свойство наслаждения. Главная задача состоит не в том, чтобы говорить о вещи правду, но в том, чтобы правдоподобно лгать о пей. И по-

сколько поэт трактует об универсальном, философ справедливо замечает, что поэзия превосходит историю»¹.

Чтобы до конца уяснить позицию Пинсиано, надо отметить, что, в отличие от Аристотеля, он отрицает возможность использовать в поэзии исторические сюжеты. Пинсиано требует, чтобы поэт измышлял новые, свои собственные. Пинсиано отказывает Лукану и Лукрецию в звании поэтов. Он делает это на том основании, что в своем творчестве «они не подражают вещи, а воспроизводят ее, какой она была, есть и будет. Поэтическое искусство созидает вещь, вновь рождает ее на свет, и поэтому ему дают греческое имя, которое по-испански значит созидательница (*haze dora*)... История привязана к частной истине, а поэт может двигаться в свободных пределах истины универсальной, не нарушая правдоподобия, что составляет основу подражания» (v. II, p. 228). Пинсиано прав, когда утверждает, что задача поэта состоит не в том, чтобы копировать жизнь; прав, и когда подчеркивает активную, обобщающую силу искусства. Но, следуя за Платоном, он отрывает идеальное от реального и самому реальному отказывает в способности выражать идею. С другой стороны, Пинсиано защищает живое искусство от догматических правил и мелочных придирок критиков-педантов.

Издатель и исследователь работы Пинсиано Муньос Пенья приводит такие его слова: «Я придерживаюсь такого мнения, что, если фабула хорошо составлена, ее надо апробировать и похвалить, ибо, как говорит Гораций, когда основное хорошо, не надо сердиться на мелкие погрешности; не надо говорить об отдельных пятнах потому, что порой они исчезают за красотой самого искусства; не все правила, которыми должны руководствоваться государства и политики, уже описаны в истории, и тем менее все правила поэтики испытаны на практике; недостаточно для того, чтобы осудить что-нибудь, сказать: так не делал ни Гомер, ни Вергилий, ни Еврипид, ни Софокл».

Конечно, в основных, решающих моментах Пинсиано был всего лишь комментатором классической теории, даже не помышляющим о пересмотре и отказе от нее. Тем более знаменательны те места в его сочинении, где он, словно предвосхищал основное направление развития испанского искусства и эстетики.

Главный толчок развитию эстетической теории дала практика развивавшейся испанской драмы. Напомним некоторые факты.

В 1517 году драматург и поэт Торрес Наарро выпустил сборник

¹ Цит. по: Marcelino Menéndez-y-Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid MCMLXII, v. II, p. 227. Фрагменты эстетических трудов XVI—XVII веков приводятся преимущественно по книге Менендеса Пелайо, отсылки далее в тексте на том и страницу этого издания.

«Пропалладия», в котором опубликовал свои стихи и комедии, а в предисловии изложил теоретические взгляды на драму.

В 70-е — начале 80-х годов XVI века на испанской сцене появляются пьесы Хуана де ла Куэвы. В начале XVII века он пишет свой эстетический трактат.

В 80—90-е годы разворачивается драматургическая деятельность Сервантеса, написавшего, как он сам говорил впоследствии, двадцать, тридцать пьес.

С начала 90-х годов выступает Лопе де Вега, постепенно вытеснивший основных своих соперников и ставший «завоевателем комедийной монархии» (выражение Сервантеса).

Стоящий у истоков этого движения Торрес Наарро, писатель начала XVI века, — фигура, типичная для первого этапа испанского Возрождения.

В своем введении Наарро ссылается на признанные античные авторитеты. Но у него есть и собственное понимание того, что такое комедия, которое он считает нужным изложить. Определение это вполне оригинально и одновременно в некотором смысле предвосхищает теорию и практику крупнейших представителей испанской драмы последующей эпохи.

По мнению Торреса Наарро — комедия «не что иное, как хитроумное сплетение примечательных и в конечном счете веселых событий, разыгрываемое действующими лицами». Как справедливо заметил А. А. Аникст, формулировка эта интересна тем, что веселыми эти события оказываются только в конечном счете. В комедию может входить и серьезное содержание, что, естественно, расширяет ее возможности¹.

Сохраняя деление комедии на пять актов, Торрес Наарро считает, что акты надо именовать *хорнадами*. Он утверждает, что на испанском языке достаточно двух типов комедии — достоверной, изображающей события, имевшие место в жизни, и фантастической, о происшедших вымышленных, но имеющих видимость правды. Теоретические взгляды Торреса Наарро и его драматургическая практика в известной мере определили собственно эстетическую теорию, то, что писали авторы «поэтик».

Деятельность Хуана де ла Куэвы составляет важную ступень как в создании испанской драмы, так и в ее теоретическом обосновании. Стихотворный трактат «Поэтический образец» написан в 1606 году, за три года до поэмы Лопе де Веги «Новое искусство сочинять комедии». При жизни автора он не был опубликован и увидел свет только в

¹ См.: А. А. Аникст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967, стр. 201.

1774 году. По форме «Поэтический образец» мало чем отличается от многочисленных поэтик, появившихся в Испании и излагавших принципы классицизма, по духу он близок к «Посланию к Пизонам» Горация.

Но Куэва не ограничивается изложением общих принципов классической поэтики. Оригинальность его работы — в защите и прославлении испанского языка и испанской поэзии.

Поэма Куэвы имеет ту же направленность, что и трактат французского Бэлла «Защита и прославление французского языка». Высокий пиетет перед античностью не мог помешать развитию этой прогрессивной тенденции эпохи формирования нации и национального государства. Но прославление испанского языка и испанской поэзии носит у Куэвы даже более смелый и решительный характер, чем у его французского современника. Испанский язык благозвучен, не уступает латинскому и греческому и способен выражать самые высокие понятия. Куэва говорит о заслугах испанских поэтов (например, Сантильяны), но вместе с тем высоко оценивает и испанский народный романс. Он ставит его в один ряд с греческими рапсодиями.

Особенно оригинально и интересно то, что пишет Куэва в своем третьем послании об испанской национальной комедии; он говорит о собственном творчестве и своих заслугах. Но поэма его была написана в то время, когда Лопе де Вега уже создал многие из своих замечательных комедий. Куэва безусловно имеет в виду его творческий опыт и опирается на него. Куэва считает, что античные классики, так же как и старые испанские писатели, скучны. Мы не следуем Плавту и Теренцию и не соблюдаем их законов. Происходит это не потому, что в Испании нет умных и знающих античные правила людей. Эти перемены подсказаны духом времени, нравами, эпохой. Его самого, Куэву, обвиняли в том, что он, нарушив законы комедии, первый вывел на подмостки королей и богов. Он сократил количество действий с пяти до четырех и назвал их хорнадами. Показательно, что разные драматурги этой эпохи двигались в одном направлении. Карвахаль тоже написал комедию в четырех актах. Торрес Наарро, как мы видели, дал им название хорнада.

Куэва отмечает, что испанские драматурги пренебрегают правилом, предписывающим втискивать в пределы одного дня множество разнообразных вещей. Все эти новшества подрывают основы классицизма. Гордый завоеваниями испанской комедии, Хуан де ла Куэва хвалит изящество ее хитроумных фабул. Нет ни одного акта, в котором не происходило бы движения запутанной и сложной интриги. Оригинальны неожиданные развязки испанской комедии, которая славит исторические события, чтит жития святых, искусно живописует переживания любви.

В своем «Новом искусстве сочинять комедии» Лопе де Вега гениально отделил ряд существенных вопросов, которые остались вне поля зрения Куэвы. Но общее направление развития комедии указано Куэвой точно. Все это свидетельствует о том, что принципы Лопе де Веги были подсказаны самой жизнью. Об этом же свидетельствует и то, что некоторые противники Лопе де Веги вынуждены были капитулировать и признать победу Лопе. Особенно интересно, что среди этих людей находился сам великий Сервантес.

Взгляды Сервантеса на театр прошли два этапа. На первом этапе Сервантес примыкает к тому направлению испанской теоретической мысли, которое может быть обозначено как классицизм.

В первой части «Дон Кихота» в 48 главе находится знаменитый разговор о комедии. Устами своих персонажей Сервантес порицает те комедии, которые пишутся без знания правил, на потребу черни.

В 1615 году Сервантес выпустил сборник пьес, озаглавленный «Восемь комедий и восемь интермедий, новых, никогда ранее не представленных». Этот сборник знаменует новый этап в развитии его взглядов на драматургию.

Сервантес вынужден признать теперь неизбежность перемен и необходимость писать комедии в новом духе. Он выразил эту мысль в диалоге, вставленном в комедию «Счастливый плут». Время меняет форму комедии.

Но особенно остроумно, блестяще и талантливо выразил эту мысль Лопе де Вега. Свои драматургические принципы он изложил в поэме «Новое искусство сочинять комедии в наше время»¹. Очень важно представить себе, когда и в каких условиях она написана. Поэма создана в 1609 году. Лопе де Вега был уже достаточно известен. Но зенит его славы и полное признание его реформы были еще впереди. Ведь он прожил после этого еще двадцать шесть лет. Написана поэма в шутовском и ироническом тоне и адресована некой Мадридской Академии.

Шутовский тон выбран Лопе де Вегой не случайно. Он помогает ему, не обостряя расхождений и не делая свою позицию чрезмерно категорической, изложить свои творческие принципы. Естественно, что в такой форме он не мог выразить их с исчерпывающей полнотой.

Первый биограф Лопе де Веги, Монтальван, писал, что драматург хотел на склоне лет сделать это в специальной работе. Осуществить свое намерение он не успел. Но в его прологах к собственным коме-

¹ Диалог между «Комедией» и «Любопытством» из пьесы Сервантеса «Счастливый плут», так же как и «Новое искусство сочинять комедии» Лопе де Веги, опубликованы в кн. «Хрестоматия по истории западноевропейского театра» под ред. С. Мокульского, М., 1953.

дням и произведениям других авторов, в его поэмах, новеллах и пьесах разбросаны многочисленные высказывания об искусстве. Они помогают уточнить, развить и пополнить то, что написано в «Новом искусстве сочинять комедии». Поэтому современные исследователи выводят взгляды Лопе не только из этой поэмы, но из всей совокупности его высказываний¹.

Лопе де Вега говорит в своей поэме, что он с детских лет знает правила античности, уважает их и признает их законность. Но когда он пишет комедии, он велит вынести из своего кабинета Теренция и Плавта, на шесть ключей запирает законы и пишет так, как пишут те, кто хочет снискать аплодисменты черни.

Все это требует пояснения. Прежде всего, понятие черни, просто-народья (*vulgo*) не просто совпадает с понятием народа. Чернь --- это зрители театра Лопе, современные ему испанцы, далекие от школьной премудрости и вообще довольно невежественные. Лопе ориентируется не на мнение знатоков-педантов, а на вкусы этих зрителей, которым хочет доставить художественное наслаждение.

Однако вопрос об отношении Лопе к классическим правилам, разработанным древними, не так прост. Он вовсе не отбрасывает их, а лишь берет из них то, что соответствует его времени. Лопе признает справедливость того стремления к правдоподобию, которое лежит в основе этих правил. Но он считает, что понятие правдоподобия, которое годилось для античной драмы, уже не соответствует требованиям его времени. И его необходимо реформировать. Поэтому слово «искусство» применимо не только к правилам древних. Оно применимо и к тем правилам, которые создает сам Лопе де Вега. Его поэма и носит название «Новое искусство сочинять комедии в наше время».

Лопе де Вега различает трагедию и комедию. В основе трагедии исторические события, в основе комедии — вымышленные. В трагедиях действовали знатные особы, в комедиях — плебен.

Лопе де Вега нарушил это правило и вывел в комедии короля и знатных особ. Таким образом он расширил социальный кругозор комедии. С другой стороны, Лопе вводит в трагедию плебейских персонажей, что способствует ее демократизации.

Предъявляя требование смешивать трагическое и комическое, Се-пеку и Теренция, Лопе де Вега ссылается на природу, которая хороша именно своим разнообразием. Аргумент этот типичен для гуманистов Возрождения. Природа для них и учитель, и пример разнообразия, и образец гармонии.

¹ Так написана, например, последняя книга на эту тему: Pérez, Luis Carlos y Sánchez Escribano, Federico. *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática*, Madrid, 1961.

«Все в природе связано цепью гармонии, элементы и небесные тела, хотя и противоположны друг другу, стремятся к ней же», — пишет Лопе де Вега в своей «Аркадин»¹.

Лопе де Вега отбрасывает догматическое противопоставление трагического и комического, которое составляло одну из основ эстетики классицизма. Как отметил Менендес Пидаль, Лопе расширяет таким образом сферу эстетического наслаждения². Мы можем прибавить к этому, что он расширяет и сферу реализма.

Теоретики классицизма создали правила трех единств в интересах правдоподобия. Лопе и сторонники его школы побивают их их же собственным оружием. Они критикуют эти правила за то, что они противоречат правдоподобию, мешают подражанию природе.

В произведениях Лопе де Веги разбросаны многочисленные насмешки над этими правилами.

Так в новелле-комедии «Доротей» одно из действующих лиц, намекая на то, что герой комедии не должен удаляться больше чем на двадцать шагов от основного места действия и выходить за рамки одного дня, говорит: «Вот уже три месяца, как мы выехали из Мадрида, но если бы любовь дона Фернандо изображалась в песе, соблюдающей все правила искусства, то должно бы пройти не более двадцати четырех часов; что же касается выхода за пределы одного места, то с точки зрения правил это непростительно и абсурдно»³.

Ученик и последователь Лопе де Веги, Тирсо де Молина в своих «Толедских виллах» развивает эту мысль и превращает ее в неотразимый аргумент против правил классицизма.

«Да, древние авторы установили, что комедии надлежит изображать лишь такое действие, которое может совершиться в душе человеческой за двадцать четыре часа. Но сколь нелепо было бы, если бы в такой короткий срок разумный юноша успел влюбиться в благоправную даму, снискать ее расположение дарами и нежными речами, когда еще дня не прошло, настолько пленить ее и преуспеть в любви, что, начав ухаживать утром, вечером он уже на ней женится! Как же тут найти время для ревнивых подозрений, горького разочарования, утешительной надежды и прочих чувств и атрибутов любви, без которых она ровно ничего не стоит? И как может влюбленный заявлять о своей верности и стойкости, пока не пройдут месяцы и даже годы для испытания его постоянства?

¹ Obras no dramaticas de Lope de Vega, Biblioteca de autores españoles, Madrid, 1945, p. 129.

² См.: Менендес Пидаль, Избранные произведения, М., 1961, стр. 690.

³ Lope de Vega, Comedias escogidas, Biblioteca de autores españoles, t. I, Madrid, 1933, p. 60.

Оттого-то в комедии надо допустить, будто проходит столько времени, сколько необходимо, чтобы действие имело законченность»¹.

Лопе де Вега говорит о стеснительности правил. Тирсо де Молина прямо указывает, что они вредят психологическому правдоподобию, и с этих позиций отвергает их.

И тем не менее рациональное зерно, которое есть в этих правилах, должно быть, по мнению Лопе, использовано современным драматургом. Правда, использовано творчески, в духе своего века.

Лопе де Вега признает, что комедия требует концентрации времени. Он и сам стремится уложить действие в кратчайший срок. Отвергает он только категорическое требование уложить его в одни сутки (он полагает, что это требование восходит к Аристотелю). Если автору надо изобразить события, происходящие в течение многих лет, их можно вместить в комедию. Но, для того чтобы не нарушать правдоподобия, большие промежутки времени надо располагать между актами. Тогда воображение зрителя примирится с тем, что за короткое время спектакля протекло так много времени.

Отказавшись от требования втиснуть действие пьесы в одни сутки, автор должен следить за тем, чтобы каждый отдельный акт не вмещал больше суток. Это нужно для того же соблюдения правдоподобия. Отсюда и возникает термин *хорнада*, на котором настаивал уже Торрес Наарро, изобретение которого приписывал себе Куэва и которым пользовался Лопе.

Хорнада — день, в течение которого происходит действие одного акта, то есть те же самые сутки. В старой классической трагедии действие происходило в течение одних суток, и она членилась на пять актов.

В комедии Лопе каждое действие может обнимать сутки. Исходя из этого, достаточно не пяти, а трех актов. В них вполне можно уложить фабулу. Мы видели, как испанские драматурги упорно стремились к сокращению числа актов — сначала до четырех, а потом до трех.

Неправильно было бы думать, что Лопе де Вега отвергает единство действия. Он лишь истолковывает его более широко. Единство фабулы заключается в том, что из нее нельзя выпнуть ни одного звена, чтобы не нанести урон целому. Но из этого вовсе не следует, что фабула должна строиться на одном событии, как того требовали представители классицизма.

Обращаясь к практике Лопе де Веги, надо напомнить, что рядом с основной любовной парой и основной интригой в его «комедиях плаща и шпаги» действует вторая любовная пара и существует вторая интрига.

¹ Тирсо де Молина, Толедские виллы, М., 1972, стр. 116—117.

Введение второй, а иногда и нескольких любовных интриг важно с точки зрения реалистического отражения жизни. Благодаря этой второй интриге Лопе раскрывает жизнь в глубину.

Как видим, Лопе отказывается от стеснительных правил классицизма в интересах правдоподобия, а говоря современным языком, расширения реализма, более гибкого, широкого и глубокого отражения жизни. Как и его предшественники, Лопе де Вега примыкает к Аристотелю, когда утверждает, что комедия, как и другие виды поэзии, подражает поступкам человека и правдиво рисует нравы своего века.

Задача комедии поучать и развлекать. Для того чтобы выполнить эту задачу, подражание должно быть правдоподобным.

Защитники условности, исповедующие модернистскую веру, всячески стремятся опереться на Лопе де Вега, подчеркивая условность его площадного народного театра. Но Лопе де Вега был совершенно чужд сознательного стремления к условности. Условность, которая была в его искусстве, опиралась на народные представления о театре, на привычное и принятое народом.

Правдоподобная фабула не обязательно базируется на подлинных исторических событиях. Не важно, является ли сюжет правдой, важно, чтобы он выглядел правдоподобным.

Но если Пинсиано вообще отрицал возможность положить историческое событие в основу фабулы пьесы, Лопе де Вега не отрицает такой возможности. Он рассуждает по-другому. Главное условие должно состоять в том, чтобы выбрать сюжетом правдоподобные вещи, которые были, которые могут быть или те, которые известны.

Для того чтобы правдиво изобразить действительность, ее нужно несколько усовершенствовать по сравнению с тем, какова она на самом деле.

В предисловии к «Валенсианской вдове» Лопе де Вега пишет: «Это не ложь, если даже не произошло буквально так. Самое существенное сделать это правдоподобным, как поступают женщины, когда подкрашиваются»¹.

Усовершенствование действительности, преобразование ее в нужном духе — проявление активной созидательной деятельности поэта-творца.

Лопе де Вега исходит из формулы Цицерона, которую приводит в своей поэме. Комедия является не только «зеркалом нравов», но и «живым образом истины». Понимать это надо в том смысле, что задача поэзии не просто изображать существующие нравы, но и показывать жизнь, какой она должна быть. Короче говоря, Лопе де Вега требует от искусства, чтобы оно заключало в себе идеал.

¹ Lope de Vega, Comedias escogidas, Biblioteca de autores españoles, t. I, p. 67.

Реформа, произведенная Лопе де Вегой, и победоносное утверждение его творческих принципов вызвали во втором десятилетии XVII века ожесточенную полемику. В ответ на нападки появились теоретические сочинения, в которых были выдвинуты новые аргументы в пользу созданного Лопе типа комедии. В результате этого испанская эстетическая мысль пришла к весьма оригинальному обоснованию литературного прогресса.

Особенно ожесточенными были нападки на Лопе де Вега в 1617 году. Почти одновременно вышли книга писателя Суареса де Фигероа «Путешественник», «Поэтические таблицы» лиценциата Франсиско Каскалеса и латинский трактат *Spongia*, написанный неким Педро де Торресом Рамилой. Они все направлены были против деятельности Лопе де Веги, а *Spongia* содержала столь неприличные нападки на его личность и творчество, что, по преданию, великий драматург и его друзья скупили все экземпляры этого сборника и уничтожили их. В довершение они выпустили в 1618 году ответ на него под названием *Expostulatio Spongiae*.

В нем помещено возражение, подписанное Франсиско Лопесом де Агиларом (псевдоним, которым часто пользовался Лопе де Вега), и рассуждение некого Альфонсо де Санчеса, преподавателя еврейского языка в университете Алькала де Энарес.

В этом трактате, посвященном защите вольностей испанского театра и права его усовершенствовать и развивать комедию дальше, Альфонсо Санчес писал: «Природа дает законы, а не получает их. Опираясь на опыт и размышления, люди понемногу изобрели искусства, но они оставались грубыми и несовершенными, поэтому другие люди и смогли их позднее усовершенствовать. Было бы очень пагубно, если бы искусства все время держались на том же уровне. Если верно, как это писал Аристотель, что искусство подражает природе, высшее искусство состоит в том, чтобы стать к природе ближе. Если в механических искусствах дозволено, и каждый день мы это видим, прибавлять новое к уже изобретенному, почему не должны мы это делать в науках и искусствах?» (v. II, p. 305—306).

Для того чтобы подыскать аргументы, оправдывающие отступления от канонических правил классицизма, защитники испанской комедии ищут новые жанровые определения, пытаются опереться на другие роды искусства. В 1616 году в Валенсии вышел сборник под названием «Путеводная звезда испанской поэзии». В нем опубликована «Апологетика испанской комедии», написанная неким Рикардо де Турья (очевидно, псевдоним).

Защищая новую комедию от обвинения в том, что в ней смешивается трагическое и комическое, Рикардо де Турья пишет: «На это я мог бы ответить, что любая комедия из тех, что мы видели ныне

в Испании, является не просто комедией, а трагикомедией, представляющей собой смесь комического и трагического жанра. Она заимствует у последнего важных персонажей, великие события, ужас и сострадание, а у первого изображения частных отношений, смех и остроумие. И никто не принимает такое сочетание за нечто необычайное, потому что ни жизни, ни поэтическому искусству не противоречит то, что в одно и то же произведение вводятся и знатные и незнатные персонажи» (v. II, p. 309).

Создание таких трагикомедий отвечает вкусам испанцев, и поэтому драматурги правильно поступили, что встали на этот путь,— заключает Рикардо де Турья.

Новые доводы приводит в пользу формы испанской комедии Франсиско де ла Барреда, написавший в 1622 году трактат об идеальном государе Трахано Аугусто. Десятую главу этого трактата составляет рассуждение «Обличение комедий, которые запретил Трахано, и апология наших комедий».

Барреда пишет: «Комедии, которыми мы сегодня наслаждаемся, являются совершенным миром поэзии, обнимающим собой и включающим в себя все разнообразие поэм, разновидности которых (хотя и существующие раздельно) составляли славу древних. Это разнообразие поэм в нашей комедии весьма оправдано, ибо комедия является отражением поступков, многие из которых имеют различные душевные движения... Аристотелю казалось, что трагедии и комедии должны быть разделены... Есть люди, которые так суеверно относятся к древности, что без особого обета упорно следуют ей. Мы считаем, что надо давать больше веры суждениям людей нового времени, поскольку они знают древних и те испытания и исправления, которые внесло время, чьему зажженному факелу мы обязаны светом...» (v. II, p. 317).

В высказывании Барреды интересно и то, что он видит в новой комедии своеобразную поэму, включающую в себя разнообразные типы поэм, существовавшие в древности раздельно. Идея превосходства людей нового времени над древними выражена здесь достаточно определенно.

Наконец, завершением всей этой борьбы за утверждение принципов Лопе де Веги было выступление его выдающегося преемника Тирсо де Молины. В своих «Толедских виллах», выпущенных в 1624 году, он подводит итоги победе Лопе де Веги и собирает все аргументы в защиту испанской национальной комедии.

Но «Толедские виллы» и сама позиция Тирсо де Молины как теоретика и практика комедии отличается от позиции его великого предшественника.

Дело не только в том, что поэма Лопе де Веги была написана в то время, когда новые принципы еще только утверждались, а «Толед-

ские виллы» констатируют окончательное признание реформы Лопе де Веги со стороны передовых людей Испании.

Лопе де Вега был поэтом Ренессанса. Тирсо де Молина и другие его последователи создавали комедию барокко. Однако ее предпосылки уже заложены в творчестве самого Лопе де Веги. То, что он соединял в своей комедии разнообразные и противоречивые элементы — высокое и низкое, трагическое и комическое, само могло послужить источником для создания барочных контрастов.

С другой стороны, принцип комедии интриги, как бы приводящей в движение и раскрывающей разные планы жизни, несущей в своем потоке действующих лиц, тоже легко мог быть перетолкован в барочном духе.

Комедия барокко была не только комедией, рисующей изгибы и изломы психологии, причудливую игру страстей, но прежде всего комедией интриги.

В мире происходит непрерывное движение, находящее выражение в интриге столь же причудливой и замысловатой, как формы барочной архитектуры. И, подобно тому как при созерцании архитектуры барокко мы получаем наслаждение от игры перетекающих форм, все новых их сочетаний, зритель комедии увлекается новыми и неожиданными ситуациями, возникающими из пересечения интриг, сложной игры совпадений и случайностей. Комедия барокко стала комедией интриги, в которой царствует случайность.

Для искусства барокко характерна своеобразная активность, стремление захватить и увлечь зрителя. Этот принцип выражен уже в требовании Лопе де Веги держать зрителя в напряжении при помощи интриги, не давать ему опомниться до конца комедии.

Таким образом, передовая испанская мысль упорно подыскивает доказательства прогресса, осуществленного испанской драматической школой во главе с Лопе де Вегой.

Перед нами тот же «спор о старых и новых поэтах». В этом споре сторонники новых одержали бесспорную и убедительную победу.

В отличие от Франции XVII века, где победила идея подражания античным классикам, в Испании этой эпохи победила теория, утверждающая самобытное, народное искусство.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

Второй сферой, в которой испанцы достигли в XVI—XVII веках больших высот, были искусства пластические. Мы имеем в виду архитектуру и особенно живопись.

Однако, в отличие от драмы, где оригинальная художественная система была не только создана, но и теоретически обоснована, в об-

ласти пластических искусств между теорией и практикой существовал своеобразный разрыв.

Менендес-и-Пелайо пишет, что тот, кто после знакомства с испанской живописью обратится к теориям, которые ее сопровождали, будет поражен бедностью идей. Маститый ученый отмечает, что художники той эпохи руководствовались не теориями, а инстинктом гения. Испанские теоретики проповедовали идеалистические концепции в духе итальянского неоплатонизма, а испанские художники создавали мощные реалистические произведения.

Замечание Менендеса-и-Пелайо в каких-то моментах является верным. Но все же при более пристальном рассмотрении обнаруживается, что дело обстоит несколько сложнее.

Как ни сильно было влияние античных мыслителей и особенно теоретиков Итальянского Возрождения, оригинальные черты выступают и у испанских теоретиков пластических искусств. Они подсказаны были развитием испанского искусства.

Это обнаруживается уже в первой испанской работе, претендующей на эстетическую теорию. Таково сочинение любителя античной архитектуры и изящной словесности капеллана Диего де Сагреды «Римские пропорции» (1526).

Построенная в форме диалога, работа эта посвящена защите и изложению канона Витрувия. Сагрета обвиняет испанцев в том, что они искажают античные пропорции, портят их различными нововведениями. И вместе с тем тот же Диего де Сагрета, как истинный испанский теоретик, далек от педантического следования канону Витрувия. Он настаивает, например, на необходимости обильных украшений, что было абсолютно чуждо римской архитектуре и типично для испанского барокко.

Как ни значительно было то, что создали испанцы в области архитектуры (достаточно вспомнить деятельность Эрреры и его великолепный Эскориал), сферой, где они имели крупнейшие после литературы завоевания, была, конечно, живопись. Практика испанского искусства помогла преодолеть отвлеченные каноны и в теоретических сочинениях, посвященных живописи.

Самой значительной и фундаментальной книгой по теории живописи была работа учителя и тестя Веласкеса Франсиско Пачеко — «Искусство живописи» (1549)¹. Пачеко был одним из образованнейших людей своего времени, большим знатоком пластических искусств, близко знакомым с творениями художников своей эпохи.

¹ Большие отрывки из этой книги, а также из другого сочинения того времени, «Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи» Хуанне Мартинеса, опубликованы в III томе сб. «Мастера искусства об искусстве» в переводе К. Малицкой.

В теоретической части своего труда он опирается на итальянских теоретиков эпохи Возрождения, а также на работы Дюрера и Карла Ван Мандера.

По мнению Пачеко, художник должен подражать образцам античности, итальянского классического искусства или природе. Подобно неоплатоникам, Пачеко исходил из объективного существования идей. Обращаясь к природе, художник не должен слепо подражать ей. Он должен облагородить природу идеей и таким образом достигнуть совершенства.

Однако при всей близости Пачеко к неоплатоникам практика испанского искусства, и прежде всего его гениального зятя Веласкеса, вносила известные коррективы в его концепцию. Как справедливо отмечает К. Малицкая, Пачеко предлагает художнику всегда и во всем следовать природе, — и соглашается признать даже жанровую живопись («бодегонес»), если она написана с таким искусством, с каким писал ее Веласкес¹.

Интересно, что испанцы не сочиняли в ту эпоху теоретических работ, посвященных скульптуре. Наоборот, мы постоянно встречаемся с сопоставлением живописи и скульптуры, при котором преимущество отдается живописи.

Подобного рода сопоставление встречается у того же Пачеко. Он отдает предпочтение живописи и рассуждает так: скульптура имеет над живописью то превосходство, какое правда имеет над вымыслом. Но задача искусства казаться, а не быть. И живопись обладает в этом смысле преимуществом перед скульптурой, которая мертва.

Особенно отчетливо вопрос о преимуществах живописи перед скульптурой изложен в «Диалоге природы, живописи и скульптуры» Хуана де Хауреги. В ряде случаев его аргументация совпадает с аргументацией Пачеко.

Живопись имеет преимущество перед скульптурой в том, что более всеобъемлюща и духовна, не связана с аморфной массой тяжелого материала.

Это предпочтение живописи характерно для эстетической системы, которая отвергает каноны античного искусства. Оно связано с близостью испанского искусства к эстетике барокко.

Как известно, искусство, восходящее в своих принципах к античности, — безразлично, будут ли это мастера Возрождения или классицизм, — оперирует четко ограниченными планами. Оно дает отчлененное, так называемое дифференциальное пространство. Именно поэтому скульптура с ее четко выраженными объемами была основным видом античного искусства.

¹ См. «Мастера искусства об искусстве», т. III, М., 1967, стр. 83.

Искусство барокко разрушает задний план. Ему свойственно так называемое интегральное пространство, пространство, устремленное в глубину. Барокко снимает также четкий контур фигуры. Принципы живописи позволяют выразить иллюзию глубины и бесконечности, стирают отграничивающую фигуру линию.

Косвенным доказательством той роли, которую играла в ту пору живопись, служит значение, которое придавала ей эстетика испанского театра. Уже Менендес Пидаль отметил, что эстетические принципы испанской драмы обычно обосновывались при помощи живописи¹.

Рикардо де Турья доказывает необходимость отказаться от классических единств и дать сочетание трагического и комического ссылкой на живопись. Он говорит, что картина дает возможность сразу и одновременно ознакомиться со многими вещами, в то время как в книге повествование идет от главы к главе.

Ту же аргументацию употребляет Тирсо де Молина в своих «Толедских виллах»: «Недаром поэзию называли живым искусством, она подражает живописи, которая на малом пространстве холста в каких-нибудь полторы вары изображает дали и расстояния, кажущиеся нашему взгляду подлинными; несправедливо отказывать перу в свободе, дарованной кисти...»².

Высокую оценку живописи находим мы и у Кальдерона, считавшего, что это лучшее искусство, самое благородное и самое изобразительное.

Усвоение принципов живописи объясняется тем, что испанская комедия тяготела к эстетике барокко. Три единства, замыкающие пьесу в рамках определенного места и времени и требующие единства действия, играли ту же роль, что и задний план, отграничивающий пространство в картине классицизма.

Испанский театр разбил эти ограничения и создал комедии, не ограниченные ни в смысле времени, ни в смысле места, ни в смысле размаха и разветвленности действия. Вторая подчиненная интрига и вторая любовная пара комедий Лопе также служила осуществлению принципа интегральности пространства, ибо создавала глубину мира и иллюзию его бесконечности.

Но существовал и еще один вопрос, сближающий эстетику драмы с эстетикой пластических искусств. Кроме произведений, дошедших до нас от античной Греции и Рима, возникли новые прекрасные творения, созданные мастерами итальянского Возрождения и самими испанцами. Как и в области драмы, надо было решать, кто выше: старые или новые творцы. В конечном счете испанские теоретики и здесь

¹ См.: Менендес Пидаль, Избранные произведения, стр. 153.

² Тирсо де Молина, Толедские виллы, стр. 55.

склоняются к тому, чтобы отдать предпочтение своим современникам. Конечно, не все и не сразу.

Так, придворный короля Карлоса I, знаменитый нумизмат и археолог Филипп де Гевара в своей работе «Комментарии к живописи» не только объявил искусство Древней Греции и Рима образцом неподражаемого совершенства, но и с презрением отверг искусство средних веков и своего времени.

Совсем иначе подошел к этой проблеме один из наиболее ярких деятелей испанского Возрождения — знаток античности, поэт, художник, скульптор и археолог Пабло де Сеспедес. Его позиция ясна, хотя до нас дошли, к сожалению, только отрывки из его сочинения «Речь о сравнении античной и новой живописи и скульптуры» (1604).

Пабло де Сеспедес говорит, что он не может решить вопрос в пользу античного искусства, ибо, как он выражается, можно впасть в ошибку, сравнивая произведения нашего века, которые мы видели, с теми, которых мы сами не видели и которые не сохранились. Однако, заявляет Пабло де Сеспедес, Микеланджело превзошел древних в знании человеческого тела, и Рафаэль обладает огромными и неслыханными достоинствами.

В отличие от классиков Пабло де Сеспедес сочувственно судит и о средневековом христианском искусстве.

Таким образом, перед нами позиция, в ряде моментов противостоящая классицизму.

Но особенно определенно выражена она в диалоге Вильялона, опубликованном в этой книге и носящем название «Остроумное сравнение древнего и современного». Это восторженная апология завоеваний современного искусства, которое Вильялон ставит неизмеримо выше всего того, что создали древние.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЭСТЕТИКИ БАРОККО

Одним из важнейших эпизодов истории испанской эстетики была полемика вокруг «Поэм одиночества» Луиса де Гонгоры. Полемика эта позволяет многое уяснить в принципах эстетики барокко. Но для этого недостаточно ознакомления только с документами полемики. Для того чтобы понять позицию каждой из спорящих сторон, надо привлечь и материал их творчества.

Поэзия Гонгоры в известном смысле продолжает традиции поэзии эпохи Возрождения. Поэты Возрождения стремились воспроизвести манеру народной поэзии, писали летрильи и романсы. Но в поэзии Возрождения была и другая линия. Представители ее ориентировались на римских и итальянских лириков, сочиняли изысканные сонеты и идиллии, создавали поэмы в духе древних.

Поэзия Гонгоры тоже развивалась в двух направлениях. У него было два стиля — простой, ясный, народный и «темный», запутанный, сложный, рассчитанный на узкий круг читателей. Оба эти стиля развивались почти параллельно, составляя один из контрастов, типичных для поэзии барокко. «Темный стиль» взял верх в творчестве Гонгоры. Он восторжествовал в его поэме «История Полифема и Галатеи» и «Поэмах одиночества». Именно «темный стиль» определил особое место Гонгоры в истории мировой поэзии.

В числе предшественников Гонгоры обычно называют знаменитого поэта эпохи Возрождения Фернандо де Эрреры, поэзии которого свойственна блестящая декоративность и пышная образность. Эррера был автором теоретического труда «Замечания о Гарсиласо». В нем он комментирует стихи другого корифея испанской поэзии, Гарсиласо де ла Веги и высказывает свои взгляды на искусство и поэзию.

Главная мысль «Замечаний» состоит в том, что поэтический язык должен отличаться от обычного. Его надо обработать и обогатить неологизмами, гиперболами, метафорами, смелыми оборотами. Язык поэзии должен стать возвышенным и звучным. Вместе с тем он становится языком мало доступным обыкновенному читателю и рассчитан на читателя просвещенного и посвященного. Эррера пишет: «Не может заслужить репутацию благородного поэта тот, кого легко читать всем и в ком не видна большая эрудиция»¹. Эррера считает, что природа должна быть дополнена искусством. Эта мысль, а также то большое значение, которое Эррера придает декоративной стороне поэзии, действительно делает его предшественником Гонгоры.

Но при всей близости эстетики и творчества Гонгоры к поэзии поэтов Высокого Возрождения существовали и принципиальные отличия. Они-то и делают Гонгору фигурой вполне оригинальной.

Глубоко уважая античность и желая получить авторитетную поддержку своих «Поэм одиночества», Гонгора просил высказаться о своих поэмах знатока античной поэзии Педро де Валенсия. Письмо этого ученого мужа весьма любопытно. Педро де Валенсия говорит: для того, чтобы исполнить дело хорошо, надо обладать тремя качествами — талантом, искусством, опытом. Автор письма ставит талант Гонгоры очень высоко, выше греческих и латинских поэтов. Он признает за ним опыт, то есть навык, споровку, но критикует за необузданность и беззаботность, а с другой стороны, за излишнее пристрастие к остроумам и каламбурам.

Педро де Валенсия отвергает все запутанное, перевернутое, причудливо наносное. Он приводит примеры из античной поэзии и про-

¹ Цит. по: Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. Quinta edición, t. I, Barcelona, MCML, Editorial Gustavo Gili, p. 553.

кламирует ясность, как важнейшее достоинство литературного творчества. Как видим, почтенный ученый в вежливой форме отклонил то, что составляло основу поэзии Гонгоры.

Просто враждебным по отношению к автору «Поэм одиночества» было письмо, написанное анонимом, скрывшимся под личиной друга. Интересно, что язвительный автор письма считает нужным противопоставить «Поэмы одиночества» той высокой репутации, которую завоевали прежние поэтические создания Гонгоры. Он обвиняет Гонгору в том, что его новое произведение непонятно, советует ему не ставить себе в заслугу того, что он затруднил испанский язык, и поскорее исправить свои ошибки.

Автор письма исходит из эстетических критериев эпохи Возрождения, которая требовала ясности. Очень примечательно то, что и защитники поэмы Гонгоры, ее комментаторы старались доказать, что он пишет ясно, и таким образом подвести его под старые испытанные критерии.

Иную позицию занял сам Гонгора. Его письмо в ответ на критику анонима — документ первостепенной важности. Язвительное не менее письма критика, проникнутое сознанием своего таланта и достоинства, письмо это раскрывает самую суть эстетики барокко.

Прежде всего знаменательно, что Гонгора рассматривает себя как зачинателя новой манеры: «Даже будь манера моя заблуждением, я гордился бы тем, что положил чему-то начало; ведь начать дело более почетно, чем завершить его».

По мнению Гонгоры, польза от его поэм в том, что «неуверенный разум, изощряясь в размышлении, трудясь над каждым словом (ибо с каждым занятием, требующим усилий, разум укрепляется), постигал то, чего не смог бы понять при чтении поверхностном: итак, надо признать, что польза тут — в обострении ума, и порождается она темной поэт».

Есть в «Поэмах одиночества» и возвышенное. Задача, которую ставит перед собой Гонгора, заключается в том, чтобы создать возвышенный, героический язык. Латинский язык приспособлен к героическому слогу. Поэтому Гонгора ставит своей целью поднять испанский язык до совершенства, то есть до высоты латинского.

Это преклонение перед латинским языком сближает Гонгору с гуманистами Возрождения. Но создает он поэзию, очень не похожую на поэзию Ренессанса.

Гонгора гордится тем, что невежды не поняли его поэмы. Легко заметить, что этот выпад против невежд свидетельствует об аристократизме эстетической позиции Гонгоры. Но Гонгора имеет в виду не просто представителей народа, хотя народ поневоле входил в число необразованных людей.

Наконец, утверждение того, что поэмы его заключают в себе приятное, снова возвращает нас к тому пункту, который Гонгора выдвигал, говоря о полезном. Такая манера вызывает раздумье читателя. Тем большее удовольствие испытывает он, когда под покровом темноты находит истину и убеждается в своей правоте.

Гонгора первый решается открыто защищать темноту поэзии. Он защищает не свою эрудицию, а особую эстетическую задачу, которую ставит перед собой, защищает «темный стиль» как источник эстетического удовольствия.

Гонгора изложил эстетические принципы, характеризующие его как представителя эстетики барокко. Для объяснения истоков таких эстетических воззрений надо обратиться к творческой практике Гонгоры, к его поэзии.

Буржуазная критика предлагает свои объяснения особенностей стиля Гонгоры. Обычно объясняют их влиянием арабско-андалузской поэзии, позднеримской риторики и даже латинской средневековой поэтики XII века. Эти влияния несомненно сыграли свою роль в формировании поэтического стиля Гонгоры. Но почему он обратился к этим источникам и почему развивал поэзию именно в этом направлении, подобного рода толкования не объясняют.

Выводить эту эстетическую позицию надо из отношения Гонгоры к современной ему действительности. Гонгора отталкивается от этой действительности, эстетически не приемлет ее как действительность прозаическую и безобразную. Но особенность его позиции заключается в том, что он переносит центр тяжести с содержания на форму и стиль, стремится в формальной изощренности найти прекрасное.

Гонгора преобразовывал свой поэтический язык по образцу латинского, изменял общепринятый порядок слов, насыщал свой словарь латинскими и итальянскими заимствованиями, употреблял испанские слова в смысле отличном от обычного, а главное, перенасыщал свой стиль метафорами, гиперболами и другими сложными фигурами.

Стиль Гонгоры подчинен в его поэмах определенной задаче — превратить реальный мир в некий иллюзорный, фантастический, похожий на декорацию и феерию.

«Темный стиль» Гонгоры порожден именно нарочитым стремлением сделать сложной, темной и затрудненной саму манеру выражения своих мыслей.

Этой темноте контрастно противопоставлен человеческий разум. Будучи увлечен и завлечен этой темнотой, разум проникает сквозь нее и рассеивает ее, постигая истину.

Стиль Гонгоры получил название «культеранизм» от латинского *cultem* (изящно выраженный). Это стиль изощренный и изысканный и одновременно темный.

Среди противников Гонгоры были не только анонимные критика-ны, второстепенные литераторы или ученые педанты. Среди них были и такие крупные и исторически прогрессивные писатели, как Лопе де Вега и Кеведо. Полемика между ними шла несколько лет. Мы даем в этом сборнике образцы такой полемики, в ряде случаев чрезвычайно остроумной. Она часто приобретала личный и скандальный характер. Но за всем этим скрывались принципиальные и весьма существенные вопросы. Отношение Лопе де Веги к Гонгоре выражено в его ответе на письмо некоего синьора по поводу новой поэзии.

Объективный и доброжелательный Лопе признает талант Гонгоры. Он так высоко ценит его, что ставит Гонгору выше Лукана и Сенеки. Но Лопе де Вега категорически против темноты и двусмысленности стиля Гонгоры, против перегрузки стиха излишеством украшений. Поэзия должна стоить большого труда сочинителю, но малого читателю. Интересно, что в качестве положительного образца Лопе противопоставляет Гонгоре Эрреру.

Кеведо выступил против Гонгоры с уничтожающей сатирой «Культистская латиноболтовня». Он вывел в ней даму, помешанную на культеранизме. Сатиру Кеведо можно сравнить со «Смешными жеманницами» Мольера, в которых великий французский комедиограф высмеял аналогичные явления французской литературы.

Но никакие нападки больших и малых противников культеранизма не могли помешать тому, что стиль этот распространялся, как болезнь. Удельный вес этого направления в различных европейских литературах различен. Но существенно то, что «культеранизм», будучи национальным испанским явлением, перекликается с аналогичными явлениями в других европейских литературах. Уже в XVI веке в Англии возник так называемый эвфуизм. На рубеже XVI и XVII веков в Италии появился маринизм (по имени поэта Марино). В XVII веке во Франции сложилась так называемая «прециозная литература».

Для всех этих явлений характерно не только стремление противопоставить литературу простонародному читателю. Главное здесь в том, что прекрасное отыскивается в замысловатом, запутанном, темном, противоположном простоте и естественности природы.

Направление поэзии, избранное Гонгорой, не было его личной прихотью. Оно отвечало потребностям литературы XVII века.

Это подтверждается и другими фактами. Кеведо был непримиримым противником Гонгоры и в течение многих лет полемизировал с ним. Сам Кеведо создал стиль, который получил название «консептизм». При всем отличии от «темного стиля» Гонгоры консептизм находится с ним в несомненном внутреннем родстве. Определяя отличия консептизма от культеранизма, историк испанской литературы Мериме-Морли писал: «Консептизм, это мысль, культеранизм, это сло-

во»¹. Определение это, конечно, недостаточно. Но нечто существенное оно выражает.

Название стиля концептизм происходит от слова *concepto* — острая мысль, суждение. Менендес Пелайо отметил роль мысли, интеллектуального начала в искусстве Кеведо. Задача, которую ставит перед собой Кеведо, — выразить острую мысль, причем выразить ее в самой емкой, лаконичной форме. Кеведо стремится подчинить фразу выражению смысла, и при этом остроумного смысла. Но именно благодаря емкости фразы, она становится трудной для понимания. Стиль Кеведо, в отличие от «темного стиля» Гонгоры, именуется «трудным». Трудность этого стиля связана с тем, что Кеведо как художник эпохи барокко ищет в самой действительности контрастов и противоречий, играет на этих контрастах. И для него важны в искусстве поиски необыкновенного, утонченного, рискованного. Но он ищет этой возможности на путях сатирического изображения испанской жизни. Он идет к этому путем гротеска и карикатуры, преувеличения и обострения пороков действительности и человеческого уродства.

Стиль Кеведо, изобилующий острыми гротескными сопоставлениями, пагромаждением замысловатых метафор и гипербол, игрой слов и каламбурами, — трудный стиль. Это сближает его с Гонгорой, делает типичным представителем искусства барокко.

Но в рамках этого искусства Кеведо представляет собой иное отношение к жизни. Он ищет красоту не в уходе от нее, как Гонгора, а в том, чтобы путем остроумной мысли обострить ее противоречия и довести их до уровня художественной выразительности.

В своих стихах, романе «История жизни пройдох Паблоса» и особенно в сатирических очерках «Сновидения» Кеведо заложил основы концептизма. Систематизатором и теоретиком концептизма стал Грасиан. Больше того, Грасиан стал теоретиком всего испанского барокко, и теоретиком незаурядным.

В своей знаменитой работе «Остроумие, или Искусство изощренного ума» Грасиан формулирует принципы барокко так же ярко, как Буало в своем «Поэтическом искусстве» формулирует принципы классицизма. Но французская культура была в XVII—XVIII веках в центре внимания человечества, и француз Буало оказался центральной фигурой эстетики этой эпохи. Испанец Грасиан — писатель страны, которая превращалась в провинцию Европы. Он уходил в тень и долгое время не был замечен и признан.

Теория Грасиана — плод высокой культуры. Труд его буквально перенасыщен культурными реминисценциями. Буржуазная критика ищет зачатки его идей в глубокой древности, стремится установить

¹ Mérimée - Morley, A history of Spanish literature, New York, 1930, p. 233.

множество предшественников. Обычно указывают, что Грасиан шел от «Риторики» Аристотеля. Это не вполне точно, но известные основания для подобного утверждения есть. Имели для Грасиана значение и другие античные теории языка и стиля.

Автор книги о средневековой латинской словесности Курциус устанавливает связь поэтики Грасиана со средневековой латинской литературой¹.

Эстетика Грасиана представляет собой новую оригинальную ступень в развитии эстетической мысли. Но она многими нитями связана с испанским Ренессансом.

Само название книги Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (*Agudeza y arte de ingenio*) может быть до конца понято только в контексте литературы Ренессанса.

Исследователь поэтики Грасиана Франсиско Лакоста отметил роль слова *ingenio* (изобретательность, изощренный ум, хитроумие) в испанской литературе и эстетике Возрождения². Оно появляется несколько раз в ходе ее развития. В своем трактате «Искусство кастильской поэзии» Энцина прославляет *ingenio* (изобретательность) древних. Употребляет его и один из подготовивших Грасиана вольнодумцев того времени, Хуан де Вальдес. Наконец, слово это стоит в заглавии великого романа Сервантеса об остроумно-изобретательном идалго Дон Кихоте. Изобретательность была проявлением живых творческих сил, которые ценили в людях писатели Возрождения. Правда, у Грасиана она приобретала более односторонний характер, становилась проявлением только изощренного ума.

Кроме Кеведо в числе непосредственных предшественников Грасиана называют обычно Диего де Сааведру Фахардо (1584—1648) — автора книги «Политические замыслы или идеи христианского правителя». Книга написана в стиле, типичном для манеры концептизма, то есть с изысканным остроумием и умственной игрой, облеченными в лаконичную и выразительную словесную форму.

Сближают с Грасианом и другое произведение Сааведры Фахардо «Литературная республика», представляющее собой аллегорическое видение. Сааведра Фахардо дает в этой книге критический анализ знаменитых творений великих художников и поэтов от Хуана де Мены до Гонгоры и от Микеланджело до Веласкеса. Предшественников и источников у Грасиана было более чем достаточно.

Книга его имеет в конечном счете мировое значение. Но написана она могла быть только в Испании. Мы отмечали, что в Испании

¹ Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, 1956, p. 359.

² "Romantic review", Baltimore, apr. vol. 55, N 2.

культура Греции и Рима имела весьма поверхностное влияние. Испанская культура сохранила свой национально самобытный характер. Поэтика Грасиана могла появиться только в стране, где догмы классицизма были отброшены и где они никогда не пускали глубоких корней. Сочинение Грасиана могло возникнуть только в Испании и только в той общественной среде, в которой он жил.

Бальтасар Грасиан рано вступил в иезуитский орден и был профессором иезуитской коллегии. Этот ученый иезуит выступил как оригинальный мыслитель и писатель, критически и пессимистически оценивающий испанское общество. Орден иезуитов запрещал ему публиковать свои произведения. За третью часть его романа «Критикон» он был отстранен от кафедры и выслан в отдаленный монастырь, где жил под бдительным надзором.

Репрессии, которым подвергался Грасиан, свидетельствуют о том, что его воззрения не укладывались в рамки церковной ортодоксии. И тем не менее принадлежность к иезуитам определила многие черты Грасиана — мыслителя и теоретика. Реакционная роль, сыгранная иезуитами в истории человечества, привела к тому, что вся их деятельность обычно рассматривается односторонне — отрицательно. А между тем сложность и противоречивость развития старого общества привела к тому, что некоторые стороны их доктрины оборачивались неожиданным образом. Приведем лишь один пример. Иезуитская доктрина утверждает, что власть папы римского зависит от бога, в то время как власть государей и правителей от людей. Из этого утверждения возникала идея народовластия и тираномахии. Иезуиты способствовали свержению правителей, которые не отвечали народным интересам. Политическая доктрина иезуитов оказала большое влияние на Грасиана и других писателей эпохи контрреформации, включая Кальдерона и Кеведо.

В известной мере иезуиты определили и манеру Грасиана мыслить. За плечами у него несколько столетий религиозной схоластики и казуистики, шлифующей ум и развивающей его гибкость. Схоластическая изощренность и пачитанность были свойственны многим представителям духовенства и монашества той эпохи.

Говоря о среде, которая питала поэтику Грасиана, надо упомянуть не только духовных лиц. В нее входят и образованные представители дворянского сословия, вроде друга Грасиана — Ластаносы. Многие из этих полководцев, правителей и просто просвещенных дворян писали стихи, и при этом совсем не плохие, обладали глубокими познаниями в области поэтического искусства. Эти просвещенные люди умели пошутить и ценили шутку. Грасиан безусловно многим обязан этой среде, определившей своеобразную форму его трактата, этой оригинальной поэтики барокко.

<...>

весьма возгордился и стал хвалиться, что его пламень побеждает даже молнию:

*Бог Крылатый, спалив крылатую молнию жаром,
«Видишь, насколько, — сказала, — пламень любовный
сильней»⁸*

Порою придумывается само преувеличение и в виде искусной прозопопеи применяется к кому-то другому, служа основой остроты. Так, Марциал выводит Аррию, которая, уже пронзив себе грудь, вручает кинжал мужу со словами: «Я страдаю не от тех ран, что нанесла себе, но от тех, которые нанесешь себе ты»:

*Передавая кинжал, непорочная Аррия Пету,
Вынув клинок из своей насмерть пронзенной груди,
«Я не страдаю, поверь, — сказала, — от собственной раны,
Нет, я страдаю от той, что нанесешь себе ты»⁹.*

Иногда сочетают событие и обстоятельства, дабы лучше возвеличить предмет. Дон Луис де Гонгора пишет в своей «Исабели»:

*Она погладила гвоздiku,
и робко задрожал цветок,
он на ее хрустальной длани
свой свет рубиновый зажег.*

*Неторопливо раскрывался
стыдом охваченный бутон —
ее пунцовых губ гвоздику
обидеть не хотел бы он.*

А в других случаях придумываются даже чувства, невозможная ложь и доверчивость — все для более яркого преувеличения.

Авсоний, восхваляя Августа, писал:

*Октавиан за отца отомстил и наследный стал Цезарь,
Слава его разрослась, Августа имя приняв.
Трон власти стоял долговечно и прочно, как кремль,
Веря, что Бог средь людей тот, кто на троне сидит¹⁰*

Из обстоятельства — основы для тонкого замечания — и концовки с преувеличением дон Луис де Гонгора искусно составил вымышленную картину и дал ей объяснение гиперболой. Это сонет о стремительном ручье:

*О чистая душа текучей глади,
серебряного ручейка покой,
простертого ленивою лукой,
поющего в медлительной усладе!*

Ты отраженье дал моей наяде;
 меня тревожа негой и тоской,
 она лицо — свой снег и пурпур свой —
 в твоей обрящет блещущей прохладе.

Теки, как тек: уверенной рукой
 хрустальные держи потуже вожжи,
 смирив теченья норовистый ход:

негоже, чтоб ее красу кривой
 узрел, простертый на глубинном ложе,
 с трезубцем стылым Повелитель Вод.

Дон Луис Каррильо наделил себя самого вымышленно преувеличенным страхом, дабы ярче показать чувство любви:

У сердца выставил я стражу, —
 огонь любви страшит меня:
 мне страшно, что моя галера
 сгорит от этого огня.

РАССУЖДЕНИЕ XXII

О трезвых, критических и назидательных утверждениях с гиперболой

Как изощренный ум, трактуя о предметах высоких, не удовлетворяется простым утверждением, но прибегает к ярким преувеличениям, так и в страсти сила чувства не позволяет удовлетвориться меньшим, чем гиперболическое утверждение. Особенно отличался в них бессмертный Камознс. Вот сонет, ставший мишенью для всеобщих похвал, — это сонет о Иакове, который тем сильнее любит, чем дольше его обманывают:

Семь лет служил Иаков у Лавана,
 отца молодой Рахили, пастухом.
 Служа отцу, он ей служил тайком,
 о ней одной мечтая непрестанно.

Близ милой, что душе его желанна,
 он наслаждался каждым божьим днем.
 Но в жены не Рахиль ему потом,
 а Лию дал седой слуга обмана.

Свою судьбу злосчастную коря,
отнявшую по злости беспричинной
ту, что была душе его близка,

еще семь лет служил он, говоря:
*«Служил бы век, но для любви столь длинной
жизнь человеческая коротка».*

В таких преувеличениях этот великий поэт был неподражаем. В первой строфе своей первой песни он пишет:

Во мне люблю я лишь мое желанье,
а в вас — возможность видеть милый лик,
и я теперь постиг,
что в Небе ваше есть очарованье,
и, позабыв про сон,
я вижу, что терзанье —
моя влюбленность в то, как я влюблен,
и льются слезы горькие из глаз,
поскольку я к себе ревную вас.

Жалкое положение человека, который покоряется тирании своих страстей, — как всегда, изящно и остроумно — описал все еще недостаточно восхваляемый Гарсиласо в глубоком и мудром сонете:

Считая, что ясна моя дорога,
заблудший, я попал в объятья бел,
*не передаст и самый страшный бред
мучения у смертного порога.*

Мне поле кажется теснее лога,
глухим закатом розовый рассвет,
мне ни в кругу друзей покоя нет,
ни в полумраке спального чертога.

Едва во сне я этот мир покину, —
*мне смерть являет страшную личину
сродни душе страдающей моей.*

Так тяжело мне сейчас, что дни былие,
пусть *самые тяжелые и злые,* —
ничто в сравненье с мукой этих дней.

Такие утверждения строятся на сопоставлении одной крайности с другой, предельной по степени, и после сопоставления еще преувеличивается превосходство предмета над тем, с чем его сравнивают. По такому образцу рассуждает Мора:

Для любящего ревность — удила,
чтоб сдерживать и гнать одновременно,

в ней смерти пышет адская геенна,
она моей любви как солнцу — мгла.

Гадюка, что в цветах витки сплела,
души болезненная перемена,
цветение, в котором запах тлена,
отрава в каждом кушанье стола.

В каком гнезде ты родилась, невзгода,
погибель для всего людского рода,
зачем таишься ты во всем вокруг?

Вернись назад, сгори в своей геенне,
будь проклято навек твоё рожденье!
И без тебя любовь — гнездовье мук.

Поэт остро сопоставляет ревность с любовью и делает вывод, что обе равно причиняют зло — одной любви, мол, для него предостаточно, но все же муки ревности еще сильней.

Дон Луис де Гонгора еще с большим чувством писал о ревности и, сказав, что она страшнее ада, сделал остроумное заключение:

О сумерки, что ясный полдень тмят,
злосчастный смерч из пламени и чада!
О в изумрудном аромате сада
таящийся с ужасным жалом гад!

О дьявольский в хрустальном кубке яд,
чью горечь пьет любовная услада!
Дамоклов меч и наваждение ада,
в пылу любовном цепящийся холод!

Сокройся, ревность, в преисподней! Плаха
любви, уйди в глухое царство страха,
коли тебя вместит в себе оно.

*Но ты и там не сможешь поместиться,
сама себя грызущая тигрица, —
тебя вместить и аду не дано.*

В другом сравнении, приводя в качестве довода пример, прекрасную гиперболу придумал дон Луис Каррильо, чья муза всегда была блестяща и остроумна. Он обращается к Бетису:

О светлый Бетис, весла пощади,
не будь хрустальной кораблю препоной!
Остепенись! Приют в тиши зеленой
дай путнику и гавань для ладьи.

Поющий у Леванта на груди,
 что скуп на золото в щедрости хваленой,—
 чело укрась коралловой короной
 и бисерной росой остуди!

Но только, царь с трезубцем, сделай милость,—
 наш киль не сдерживай, чтоб не сравнилась
 с ним и стрела, что медлит на ветру.

Коль ты не внял моей мольбе унылой,
 внемли, седой поток, напеву милой:
он и моря смиряет поутру.

Великолепен, неподражаем был в преувеличениях Бартоломе Леонардо, его глубокие и поучительные стихи следуют в этом древнему Горацию. Послушай остроумный сонет, обращенный к нашей Бильбиле, этому царству Флоры и Амалфеи, которое все славные поэты восхваляют за очаровательную живописность:

Хотя родившийся в Делосе Бог
 и дал тебе, Бильбила, изобилье,
 и небосвод твой венчает шпильи
 гирляндами, едва лишь год истек,

хотя твои гербы и твой чертог
 ручьи целебной силой напоили,
 хотя и был на свет рожден в Бильбиле
 Кортес, создатель хитроумных строк,—

но если не уймешь ты псов ужасных
 в своей таможне,— я от стен прекрасных
 уйду, чтобы избавиться от мук.

*Спеша в Мадрид, хоть это мне и трудно, —
 в Коибре лучше сяду я на судно:
 стократ короче Магелланов крюк!*

Знаменитый этот поэт был великим мастером в ярких преувеличениях, стихи его полны глубокого смысла, но слушать их из его уст было еще большим наслаждением, ибо он придавал им особую прелесть. Я часто бывал в его обители муз и всякий раз восхищался глубиной и серьезностью поэта — он был истинным оракулом в поэзии.

РАССУЖДЕНИЕ XXIII

Об остроумии парадоксальном

Парадоксы — это вырожденные истины; но когда они необычны и вдобавок остроумны, их встречают благосклонно; если случай необычен, то и мысль должна быть под стать ему.

Изысканным парадоксом начал свою поучительную и ученую проповедь славный иеронимит¹ фрай Грегорио де Педраса, епископ Вальядолида, главный проповедник королей Испании, славный своей ученостью, глубокомыслием, остроумием и красноречием; проповедь свою в память нашей государыни доньи Исабелы Бурбонской «Желанной» он начал таким вступлением. В древности греки спорили о том, следует ли произносить похвальные надгробные речи о славных женщинах, как это делается о славных мужах. Плутарх написал книгу, в коей перечисляет славных женщин разных народов, но особенно женщин Галлии; им при заключении Ганнибалом мира с Галлией было поручено улаживать раздоры, ежели таковые возникали бы после договора о дружбе². В этом трактате Плутарх решительно выступает против Фукидида, который, придерживаясь иной точки зрения, утверждал, что лучшая женщина — это та, о коей не слышно ни похвал, ни нареканий, и, так как ничего о ней не известно, мы не знаем, была ли она достойной или же дурной³. Мысль эта кажется смелой и необычной, но Плутарх полагает ее неразумной и для людей бесполезной, ибо из того, что нам неизвестно, мы не можем извлечь ни примера, ни поучения. Более согласен я, говорит Плутарх, с мнением Горгия, который, не вдаваясь в рассуждения о красоте женщины, писал, что они бывают наделены талантами и добродетелями, чтобы пользоваться уважением при жизни, а после смерти столь славная женщина заслуживает, чтобы ее добродетели были с надлежащим приличием оглашены⁴.

Разум показывает свое могущество в высшей способности творить, внушать доверие к необычным и самым невероятным суждениям. Парадоксы — это задача для изобретательности и торжество остроумия; их суть в пред-

положении дерзком и необычайном. Так, Антонио де Мендоса писал:

Жестокая война, ты — лиходея,
кровавый мрак и злое полыхание
тиранства, что вручает твердой длани
свой меч, острее всех иных мечей,

распространение варварских страстей,
пресекновение на поле брани,
как будто жизнь сама — не умирание,
как будто смерть — не естество людей.

Как ни жестока ты и ни кровава,
война, — сильнее тебя любви отравы,
снедающая в битве нежной нас.

*Гоня любовь, я предпочту любое
сражение и смерть на поле боя,
чем вкрадчивую мягкость хитрых глаз.*

Для парадоксальной мысли также требуется основа в виде особого обстоятельства, благоприятствующего и дающего повод для необычного рассуждения. Как образец можно привести достохвальную мысль отца Херонимо де Флоренсия, прозванного проповедником королей и королем проповедников. Превознося богоматерь, он сказал, что она — как бы дополнение святой троицы, и обосновал свою мысль тем, что если у отца, а также у сына было с кем общаться, то Мария была тем существом, с кем общался святой дух, в ней эта третья ипостась божества как бы растворилась, преобразив все ее достоинства; таким образом, то столь особенное обстоятельство, что у святого духа не было кого-то четвертого, кому бы он мог сообщить себя, стало основой необычной мысли и придало ей остроумие.

Основа в этих островах такая же, как и в остроумных преувеличениях, ибо это тоже род гиперболы, да еще весьма необычной и смелой. Автор отмечает некое редкое совпадение, некое особое обстоятельство и, исходя из него, делает смелое умозаключение. О святом Франсиско Хавьере один большой остроумец сказал, что он стал апостолом Индий как бы *de jure divino**; обоснована же эта мысль тем, что все апостолы отправлялись в поход на духовное завоевание мира парами: «*Послал их по два*». Лишь свя-

* По велению божью (латин.).

той Фома, апостол Востока, не имел иного товарища, кроме этого апостола иезуита.

Изоощренный ум находит в действительно происшедшем случае основу для парадоксального преувеличения, такие остроты «к случаю» особенно хороши. Так, Бартоломе Леонардо по поводу одного слишком сурового и неожиданного приговора в суде написал тонкую и колкую эпигramму:

Творец, решил до смертного конца
я вечный пост блюсти на свете белом,
раз бедность мне единственным уделом
дана, — судьба несчастного истца.

И все же я спросить тебя, Творца,
решил, истаявший душой и телом, —
твой голос, внятный неземным пределам,
слабей, чем голосок судьи-лжеца?

Что проку в добродетели невинной,
когда судья в тебя с любезной миной
свои запустит когти без стыда!

О век, ты раболепнее рабыни!
*Нет дураков, чтобы судиться ныне,
коль приговор известен до суда!*

Соответствие имени — большое подспорье для острых мыслей.

Так, отец Фелипе Грасиан, мой брат, сказал о девице Марии, что она не только была зачата в благодати, но и в самом имени ее матери Анна, что означает — благодать, небо показало, что и мать ее была осенена благодатью и, больше того, была самой благодатью во плоти, ибо ей предстояло зачать дочь, которая должна была стать матерью самого господина. Здесь схвачен смысл имени Анна — благодать, и на этой основе построено смелое восхваление.

В оправдание парадоксального преувеличения следует приводить необычный случай, на который опирается автор, дабы парадокс не показался произвольным и необоснованным.

Поэтому всякий разумный человек, уловив необычность мысли, тотчас спрашивает: а на чем она основана? И если основы такой нет, мы эту мысль назовем не остроумной, но легкомысленной. Как всегда, мастерски рассуждал изобретательный Скалигер в эпиграмме о славном деянии

Артемисии, которая, выпив пепел своего супруга, схоронила его в своей верной груди:

*Муж мой, с тобою живя, в тебе я жила. Не сумела
Вместе с тобой умереть, в час, когда ты умирал.
Нет, я могла, только смерть разлучила бы нас — вот причина!
Сил бы хватило моих следом за мужем идти.
Смерти теперь вопреки ты живешь в моем теле сокрытый,
Вместе с супругой своей будешь отныне, супруг⁵.*

<...> Выражено в этих стихах многое, но и случай был необычен.

Необычное замечание требует столь же необычного, но убедительного объяснения; когда они объединены хитрым, хоть и парадоксальным обоснованием, мысль получается удачной. Отец Фелипе Грасиан, мой брат, заметил, что к словам псалма 110 «*Пищу дает боящимся его*» есть параллель в словах «*Добычу дает боящимся его*». Почему же названо украденной едой, ворованным куском священное тело господне, ибо церковь применяет сии таинственные слова к божественному причастию? У этой пресуществленной трапезы, говорит остроумный брат мой, был вкус наилучших блюд, какие только можно пожелать; единственное, чего ей как будто не хватало, — это приправы, и весьма важной, какая есть у ворованного, ибо сказал же святой дух: «*Краденая вода слаще*»⁶. Так вот, дабы было ясно, что нет такой сладости и такого вкуса, которые не были бы присущи святому причастию, оно и названо тайно украденным куском: «*Добычу дает боящимся его*». Но тогда возникает еще большая трудность, а именно — у кого же оно украдено? Может, у ангелов? «*Хлеб ангельский будет есть человек*»⁷. Неужто человек выхватил его прямо у них из рук? Нет, этот ответ недостаточен. Но тогда у кого же он его украл? У кого? Да у самого отца предвечного выхватил из уст: «*Я из уст всевышнего произошла*», и у святого Иоанна: «*Так возлюбил бог мир, что отдал сына своего единородного*»⁸. О, с каким наслаждением, с какой жадностью, с какой благодарностью надлежит его вкушать!

Порой рассуждению придает силу величие предмета, и, хотя бы и не было прочного основания, его заменяет остроумие мысли. Это мы видим в сонете сладкозвучнейшего лебедя берегов Тахо⁹:

Сиятельный маркиз, кого не раз
дарило небо лучезарным светом!

Когда бы, вас избрав своим сюжетом
И пламень ваш, губительный для глаз,

я мог перу достойный дать наказ
прославить вас на зависть всем поэтам,—
с бессмертным вашим именем при этом
бессмертным стал бы тот, кто славил вас.

Все, что желанно нам на небосклоне,
и все, что нас в земном чарует лоне,—
все это — вы, дивнейшее из див.

*Как ярко в вас природа воплотила
свой тайный замысел, маркиз-светило,
деянием идю повторив!*

Аналогия, которая проводится с каким-либо свойством или обстоятельством, — искусная опора для самого парадоксального преувеличения. Таковую мы находим в прославленной речи столь же остроумного, сколь благочестивого проповедника, возгласившего панегирик св. Роху; взяв за основу то, что облачением святого была одежда странника, и особо отметив это, проповедник сказал, что еще более странен был этот святой в своих деяниях; странен был он во всем, странен был для своих земляков, странен в способе просить милостыню, странен тем, что имел столько друзей и почитателей, будучи чужестранцем, странен тем, что излечивал от болезни, от которой сам скончался, странен в том, что был канонизован по всеобщему признанию, странником был он на земле, странным и необычным пришельцем — на небесах.

Изящным контрастом изображает красоту зимы в знаменитом романсе Луис Велес, блестящий испанский остроумец, весьма быстрый на меткие экспромты:

Голые скалы — камен,
сухие дубы — плюмаж,
ибо Зима наряжаться
любит в голый пейзаж.

Бывают также необычные поступки, и оправдание, которое им дается, бывает часто еще более необычным. Таким был поступок Людовика XI, яркое свидетельство его хитрости. Домашние его рассказывали, что после тяжкого недуга король, словно в приступе безумия, пытался выброситься из окна, но его удержали; придя в себя, король осведомился, кто же это его удержал, и повелел этих людей обезглавить; придворные весьма были изумлены такой

платой за столь великую услугу, но король им объяснил, что короля, даже когда он по какой-либо причине не в себе, никто не смеет удерживать и противиться его воле. Ответ парадоксальный, но тем не менее удачный. Рядом с ним можно поставить парадокс герцога миланского Барнабе Висконти. Однажды герцог в сопровождении свиты прогуливался вдоль берега реки по очень узкой тропке; в одном из самых узких мест повстречался ему простолюдин, гнавший впереди себя мула; видя, что вернуться назад или же уступить своему господину дорогу ему никак невозможно, простолюдин с решимостью и учтивостью, для крестьянина необычной, толкнул мула и сбросил его в реку, где тот и утонул; поступок этот вызвал чрезвычайное одобрение у придворных, однако герцога сильно разгневал: он приказал тотчас схватить самого крестьянина и сбросить в реку. На удивленные и даже возмущенные речи придворных герцог ответил, что не должен оставаться в живых простолюдин, способный похвалиться каким-либо учтивым поступком, ибо у подлых все должно быть подло.

В моральной философии часто встречаются весьма удачные парадоксы. Превосходный пример находим мы у Лукиана, ума высокого, хотя едкого и чрезмерно холодного. Устами Мома он сказал, что человеку явно не хватает окошечка в груди, дабы можно было видеть, что у него на сердце. Кто-то добавил, что надо бы человеку иметь еще одно лицо, обращенное назад, дабы он смотрел на прошлое; другой — что нужно иметь по глазу на каждой ладони, дабы верить лишь тому, что трогаешь рукой; нашелся и такой, что сказал — неплохо бы человеку повесить на уста замок¹⁰. Знаменитый парадокс высказал Питтак, один из семи: половина, мол, больше целого. Бион: красота — чужое добро. Сенека: нет судьбы, есть только благоразумие или неблагоразумие. О судьбе также сказано, что она — удача уроды, и счастье глупца. Необычным и парадоксальным был образ мыслей двух столь противоположных мудрецов, Демокрита и Гераклита: Демокрит надо всем смеялся, Гераклит — плакал, и так оба отлично выразили ничтожество жизни человеческой. Из двух этих крайностей составил остроумную эмблему Альчиати и дал такую надпись:

*Горше, чем прежде, оплач дела человеческой жизни,
О Гераклит, ведь она бедами больше кишит.
Ты же опять, как всегда, разражайся хохотом громким,
О Демокрит, ведь еще стала забавнее жизнь.*

Думаю я между тем, сколько слез проливать буду с первым
Или с другим хохотать мне до какой же поры¹¹.

Альчиати не решил, какое из двух суждений выберет, зато выбор сделал мудрый поэт Бартоломе Леонардо, написав:

Вот, Нуньо, двух философов портреты:
один рыдал и хохотал второй
над брэнною житейскою игрой,
чьи всюду и во всем видны приметы.

Когда бы я решил искать ответы,
вдали от этой мудрости и той,—
чье мнение мне служило бы звездой?
Из двух — какая сторона монеты?

Ты, видящий везде одно лишь горе,
мне говоришь, что в трагедийном хоре
пролить слезу — утеха из утех.

Но зная, что слезами не поможешь
добру и зла вовек не изничтожишь,—
я, не колеблясь, выбираю смех.

Протагор говорил, что добро и зло, горе и радость существуют не в вещах, но в нашем воображении и в том, как каждый человек их понимает. Более истинной и полезной была мысль святого Иоанна Златоуста, сказавшего: *«Ни от кого не может быть нам вреда, как только от самих себя»*.

Иногда парадоксы поясняются рассуждениями с остроумным и изящным вымыслом. Среди них — немало творений возвышенного ума. Изобретательным, мудрым и весьма остроумным был сиятельный принц дон Мануэль, сын инфанта дона Мануэля и внук короля дона Фернандо Святого. Мудрый этот принц изложил моральные наставления о благоразумии и прозорливости в небольших историях, частью правдивых, частью вымышленных, и составил ученую, поучительную и увлекательную книгу, озаглавленную «Граф Луканор», достойную войти в дельфийскую библиотеку. Среди многих других там приведен такой занятный парадокс. Когда святой король дон Фернандо осаждал Севилью, среди его доблестных воителей было три дворянина, считавших себя самыми храбрыми воинами на земле; одного звали дон Лоренсо Суарес, другого — дон Гарси Перес де Варгас, имени третьего я не припомню. Однажды три этих рыцаря заспорили, кто из них

храбрее, и порешили, вооружившись как можно лучше, подъехать к воротам Севильи так близко, чтобы ударить в них копьем. Мавры, стоявшие на стенах и башнях и увидевшие, что скачут всего три рыцаря, подумали, что это — послы, и никто не догадался их задержать. Рыцари проехали через ров и крепостной вал, достигли городских ворот и, ударив по ним концами копий, повернули коней и поскакали в лагерь. Мавры, видя все это, почли себя оскорбленными и бросились вдогонку — более полутора тысяч всадников и двадцать тысяч пеших двинулись вслед за смельчаками. Когда трое рыцарей увидели, что погоня их настигает, они повернули лошадей и стали ждать. Вот мавры подошли уже совсем близко, и тогда тот рыцарь, чье имя я запомнил, бросился на них. Дон Лоренсо Суарес и Гарси Перес пока не трогались с места, но, когда мавры подошли еще ближе, Гарси Перес де Варгас ринулся на них. Дон Лоренсо оставался на месте, и только когда мавры уже напали на него, врезался в их ряды и начал совершать чудеса храбрости. Когда в королевском лагере увидели, что три рыцаря оказались среди мавров, к ним помчались на помощь. Все трое сражались отчаянно и были ранены, но, благодарение богу, ни один не пал. Когда король узнал, что они совершили этот подвиг на спор, он созвал благородных своих приспешников, чтобы те рассудили, кто же из троих больше отличился. Вот судьи собрались, и разгорелся меж ними большой спор: одни говорили, что храбрее тот, кто первым бросился на врага, другие — что второй, третьи — что третий. Каждый приводил самые убедительные доводы в защиту своего мнения, но в конце концов решение было вынесено такое. Если бы число нападающих мавров было таково, что рыцари могли бы их победить собственными силами и доблестью, то лучшим бойцом следовало бы признать того, кто ударил первым, ибо он начал дело, которое возможно было бы закончить; но так как число мавров было столь велико, что троим победить их было никак невозможно, тот, кто кинулся на них первым, не надеялся победить, но просто ему стыдно было бежать, и так как бежать ему не подобало, а сердце не могло стерпеть страха ожидания, он и напал на врага. Второго, который ждал дольше, чем первый, сочли более храбрым, ибо он дольше выдерживал страх. Но дона Лоренсо Суареса, который вытерпел весь страх и дождался, пока мавры сами напали на него, судьи

признали наихрабрейшим рыцарем. Заключает же автор такой моралью:

Пусть страх никогда вас напасть не понудит.
Кто выждать сумел, победителем будет ¹².

Парадоксами были также вымыслы про феникса — дабы показать, что все прекрасное бессмертно; про василиска, убивающего взглядом, — как символ суетной и обманчивой телесной красоты; про улиток — дабы показать порок; о них Альвизани сказал так:

*Ветры не дуют когда, то корабль, идущий на веслах,
Может остановить даже улитка одна.
Так же иных одаренных и доблестью к звездам влекомых
Держит на полпути вздорный, нелепый пустяк.
Тяжбы тревожат одних, других страсть к бесстыдной блуднице
И отзывают юнцов прочь от дороги прямой ¹³.*

В рассуждениях политиков, хоть и не в их практике, парадоксы — предмет размышления и спора. Например, мысль о том, что король глупый лучше, чем умный, потому что первый позволяет направлять себя своим советникам, второй же действует лишь по своему произволу. Людовик XI, король Франции, утверждал, что королю незачем быть ученым, и не пожелал, чтобы дофин, его сын, выучил из Тацита что-нибудь, кроме изречения: «Кто не умеет притворяться, тот не умеет править».

Кто-то говорил, что глупо поступать по чьему-либо примеру, так как почти всегда твои обстоятельства будут чем-то отличаться. Я сам не раз слышал, как мой отец Франсиско Грасиан, человек глубокого ума и весьма сведущий, говаривал, что величайшие познания самой ученой женщины не превосходят познаний, какие имеет любой разумный мужчина в четырнадцать лет.

В натуральной философии парадоксы лучше прививаются, ибо там имеют иносказательный смысл. Таков парадокс Пифагора о том, что небесные сферы, вращаясь, издают сладостную гармонию, только мы, привыкнув к ней с детства, ее не слышим. Парадоксальна также мысль о том, что лучше бы вселенная была устроена наоборот — чтобы в центре находилось неподвижное солнце, а земля вращалась бы вокруг него по окружности на таком же расстоянии — тогда, мол, всегда были бы у нас ясный день и вечное лето.

Парадоксы должны быть вроде соли — применять их надо не густо и с умением, ибо это мысли рискованные, необычные и особой славы не прибавят; когда их много — это признак таланта необузданного, а если и ум таков, то тем хуже.

РАССУЖДЕНИЕ XXIV

Об остроумии в необычных суждениях и их парадоксальном объяснении

Этому разряду острых мыслей старинные наши испанские авторы отдавали пальму первенства. Применяли они их часто, как мы это видим в их произведениях, порой более остроумных, чем отделанных. Так, Лопе де Соса писал:

Не хотел бы я лишиться
жизни, хоть она и мука,
ибо вряд ли повторится
столь желанная разлука.

Мастерство остроумия здесь в том, что мысль первого предложения кажется странной и неразумной, но ей затем дается объяснение также необычное и даже парадоксальное. Командор Эскриба, видный валенсианский поэт, чьи стихи включены в сборники старинной испанской поэзии, писал:

Смерть, настигни тайком живого,
чтоб не чувствовал я тебя
и, услады твои возлюбя,
не мечтал бы ожить снова.

Кто-то исправил или присвоил это четверостишие, изложив его так:

Смерть, настигни тайком живого,
чтобы я не увидел твой лик —
если б к ласкам твоим я привык,
я решил бы родиться снова.

Остроумие этого парадокса в том, что смерть может дать автору жизнь. Схожую мысль мы находим в сочинениях арагонца Диего де Фуэнтеса¹, славного своим остроумием поэта, о котором, как и о многих других, мы узнали благодаря стараниям нашего большого друга Хуана де

Гарриса, главного интенданта Наварры, человека с изысканным вкусом, как показывает обилие избранных книг, украшающих его кабинет, и отличающегося тонкими суждениями:

Печаль, коль решишь ты назад
вернуться из дальней дали,
пускай от меня утаят
эту весть: я буду так рад,
что забуду навек о печали.

В этих стихах он применяет контраст и противоречие — печаль должна принести ему вечную радость. Он же создал парадокс с обратным смыслом, сказав:

Раз несбыточно то, что желанно,
я судьбу свою проучу:
нежеланное я захочу,
и ценою обмана нежданно
я желанное получу.

Это — остроумнейшие софизмы, цель коих выразить свое чувство необычным преувеличением. Такой софизм находим у Диего Брандана, одного из старинных португальских поэтов:

Если тебе по нутру
весть о смерти моей,
воскреси меня поскорей,
и я вторично умру.

Парадоксы этого рода строятся на том, что следствия и свойства двух противоположных понятий меняют местами и для объяснения чувства применяют противоречивую мысль. Так, у старого поэта Картахены²:

Там, где Амур пускает стрелы,
стяг разворачивая свой,
там ты и мертвый и не мертвый,
там ты живой и не живой.

Он же высказывает такое парадоксальное противоречие:

Живу я, весь мир кляня,
зачем родился, не знаю,
ибо я жизнь отвергаю,
а смерть отвергает меня.

Самые яркие и, следовательно, самые остроумные парадоксы строятся именно на противоречии. Это мы видим в четверостишии, еще не оцененном по достоинству:

Я заживо умираю,
а умерев, очнусь,

ибо освобожусь
от недуга, коим страдаю.

Такой же прием находим у старинного испанского поэта Карлоса де Гевары³:

Жизнью за вас заплатить —
нет достойнее платы,
ибо достоинства ваши
достойны и большей утраты.

Большое и не менее остроумное преувеличение есть у Пуньеса:

Не мучаюсь я от боли,
а радуюсь от сознания,
что вера моя выносит
столь тяжкие испытания.

Мысль, состоящая из утверждения и объяснения, может варьироваться тем, что уже само утверждение включает в себе противоречие и парадокс, как у Гарси Санчеса⁴:

Я настолько доволен вами,
что собой недоволен сам,
потому что Создатель мною
не принес удовольствия вам.

В других случаях необычностью отличается только объяснение, которое дается высказанному утверждению. Это мы видим у Диего де Кастро:

Любящий жизнь страдает
и стонет в свой смертный срок,
а тот, кто от жизни далек,
не живет и не умирает.

Порой парадоксальный контраст есть в обеих частях, тогда остроумие вдвойне ярко. Например, в прекрасных стихах Диего де Сан Педро:

В любви к вам высшее благо —
чтоб вы меня разлюбили:
ведь если вас погублю я,
то сам окажусь в могиле.

Остроумие и прелесть этих мыслей — в их отвлеченности, и так как они включают противоречие невозможное, то требуется немалое напряжение ума, чтобы их понять, но еще большее — чтобы их высказать, как, например, такую мысль:

Есть ли больше страданье,
чем страдать на последней грани!
Невозможно больше страдать —
и от этого больше страданье.

Вместо объяснения, которое обычно следует за необычным утверждением, этот поэт прибавил еще одно преувеличение:

Свидетельствует лишь молчанье,
какою страстью я горю,
но не вмещается страданье
и в то, о чем не говорю.

К этому роду остроумных мыслей принадлежит парадоксальное преувеличение, одно из самых блестящих проявлений изощренности, столь же примечательное, сколь трудное. Отдадим дань восхищения таким стихам:

Вы меня невзлюбили, и скоро
я себя разлюбил навек:
ненавистен мне человек,
ненавидимый вами, сеньора.

Этим видом остроумия имеет обыкновение завершать и венчать свои сонеты глубокий и тонкий Камоэнс, как, например, здесь:

Итак, мои надежды, жизнь и счастье
я отдаю всецело вашей власти,
но выгоды моя душа не ждет.
Доволен я стократ судьбою моею
и отдаю вам все, чем я владею,—
плачу вам дань и рад, что долг растет.

В этом роде остроумия стремятся к яркому и резко противоречивому преувеличению, да и то еще кажется недостаточным. Прекрасную мысль высказал граф де Олива, славный знатностью рода и талантом поэт, мечущий «Искры»:

Воистину печальна жизнь того,
кто хочет умереть, не умирая,
и смерть ему не помогает, злая,
и жизнь — сплошная мука для него.

Объяснение может предшествовать преувеличению, хотя обычно следует за ним и его подкрепляет. Это мы видим и с восторгом хвалим в стихах знаменитого валенсийца дона Хуана Фернандеса де Эредии:

Судьба нас вновь развела!
Столь велико унынье,
что мысль о моей кончине
рядом с этим мала.

Здесь также с успехом применяется условная форма, и, когда она, казалось бы, должна умерить необузданное пре-

увеличение, она еще больше его усиливает. Николас Ну-ньес писал:

Я покинул бы белый свет,
если бы жил на свете,
но разве дождешься смерти
там, где и жизни нет.

Кроме преувеличения для придания изощренности прибегают к вдобавок и к другим видам остроумия. Дон Луис де Гонгора высказал преувеличение с помощью изящного соответствия:

Выходите безоружным,
вы мольбам моим не вняли,
вы сильны и без кольчуги,
если ваша грудь из стали.

Смелым сравнением, усиливающим яркость мысли еще более впечатляющим образом, воспользовался Гарси Санчес:

Муки мои стократ
смертelnей, чем смерть моя,
от них умираю я...
А смерти я был бы рад.

Обыграл противоположные понятия и тем усилил остроумие старинный наш поэт Сория⁵:

Не отыщешь души на свете,
чтоб такую вынесла боль:
бесконечна эта юдоль,
бесконечны мученья эти.
Моя мука неодолима,
и причину я вижу сам,
видит бог — любовь моя к вам
с нелюбовью вашей сравнима.

Граф де Салинас⁶ начал и закончил изящным контрастом свое изысканное стихотворение, осуждающее Надежду; вот его начало:

О Надежда, ты — обман,
как спасенья ожидаю
смерти: я всю жизнь страдаю
от твоих смертельных ран.
От тебя, как ото сна,
глухо правды ждать и прока,
для добра ты столь жестока,
для безумства столь умна!

Заключение же таково:

Сам мечты свои губя,
за тобой я шел к обрыву,
мне не быть на свете живу
ни с тобой, ни без тебя.
Манишь ты меня давно,
залучая сердце в сети,
ты Ничто, но все на свете
в том Ничто заключено.

Даже сам по себе, без поддержки других видов остроумия, этот вид весьма выигрышен благодаря яркости преувеличения. Можно ли лучше сказать, чем в стихах Адмирала Кастилии?⁷

В час разлуки понял я:
смерть еще не наступила,
чтоб и впредь душа моя
горести свои конила.

В утверждении не обязательно должно быть противоречие, иногда достаточно и какого-либо несоответствия, как, например, у дона Антонио де Мендоса:

С Иосифом, а не с Богом
Мария была нежна,
но больше, чем если б знала,
не зная, верит она.

Правда, чем более поразительно утверждение — да еще когда объяснение равно ему по силе, — тем более поразительна вся мысль, как, например, эта:

От этих нестерпимых мук
душа моя не омертвела,
но знаю, раненое тело
погибло бы от ваших рук.

Не меньшей похвалы достоин и следующий сонет, ибо он не менее остроумно завершается ярким парадоксальным преувеличением. Принадлежит он Людовико Гонсаге, прекрасному поэту:

Когда иссякнет эта боль? Когда
и в чем мое мученье утонится?
От самого себя кто может скрыться,
когда в тебе самом живет беда?

Не меркнет мрачных мыслей череда,
и боль моя все яростней клубится,
мне снится, будто я самоубийца,
и этот сон смотрю я без стыда.

В смертельных муках я теряю силы,
мой разум помрачается от бед,
и умираю я, не умирая.

И смерть клянусь я на краю могилы,
но смерть себя просить велит в ответ,
мой гнев своей бесстрашностью карая.

Предметом этого вида рассуждений бывает не только сильная душевная скорбь, но также восхваление. Прекрасные слова нашел Марциал для прославления знаменитого подвига Сцеволы:

*Вместо царя слугу поразила рука по ошибке
И на священном огне в жертву себя принесла.
Доблестный враг не стерпел, однако же, этого зверства
И, от огня оттаив мужа, его отпустил.
Руку, которую так бесстрашно Муций решился
Сжечь на презренном огне, видеть Порсена не смог.
Большую славу и честь, обманувшись, рука заслужила:
Не ошибся она, меньше б заслуга была⁸.*

Остроумие здесь в ярком преувеличении: Сцевола свершил больше своей ошибкой, чем свершил бы, исполнив то, что замышлял <...>

Этот вид остроумия чрезвычайно усиливается критическим суждением. Так, талантливый и ученый иезуит отец Хуан Баутиста де Авила, обучающий языкам еврейскому, халдейскому и сирийскому в Королевском институте Мадрида, в благочестивой и изысканной поэме о слабости грешника писал:

Создатель мой, скажи мне — кто я?
Какой я есть? Понять пытаюсь:
когда грешу, а после каюсь,
во мне — один я или двое?
То доброе в душе, то злое,
то благочестье, то терзанья,
то беспокойство, то покой!
И вот я думаю порой:
в одной душе — мои желанья,
а исполнение их — в другой.

Этот вид острых мыслей примыкает к предыдущему, ибо здесь в утверждении или в объяснении заключены парадоксы; он один из самых примечательных и радующих смелостью изощренного ума. Подтвердим его достоинства и превосходство великолепным сонетом Столичного Лебеда⁹ в его комедии «Любовь ради одной любви»:

Мужчиной быть — не значит быть любимым,
любой из них несчастье для невест,

упорством нелюбимый надоеет,
любимый — хвастовством неукротимым.

Пресыщенный красавец — нестерпимым
желаньем победить в один присест.
Мужчина — это ль не тяжелый крест,
когда он мнит себя неотразимым?

Красавицы, не лейте слез, коль скоро
судьба у вас отнимет ухажера.
Вам служит ваша красота судьбой.

А слепота — опасней нет напасти!
Когда мужчина обещает счастье —
несчастье нависает над тобой.

РАССУЖДЕНИЕ XXV

*Об острых мыслях, где вначале приводится
некое озадачивающее изречение или поступок,
а затем дается надлежащее и тонкое объяснение*

Остроумие, в коем сказывается умение рассуждать, приобретает особую изысканность, ибо тогда в нем выражается наиболее благороднейшая способность нашего духа. В этом виде остроумия мастерство состоит в сочетании озадачивающего, а порой несовместного с истиной утверждения — и объяснения, которое своей меткостью как бы разрешает недоумение.

Примером может послужить двустипиие Марциала, где поэт говорит человеку, погрязшему в долгах:

*Секст, ты совсем не должник, не должник ты, Секст, будь уверен.
Может ли быть должником тот, с кого нечего взять?*¹

<...> Утверждение тут непременно должно быть несколько резким и вызывающим удивление, затем следует ожидаемое нами объяснение, концовка, устраняющая трудность. Однажды, когда все вокруг говорили, что манхар бланко² приготовлено невкусно, некто стал его непомерно восхвалять, приговаривая: «Знатно приготовлено, знатно!» Когда же у него спросили, что он находит тут знатного, он ответил: «Что в нем и не пахнет деревенской курицей».

Не менее остроумно сказал другой испанец, известный своими быстрыми и меткими словечками³. Застав целующимися весьма уродливых мужа и жену, он быстро сказал: «Я ухожу», а когда они, заметив его, перестали целоваться и спросили, почему он уходит, он ответил: «Чтобы и мне не перепало задаром».

Этот вид остроумия отличается от предыдущего тем, что мысль тут не обязательно парадоксальна, достаточно если она содержит некую трудность и несоответствие, как, например, у Таии, одного из старинных испанских поэтов:

Думают повсеместно,
что любовный недуг исцеляется.
Известно, что он меняется,
но снадобье --- неизвестно.

В утверждении всегда должна содержаться какая-либо необычность, чтобы оно казалось странным, — тогда объяснение получается острее и ярче. Это видим у Лопе де Веги в его мудром сонете:

Смерть не страшна тому, кто умудрен
житейскою страдой, где все чревато
кончиною: во всем сквозит расплата
в движенье неуклонном под уклон.

Нас к смерти приучает краткий сон,
так, Солнце — жертва каждого заката.
Мы чаши: нас заденут — и куда-то
летим, и раздастся смертный звон.

Жизнь справедливо сделала опасным
наш путь, чтобы испугом ежечасным
нас приучить к превратностям стези.

Затем Всевышний смерть облек туманом,
чтоб то, что мнится издали обманом,
не показалось истинным вблизи.

Чем противоречивей утверждение, которому найдено надлежащее объяснение, тем изящней вся мысль, как, например, эта:

Бегу я радостей рая,
но, встретив их, понимаю,
сколько я в жизни теряю,
радости эти теряя!

Когда в утверждении содержится опровержение прошлого и противоречие обстоятельствам, для его толкования требуется более резкая концовка. Такой бесспорно можно

считать концовку сонета Гарсиласо, чье имя само говорит о достоинствах его стихов:

Тому, кто все утратил,— что терять!
 Любовь, умерь свой пыл, насытись мною.
 Избави бог, столь страшною ценою
 от этой бури сердце защищать.

Я стены храма твоего опять
 одеждами промокшими покрою,
 как выброшенный на песок волною
 пловец, судьбу решивший испытать.

Я клятву дал — отныне и вовеки
 всем разумом, живущим в человеке,
 противиться призыву жарких глаз.

Но что мы знаем о любви заранее?
 Что могут клятвы, если испытанье
 всегда иное и сильнее нас.

В объяснении должна проявиться тонкость мысли — обычно здесь прибегают к гиперболе; так как надо дать разрешение утверждению необычному, порой противоречивому и контрастному, то и концовка должна быть впечатляющей. Цезарь, когда его спрашивали, почему он развелся с женой, которую ни в чем не мог упрекнуть, но, напротив, был ею вполне доволен, ответил: «О жене Цезаря не должно быть слухов»⁴. Иного рода преувеличение находим в остроумнейшем объяснении дона Луиса де Гонгоры, когда он сказал:

Вышел пахарь Серафим
 на поля в разгаре лета,
 солнцу жаркому вовек
 не осилить солнце это.

Когда приведенное объяснение противоположно тому, которого мы ожидали, оно радует внезапностью и яркостью. Марциал, проиграв в суде тяжбу и не получив от своего клиента условленной платы по той причине, что он, мол, проиграл дело, возражает так: «За это, напротив, ты должен мне уплатить вдвое: за труд и за стыд»:

*Секст, твое дело я вел за две тысячи по уговору,
 Что ж посылаешь ты мне тысячу только одну?
 «Ты ничего не сказал,— говоришь,— и проиграно дело».*

Больше еще ты в долгу, Секст, раз пришлось мне краснеть⁵.

Поэт повернул аргумент иначе и сделал своим оправданием то, что было доводом против него, — в высшей степени остроумно! <...>

Эзоп был выставлен на продажу вместе с другим рабом, и, когда кто-то, намереваясь их купить, спросил у раба, что он умеет делать, тот ответил: «Все». Затем покупатель спросил то же у Эзопа, и тот сказал: «Ничего». Покупатель удивился, но Эзоп пояснил ему: «Если этот раб умеет все, значит, для меня уже не остается ничего, потому я и ответил, что ничего не умею»⁶. Изящное преувеличение находим у ученого и остроумного Саласа Барбадильо в его стихах о Дафне:

Осторожный Аполлон,
мудрый бог прекраснотелый,
не терпя иных возниц,
служит сам себе возницей.

Хотя тонкое объяснение само по себе остроумно и интересно, но если оно сочетается с каким-либо другим приемом, остроумие удваивается; например, его очень украшает соответствие. Так заключил свою басню граф де Вильямедиа, тоже о Дафне:

Ты будешь неуязвима
и для Юпитера стрел:
огонь не страшен тому,
кто пламя мое одолел.

Не меньшее изящество придает каламбур. У одного кабалеро родилась четвертая дочь, и кто-то стал настаивать, чтобы ее назвали Аной. Когда его спросили, почему так, он ответил: «Чтобы она была для своих родителей квартаной»^{*}. Кордовский советник⁷ слышал, как осуждают одну женщину, на которую муж выплеснул горшок кипятка, после чего она ушла к своим родителям и жаловалась всем и каждому. «Ничуть не удивлюсь, — сказал Руфо, — столь горьким ее жалобам, ведь муж обрушил на нее все четыре стихии». «Что землю, — возразили ему, — это ясно, что воду и огонь, тоже, потому что вода кипела, но воздух где?» «А воздух, — отвечал Руфо, — у нее в голове, он-то был всему причиной». Очень хороша игра слов у остроумного Нуньеса:

Я расстался бы с жизнью моею,
если б это мне помогло
зло пережить, но зло
уйдет не одно, а с нею.

^{*} Квартана — четырехдневная лихорадка. Игра слов, ибо „четвертая Ана“ испански звучит так же.

Иногда объяснение предшествует главному высказыванию, однако на остроумии это не отражается. Так, командор Эскриба писал:

О незнакомка, столь прекрасно
очарованье ваших глаз,
что жизнь, прошедшую без вас,
считаю прожитой напрасно!

Также и граф де Вильямедиана поставил объяснение прежде главного высказывания:

Тот, кто за вас на смерть идти решился,
иных не видит, вами ослепленный.
Никто бы не сказал: «умалишенный!»,
когда бы я и впрямь ума лишился.

В таких случаях та часть, где имеется главное высказывание, предстает следствием из предшествующего ей объяснения.

Блистательно было остроумие графа де Уреньи. Дабы вы видели, сколь великие герои и ученые мужи были некогда в Испании, прочтите это:

Ты объявила мне войну,
уже ты навсегда чужая,
и я оплачу, уезжая,
своей тоской твою вину.

Не меньшую остроту мысли и образованность показал дон Диего Лопес де Аро, рассуждавший так:

Жизнь недолгая во всем
с нашим голосом сравнима:
он и громок и весом,
а на деле — легче дыма.
Знаю — до скончанья света
не увидеть мне добра,
то, что я увижу, — это
то, что видел я вчера.

Объяснение к необычному и трудному главному высказыванию можно дать в форме условной, как у дона Диего де Веласко, также одного из старинных любителей знания:

Вы столько зла в презрении своем
мне причинили, не предполагая,
что даже зло мне кажется добром —
ведь зло творите вы, а не другая.

Хоть и выраженное в виде условия — это самое настоящее объяснение необычного высказывания, только то, что должно бы быть концовкой, тут стоит в начале — такими

изящными приемами этот вид остроумия весьма украшается. Так же рассуждал дон Алонсо де Кордова⁸:

Если страдание ведет
к блаженству и вящей славе,
тот, кто ропщет, не вправе
ждать от неба щедрот.

Но обычно первым идет утверждение, поражающее своей необычностью, а за ним, разрешая наше недоумение, следует остроумное объяснение. Например, у Хорхе Манрике:

Мне иной судьбы и не надо,
справедлива эта юдоль.
Зачем мне другая награда,
если душа моя рада
от вас принять эту боль.

Хотя по порядку первым идет утверждение, но остроумию первое место принадлежит объяснению — оно как бы причина и источник, из коего рождается высказанная мысль; именно поэтому его ставят то впереди, то после; главное, чтобы оно было остроумным, как вот это у знаменитого Картахены⁹:

Раз у вас вызывает смех
то, как мучаюсь я и рыдаю,
значит, вам по душе больше всех
то, что я больше всех страдаю.

Между сочинениями старых поэтов и современных та разница, что первые стремились к остроте мысли и их творения полны души и живой изобретательности; вторые же тратят все силы на словесную листву, на запутанность фразы, на напыщенность стиля, и остроумие не приносит у них столь богатых плодов. Можно ли сказать лучше и тоньше, чем в редондиле Диего де Сан Педро?

Любить напрасно злой недуг,
но я убит не этим,
а тем, что разум этих мук
единственный свидетель.

Если что-либо ее превосходит, то, наверно, вот эта великолепная мысль герцога де Медины Сидонии:

Любовь — немилость и тогда,
когда добьешься снисхождения —
когда наградой за мученья
мучений новых череда.

Этот вид остроумия превосходен и для критики, доставляя людям разумным большое удовольствие необычностью

суждений. Лиценциат Антонио Грасиан, мой дядя, у которого я воспитывался в Толедо, говаривал, что упрямство арагонцев в отстаивании своего мнения — это не порок, просто они неизменно привержены разуму, и он придает им великую стойкость.

РАССУЖДЕНИЕ XXVI

Об остроумии критическом и злом

*Хоть ты и пишешь одни только сладкие все эпиграммы,
Чистя их так, что они кожи беленой белей,
И ни крупинки в них нет соленой, ни капельки горькой
Желчи, ты хочешь, глупец, чтобы читали их все ж!
Пища и та ведь пресна, коль не сдобрена уксусом едим;
Что нам в улыбке, коль с ней ямочки нет на щеке?
Яблок медовых и смокв безвкусовых давай-ка ты детям,
Мне же по вкусу лишь та фи́га, которая жжет¹.*

В этой отличного вкуса эпиграмме, принадлежащей тому, кто иногда бывал аполлоническим, но здесь вполне марциален, дано определение критического остроумия <...>

Порукой в важности этого жанра для изощренного ума да послужит то, что два величайших цензора нравов, Тацит в прозе и Марциал в стихах, отдавали этому виду остроумия предпочтение перед всеми прочими и в нем особенно блистали. Короче, остроумие критическое, злое, меткое всякому возвышенному уму приятно, ибо занятно.

Мастерство здесь состоит в том, чтобы в объяснении перетолковать, раскрыть по-иному, перевернуть, а где и выдумать намерение, цель, мотив действий того, кого мы критикуем иногда добродушно, но чаще со злостью. Корнелий Тацит, великий наставник политиков, кумир государственных мужей, не довольствуясь простым повествованием, начинал историю своими комментариями, критикой и восхвалениями; он не останавливался на поверхности событий, но проникал в самые потаенные уголки, в скрытые тайники замыслов, и не пощадил даже Августа, о котором сказал, что тот, избрав своим преемником на троне Тиберия, поставив пасынка выше, чем своих племянников Агриппу и Германика, сделал это не ради общего блага и не

по особой привязанности, но потому, что по жестокости Тиберия и высокомерию видел, что того будут ненавидеть, и надеялся, что благодаря этому его, Августа, будут почитать добром².

Только ум изощренный может действовать искусно и обдуманно, но, чтобы разгадать это искусство и заметить его, надобна еще большая изощренность. Марциал был компасом, указывавшим этот коварный и труднейший путь; у него есть великолепные эпиграммы с неимоверно колкими остротами. О Фабулле, которая всегда появлялась в окружении женщин старых и уродливых, он сказал:

*Все подружки твои — или старухи,
Или гнусны и всех старух противней.
Их с собою ты водишь, их таскаешь
По пирушкам, по портикам, в театры.
Да! Средь них ты, Фабулла, впрямь прелестьна³.*

Соль эпиграммы в том, что поэт разоблачает тайное намерение и цель Фабуллы: она окружала себя уродинами, чтобы казаться красивой, и старухами — чтобы казаться молодой <...>

Таким образом, суть мастерства в этом виде остроумия состоит в разоблачении чьего-то хитрого замысла и в умении ярко это выразить. Так, у дона Луиса де Гонгоры:

*Что у всенощной вдовница
тихо стонет и томится,—
что ж,
но что стонет без расчета,
чтоб ее утешил кто-то, —
ложь.*

Тут необходимо, чтобы у того, кого критикуют, была в поведении какая-то хитрость и плутовство — подлинные или нами вымышленные; критическое остроумие подмечает эту хитрость и тайные виды. Так, Луперсио Леонардо раскрывает суть поведения и намерений Клорис в таком сонете:

*В прозрачный Клорис смотрится ручей,
в котором, радуясь, вострила ранее
свое оружие, чье очарованье
терзало душу мне, стрелы острей.*

*Избороздили годы кожу ей.
И стал алтарь, чье внешнее сиянье
ненесчислимой требовало дани,
желтое воска и золы бледней.*

И, страшной удрученная картиной,
она *слезами горькими и тиной*
мутит ручей, клянет весь белый свет.

Несчастливая! Ей не поможет ярость:
вода яснее, но все так же старость
рыдает над утратой вешних лет.

Иногда интересней приписать поступку выдуманную хитрость, чем просто выразить его истинную цель, — неожиданность мнимого умысла или тонкость ума, придумавшего его, пленяет нас. Марциал сказал о Геллии, который вечно что-нибудь строил и если не находил себе иного занятия, то менял в доме окна, будто Геллий делает это ради того, чтобы иметь повод и удобный предлог отказать в займе: «Извините, но я сейчас строюсь»:

*Строится Геллий всегда: то двери он новые ставит,
То подгоняет ключи и покупает замки,
То поправляет он окна свои или их заменяет:
Только бы строить! На все он что угодно готов,
Чтоб, если кто из друзей попросит дать ему денег,
Мог бы ответить ему Геллий: «Да строюсь я, друг»⁴.*

<...> Ложно истолковывая замысел, можно раскрыть хитрость в двух направлениях — тогда остроумие объяснения удваивается, ибо придумываются не один, а два мотива, один остроумней другого. Красавице, которая молилась, Камюэнс сказал:

Скажите, в молитвах своих
вы за кого просили —
за тех, кого вы убили,
за вас, убившую их?

Если за вас, — мольбами
какими на белом свете
искупите вы все эти
жизни, сраженные вами?

А если за них, — опять
я вас не пойму, убийца:
молясь, — зачем убивать?
Убивая, — зачем молиться?

Такие мысли всегда высказываются «к случаю», толкуя какое-либо обстоятельство события, и это придает им особую приятность. Когда хитрый умысел усматривается в каком-либо необычном обстоятельстве, рассуждение выглядит более обоснованным. Так, у Лопе де Веги:

Меня землей в лицо, как мертвеца,
вы встретили, а я — само бессилье,

должно быть, вы и впрямь меня убили,
я был рабом без чувств и без лица.

Живой, я клялся именем Творца,
что вас любить я буду и в могиле,
пусть вы меня навеки схоронили,—
любовь не знает смертного конца.

Скажите, руки, что это — услуга:
убитого красою вашей друга
покрыть землею — или ханжество?

Так вор, безвинного смертельно рая,
от ужаса, а не от состраданья
хоронит в доме собственном его.

Но и там, где никакой хитрости нет, ее можно талантливо придумать. Красивая дама кормила ребенка сладостями и, вкладывая ему в рот конфетку, говорила, чтобы он закрывал глаза; малыш не слушался — она снова говорит, чтобы закрыл глаза, а он все глядит на нее. Тогда галантный и сметливый Руфо заметил: «Сеньора, он не хочет ради лакомства лишиться рая».

Когда острая мысль такого рода высказывается по поводу меткого наблюдения, она достигает вершин остроумия; сперва в предмете отмечается контраст, затем язвительной критикой дается ему объяснение. Марциал заметил, что бравый юноша Гемелл горячо хлопочет о том, чтобы жениться на безобразной и старой Маронилле; объяснение — Гемелл надеется вскоре стать ее наследником:

Гемелл наш Марониллу хочет взять в жены:

Влюблен, настойчив, умоляет он, дарит.

Неужто так красива? Нет: совсем рожал

Что ж в ней нашел он, что влечет его? Кашель.⁵

<...> Не довольствуясь разоблачением действительного умысла, идут на то, чтобы его выдумать; так, об Александре говорили, что он не позаботился укрепить свою империю, чтобы никто из его преемников не мог с ним сравниться, либо же потому, что не мог себе представить чело- века, способного его сменить. Остроречивый Боккалинни поместил немало таких колких острот в своих «Известиях»⁶, богатом мыслями труде, предназначенном для людей просвещенных и разумных. Прочти рассуждение об Оттоманском государстве и его правительстве, но в особенности, следующее. При дворе Аполлона, говорит автор, появились однажды некие люди, сказавшиеся садовниками вселенной, и попросили у его величества какой-либо музыкаль-

ный инструмент, чтобы с его помощью они могли вырвать сорные травы в монарших садах. Аполлон удивился такой глупой просьбе, тогда садовники с обидой сказали, что обратились к нему, зная о привилегии, дарованной государям, — дабы очищать сады государства от вредных трав, которые на горе людям добродетельным столь обильно произрастают в любой республике, государям дарованы волшебные инструменты — флейта и барабан, при звуках коих мальва, цикута, крапива и прочее вредное зелье, сиречь люди для государства бесполезные, уступают место ремесленникам и трудолюбивым гражданам, которые вроде салата, укропа, дынь, гороха; а те добровольно с превеликим шумом и радостью покидают свою землю, отправляясь сохнуть и погибать вне родных пределов, для которых они были в высшей степени вредны, и т. д.

Изошренный ум подмечает для такой язвительной критики соответствие меж понятиями, ищет изящную аналогию, дабы острая мысль имела основу; это мы находим в едкой критике, которой придана форма эпитафии⁷:

Здесь спит Диего — нехристь — вечным сном,
ты со святым Антонием сравни
того, кто, уклоняясь от свиньи,
настигнут был Антоновым огнем.

Здесь мы видим параллель и аналогию между «огнем» и «свиньей» — обстоятельствами жизни субъекта, о котором создана острота. Гиперболическую мысль прибавил к соответствию дон Луис де Гонгора:

Роскошный выстроил дворец
судья, чтоб мир развел руками,
увидев, как тупой резец
себя увековечил в камне.

Эта острота имеет целью не только язвительную насмешку, но также похвалу и лесть, что является другой стороной ее двойного смысла. В этом четверостишии мы видим тот же способ, что и в предыдущем, с той лишь разницей, что там пояснение содержало колкость, здесь же в нем есть и похвала. Заметим мастерство автора — он то выражает хитрость, заключенную непосредственно в действиях, то эту хитрость примысливает. Превосходную мысль высказал отец Франсуа Раймонд, иезуит, по поводу воплощения божественного слова:

*Дивным искусством едва человек по образу Бога
Был сотворен, как любовь дарит ему Божество.*

Видя же, что человек убегает любви, словно быстрый
 С кручи гремящий поток мчит водяные валы,
 Молвит: «Что сделаю я? Сколько я ни пытаюсь приблизить
 К Небу его, всякий раз с глаз исчезает моих.
 Так погубить ли его? но люблю человека безмерно.
 Следовать стану за ним? — только быстрее бежит.
 Не погублю, не пойду за ним следом, и чтобы от Бога
 Он не отпал, скоро сам Бога родит человек»⁸

Автор с дивной меткостью восхваляет божественную мудрость. Изысканный Андраде, августинец, удвоил остроумие, введя двух персонажей и объясняя мотивы поведения обоих; когда тиран был побежден, говорит он, осталось два соперника — бог и Себастьян; бог даровал святому мученический венец до того, как он умер, а Себастьян, получив венец, все же умер. Ведь умер он не от первой пытки, но от второй; церковь изображает его умирающим не от палочных ударов, а от стрел; тиран мог обмануться, считая, что он уже умер, но мученик оживает и требует новой пытки. Теперь начинается спор меж Себастьяном и богом; бог венчает его еще до кончины, он же, заслужив венец, умирает; в этом видно великодушие любви божественной и благородство любви Себастьяна; бог показывает, что ему не важно увидеть мученика мертвым, а важно его увенчать, ибо дарует венец за пытку, которая не принесла смерти, а святой, умирая, после того как, осыпанный стрелами, получил венец, показывает, что не ради него страдал, но принимает смерть ради господина. Заметь живость слога этого большого таланта, которому подражают все, кто стремится в своих речах к тщательности и глубине.

Когда основой мысли служит особое обстоятельство, она выигрывает в остроумии и убедительности, а также потому, что замечание высказывается о чем-то необычном. Так рассуждает Лопе в сонете о святом воре⁹:

Как может славным называться вор,
 когда зовется славным воров тот,
 кто лучше всех крадется и крадет,
 и может одолеть любой замок.

А Димас, выставленный на позор,
 другого на кресте исхода ждет,
 войти желая через главный вход,
 заказанный ему до этих пор.

Но сам Господь сказал, что тот не тать,
 кто в двери входит: это имя дать
 нельзя тому, кто просит дать приют,

За прошлые дела он вором зван,
но Небо не поместится в карман,
и разве кража то, что нам дают?

Тайный смысл и тонкое замечание о нем весьма изящно поясняются критическим суждением — остроумие на этом выигрывает. Метко объяснил фрай Педро Грасиан, мой брат, монах ордена Святейшей Троицы, почему теща святого Петра, после того как господь ее исцелил, стала покорно прислуживать; смысл в том, говорит он, чтобы увеличить славу этого чуда, либо чтобы подать пример всем женщинам в ее положении, — ведь все свары с невестками происходят оттого, что свекрови желают верховодить, потому-то и берется прислуживать теща святого Петра, чтобы показать, что господь исцелил ее и от недуга и от свекровьего нрава.

Немалое искусство — превратить выдуманную хитрость в ее противоположность. Сенека сказал о милосердии Августа, что это было не милосердие, но пресыщение жестокостью¹⁰ <...> А Цицерон, когда Юлий Цезарь приказал снова водрузить сброшенные статуи Помпея, заметил, что тайная цель этого приказа — поставить свои статуи. <...>

Не менее остроумно отметить деятельную хитрость одного и бездеятельную простоту другого. Забавно наставляет Марциал Гавра, которого кто-то осыпал подарками: «Ты богат и стар, потому они мне подозрительны; боюсь, смысл этих даров в том, чтобы получить наследство».

*Тот, кто тебя, богача престарелого, Гавр, одаряет,
Вот что тебе (ты пойми!) он говорит: «Умирай!»*¹¹

<...> Когда противопоставляются два умысла, к тонкой критике прибавляется изящная антитеза. Флор сказал и о Помпее и о Цезаре: «Один не терпел равного, другой превосходящего»¹².

Суть этого вида остроумия в том, что мнимую хитрость не только подмечают, но еще и осуждают как бессмысленную — то есть тут смешаны оба вида критики, язвительная и насмешливая. Так, Марциал пишет о Цинне, который, будучи бедным, всем говорил о своей бедности, чтобы его считали богатым:

*Не приbedняйся, Цинна, ты и так беден*¹³.

<...> Как невинную хитрость злора превращает в порок, так, напротив, лесть обращает предосудительное в по-

хвальное. Плиний в своем изысканном и глубоком «Панегирике», этом великолепном собрании примеров для всей теории остроумия, объясняя чрезмерную щедрость Траяна по отношению к народу, говорит: *«Не искупал ты вину подачками и жестокость щедростью, к благодеянию не побуждала тебя надобность в безнаказанном злодеянии. Трагедиями этими ты хотел снискать любовь, а не вымолить прощание»*¹⁴.

Особенно хорошо получается, когда хитрость и коварство приписывают предметам неодушевленным, наделяя их чувствами. Изящно сказал Луис Велес¹⁵ в своем романсе о зиме:

Не желают быть ручьи
для деревьев зеркалами,
видя, как теперь бедны
те, что были королями.

Дон Луис де Гонгора прибавил к мнимой критике тонкое противопоставление — не то лесть, не то насмешка:

Прекрасные очи, не верьте
воде, застывшей в покое:
сперва она льстит, а после
шепчет совсем другое.

Поэт тут воспользовался двумя особыми и взаимосвязанными обстоятельствами — воды ручья, когда спокойны, отражают как зеркало, но, быстро струясь, искажают облик. Столь же остроумно сказал Лопе де Вега:

Филис, тебе лишь вода
на жалобы отвечала
не тем, что слушала их,
а тем, что грустно журчала.

Неодушевленным предметам искусно приписываются и все прочие свойства. Так, сладчайший Мантуанец¹⁶ наделил розу горделивостью и приветливостью в следующем изящном описании:

*Заросли роз лишь овеет весенним теплом, начинает
Зелень расти: поначалу круглится упругая почка,
После щетину шипов из себя выпускает кустарник,
Вслед же за тем начинает зеленые полнить покровы;
Узкие щели бутон раздвигает, на кончике самом
Роскошью алой, устами пурпурными хвалится гордо;
И, наконец, небосвод когда светлая красит Аврора,
Капли прохладной росы собирает трава молодая,—
Вся развернется краса: из раскрывшихся створок явившись,
Ярко сияет цветок, улыбаясь приветно прохожим.*

РАССУЖДЕНИЕ XXVII

О критике насмешливой

Этот вид остроумия и нетруден и приятен — подметив чужую глупость, все начинают наперебой рассуждать о ней, чаще порицая, чем оправдывая; но человек по натуре остроумный удвоит насмешку. Соль этих острот в том, чтобы подметить простоватость другого; таким образом, этот вид критики отличается от предыдущего, ибо там в поведении другого осуждалась хитрость, здесь же отсутствие оной, там мы подмечали коварство, здесь — простодушие или глупость. Великолепен в этом смысле сонет Бартоломе Леонардо:

Металл священный в храме загудел:
сам по себе, без посторонней длани
пророчествует колокол заране,
сколь горестен грядущий наш удел.

И лик спокойный Солнца потемнел,
уже затмила мгла его сиянье,
от грома содрогнулось мирозданье,
пронзенное дождем небесных стрел.

Но в час, когда, не зная, что случится,
душа любая будущим томится,
покой любви ты, Крмес, предпочел.

*Оставив все загадки вышней силе,
цветочками ты льстишь своей Панфиле,
бездушный молодящийся осел.*

Соперничать с ним может только сонет равного ему, а именно Луперсио, его брата во всем — были они оба сыновьями-близнецами прекраснейшей из девяти сестер¹:

Отнес октябрь в давяльни виноград,
и ливни пали с высоты, жестоки,
и топят Ибер берега в потоке,
мосты, поля окрестные и сад.

Опять Менкайо привлекает взгляд
челом высоким в снежной поволоке,
и Солнце еле видно на востоке,
когда сошли на землю мгла и хлад.

Вновь Аквилон терзает лес и море,
везде — в полях и в гаванях — народ
от ветра держит двери на запоре.

И Фабьо на пороге Таис льет
ручьи стыдливых слез, пеняя в горе,
что столь бесплоден долгих дней черед.

Поэт красноречиво заключает превосходным контрастом, благодаря которому мысль становится более колкой. Я привожу так много примеров из этих великих поэтов, потому что они вкладывают в свои творения душу остроумия; если же кого-то я не предлагаю как образец для подражания, то не потому, что не читал — читал я почти всех, — но потому, что нахожу его остроты бездушными; пусть им написано множество книг, но это только тела, лишенные души остроумия.

Материю для этого вида остроумия обычно предоставляет нелепость чьего-то поведения, и сатирик ехидно ее объясняет. Марциал тут был бесподобен. Бассу, владельцу золотого ночного горшка, пившему из стеклянного сосуда, поэт написал:

*В золото бедное ты облегчаешь желудок, бесстыдник
Басс, и пьешь из стекла. Что же дороже тебе? ²*

<...> Обычно осуждению подвергается различие или несообразность в атрибутах предмета, их несоответствие, на котором и основан контраст. Так, Гораций насмехается над капризами певцов, которые, когда их просят, ни за что не начнут петь, а потом никак не закончат:

*Общий порок у певцов, что в приятельской доброй беседе,
Сколько ни просят их петь, ни за что не поют; а не просят —
Пению нет и конца! — Таков был сардинец Тигеллий.
Цезарь, который бы мог и принудить, если бы даже
Стал и просить, заклиная и дружбой отца и своею,
Все ни во что бы! — А сам распоеется — с яиц и до яблок
Только и слышишь: «О Вахх!» ³*

В других случаях подмечается контраст меж различными субъектами и высмеивается глупость их всех. Как всегда, с большим остроумием рассуждая, магистр фрай Эрнандо де Сантьяго, величайший оратор своего времени, краса святой семьи Богоматери Милосердия, во второй проповеди на великий пост, в разделе третьем говорит: «Грешный человек всегда смотрит на все страдания, недуги и смерть как на что-то до него не касающееся: вот умер

человек молодой, крепкий, пышущий здоровьем, и старик говорит: «Смерть берет и старого и малого, неразумные, распущенные юнцы помирают первыми»; умрет дряхлый старец, тогда юноша скажет: «Естественно; что он умер, давно пора бедняге»; умрет человек болезненный, у которого суставы чуяли погоду лучше, чем журавли, и который из-за мучительных болей стал настоящим астрологом, тогда здоровяк скажет: «Да этот уже давным-давно в покойниках числится»; умрет здоровяк, тогда человек хилый скажет: «Нечего полагаться на здоровье; кто в жизни ни разу не болел, того курносая первым хватает»; умрет богач, тогда бедняк говорит: «У-у, лакомки, обжоры; сидят сиднем, не трудятся, ясное дело, таких смерть должна скорей забирать»; умрет бедняк, тогда богач говорит: «Эти несчастные питаются скверным хлебом, пьют грязную воду, ходят раздетые, спят на полу, жизнь их всечасно под угрозой». Все отсылают смерть в чужой дом». Мораль с сатирическим оттенком очень хороша, но чтобы она звучала убедительно, в ней должно быть обобщение.

В мастерстве, применяемом в этом виде остроумия, есть свои тонкие приемы — острота может основываться на самом предмете и какой-то его несообразности, а может выразиться и в способе, которым хотят уязвить. Когда противоречие есть в самом предмете, его нетрудно схватить. Так, Лопе пишет в эпитафии Генриху VIII Английскому:

О Генрих, тяжкие каменья
не только сердце льва сокрыли
с тобой любовь твоя в могиле,
дерзания и заблужденья.

Заблудший англичанин, равный
сияньем солнцу! Как ты смог,
простершийся у женских ног,
пребыть главою церкви славной?!

Показать двойную несообразность — значит состричь вдвойне. Некто порицал толедских торговцев с улицы Алькана: «Вот глупцы! Днем без жен, ночью без имущества!» Говорил он так потому, что все лавки на этой улице крохотные, отчего хозяева, проводя там весь день, на ночь расходятся по домам.

Весьма выигрывает остроумие также от преувеличения, которым контраст усиливается, а если контрастов два, то тем лучше. Дон Луис де Каррильо в дивном сонете о дивном герое подмечает в истории Самсона два контраста:

первый — меж судьей, который его осуждает, и героем, и второй — в нем самом, не разглядевшем козней женщины:

На пути в удивление зрит Самсон,
и пути в удивлении: что стало
с тем, кто, как нити, их срывал, бывало,
они дрожат, но ведь дрожит и он.

Тот, что врата вознес на горный склон,
гигант, неистощимых сил зеркало,—
перед врагами клонится устало,
коварно взятый хитростью в полон.

Судья жестокий входит, обрекая
его глаза на смерть, а он, вникая
в обман, с улыбкой молвит палачам:

*«Коль я не мог увидеть, что Далила
меня, жестокая, перехитрила,
я сам проклятье шлю своим очам».*

С присущей ему ученостью и красотой слога Матео Алеман показывает, пользуясь преувеличением, глупость простолюдина, заявившего, что никогда не знал любви, и остроумие глашатая, воскликнувшего при этих словах: «Вот твой осел!» Знаменитым стало четверостишие умнейшего нашего советника⁴, посвященное двойной глупости:

Нелепо продавать в кредит,
такая практика опасна:
тот, кто не платит в миг соблазна,
платить, очнувшись, не спешит.

Критика, высказанная «к случаю» и основанная на необычности обстоятельств, — самая остроумная, ибо острота здесь имеет почву. Так, доктор дон Хуан Оренсио де Ластаноса, каноник кафедрального собора в городе Уэске, муж глубочайшего ума, незапятнанной добродетели, обширных знаний, большого опыта, безупречный и вдохновенный священнослужитель, часто говорит: «Прежде крестильная купель была при храме, и там было истинное ее место под опекой даятелей и благочестивых священников; ныне же купель церковная соединилась с вертепом театральным, и добра ей от этого не будет, одно зло». Превосходно сказано! Заметим искусное сопоставление двух понятий, их противопоставление — купели церковной и театрального вертепа.

От частного предмета можно искусно перейти к сатире общей и высказать поучение универсальное — об этом

мы также скажем в главе об остроумии сентенциозном. Пользуясь историей некоего ученого мужа, подпавшего под власть недостойной любви, Альчиати создает изящную эмблему и замечает, что Паллада, богиня мудрости, при споре с Венерой достаточно уже была оскорблена легкомысленным юношей, чтобы не стерпеть ныне поношения от своего ученика, который должен был ее предпочесть всем прочим:

*Весь погруженный в занятия, оратор, законник искусный
И книжник выдающийся
В Гелианиру влюблен. Не любил предводитель фракийцев
Так сестрину разлучницу⁵.
Этот судья отчего ж предпочел дар Кипридин Палладе?
Не хватит ли Идейского?⁶*

Сатира общая бывает столь же остроумна и занята, отмечать глупость, присущую всем, — немаловажная часть мудрости. Так, некто⁷ придумал родословную глупцов. Дескать, Убейвремя женился на Глупости, и у них родился сын, которого называли Аядумал; этот сын женился на Юности, с которой у него было много детей: Экабеда, Невдомек, Недогадался и дочь Кабызнать. Дочь эта вышла замуж за Авосю, у них родились дети: Ладноуж, Завтра-завтра, Времятерпит, Другимразом. Времятерпит женился на донье Экабеда, и у них родились дети: Небылопечали, Ясамсусам, Менянепроведешь, Иненадейся, Вывернусь. Ясамсусам женился на Суетности, и их дети назывались Вамназло, Будетпомоему, Хочунарядов; Хочунарядов вышла замуж за Такибудет, и у них родились Повеселимся и Тридцатьтринесчастья, которая вышла замуж за Безмозглого и родила ему таких детей: Сойдетитак, Какоекомудело, Плевалянавсех, Низачтонасвете, Неморочьтемноголову, Двумсмертямнебывать, Пустьболтают, Вотувидите, Неучитемяжить, Чтосделанотсделано, Хотьубейменя, Говоритечтохотите, Поспорюхотьнатисячу, Амнстокакосдело, Отголодানেумирают, Живемнетужим. Вот Хочунарядов овдовела и второй раз вышла замуж на Незнайку; растратили они все свое достояние и стали говорить друг другу: «Наберемся терпения, возьмем денег взаймы — и хватит нам повеселиться этот год и будущий»; посоветовались они с Неподведет, сделали как задумали, а как пришел срок и им нечем было уплатить долги, Всевжизниобман посадил их в тюрьму, где их навещал Богодаст, а потом Бедность свезла их в лазарет, и там кончили свои дни раз-

веселая Хочунарядов и Незнайка. Похоронили их вместе с их прабабушкой Глупостью, и осталось после них множество детей и внуков, которые рассеялись и странствуют по белу свету. Подобная обобщенная критика может быть в частичном виде применена к какому-либо случаю, и это будет так же остроумно.

Осуждению подвергаются изъяны не только моральные, но и телесные. Так, Бартоломе Леонардо сказал одной красавице, чью природную прелесть искусственные прикрасы скорее портили, чем украшали:

Сотри румяна, Лаис,— непрестанно
их кислый запах выдает обман.
А если въелся в щеки слой румян,
потри их мелом, и сойдут румяна.

Хотя природа и в руках тирана,
и сталь кромсает сад, где сплошь бурьян,—
но разве хоть один найдешь изъян
в глухом лесу, чья прелесть перевозданна?

И если Небо коже подарило
правдивых роз румяна и белила,
зачем же пальцем в щеки грим втирать?

Красавица моя, приди же в чувство!
*Для совершенной красоты — искусство
не в том ли, чтоб искусство презирать?*

Из ряда критических замечаний образуется занятное сатирическое рассуждение, в котором меж разными порицаемыми предметами устанавливается соответствие. Таких рассуждений, и весьма знаменитых, немало у Траяно Боккалини; особенно остроумно то, где к Аполлону обращаются с просьбой поместить среди избранных книг его бессмертной библиотеки «Учтивого Галатео»⁸, и его величество на сей предмет советуется со своими князьями и сановниками; рассуждение это великоленно — я имею в виду оригинал или первые издания, ибо потом, при переводах на разные языки, его перекраивали и приспособляли к обстоятельствам.

Очень острой получается критика, когда от одной крайности переходит к другой. Марциал потешается над Геллией, которая, желая сочетаться браком не иначе как с сановником, так долго выбирала, что состарилась и под конец вышла замуж за корабейника:

*Дедами, предками ты и громкими их именами
Хвалишься все, и совсем всадник не пара тебе,*

*Геллия: все говоришь, что лишь за сенатора замуж
Вышла бы. Ну, а глядишь, за коробейником ты⁹.*

<...> Можно также строить критику на переходе от более существенной черты к менее существенной, контраст между которыми и составляет причину промаха. Так, император Август, узнав, что Ирод при избииении младенцев не пощадил даже собственного сына, сказал: в доме Ирода лучше быть свиньей, чем сыном, ибо свинью он, еврей, не убьет.

Непоследовательность в поступках особенно благоприятна для остроумной насмешки. Шут Франциска I Французского, столь же остроумный, сколь меткий, сказал однажды королю: «Сир, ваши советники, по-моему, просто дураки — они все толкуют о том, какими путями вы войдете в Италию, но ни слова не говорят вам о том, как вы оттуда выйдете».

Хитрость одного и доверчивость другого образуют сочетание весьма выигрышное для острой мысли; его мы находим в великолепном сонете Алонсо де Саласа, посвященном святому Иоанну:

Горы священной светлая вершина,
ведущая к сиянию высот,
непогрешимой святости оплот,—
вы миру Божьего явили Сына.

Не вами ли была первопричина
открыта в книге, что к добру ведет?
Вы мрак рассеяли, чтобы народ
сокрытого увидел Господина.

Зачем Царя вы показали черни,
унизившей его венцом из терний
в своем слепом желанье истязать?

О, опустите перст! Толпа жестока,
заблудшим душам показать пророка —
равно волкам Ягненка показать.

Когда одним замечанием удастся задеть двоих, получается двойная острота. Туллия, дочь Цицерона, ходила очень быстро, даже до неприличия быстро; зять же его Пизон, напротив, шагал очень медленно; однажды Цицерон в присутствии дочери сказал зятю: «Пизон, ходи как мужчина». Одним словечком он дал понять обоим их недостатки. Знаменитый проповедник, августинец Кастро Верде, честь и слава Испании, иронически пристыдил много-

численных своих слушателей, которые шумели; пусть ведут себя тише, сказал он, и не будят своих соседей, которые спят; этими словами он уговорил всех.

Противопоставляя перепутавшиеся обстоятельства, позабавился кордовский советник в такой редондилье:

Клянусь чистотою небесной царицы,—
ваш дом посещая, я думал не раз:
какая бы женщина вышла из вас,
какой бы мужчина — из вашей сестрицы!

Приписать глупость не самому глупцу, а другому, изменив обстоятельства или мастерски воспользовавшись условным оборотом, в высшей степени остроумно. У архиепископа толедского дон Алонсо Каррильо был слуга, чьей обязанностью было заносить в особую книгу все глупости, которые совершались в доме архиепископа; однажды он записал туда самого своего господина за то, что тот дал большую сумму денег алхимику на покупку материалов для изготовления золота. Архиепископ, по обыкновению читая эту книгу в конце месяца, заметил: «А если у него получится?» «Тогда, — сказал слуга, — мы зачеркнем имя вашего преосвященства и впишем алхимика».

Преувеличение придает глупости особенную яркость. Об одном сеньоре, истратившем уйму денег на сухую безделицу, некто сказал, что он-де развел костер из коричневого дерева, чтобы испечь репу. Очень уместно в критическом выпаде уподобление. Клясться истиной, говорил мудрый и изобретательный Руфо, — это все равно что зажигать факелы в полдень.

Придумать мнимую глупость — еще более трудная задача для изощренного ума, чем просто предполагать глупость в ком-то или подмечать. Подобных остроумных и шуток полны развлекательные книги, там найдешь забавные насмешки над разными нациями, городами, даже над профессиями и занятиями. Множество чрезвычайно остроумных побасенок сообщает нам сиятельный принц дон Хуан Мануэль в своей бесценной книге «Граф Луканор», где моральная философия изложена в виде занятнейших притч; достаточной похвалой этой книге служит уже то, что ее, украсив своими примечаниями и толкованиями, недавно издал Гонсало Арготе де Молина, человек тонкого вкуса и глубоких суждений, а также обширных познаний в литературе и истории¹⁰. Среди многих весьма поучитель-

ных историй есть в этой книге одна, имеющая целью показать, как упорно иногда держится всеобщее заблуждение и как люди, поддаваясь чужим мнениям, отказываются верить своему уму, хвалят то, что прославляют все, хоть сами ничего в этом не смыслят, — только бы не выказать меньшую остроту ума или худший вкус, но в конце концов ложь разоблачают и всеисильная истина одерживает победу.

«Явились однажды, — рассказывает дон Мануэль, — к некому королю три обманщика и сказали: они-де могут соткать полотно с дивными узорами и с таким необычайным свойством, что люди сомнительного происхождения, незаконнорожденные, обесчещенные своей женой и т. д. не смогут этих узоров увидеть. Услыхав это, король весьма обрадовался и повелел отвести им особый дворец, где бы они занялись своим делом. Набрали обманщики много золота, серебра и шелка, поставили свои станки и принялись делать вид, будто день-деньской заняты работой, а по прошествии нескольких дней один из них пошел доложить королю, что, мол, кусок полотна уже соткан, краше в мире не найдешь, и ежели его величеству угодно будет на него взглянуть, то пусть соизволит прийти один. Король, желая убедиться в их искусстве, послал сперва своего камергера, не предупредив его о чудесных свойствах полотна. Пошел камергер взглянуть на него, и тут мастера сообщили ему то же, что говорили королю. Камергер не посмел сказать, что ничего не видит, и доложил королю, что, мол, видел он полотно, видел и узоры на нем и что красота их неопишима. Послал король другого придворного, тот, возвратившись, повторил то же, что говорил камергер, и, после того как все, кого король ни посылал, сказали ему, что видели полотно, отправился он сам на него посмотреть; вошел в отведенный ткачам дворец и увидел — стоят все трое и делают вид, будто ткут, а они стали ему говорить: «Вот здесь такой-то узор, а здесь выткана такая-то история, а здесь такая-то фигура, а это вот такой цвет, и все очень красиво и изящно». Слышит король такие их слова, а сам-то ничего не видит, хотя все другие, как они ему говорили, это полотно видели. Король прямо-таки обмер от ужаса, ибо подумал, что, видно, он не сын своего отца.

Принялся и он расхваливать полотно, а возвратясь к себе, наговорил всем бог весть что о его красоте и чудесных узорах. Через три дня послал король своего главного

министра посмотреть на полотно, и тот, чтобы не лишиться чести, стал его расхваливать не меньше, а еще больше, чем хвалил король, отчего король весьма опечалился; на завтра послал он своего временщика, и с тем произошло то же самое. Так король и все жители его страны были обмануты, ибо никто не решался сказать, что не видит полотна; дело так шло и дальше, пока не наступил какой-то большой праздник; все стали уговаривать короля, чтобы он облачился в платье из нового полотна; ткачи явились, делая вид, будто несут ткань, завернутую в простыни, затем они будто бы ее развернули, сняли с короля мерку и принялись делать такие движения, будто режут полотно. В день праздника они снова явились, говоря, что принесли уже сшитое платье, и стали делать вид, будто надевают его на короля; когда же король, по их словам, был одет, он сел на коня и вместе со своими грандами поехал по столице. Смотрят люди, что он едет в таком виде, но так как все уже знали, что тот, кто не видит той ткани, тот либо незаконный сын, либо еврей, либо рогоносец, то все кричали, что видят платье короля, и громко его расхваливали, пока не подошел к королю негр, королевский конюх, и не сказал: «Государь, вы же в одной рубашке, вы раздетый едете». Кто-то услышал эти слова и закричал то же самое, за ним другой, и так один вслед за другим все стали признаваться, что не видят ткани, даже гранды и сам король наконец осмелели и тоже признались, что были обмануты. Бросились искать обманщиков, а их и след простыл, и унесли они с собой все золото, серебро, шелк и деньги, что им надавал король. Так вот и держатся среди людей многие заблуждения — все боятся потерять доброе имя, высказав свое особое мнение».

К этому же виду острых мыслей принадлежит, хотя имеет смысл противоположный, порицание, в котором говорится, будто ни промаха, ни глупости не было в поступке на первый взгляд чрезвычайно глупом.

Так, о человеке, который, когда у него попросил взаймы некто прослышавший плохим плательщиком долгов, дал тому половину просимого, Марциал пишет, что тот поступил не глупо, а, напротив, весьма хитро — чтобы не потерять всю сумму:

*Тот, кто Лину отдать не все, а лишь половину
Предпочел,— предпочел лишь половину сгубить* ¹¹.

<...> На контрасте двух крайностей основана глупость, которую едко осуждает Руфо, изображая двух скряг:

О скряги, ваш завтрак -- из крошек,
какая нелепая цель;
чтоб стал пожирнее кошель,
вы морите голодом кошек!

Контраст двух противоположностей поддерживается иногда антитезой, всегда украшающей рассуждение. Неизменно остроумный дон Луис де Гонгора пишет:

Ее в лесу весь день он ищет,
пения меж густых дерев,
что стыд ее его лишает
того, что щедро дарит гнев.

Кордовский советник снабжает критику мудрой сентенцией в поучительном письме своему сыну, где он изложил основу благоразумия:

Подумай хорошенько и поймешь,
как много в жизни шуток и капризов:
изобличение во лжи -- есть вызов,
но терпят вызывающую ложь.

РАССУЖДЕНИЕ XXVIII

О критике рассудительной

Рассудительные остроты равно содержат и благоразумие и тонкость ума. Мастерство тут состоит в том, чтобы суждение было глубоким, порицание скрытым и отнюдь не пошлым, — речь может идти и об ошибках и об удачах. Некий солдат Ганнибала после победы при Каннах сказал, что их полководец умеет побеждать, но не умеет воспользоваться победой; умеет победу одержать, но не удержать¹. Маркиз де Саборньяно, когда в его присутствии говорили об одном государе, приказавшем своему главнокомандующему оборонять страну, не вступая в бой и не делая переходов, сказал, что такой приказ дает полномочия на то, чтобы быть побежденным, но не на то, чтобы победить. Это и другие весьма глубокие и рассудительные изречения приводит аббат монастыря Сан-Микеле Джованни

Ботеро в своей книге «Достопамятные изречения» самых прославленных людей своего времени. Прочти ее, ибо это книга хорошего вкуса и весьма любопытная, она достойна войти в самую отборную библиотеку, как и все произведения Ботеро; его «Государственное благо» было особо отмечено похвалой Мудрого Филиппа, который эту книгу усердно читал и повелел перевести с итальянского на испанский; но особенно примечательны у него «Сообщения о разных странах мира и их государях», где он описывает основы государственного строя разных монархий, источники доходов и могущества, их законодательство, устройство армии и отношения с соседями, хотя порой, возможно, и ошибается, что не удивительно в таком всеобъемлющем труде, который стоило бы поместить в дельфийскую библиотеку; кто эту книгу не читал, не вправе считать себя человеком просвещенным.

Иногда острога имеет общий характер, отмечая глупость, присущую людям вообще. Так, красноречивый молчальник, который даже тем, что умолчал о своем имени, следовал правилу своего святого ордена, но еще более — великому смирению своему, славный отец дон Мигель де Дикастильо в своей глубокой, остроумной и изысканной поэме «Дом господень, Королевский картезианский монастырь в Сарагосе» рассматривает и обсуждает свойственные людям ложные убеждения:

Болтун слывет у нас красноречивым,
жестокое считают справедливым,
а труса храбреем,
развратника — моральным образцом,
нахала — не нахалом,
а расторопным малым.

Поклеп и ложь считаются талантом,
а заушатель — остроумным франтом,
болтающим невинно,
но скромность — низостью простолюдина,
защитой чести — мечь,
а восхваленьем — лесть,
коварством — разум, ловкость хитреца —
деяньем мудреца.

Слывет отныне лицемерьем вера,
молчание — невсжеством осла,
геройские дела — примером зла,
но мот — не мот, а щедрый кабальеро,
схиного зовут весельчаком,
порок — достойнейшее из отличий

(считать наоборот — не знать приличий,
считаться дикарем).

Столь ложные суждения
порок нозводят в меру поведенья,
забыты стыд и честь,
распутство стало модой благочинной,
и грешников под ангельской личиной
уже не перечессть...

Как разумно он осуждает человеческую глупость вообще и как удачно подмечает частные ее случаи! Такие рассуждения говорят о глубоком знании жизни, их источник — великолепная зрелость ума. Не раз слышал я подобные суждения из уст равно мудрого и доблестного португальского дворянина Пабло де Парада, Сида нашего времени (кому обязаны мы всеми великими победами в этой войне, ибо если высшие военачальники намечали сражения, то выигрывал их он; он оборонял Таррагону, когда ее осаждал самый деятельный из французских полководцев, участвовавших в каталонской войне, маршал де Ла Мот; на полях Лерида в той памятной битве, где главнокомандующим был дон Фелипе де Сильва, он, Парада, был первым в атаках и победоносных схватках, командуя славным отрядом сеньора принца; он с гвардейским полком пошел на штурм неприступных укреплений графа де Аркура, прозванного Непобедимым, первым захватил крепость и удержал вопреки всем предсказаниям, а когда получил приказ оставить ее, то сумел добиться его отмены, говоря, что, пока его храбрые кабальеро, честные солдаты и он сам будут живы, они этой крепости не сдадут; продолжая побеждать, он обратил в бегство знаменитого графа де Аркура и освободил Лериду от осады; все это, о чем я сообщаю, я видел своими глазами, сопровождая героя вплоть до вражеских укреплений). Итак, я слышал, как этот португальский Марс, воскрешающий в памяти подвиги первых испанских завоевателей в Италии и Фландрии, герой, достойный жить в век воинственного Карла, говорил и повторял: «Глупцы все, кто глупцами кажутся, и половина тех, кто таковыми не кажется».

Осуждение чаще всего бывает направлено против людских слабостей — то ли в общем, то ли в частностях. Искусной антитезой описывает Лопе де Вега женщину:

О женщина, услада из услад
и злейшее из порождений ада,

мужчине ты и радость и награда,
ты боль его и смертоносный яд.

Ты добродетели цветущий сад
и аспид, выползающий из сада,
за доброту тебя прославить надо,
за дьявольскую ложь — отправить в ад.

Ты кровью нас и молоком взрастила,
но есть ли в мире своенравней сила?
Ты шелест крыл и злобных гарпий пруть.

Тобою нежим мы сердца и раним,
тебя бы я сравнил с кровопусканьем,
оно целит, но может и убить.

В частностях подобные суждения могут относиться к отдельным людям, чьи особенности известны. Так, Август, посылая Гая в Армению, упрекал его за приверженность к Помпею, за Александрову дерзость и за его, Гая, счастливую судьбу. К этому же виду остроумия относится определение достоинств разных провинций; забавно высказаны они в следующей эпиграмме:

*Бетика шлет лошадей, а тавров свирепых Харама,
Дарит Кастилья вождей и Аригон -- королей².*

<...> С большой меткостью описывает и критикует разные возрасты человека мудрый Гораций в своей «Науке поэзии».

*Мальчик, который едва говорить и ходить научился,
Любит он больше всего возиться среди одноклассов,
То он смеется, то в плач, что ни час, то с новою блажью.
Юноша с первым пушиком на щеках, избавившись от дядьки,
Рад и псам, и коням, и зелени Марсова поля,
К злему податлив, как воск, а добрых советов не слышит;
Думать не хочет о пользе своей, тратит деньги без счету,
Самоуверен, страстями горит, что разлюбит, то бросит.
Зрелый муж на иное свои направляет заботы —
Ищет богатств, полезных друзей, блистательной службы,
Остерегается ложных шагов и лишних усилий.
Старца со всех сторон обступают одни беспокойства —
Все-то он ищет, а то, что найдет, для него бесполезно,
Все свои дела он ведет боязливо и вяло,
Медлит решение принять, мечтает пожить да подумать,
Вечно ворчит и брюзжит, выхваляет минувшие годы,
Ранние годы свои, а юных бранит и порочит³.*

Четыре эти возраста некий весьма рассудительный человек сравнивал с характерами обитателей четырех испанских провинций. Не только люди, сословия, нации и про-

винции, но даже сами добродетели и пороки могут быть предметом порицания или похвалы, выраженных в остроумно критической форме. Это мы находим в знаменитой полной учености книге, приписывавшейся величайшим талантам Испании благодаря своей остроумной и глубокой назидательности; в занятой и искусной аллегории автор рассказывает историю Кривды и Правды:

«Ничто на свете не вправе роптать, что не извело расцвета: всему был свой срок и черед. Но со временем все изменяется: одно приходит в упадок, другое уже забыто. Та же участь постигла и Правду. Была и ее пора, в древности, когда ее почитали больше, чем теперь. Но всякое благо надоедает, и только зло неистребимо, а потому столь досточестный обычай не мог удержаться среди нас, грешных. Пришла страшная чума, и те, кто, переболев, остались в живых, получили увечья, а новое поколение, здоровое, стало насмехаться над калеками, над их телесными изъянами и пороками, что тем весьма было досадно. И тогда у людей мало-помалу пропала охота слушать Правду, а раз никто не хотел ее слушать, то и говорить ее никто не хотел; так с одной ступеньки поднимаются на вторую, со второй на третью — до самого верха, а от искры сгорает целый город. Под конец люди и вовсе обнаглели и, отменив давний обычай, осудили Правду на вечное изгнание, а на ее трон посадили Кривду. Пришлось Правде подчиниться приговору. Побрела горемычная одна-одинешенька, как все опальные, — ведь почет воздается по достоянию и могуществу, а нагрянет беда, и друзья станут недругами. Дорогой взошла Правда на кособок и увидела, что с вершины соседнего холма спускается великое множество народу. Во главе несметного войска выступали окруженные свитою короли, правители, князья и жрецы того языческого племени, вельможи и разные чиновники. Сообразно сану и званию они расположились вокруг колесницы, сооруженной с дивным искусством и великолением, которая торжественно двигалась в середине процессии. На колеснице возвышался трон из слоновой кости и эбенового дерева, блиставший золотом и самоцветами, а на троне восседала красавица в королевском венце, но стоило к ней приблизиться, и красота ее исчезала, прекрасное лицо становилось безобразным. Сидя, она казалась стройной и статной, но когда вставала или ступала, видны были многие телесные изъяны. Одеждой ей служили цветы подсолнуха,

пышные и яркие, но такие нестойкие, что даже легкий ветерок обрывал их лепестки. Пораженная этой роскошью, Правда загляделась на шествие, а когда колесница приблизилась, Кривда узнала изгнанницу и приказала своей свите остановиться. Подозвала она Правду и спросила, откуда, куда и зачем та идет. Правда все рассказала начистоту. Тогда Кривда подумала, что не худо бы ради пущего величия держать в своей свите Правду, ибо о могуществе судят по числу побежденных противников — чем их больше, тем громче слава. Она велела Правде повернуть за ними. Волей-неволей пришлось изгнаннице последовать за Кривдой, да только пошла Правда в самом хвосте — там, как известно, всегда ее место. Хочешь найти Правду, не ищи ни подле Кривды, ни среди ее приспешников; Правда всегда к концу приходит и объявляется. Первая остановка была в некоем городе, где навстречу шествию вышел Случай, весьма могущественный владыка. Он пригласил Кривду расположиться в его дворце. Та поблагодарила за любезность, но отправилась в богатую гостиницу Таланта, где она и ее свита пообедали и отдохнули. Когда же собрались идти дальше, дворецкий Кривды по имени Чванство — мужчина осанистый, с длинной бородой, суровым лицом, важной походкой и неспешной речью — спросил у хозяина, сколько с них причитается. Хозяин представил счет, и дворецкий, не глядя, кивнул, что все верно. Тогда Кривда распорядилась: «Уплати этому человеку теми деньгами, что дал ему на хранение, когда мы прибыли сюда». Хозяин опешил, он не мог взять в толк, о каких деньгах идет речь. Сперва он счел это шуткой, но гости стояли на своем, все важные господа в свите поддержали Кривду, и хозяин стал возмущаться и уверять, что никаких денег ему не давали. Тогда Кривда выставила свидетелей; то были ее казначей Праздность, виночерный Лесть, спальник Порок, камер-фрейлина Подглядка и другие придворные. А чтобы Талант окончательно убедился, она велела призвать его сына Златолюбие и его жену Алчность, каковые подтвердили слова Кривды. Видя, что дело плохо, Талант завопил во весь голос, призывая небеса в свидетели своей правоты, — ведь ему не только отказались заплатить, но еще требовали то, чего он не должен. Увидела Правда, как худо придется Таланту, — а она всегда желала ему добра, — и говорит: «Друг мой, ты прав, но это тебе не поможет: от долга отпирается сама Кривда, и, кроме меня, здесь неко-

му за тебя заступиться, да и я всего только могу заявить свое мнение, что и делаю». Эта дерзость так рассердила Кривду, что та приказала своим слугам расплатиться с Талантом за счет Правды. Так и поступили, а затем двинулись дальше по дорогам, творя в трактирах и на постоялых дворах обычные для таких господ бесчинства и грабя всех хозяев подряд. Известно, злодея злодей карает; всякому вору, святотатцу, подлецу и извергу приходит конец от руки ему подобного негодяя; рыба рыбешку целиком глотает.

Пришли они в поместье Клевсты, закадычной Кривдиной подруги. Хозяйка вышла навстречу в сопровождении всей местной знати и своих приближенных, в числе коих шествовали Спесь, Измена, Обман, Чревоугодие, Неблагодарность, Коварство, Упрямство, Злоба, Лень, Мечь, Зависть, Обида, Скудоумие, Тщеславие, Легкомыслие, Пристрастие и многие другие домочадцы. Клевста позвала путников в свой дом, и Кривда приняла приглашение, но с условием, чтобы им предоставили только кров, а оплату угощения она-де возьмет на себя. Клевсте хотелось похвалиться своим богатством и самой попотчевать гостей, но из учтивости она не стала спорить и, поблагодарив Кривду за оказанную честь, повела всех к себе во дворец. Закупщик Угодливость и эконоом Непостоянство занялись приготовлениями к пиру. Прослышав о том, окрестные жители нанесли уйму припасов. Гости брали все, не глядя на цену. А когда пир кончился и Кривда со свитой собрались в путь, с них стали требовать за покупки. Но казначей сказал, что ничего никому не должен, а эконоом — что всем уплатил. Поднялся тут шум превеликий. Вышла Кривда и сказала: «Друзья мои, чего вам надо? Рехнулись вы, что ли? Ведь за все, что вы приносили, вам платили, я сама это видела; деньги вам вручали в присутствии Правды. Пусть она подтвердит, ежели вам довольно такого свидетеля». Пошли к Правде спросить, как было дело. Она притворилась, будто спит, но ее разбудили криками. Помня о прошлом случае, когда ей довелось пострадать за свои речи, Правда заколебалась — как быть? И вот решила она притвориться немой, дабы не расплачиваться за других, а тем паче за своих врагов. Так и осталась у нее эта привычка. С той поры Правда нема — больно дорого стоили ей речи; кто правду правит, тот и платит»⁴.

Обратите внимание на красоту слога — ни вычурности,

ни резкости, — рассказ течет естественно, гладко, ясно, просто, ровно; поистине это речь разумного человека.

Очень изящно и приятно сочетание критики рассудительной с насмешливой — одна судит, другая язвит, как, например, в поучительном сонете Луперсио Леонардо, этого философа среди поэтов.

Встречал ли ты чету, где нет обмана,
когда приданым служит красота?
Уже ты видишь, что душа пуста,
очнувшись от любовного дурмана.

То бедный ты, то старый, и нежданно
ту, что была верна и так чиста,
капризы донимают и тщета,
коль не найдешь и худшего изъяна.

Друг Фабьо, благодарен будь измене,
ты поклонись изменинице в колени
и постарайся Хулию забыть.

Уже другой твою изведаль долю,
не плакать должен ты — смеяться вволю,
коли осмеянным не хочешь быть.

Иногда автор высказывает истины глубокие и в то же время изысканные — они равно отмечены остроумием и мудростью. Такова эпиграмма Марциала, обращенная к Эмилиану:

*Эмилиан, ты всегда останешься бедным, коль беден:
Деньги даются теперь только одним богачам⁵.*

В этой прекрасной эпиграмме нет яркой остроты, лишь глубокая, очень верная истина <...>

Если критика обобщенная отмечает всем известное горе, или счастье, или явную глупость, то заметить и высказать суждение о глупости более важной, но скрытой — одна из важнейших задач критики рассудительной. Так, великий герцог Альба осуждал Помпея не столько за то, что тот был побежден врагами, сколько за то, что дал себя убедить своим приспешникам, согласился с ними и вступил в битву вопреки своему собственному мнению.

Превосходны также в этом виде критики парадоксальные, но глубокомысленные суждения. Таким был знаменитый приговор Мома, когда три бога заспорили о том, чье творение более совершенно. Вулкан представил человека, которого он смастерил с величайшим искусством; взглянув

на человека, Мом нашел в нем тот недостаток, что, поскольку в его душе часто рождается обман, следовало бы ему иметь в груди окошечко, чтобы можно было видеть, что у него там, внутри, и насколько слова его согласуются с его чувствами. Минерва похвалилась зданием великолепной архитектуры, но также услышала упрек за то, что не построила это здание вращающимся на оси, — тогда, если у соседа случится беда, можно было бы здание повернуть, чтобы входная дверь глядела на другую улицу. Нептун привел красавца быка, но и у этого был найден изъян — почему ему не сделаны глаза на рогах, чтобы он не наносил удары вслепую, но видел, что делает⁶.

Критика, осуждая, успешно пользуется вымыслом, ибо само по себе осуждение ненавистно и здесь нужен посредник — аллегория или басня. Такова басня о лисе, которая, войдя в мастерскую ваятеля, увидела голову юноши, прекрасно отделанную и красоты необычайной, но, заметив, что внутри эта голова пуста, лиса воскликнула: «О, какой красавец! Только мозгов у него нет». Это приговор всякой красоте, которая обычно — престол глупости.

*Вошла как-то лиса к торговцу масками,
Увидела там голову прекрасную,
И так искусно было то изделие —
Казалось, лишь недостает дыхания.
Но, в лапы взяв, она такое молвила:
«О, что за голова! Да только мозгу нет!»⁷*

Часто такие остроты содержат большую долю сатиры и некую сентенциозность, но все же преобладает в них меткое наблюдение и проникательное определение. Все эти качества находим мы в сонете старинного поэта Сильвестре, остроумного португальца, переселившегося в Гранаду:

Как трудно думать, если ты дурак,
как просто забияке распалиться,
как глупо сыплет шутками тупица,
и как легко тушется простак.

То не поймут самих себя никак,
то не желают с правдой согласиться,
поэтому тупица, как ни тщится,
а в голове его все тот же мрак.

Уж лучше обходите дуралея,
он, дурь свою ослепшую лелея,
ведет себя отвратнее свиней.

И если даже самый умный олух
все тот же олух, — в городах и селах
оставить их как есть всего умней.

Итак, главная задача в этом виде остроумия — дать критику необычную, плод ума незаурядного. Бесподобен был в этом Боккалини; особенно хороша у него притча о преобразовании мира, которое было поручено семи греческим мудрецам и некоторым римским философам. Фалес Милетский сказал, что причина всех неурядиц в господстве обмана и лучшее средство против этого — проделать окошечко в груди человека; людям была дана неделя срока на то, чтобы прочистить свои внутренности; по прошествии срока оказалось, что мера эта пошла на пользу лишь нескольким глупцам, ибо все прочие люди, стоит им день-другой провести с самым искусным притворщиком, распознают его до самых печенок; так что мнение Фалеса было отвергнуто. Солон приписывал все беды неравенству во владении земными благами — из-за этого богатые притесняют бедных, а бедные ненавидят богатых; он-де полагает, что надо наново распределить все блага мирские. Сенека возразил: от этого, сказал он, произойдет еще больший беспорядок, ибо людям низким и подлым достанется большая часть, а благородным и доблестным — совсем ничтожная. Хилон усмотрел корень зла в жадности к золоту и серебру и предложил собрать в одну кучу и утопить в море эти гнусные металлы, но ему возразили, что тогда люди начнут гоняться за другими вещами и средство не достигнет цели. Клеобул, сильно рассердившись, отверг это предложение; золото и серебро, сказал он, — это мера и эквивалент всех вещей, для того они и созданы верховным творцом, но вот железо, предназначенное природой для лопат, борон и прочих орудий, помогающих обрабатывать землю, коварство и жестокость человека сделали материалом для изготовления мечей, копий и кинжалов — орудий смерти. Питтак с досадой сказал, что горе в том, что государи не дают должностей и наград достойным людям; за государей заступился Периандр, обвиняя людей высокого дарования в недостатке преданности, в неблагодарности и самомнении; поэтому, мол, владыки мира сего предпочитают награждать людей смиренных и благодарных. Биант объяснил все беды тем, что народы смешались один с другим, а поэтому-де надо поднять еще выше Пиренейские горы между испанцами и французами, снежные Альпы между

итальянцами и немцами, сделать несудоходным пролив между французами и англичанами и Средиземное море, разделяющее Африку и Европу, а заодно все большие реки — Евфрат, Инд, Ганг, Тибр, Нил, Рейн и прочие, — чтобы за пределы своей страны никто не выезжал. Мнение это не было одобрено, ибо оно направлено против общения между обитателями земли, — к тому же очевидно, что нет такого уголка, где бы имелись все блага земные. Суровый Катон обвинил во всех бедах женский пол; лучшее, мол, средство — молить творца о том, чтобы мужчинам была дарована такая же милость, как пчелам, которые имеют привилегию плодиться без помощи самок⁸. Сенека предлагал созвать опытных и добросовестных наставников в искусствах и ремеслах, дабы каждый из них навел порядок в своем деле. Однако секретарь совета Манцони посоветовал призвать самого пациента — пусть, мол, предстанет перед мудрецами Нынешний Век и скажет сам, в чем его недуг. Так и сделали; больного внесли в креслах четыре поры года; был то старец почтенного возраста, но на вид довольно крепкий; можно было предсказать, что проживет он еще много лет, однако все заметили, что дышит он с трудом и тихонько охает да стонет. Мудрецы, удивившись, спросили, что у него болит. На это Век ответил: «Я, господа, вскоре после рождения уже стал хворать теми недугами, что так меня теперь мучают; лицо, правда, у меня румяное, но это потому, что нынешние люди приукрасили меня всякими хитрыми снадобьями; недуг же мой подобен приливам и отливам моря, в котором, несмотря на эти приливы и отливы, всегда одно и то же количество той же самой воды; разница лишь в том, что у меня, когда хорош наружный вид, тогда болезнь загнана внутрь, и наоборот. Если желаете увидеть, какие болезни меня снедают, снимите с меня этот богатый плащ, которым добрые люди прикрыли страшное, полумертвое тело». Мудрецы с ужасом отшатнулись, увидав этот живой труп, особенно же когда убедились, что коросту, его покрывавшую, удалить невозможно, ибо она въелась до самых костей и во всем теле кусочка здорового нет. Тотчас приказали поскорей снова одеть больного и выпроводили его прочь, признав неизлечимым; все убедились, что в этом мире проживешь лучше, терпя небольшое зло, чем добываясь безупречного блага, и что высшее благоразумие — это принять трудное решение оставить сей мир в таком виде, в каком мы его

застали. Но, чтобы народ, с нетерпением ожидавший постановлений столь почтенного синклита, не был разочарован, совет установил более низкие цены на тыквы, салат и капусту. Затем распахнули ворота дворца и огласили собравшейся у них несметной толпе сию вселенскую реформу, вызвавшую громкие крики радости, ибо подлый люд доволен любой подачкой, а люди здравомыслящие хорошо помнят слова Тацита: «пока будут на земле люди, будут и пороки».

Когда критика высказана «к случаю», она особенно хороша и в зависимости от обстоятельств может звучать необычайно остро. Таковым было рассуждение Марциала, убеждавшего лучше заплатить долги, чем судиться:

*«И судье надо дать, и адвокату...»
Секст, да ты уплати заимодавцу!»*

Остроумие здесь в том, что высказана верная мысль, примененная к особому случаю <...>

В подобной критике также есть свои разновидности и особые приемы; если она сочетается с тонким замечанием, остроумие выигрывает, так как содержит тогда кроме рассудительности еще и изобретательность. Дон Висенсио Салинас-и-Аспилькуэта, нынешний судья города Уэски, человек огромного ума, трудолюбия, честности и обширнейших знаний, заметил, что в Арагоне судей называют не просто судьями, как в других королевствах, но «правосудными», как бы указывая на то, что они должны быть воплощением правосудия и честности. Остроумное сомнение придает критике душу. Валерий Максим, поддаваясь свойственной черни враждебности к чужеземцам, писал о доблестном Ганнибале, что все же неясно, следует ли его называть Великим или же Ничтожным: «Оставляя потомкам память о своем величии, он оставил им и сомнение: было ли это великое добро или великое зло»¹⁰.

Некий придворный, применив антитезу, язвительно сказал о хитром Тиберии, когда тот — из кокетства или же чтобы испытать народ — отказался от власти: «Все прочие медлят исполнять, что обещают, ты же медлишь обещать, что уже делаешь»¹¹ <...>

Хороша критика с резким контрастом. Изящно сказал Патеркул о Марии: «Болезнь погубила мужа на войне грозного для врагов, в дни мира — для друзей». Такого рода определения весьма остроумны и служат немалым

украшением в изложении истории. Помпей говорил о себе самом, что все должности он получал раньше, чем начинал их ожидать, и отказывался от них раньше, чем ожидали другие.

Изощренный ум искусно пользуется для критики условными оборотами. Так, ученый и благочестивый отец Диего Пинто из ордена Иисусова, тот самый, что так дивно написал о боге вочеловечившемся и распятом — в четырех томах, по числу концов креста, дабы произведение его было законченным и совершенным, — говорил о том, что было бы, если бы закон господина повелевал то же, что обычаи и пороки мира сего; то есть чтобы скупой не пользовался своим достоянием; чтобы человек мстительный всегда терзался подозрениями и острил оружие; чтобы ослепленный любовью не спал спокойно в своей постели, но всю ночь проводил на холоде, под открытым небом; чтобы игрок был прикован к столу, теряя время, силы и деньги; чтобы честолюбец, вечно в хлопотах, был всеобщим рабом, и так все прочие. Тогда, говорит ученый-иезуит, все посчитали бы этот закон неприемлемым и бога — безжалостным; между тем люди добровольно и неуклонно исполняют эти законы мирской жизни, и ждут их в возмездие вечные муки ада.

РАССУЖДЕНИЕ XXIX

Об остроумии сентенциозном

Это — вершина деяний разума, ибо тут сочетаются живость мысли и верность суждения. Сентенции и критические замечания украшают изложение истории, которое без двух этих приправ кажется пресным, особенно для людей тонкого вкуса и глубоких познаний. И хотя всякая сентенция — это острая мысль, ибо истина высокая, потаенная и поучительная открывается лишь изощренному уму, но к этому виду остроумия мы отнесем лишь такие истины, которые подсказаны случаем, основаны на особом обстоятельстве; таким образом, это сентенция не общего характера, но связанная с особым случаем и его комментирующая. Римлянин Фабий, как известно, скончался от того,

что, когда пил молоко, в горло ему попал оказавшийся в молоке волосок; итак, хоть был он претором и пользовался многими другими почестями в сенате, одного волоска коровьего было достаточно, чтобы прервать течение его счастливой жизни. На этот редкий случай сложил глубокий и поучительный сонет остроумный и ученый отец Пабло де Рахас, валенсиец из ордена Иисусова; великий Бартоломе Леонардо, услышав этот сонет, сказал, что он похож на его собственные. Сонет служил пояснением к изображавшей эту историю эмблеме, изготовленной для погребальной церемонии, которой Сарагоса отмечала кончину нашего государя дона Филиппа Благочестивого:

Как непорочно и легко струится
нектар, чья сладость белая добра:
сияющая струйка серебра
не устает в уста младенца литься.

Но пусть ее сиянья убоятся
и самая цветущая пора:
не дремлет жизни черная сестра,
которая и в белизне таится.

Сколь узок вход для нашего дыханья,
им живы все удачи и желанья,
его и атом затворит легко.

*О жизнь, твой беглый свет для человека —
терзание: ведь ты висишь от века
на волоске, упавшем в молоко.*

Весьма изящный прием — завершить мысль глубокой сентенцией, служащей пояснением и концовкой для главного замечания, полного таинственного смысла. Так, неодолимое могущество смерти, которое другие выражают в сентенциях общего характера, остроумный Марциал показал применительно к необычному случаю. Из желоба крыши упал кусок льда и, перерезав шею проходившему внизу ребенку, убил его. «Где ж уберечься от смерти, — спрашивает поэт, — если она кует смертоносный кинжал даже из воды?»

*Где, от Випсаньевых близко колонн, сочатся ворота,
Где, отсырев от дождя, скользки камня всегда,
Мальчику в горло, когда подходил он под влажную кровлю,
Острой сосулькой впилась, оледеневши, вода.
После ж, свершив приговор жестокой судьбы над несчастным,
В ране горячей его хрупкий растаял кинжал,
Где же положен предел своеволию лютый Фортуны?
Где же от смерти спастись, раз убивает вода?*¹

<...> Хотя обычно сентенциям свойствен общий характер, можно при некотором умении приспособить их к случаю — тогда это будет сентенция конкретная, придающая мысли яркость. Так, дон Луис де Гонгора, изобличая суетную красавицу, пишет:

Покуда злату горше всех обид
твоих волос злаченные каскады,
и лилия, как ей глаза ни рады,
твой белоснежный лоб не умалит,

покуда рот, чей дразнит жаркий вид,
отвел от мака страждущие взгляды,
и горло в пору утренней прохлады
своим сияньем и хрусталь затмит, —

лоб, горло, рот и волосы, цветите,
доколе — вами бывшие в зените —
хрусталь и злато, лилия и мак

не только потускнеют и увянут,
но вместе с госпожой своею канут
в скудель, туман, земную персть и мрак.

Риторическая градация весьма украшает сентенциозное высказывание. Необычное совпадение — самый подходящий предмет для таких высказываний, и чем удивительней обстоятельства, тем более озадачивает тонкое замечание, которое затем поясняется сентенцией. Три молодые девицы, бросая кости, гадали однажды о своей жизни, чтобы узнать, кто из них умрет раньше; та, которой выпал несчастливый жребий, стала насмехаться над этой затеей и обзывать фортуны слепой. В этот миг от потолка отломился кусок и, обрушившись ей на голову, убил девушку. Альчиати воспользовался этим случаем для великолепной эмблемы и дал ей такую надпись: *«Надо всегда быть готовым к несчастью»*. Пояснение же звучит так:

*Вздумали как-то гадать три сверстницы девы, которой
Жребий выпал скорей Стикса поток пересечь.
Бросили кости, одной выпадает жребий несчастный,
Слепо смеется тогда дева над мрачной судьбой.
Вдруг черепица, упав, убивает девушку эту,
Дерзкой забавы, увы, так предсказанье сбылось.
Жребий бросайте, когда обступают страданье и горе:
Остерегайтесь судьбу в радостный час искушать².*

Прекрасной концовкой служит также сентенция, умело приспособленная к случаю и подсказанная его же обстоя-

тельствами. Некий сметливый придворный сумел вывернуться с помощью морализирующего сравнения, связанного с самим случаем. Было это во время ужина принца дона Карлоса, который, как всегда, был в дурном настроении; и вот один из придворных, сильно заскучав — то ли от болтливости принца, то ли от его неуместных шуток, — стал потихоньку пятиться к стенке, но так как за занавесью, которая ее прикрывала, была каминная ниша, он, попытавшись прислониться, упал; тут все присутствующие тоже чуть не попадали со смеху, а Карлос в сильном гневе сказал: «Невеже поделом и кара». Придворный, сумев столь же быстро ответить, как и подняться, сказал: «Черт побери, ваше высочество, таковы все опоры во дворце». На сравнении с розой построил назидательную мораль и превосходную сентенцию Томас Гудиель³:

Дочь Солнца и его садов Царица,
тебя, как утро, пробудил Восток,
то, как заря, алеет твой цветок,
то перламутром чистым серебрится.

Но Время на твою красу гневится,
и Смерть, едва прошел цветенья срок,
велит лучам, чей жаркий свет жесток,
тебя испепелить, моя юница.

Красавица, так на примере розы
мы постигаем Времени угрозы,
не вечно будет цвести весенний сад.

*Луна, чей блещет бледный свет в зеркале,
ты видишь, как цветы твои увяли,
хотя ханжи тебе доныне льстят?*

Плодом этого «цветущего» примера является горестная истина.

Порой сентенция звучит парадоксально, но это придает ей еще больше остроты и приятности. Так, моя сестра, настоятельница монастыря босых кармелиток Сан-Альберто, мать Мадалена де ла Пресентасьон говаривала, что святой не может быть простаком, ибо святости присущи мудрость, тонкость, глубина и во всем она достигает высшей степени, как сам господь.

Чем более замысловат и неожидан парадокс, тем он интересней. Такой находим мы у Марциала, который по случаю ранней смерти юноши Главкия, любимца и утехи

всего Рима, сочинил эпиграмму, скорее даже гиперболическую, чем сентенциозную:

*Не рядовой из домашних рабов, не с невольничьих рынков —
 Мальчик, достойный вполне чистой господской любви,
 Хоть не способный еще оценить хозяйского дара,
 Главкий отпущен уже был Мелиором своим.
 Милость такая за нрав и за прелесть? Но кто был милее?
 Кто был настолько красив, точно сам бог Аполлон?
 Жизнь несравненных кратка, и редко дается им старость,
 Пусть же не будет таким милым, что мило тебе⁴.*

Мысль свою он украсил двумя сентенциями, одна лучше другой <...>

Глубокий парадокс изрек Биант, сказавший, что красота — это чужое добро; дополнив парадокс противопоставлением, создал свой мудрый девиз Август: «Спешим медленно». Если сентенция полезна для всех, она остается в людской памяти навечно. Столь же остроумный, сколь блестящий сарагосец адмирал дон Педро Портер-и-Касанате⁵ частенько говорит, что для успеха нужны и способности и средства. Двумя противоположными градациями украсил свою мысль дон Антонио де Мендоса в прекрасной и много раз с успехом игравшейся комедии «Муж создает жену», написанной в подражание «Сенатору» Теренция:

Различием нравов и душ
 любая семья сильна:
 умница — значит, жена,
 но мудрый — еще не муж.

В уме — всех благ средоточие,
 терпеть должны неустанно
 он — все, помимо обмана,
 она — и обман, и прочее.

Сентенция широко пользуется всеми прочими видами остроумия — взаимно обогащаясь, они придают мысли совершенство. Так, Фалькон, бывший соколом⁶ в острословии и лебедем в сладкозвучности, сравнивая песочные часы с человеком, чья жизнь прах и отмеряется кем-то над ним стоящим, поучительно пишет:

*Час этот быстрый бежит, пока сыплется в склянке песчинки.
 «Помни, — часы говорят, — близок последний твой день».
 Жизни короткой итог — быстротечных мгновений сложенье,
 Прах — это сам человек, праху подобно уйдет⁷.*

Прекрасное сопоставление хрупкости стекла и человека, быстро сыплющегося песка и быстротекущей жизни на-

шей, движущейся от праха к праху; а также того, кто отмеряет и кого отмеряют. Главная мысль полна скрытого смысла, а в сентенции дается объяснение в виде яркой аналогии.

Поучительность, украшенную остроумием, находим у нашего славного бильбилитанца Педро де Линьяна, глубокомысленного во всех своих произведениях, как подобает арагонскому поэту; среди более чем сотни изысканных и тонких стихотворений есть у него такой сонет о горькой истине жизни:

Коль смерть берет того, чья жизнь несчастна,
счастливому на смерть пенять не след.
Освобождает время нас от бед,
не сетуй, не гневи судьбу напрасно.

Все недовольны: этот ежечасно
дрожит над нажитым, его сосед
судьбу клянет за то, что счастья нет,—
сколь своенравна жизнь и сколь ужасна!

Одним судьба дает, других карает,
тот получает все, а тот теряет,
за горем радость в беглой смене дней.

Так смерть приносит в черном одеянье —
несчастливым то, что им всего желанней,
счастливым то, что им всего страшней.

Подобные сентенциозные мысли — не только прекрасное заключение эпиграммы или сонета, но также и в середине повествования или рассуждения они сверкают, как жемчужные капли росы на душистых цветах. Так, неистощимый Овидий в поучительном и аллегорическом рассуждении, где Аполлон советует дерзкому своему сыну править светозарной колесницей с умеренностью и осторожностью, то и дело роняет сентенции в высшей степени поучительные:

*Солнца высокий дворец подымался на стройных колоннах,
Золотом ясным сверкал и огню подражавшим пиропом.
Верх покрывался его глянцевиной слоновою костью,
Створки двойные дверей серебряным светом сияли.
Вот приведенного в страх новизною предметов, с престола
Юношу Феб увидал все зрящими в мире очами.
«В путь для чего ты пошел? Что в этом дворце тебе надо?
Чадю мое, Фазтон? Тебя не отвергну я!» — молвит.
Только он кончил, а тот уж просит отцовского права
День лишь один управлять крылоногими в небе конями.*

«Много спросил Фазтон! Такие дары не подходят,
Сын мой, ни силам твоим, ни вовсе младенческим годам.
Смертного рок у тебя, а желание твое не для смертных».

«Ежели можешь ты внять хоть этим отцовым советам,
Сын, берегись погонять и крепче натягивай вожжи.
Ежели выше помчишь,— сожжешь небесные дома,
Ниже — земли сожжешь. Невредим серединой проедешь.
Не уклонился бы ты направо, к кольчатому Змию,
Не увлекло б колесо и налево, где жертвенник снизу.
Путь между ними держи. В остальном доверяю Фортуне»⁸.

Сентенции обобщающего смысла становятся знамениты, и слава эта прекрасно сочетается с возвышенностью, как, например, в Платоновом: «Прекрасное — трудно»⁹. Их красота в том, что они открывают нам скрытое и редкое, а необычность мысли придает сентенции вес, например, у Фукидида: «Благоразумие обычно дает счастье». Чем меньше слов, тем глубже смысл; так, Эпиктет свел всю философию благоразумия к двум словам: «Крепись и воздерживайся». Иногда сентенции имеют вид поговорок, как изречение Бальтасара Андреса, искусного во всех видах изящной словесности, но особенно знаменитого в математике: «Каков король, таков народ». В моральной философии сентенции многих мудрецов сходятся, как реки в океане, отличается среди философов богатством мыслей Сенека, который придал стоицизму изысканность и философии изящество. В числе многих достойных внимания сентенций, расцветивающих драгоценное письмо Руфо к сыну, он высказал такую:

День за днем, из года в год
в гости к смерти мы бредем:
когда бодрствуем — в обход,
когда дремлем — напрямиком.

РАССУЖДЕНИЕ XXX

Об изречениях героев

Подобно тому как многие сентенции выражают глубину ума и зрелость суждений, есть также изречения возвышенные, в коих прежде всего отражается величие духа, отвага

сердца и благородство чувств. В первых проявляются великие познания, во вторых — великий дух, это изречения героев.

Одни из них универсальны, другие имеют смысл конкретный и высказаны к случаю; например, Людовик XII, став королем и желая успокоить тех, кто враждовал с ним, когда он был герцогом, сказал: «Королю Франции незачем мстить за обиды, причиненные герцогу Орлеанскому».

Красота этих изречений в том, что они показывают некую возвышенную черту человека, и, чем она значительней, тем больше заслуживают его слова бессмертной славы. Благородным стремлением к славе и хвале стали знамениты слова Александра, приводимые Плутархом в его «Параллельных жизнеописаниях»: *«Друзья, отец успеет захватить все, так что мне вместе с вами не удастся совершить ничего великого и блестящего»*¹. Будет ли мне что делать после отца? — спрашивает герой. По поводу милосердия весьма необычным было высказывание Нерона, который вообще бросался из одной крайности в другую; о нем пишет Сенека в своих книгах «О милосердии», и, как ни странно, Нерон послужил предлогом для этого знаменитого, полного учености произведения; вторая его книга начинается так: *«Более всего побудило меня писать о милосердии одно твое, Нерон Цезарь, высказывание, которое, как я помню, тогда восхитило меня, а после я передавал его другим. Эти благородные слова свидетельствуют о твоём великодушии и мягкости, ибо они не были обдуманы, не были предназначены для чьих-то ушей, но вырвались невольно, их родила тяжба твоей доброты и твоего положения. Твой префект Бурр, достойнейший и преданный своему господину человек, собираясь наказать двух разбойников, требовал, чтобы ты написал, кого и за что ты считаешь нужным наказать; ты все откладывал, а он настаивал. Наконец, вопреки твоему желанию он принес указ, и, когда передавал его тебе на подпись, ты воскликнул: «О, если бы я не умел писать!» О, слова, достойные стать известными всем народам...»* и т. д. Справедливостью и прямодушием отмечено прекрасное изречение Энрике Кастильского²: он, мол, больше страшится злословия недовольных подданных, чем вражеских копий. Благородством дышат слова Якуба Альмансора³: «Я рожден делать всем добро». Одного такого изречения достаточно, чтобы признать героя.

Хотя суть подобных сентенций — это прежде всего выражение величия духа и благородства сердца, в них часто пользуются приемами остроумия, что изрядно их украшает. Применив преувеличение, Педро III Арагонский отлично показал неприступность души короля; на вопрос папского посла, против кого он собирается выступить, король ответил, что, если б его рубашка узнала малейший из его секретов, он вмиг скинул бы ее с себя и сжег.

Яркое противопоставление находим в словах королевы Гранады, когда мавры, уходя из города, заплакали: «Да, пусть плачут, как женщины, те, кто не желал сражаться, как мужчины»⁴. Таким же остроумным контрастом ответила королева Наварры своему мужу дону Жуану де Лабриту: «Мы бы никогда не потеряли Наварру, будь вы королевой, а я королем». Изящным каламбуром возразил знаменитый вице-король Сицилии Хуан де Вега⁵ некой даме, предлагавшей сто тысяч дукатов за то, чтобы ее мужа, графа, обезглавили не на площади Палермо, а в тюрьме. «Сеньора,— сказал вице-король,— если правосудие вершится не в должном месте, оно не имеет места». В схожем случае Альфонсо де Альбуркерке в Малаге сказал, что правосудию нет цены и потому оно не продается.

Прибавить свою мысль к знаменитому изречению другого — свидетельство ума незаурядного. Великодушнейшему среди королей Альфонсу прочитали о достославном изречении императора Тита, по праву прозванного «*Утехой рода человеческого*»⁶, который, подводя как-то вечером итог своим делам и увидав, что в тот день не сделал ни одного доброго дела, сказал: «*Я потерял день*»⁷, Альфонс на это заметил: «Не знаю, найдется ли день, о котором я мог бы сказать такое».

Не меньше величия и в том, чтобы изменить знаменитое изречение. Так, наш католический Цезарь⁸ после своего славного похода в Германию видоизменил слова язычника Цезаря, который писал: «*Пришел, увидел, победил*». Карл же сказал: «*Пришел, увидел, победил бог*».

В изречениях королей, хотя по сути это тоже сентенции, главное — героический дух, а потому их лучше рассматривать отдельно — их надо знать, но они остроумию не учат. В одних выражено чувство долга, например в словах Веспасиана, сказавшего, что император должен умереть стоя, занимаясь делами⁹; в других — склонность делать добро, как сказал Тит, его сын: никто не должен уходить печаль-

ным после разговора с императором¹⁰; в иных говорится о верности, как в изречении Франциска I Французского: если верность исчезнет с лица земли, пусть ищут ее в груди у короля. Альфонс Арагонский¹¹ говорил, что слово короля стоит столько же, сколько клятва обычного человека; Магомет II, турецкий султан, мудро заметил, что все искусство управления сводится к двум вещам — одарять и карать. Лев X сказал, что три вещи приносят государям славу и благополучие: надо советоваться с разумными друзьями, не забывать об отсутствующих врагах и не относиться легкомысленно к подозрениям касательно своей жизни или блага государства. Матьяш Корвин, король Венгрии, говаривал: величие короля состоит в том, чтобы побеждать врагов, свершать дела, достойные войти в историю, и быть щедрым с теми, кто этого заслуживает. Юлий II: просвещение для плебеев — серебро, для дворян — золото, для государей — драгоценный брильянт. Альфонс V, король Португалии: королевский титул либо застаёт человека разумным, либо делает его разумным. Эммануэль Филиберто, герцог Савойский: сражение — это игра в кости, никто не знает, что выпадет.

Глубина и величие этих изречений — свидетельство тех же качеств души. Когда Александр, отдав все, распределил то, чем он владел, меж друзьями, кто-то его спросил, что же у него остается, на что Александр ответил: надежда¹². Великолепно сказал Артаксеркс: царю больше подобает даровать титулы, чем лишать их. Но еще лучше у Агесилая: чтобы быть владыкой над другими людьми, надо быть им над самим собой. Юлий Цезарь: великие дела надо совершать не раздумывая, чтобы мысль об опасности не ослабила отвагу и быстроту. Антигон: нет более прочных и надежных крепостей, чем любовь подданных.

Когда изречение возвышенно и произнесено к случаю, оно вызывает восхищение и обретает бессмертную славу. Герцогу Савойскому Карлу Эммануэлю сообщили, что враги захватили Брикерас; на это он сказал: «Если только они его не унесли с собой, беда невелика». Когда у императора Карла V просили дозволения устроить празднество по случаю победы при Павии и пленения короля французского Франциска¹³, он отказал, заметив: иллюминацию можно было бы устраивать тогда, когда победа была бы одержана над неверными и был взят в плен какой-либо из их государей.

Иногда изречение героя сопровождается действием, имеющим тайный смысл,—сентенциозность слов служит пояснением поступка. Так, Александр, слушая обвинение против кого-то, заткнул себе одно ухо и, когда его спросили, зачем он это делает, ответил: «Поберегу это ухо для обвиняемого». Он же заплакал, услышав от Анаксагора, что есть множество других миров, и объяснил это по-царски: плачет-де он потому, что, хотя есть столько миров, он не завоевал еще ни одного. Также заплакал Цезарь, читая о деяниях Македонца, и сказал: «В таком возрасте он уже завоевал весь Восток, а я еще ничего»¹⁴. Прозорливо объяснил Ксеркс свои слезы, когда созерцал с холма несметное свое войско.

Но когда к изречениям такого рода, к этим максимам разума, присоединяется остроумие, они вызывают двойное восхищение. Так, сиятельный сеньор дон Эстебан де Эсмир, епископ Уэски, высокий пример всем прелатам, ученым и святым мужам, воплощение зеркала, красующегося в гербе его благородной и знаменитой фамилии, однажды сказал: «Не требуется большого ума, чтобы править безумными, и больших знаний, чтобы править невеждами».

РАССУЖДЕНИЕ XXXI

Об остроумии в толковании имен

Этот вид остроумия часто бывает обильным источником прочих видов, ибо, если хорошенько взглядеться, то почти все они строятся на игре слов и их значения. Имя может быть основой аналогии. Так, фрай Раймундо Грасиан, мой двоюродный брат, утверждал, что небеса, давшие великому его отцу, святому Доминику, имя Господин,—ибо таково значение имени Доминик,—даровали также ему самому и святому его ордену присущие господину привилегии: члены этого ордена — благодаря своей учености — господа на кафедрах в университетах; благодаря апостолическому учению они — господа и на церковных кафедрах; господа среди исповедников, ибо исповедуют величайших государей; господа в судах и трибуналах веры; господа в капи-

тулах храмов; господа высших церковных должностей и чинов; господа по добродетели своей, поведению, обхождению; господа на земле и господа на небе. В этом превосходнейшем рассуждении фрай Раймундо Грасиан проводит аналогию между значением имени и свойствами святого своего ордена и его великого отца.

Имя может стать поводом для неожиданных замечаний и утверждений со скрытым смыслом. Оракул остроумия, святой Петр Кризолог, каждое слово которого заключает в себе изящество мысли, выделил из Евангелия от Матфея следующее место в главе 28: *«Пришла Мария Магдалина и другая Мария»*, и дает к нему толкование, блестящее остроумием: *«Сие есть имя матери Христа; следовательно, пришла Мать по имени, пришла женщина, чтобы той, что была Матерью умирающих, стать Матерью живущих. Не сказано «пришли», но «пришла»: под одним именем пришли две, это не случайная обмолвка, но тайна. Пришла Мария и другая Мария. Пришла она сама, но другая; другая, но она сама; дабы изменилась жизнь этой женщины, а не имя, нрав, пол, дабы вестницей воскресения стала та, что была посредницей падения и гибели»*.

Подобные рассуждения подобны гидре многоголовой, ибо имеют не только свой собственный и прямой смысл; если их урезать или чуть изменить, из каждого их слога вновь рождается остроумная находка, из каждой запятой — новый поворот мысли. Это мы видим в имени Ана — несмотря на свою краткость, оно послужило основой для иножества остроумных толкований. Некто¹ прибегнул к каламбур^{*}

Для ДИВ столь милых, АНА,
нет на земле ДИВАНА,
Тебе помочь бы мог
один лишь только бог.

Другой, исходя из того, что имя это слева направо и наоборот читается одинаково, заключил, что оно — сама прелесть и красота: откуда ни посмотри, оно красиво и прелестно. Еще один построил на этом имени девиз или эмблему: нарисовал якорь, а в объяснении написал:

Здесь Анафема в центре тантся,
а на каждом конце ангелнца.

* Ана — старинная испанская мера длины (чуть меньше локтя), которой измеряли ковры.

Ибо середина слова «анкора» — это «кор», что означает сердце, а первые и последняя буквы в слове «ан-кор-а» составляют «ана» — и это было имя дамы, причинявшей ему страдания. Другой, желая выразить свое желание, нарисовал утенка *. Изобретательный советник начал сонет словами:

О бога ради, *Ана*, ты — *Диана*?.. **

Отец Фелипе Грасиан из ордена миноритов² заметил, что именем Анна называлась та, что была матерью матери господина. Но если Анна — Благодать, то что остается Марии? Что? Слава. Мария — это Слава, ибо рождена Благодатью, возвращена и вскормлена Благодатью и Благодати наследует. Мария — это Слава, ибо она есть средоточие, обиталище бога во плоти. Мария — это Слава, ибо приобщает своих почитателей к славе райской и блаженству. В общем, Мария — это Слава всех людей и во всем.

В имени мы находим связь и соответствие с самим предметом, к которому оно относится, а также с атрибутами предмета, его причинами, следствиями и свойствами, как то было пояснено в Рассуждении IV об остроумии в соответствиях и аналогиях. Поэт сказал:

*С сущью согласны вещей часто вещей имена*³.

И если умение найти тут связь — признак тонкости и гибкости ума, то разве умение ее выразить не свидетельствует о том же? Пусть поддержит эту прекрасную разновидность остроумия божественный оракул, изрекший такую святую остроту: *«Ты Петр, и на сем камне я создам церковь мою»*⁴.

Имя сопоставляется не только с самим предметом, но со всеми его обстоятельствами, всеми его атрибутами, пока не обнаруживается скрытая связь, изящное соответствие. Например, в дециме, посвященной нашей государыне донье Исабели де Бурбон, отец фрай Педро Грасиан пишет:

О Белиса, дивный цвет!
Слогом «lis» созвездья лилий ***

* Утенок — по-испански — анадино; разбив это слово на слоги, получим «Ана ди но» — «Анна, скажи нет»; к такому символу прибег некий кабальеро, узнав, что к его даме сватается другой.

** „Скажи“ по-испански звучит «ди» (di).

*** Лис (lis) по-французски — лилия.

сад Испанский ослепили,
 коим равных в мире нет.
 Доблесть, красоту и свет
 ты вместила, амазонка,
 в дивном имени твоём.
 «Bel» в тебе ликует звонко.
 Белла — мы тебя зовём,
 нет,— Беллона со щитом!

Рассуждение строится на тонких сопоставлениях то с одним, то с другим обстоятельством, пока не отыскивается удачная аналогия. Великолепное имя Стефан, означающее венец, Августин изукрасил драгоценными алмазами камней, кони забросали мученика, и рубинами крови, брызнувшей из его тела: *«Иудеи побили его камнями, и так он заслужил венец, который как бы предлагало ему его имя. Стефан — по-гречески значит «венец». Он уже носил имя венца и потому своим именем предвещал пальму мученичества своего»*.

Если обстоятельства меняются, можно искусно менять и соответствие с именем, поворачивая его то так, то этак. Изобретательный Авсоний, подражая греческому поэту, так объяснил имя Стелла — звезда — при жизни и после смерти:

*Некогда, Стелла, богам ты светил предассветной звездой,
 Мертвый усопшим теперь светишь закатной звездой*⁵.

<...> Иногда имя охватывает два или три соответствия да еще антитезу меж ними, служащие к восхвалению его обладателя. Диего Лопес де Андраде, чье имя стало нарицательным для остроумного проповедника, отметил, что прозвище святого Петра — Бар Иона, означающее сын голубки, выражает одновременно то, что он был сыном святого духа по сану своему и сыном Ионы, своего отца природного. Дабы в высшем величии, на которое он был возведен, он не забывал о низком и смиренном звании, из которого поднялся, само имя, льстя ему признанием того, кто он есть ныне, напоминает и о том, кем он был. После столь выдающегося остроумца уместно будет привести слова его искусного подражателя, также августинца, отца Габриэля Эрнандеса. С не меньшей тонкостью он заметил, что имя великого их отца Августин было оракулом, пророчеством величия этого недосягаемого солнца разума. Да, говорит Габриэль Эрнандес, он был августейшим в изощренности ума, стремясь вместить безбрежный океан таинств

ва Троицы, и, хотя для смертного исполнить этот замысел невозможно, небеса, возымев опасения, посылают ангелов, дабы они уговорили его и сдержали столь отважный ум. Он был августейшим по сердцу своему, чудом божественной любви, стремясь к любви неизреченной, ибо, не довольствуясь превращением в того, кого он любит, полностью изменил свое существо и отдал его богу... Августейшим он был во всем, безгранично, осяня бесконечностью.

К соответствию с именем добавил изящное уподобление, намек с тайным смыслом и ученое применение изысканный Марино, тем более изобретательный, чем священной его предмет. На имени Мария, означающем — звезда моря, он строит уподобление со сбившимся с пути Леандром и заключает этот сонет, обращенный к владычице всего сотворенного, к звезде серафимов Марии, дивным противопоставлением:

*Звезда Господня, в полночи глухой
Затепленная, как светильник малый,
Луна, чей отсвет Солнце восприяло,
И вечен свет, обильный и благой;*

*Ты — Солнце, заслонившее собой
Другое Солнце, что Тебя объяло.
Все, что в творенье свято, — просияло,
Пречистая, Твоею чистотой.*

*Из глубины эгейской, погибая,
Словно Леандр, застигнутый судьбой,
Я вижу лик пресветлый и взываю:*

*Смири валы! Да будет луч святой
Спасением моим! К Тебе взываю,
О Радуга, сулящая покой! 5а*

Перевернув имя и читая его наоборот, сделал остроумное возражение тонкий и глубокоученный Маттео Барберини, впоследствии святейший папа Урбан VIII, некому злослову, который утверждал, что слово «Рим», перевернутое наоборот, будет «мир», так как Рим — это-де средоточие всего мирского. Папа, увенчавший эту главу мира не только трехкоронной тиарой, но и лавровым венком, ответил: да, Рим — это мир, ибо благочестивая любовь его заключает в свои объятия все народы и племена:

*«Рим» если перевернешь, то слово «мир» обнаружишь.
Истинно так: ведь любовь Рима объемлет весь мир⁶.*

<...> Обычно стремятся найти гармонию меж именем, таящим некий смысл, и предметом или его атрибутами—причинами, следствиями, свойствами, совпадениями и т. д.—и, найдя изящную аналогию, выражают ее с тонкостью и блеском. Так, доктор Хуан Франсиско Андрес⁷, равно изобретательный в поэзии и мудрый в истории, воспел святого Раймонда де Пеньяфорта*:

Фамилией — он крепкая скала,
а именем своим — король вселенной,
та — сила святости его нетленной,
а эта — смерть всего на свете зла.

Свирилая стихия замерла,
коснувшись чистой мантии священной,
и вынесла его на брег смиренный,
а ветер вмиг сложил свои крыла.

Ведомый небом пастырь преподобный
и море одолел, и ветер злобный,—
весь мир покорно стал его рабом.

Вместившие две грозные стихии,
гремят, как гром, его слова святые
и оглушают внимлющих, как гром.

Не меньше изощренности требуется, однако, и для того, чтобы найти остроумный контраст и разность меж именем и свойствами субъекта или связанными с ним совпадениями; тогда еще ярче получается остроумное замечание и еще больше искусства требуется для сопоставления противоречивых крайностей, коим дается разрешение в острой концовке. Оцени блестящий сонет каноника Мануэля Салинаса, посвященный его земляку святому Лаврентию:

Загадка римлян, арагонец славный,
моей Уэски верный паладин,
смиренный, даже в смерти, дворянин,
величью Первомученика равный.

Вас увенчал достойно лавр державный,
Лаврентий, светоносной Церкви сын,
и ваших не темнит золотых седин
костром чадающим супостат злонаправный.

Неужто лавр сгорел в огне жестоком?
неужто Бог в своем дворце высоком
не пожелал, чтобы костер погас?

* Раймонд — царь мира; Пеньяфорт — крепкая скала.

*Но нет! Вы Феникс! До черты конечной
любили вы Того, кто сделал вечной
любовь, из пепла возрождая вас!*

Аналогию и контраст соединил в двойной остроте бесподобный Марциал; он истолковал соответствие и несоответствие имени Хиона, что означает по-гречески снег; сперва высказал свое замечание, затем заключил едкой критикой: «имя «Снег» и не подходит к тебе и подходит, потому что ты и черна и холодна».

*Чем твоё имя тебе идет и неидет, объясню я:
Ты холодна и черна, ты и Хиона и нет⁸.*

<...> Этот вид остроумия включает в себя и многие другие, заимствуя их красоты. В имени можно найти основу для уместного и точного уподобления, как, например, у Тассо, сравнивающего великого Козимо Флорентийского со вселенной, так как это и есть значение имени «Козимо»:

*Это Козимо судьба и столько же мира: Козимо
Мир собою являл⁹.*

<...> Само имя может быть основой для намека на его тайный смысл, и весьма искусного. Так, Гварини в своей совершенной поэме «Верный пастух», столько раз печатавшейся и переведенной почти на все языки, в том числе на испанский, с особой точностью и изяществом писал:

*Жестокая Амариллис, ты даже именем *
Своим о горечи любви вещаешь.*

Когда замечанием уловлена некая трудность и противоречие между именем и каким-либо обстоятельством или следствием субъекта, остроумие выигрывает в яркости. Так, имя Андрес, означающее мужчина — муж в высшем смысле, — сопоставила со смертью на кресте, похожем на мотоцикл, благородная и знатная сеньора Анна де Болеа, монахиня бернардинка Королевского монастыря Касбас в Арагоне, тетка маркиза де Торреса, блиставшая добродетелью, знатностью и редким талантом, унаследованным ею от славного и высокоученого ее отца дона Мартина де Болеа, — ее стихи всегда вызывали множество похвал и во-

* Атагус по-латыни — горький, атаге — любить.

сторгов. В одном — и еще не самом остроумном — из ее многочисленных и изящных стихотворений она пишет:

Не прявши, на мотовиле
повис он, раскинув длани,
готовя свою жертвой
пряжу для вышней ткани.

Овидий тонко польстил Максиму, сказав, что его величие вполне соответствует имени:

*Максим, в пору тебе огромного имени мера*¹⁰.

Не только в имени субъекта, но также в названии места его рождения или смерти, можно найти тонкое соответствие или контраст. У донна Луиса де Гонгоры читаем:

Я лилия с небес Мединасели *
(ведь Город Неба — родина моя),
лоб герцога цветком венчала я,
увенчанный лучами с колыбели.

О путник, в пышной урне онемели
не вечные останки бытия,
но аромат меж звезд летит в края
звездные к благословенной цели.

Но меркнут звезды греческой гирлянды,
мой блеск не умалят их бриллианты —
корона Солнца на моем челе.

А нежность, что от мрамора струится,—
в нем запах мертвой Лилии таится,
который Небо отдает Земле.

РАССУЖДЕНИЕ XXXII

Об остроумии в сходных словах, каламбурах и игре слов

Этот вид — самый распространенный, из него черпают все, привлеченные скорей его легкостью, чем изысканностью; он доступен даже самым заурядным умам. Многие неправильно считали столь обычное дело кладезем остроумия, не умея создать острую, подлинно искусную мысль;

* Caelum — небо (латин.).

закончу это порицание началом сонета Бартоломе Леонардо:

Коль жаждешь славы, жалобный поэт,—
смотри, как мудро древние творили:
перед тобой Гораций и Вергилий!
Учти, в игре словами проку нет.

Мастерство в таких островах состоит в том, что меняют в слове или имени букву или слог, чтобы придать другой смысл — либо в похвалу, либо в насмешку. Это мы видим в величественной эпиграмме, обращенной к королеве Испаннии и всех королей мира:

*В спор Паллада, Юнона с Венерою вместе вступили:
Кто, мол, из них красотой двух остальных превзошел.
Если бы ты оказалась четвертой на склонах Идейских,
То, как богиня богинь, ты победила бы всех.
Юности нет у Юноны, давно полиняла Паллада,
Веры Венере не дам: ты лишь богиня была б!*¹

<...> Изменив одну букву, меняем значение, и, если оно удачно согласуется и подходит к предмету, острая мысль получается отличной. Так, дон Луис де Гонгора писал:

Дивная белая длань —
ты дивный белый острог
моей свободы и денег,
снег, сбивающий с ног*.

Когда каламбур намекает на нрав человека, его можно приравнять к аналогии, одному из ярчайших приемов остроумия. Римляне попрекали императора Тиберия за пьянство и перенначили его имена Нерон, Клавдий, Тиберий в Мерон, Кальдий, Бибери² Очень остра эпиграмма Андреино о влюбленных:

*В милой своей он не чает души, так не одушевленным
Звать его надо, зови лучше душевнобольным*³.

Острота была бы еще более достойна похвал, когда бы автор не заимствовал ее у неподражаемого Теренция, который первым сказал:

*Затя вся
Под стать для исступленных, не влюбленных, нет!*⁴

Бывают также соответствие и аналогия между рядом слов, как, например, в панегирике великого поэта велико-

* По-испански здесь два сходно звучащих слова: nieve — снег и nebei — кречет.

му историку, сиречь дон Лунса де Гонгоры — Лунсу де Бавии:

Сложил поэму Бавия ученый,
она, пусть и не стих ее основа,
есть *чудо* согласованного слова,
есть *чадо* мудрой мысли просвещенной,

чей слог седой, не рифмой умашенный,
но знанием уложенный сурово,
трех славных кормчих корабля святого
хвалою обессмертил изреченной.

Итак, перо, вознесшее по праву
на бронзу *ключарей* небесных славу,
есть *ключ* времен, не ведающих тленья.

Оно врата в бессмертье им открыло,
насытив ветром славы их ветрило,
замкнув пучину пенную забвенья.

Здесь два соответствия: первое между словами «чудо» и «чадо»; второе — между «ключари» и «ключ». Таким же приемом, но обыграв три слова, весьма искусно воспользовался Авсоний Галл, описывая богиню, которая покоряет своей власти все сферы:

*Вышла из моря, и мир меня принял, рожденную мраком,
Мать Энеева я, здесь мой блаженный приют*⁵.

Заметим, что внимание наше автор останавливает не на внешней игре слов, но действительно выражает ими вселенскую власть Венеры.

Разнообразие здесь чрезвычайно велико — ведь мы можем бесконечно тасовать слоги, менять существительное на глагол и наоборот. Не упускает этой возможности и дон Лунс де Гонгора:

В повязке твои глаза,
о переросток крылатый,
слеп твой *лик*, но не *лук*,
дерзкий божок-соглядатай.

Этим приемом остроумия придал душу символической фигуре в состязании, состоявшемся в великом граде учености⁶ и посвященному святому патриарху Игнатию, некий весьма талантливый человек, увековечив славу Тормеса: он устроил фейерверк, изобразивший патриарха, этого истинного Феникса, — символизируя пламя его любви и свет его деяний. Итак, был изображен Феникс, а надпись гласила: «Умер и родился».

Иногда слово рассекают пополам так, чтобы каждая часть имела свой смысл. Некий строгий и суровый муж, осуждая комедии, которые у нас, испанцев, пожирают столько времени, назвал их *коме днас**. Когда знаменитый итальянский комик Ганаса возвратился на родину богатым и разодетым и его спросили, как это он сумел в Испании нажить столько денег, он ответил: «Загоняя скотов в корраль»⁷. Ставя рядом два слова от одного корня, можно заострить мысль. Остроумный Фриас писал в своей изящной поэме «Адонис»:

Танцует она меж деревьев,
и ветви танцуют, легки,
и в чаще все чаще и чаще
танцующих веток хлопки.

Порой к слову прибавляется слог либо целое слово. У того же Фриаса:

Лицо его ото сна
весна пробудила робко,
шафранные колоски
пестуя у подбородка.

Иногда не надо даже менять слога, достаточно поставить над *i* вместо точки «тильде»**, чтобы отлично соотнестись, как это сделал кордовский советник:

В твоих глазах всегда презренье.
Руй Гонсалес, осажди!
Чтоб точка скромная над «i»
не превратилась в ударенье!

Антитеза в каламбурах звучит не менее ярко, чем в других видах остроумия. Это мы видим у Гварини в его превосходной поэме⁸:

О смирение, ты — умирание.

Подобной же остротой ответил аббат де Бенния Людовика XI Французскому, когда король потребовал, чтобы он отказался от аббатства. «Сир, — сказал аббат, — сорок лет я потратил на то, чтобы изучить первые две буквы Христовы, сиречь А и В; прошу ваше величество дать мне еще сорок на то, чтобы изучить две последующие — С и Д». Заметьте противопоставление действий — стать аббатом

* *Коме днас* по-испански — ешь дни.

** Значок, ставящийся теперь над буквой «п» для ее смягчения, но прежде имевший и фонетическое значение: имя Руй с «тильде» над «i» должно было звучать «Руин», что по-испански означает — подлый.

(по-французски — аббе) и отказаться («седе») от аббатства, — выраженное остроумнейшей игрой слов. Некый кабальеро, уезжая из Кордовы якобы награжденным, а на самом деле получив как ссылку должность на испанских галерах, сочинил такой стишок:

Сославшись на любовь, кликуши
меня сослали. О господь,
ведь море иссушает плоть
страдальца, чья душа на суше!

Мастерство сочинения «испанских лабиринтов»⁹ состоит также в переиначивании или переворачивании слова. Читая имя наоборот, можно иногда получить особо острый смысл, как, например, сделал один замечательный кастильский поэт в Болонском университете, желая восхвалить некого кабальеро баска по имени дон Алонсо де Севане, которому присудили степень доктора. Поэт нарисовал красивого юношу, который превращается в орла, символ остроты ума, а затем в подписи сыграл на имени Севане, которое можно прочесть и с конца, тогда получится *E nave se van e** и эта надпись получит геронческий смысл, как говорит автор «Поэтического искусства», член ордена иезуитов, издавший свой труд под именем своего брата Хуана Диаса Ренхифо. По образцу приведенного перевертня не менее остроумен другой, посвященный Солнцу Веры на Востоке, святому Франсиско Хавьеру: *Rey va javier***.

В этот вид остроумия входят также анаграммы: в словах меняют местами слоги и буквы, дабы получить новый, полный особого значения смысл — в похвалу или в осуждение. Затем анаграмму разнообразно толкуют. Так, кордовский советник толковал имя Гарсна де Лоайяса (*Loaaysa*), архиепископа толедского:

Гарсна! В имени этом
грация ожила.

«Loa», что значит «хвала»,
немеркнувшим льется светом.
В «Y» — мудрость Афин,
«Sa» — это сад науки.
Какие дивные звуки
объединил ты один!

Когда анаграмма нетрудна и смысл ее подходит к предмету, она чрезвычайно приятна. Некто сказал, что слово

* В птицу Севане (подразумевается: «превратился»).

** Король идет Хавьер.

«таур», ежели повторять его подряд, само объясняет свой смысл, ибо получится «урта, урта»*. Много таких острот, связанных с именами, уместил мой брат, фрай Педро Грасиан, в своем стихотворении, посвященном святому, великому гранду и герцогу де Гандии¹⁰ и его обращению:

На эту гордую Цаплю,
чья снежная белизна
была посрамленьем Солнцу,
восставшему ото сна,

напал кровожадный Сокол,
он голову ей клюет,
которую пошатило
и Время и Небосвод.

Далее он выводит святого, который говорит телу покойницы:

Он молвил: «Краса Белиса,
чей воздушный плюмаж
носил на своей короне
Карлос, властитель наш,
о птица, ставшая целью,
целившая сердце мое,
зачем в твоё тело бесцельно
вонзилось это копье!
Крылья из белого воска,
плавившие в вышине,
вы таете, с вами тают
крылья сердца во мне.
Стала вашей могилой
Гранада, а я скорблю:
разве *Гранада* — награда
императору, королю?!»

Величием и славой венчает этот прекрасный вид остроумия священное и благодатное имя господа. Диос — бог — ведь если разделить его, получится «ди—ос», «дал вам»: Дал вам жизнь, Дал вам имущество, Дал вам детей, Дал вам здоровье, Дал вам землю, Дал вам небо, Дал вам бытие, Дал вам свою благодать, Дал вам себя самого, Дал вам все; потому-то и принял господь у нас в испанском языке имя Ди-ос, ибо он дает, он делает для нас всевозможное добро.

* Tahur — карточный шулер, hurta — крадет.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIII

Об остроумных каламбурах

В изящном каламбуре слово как бы становится обоюдоострым, значение — двусмысленным. Мастерство здесь состоит в том, что подбирают слово, имеющее два значения, дабы осталось неясным, что именно хотели сказать. Императору Августу подали докладную записку, в которой было написано: «Государь, префект Сицилии — вор. На что это похоже?» Добросердечный император, прочитав, начертал: «На меня похоже»*. Этим же каламбуром воспользовался поэт Сильвестр; когда некий виршеплет прочел ему как свое стихотворение, у него украденное, и спросил, как, мол, оно ему нравится, Сильвестр ответил: «Как мое собственное».

Иногда делают каламбурным целое высказывание, дабы выразить глубину скрытого смысла; так, дон Луис де Гонгора писал в великолепном сонете о Монте-Санто в Гранаде:

Кресты святыя — сей горы оправа,
ни краше, ни счастливей нет высот,
огонь сокрыв, она сиянье льет,
в ней Этны блеск и Монгибеля слава.

Она — трофей, подъятый величаво,
и лишь одна печаль ее гнетет —
что против Неба заговор плетет
кошунственный подземная орава.

Ее нутро Гиганты населили,
над Небом сотворившие насилье
угодной Небу силою святой.

Исхоженной землей гора сокрыла
угасший пепел огненного пыла,—
почти их прах учтивую стопой.

Когда каламбур выражает соответствие с каким-либо из обстоятельств или атрибутов субъекта, это говорит о не-

* В оригинале «Que me ragese» — «Что мне это нравится» и «Что это похоже на меня».

малом искусстве; изобретательный Руфо сумел в одном каламбуре рассказать о двух своих недугах:

Я бедняк и грешник старый,
но богатство — пуший грех,
я с любой согласен карой,
лишь бы стать богаче всех.

Поэт здесь пользуется двумя значениями слова, оба весьма уместны, и остроумие как бы удваивается.

В иных случаях слово, на котором построен каламбур, повторяется дважды — один раз с одним значением, другой — с другим. Некто сказал столь же кратко, сколь остроумно:

Маркиза, судя по всему,
довольна муженьком премного:
она пошла проводить бога,
а бог наведалься к нему.

Подобным же образом кто-то¹ сказал о сражении на тростниковых копьях, устроенном в честь рождения испанского принца: «Эти сеньоры сделали то, что велел долг, и теперь влезли в долг из-за того, что сделали».

Часто каламбур применяется с коварством, чтобы сбить с толку. Имя Франции (а происходит оно от слова «франк» — «свободный», «не платящий налогов») стало одно время для нее неподходящим из-за великого множества тягчайших налогов. Дворянство роптало, народ проклинал, люди разумные считали виновником герцога Эпернона, тогдашнего фаворита. Некий знаменитый проповедник в присутствии короля коснулся этого предмета и сказал так: «Благочестивые парижане! Не вините в бедах ваших Его Христианнейшее Величество, ибо он ваш законный и истинный отец; а тот, кто в них виноват, хорошо известен, — «пер нон э пер нон!» * Прихожане много смеялись удачному и злому словцу проповедника.

Но каламбур может также служить для восхваления. Произведения божественного Ледесмы — это сплошной каламбур; он в этой области был неистощим, предпочитая быть в ней первым, чем в других вторым. Превосходны у него стихи:

На святом упокоен ложе
Христос, осмеявший святош.

* Приблизительное звучание божбы: «Именем бога и еще раз именем бога клянусь: «Per pot et per pot». Так как «el» звучит как «э», на слух эти слова воспринимаются как «клянусь,— Эпернон».

Да святится славное ложе
Христа, низложившего ложь.

Но среди всех — стихи о Лавре нашей победительной
Уэски, благословенной его родины, достойны снискать лав-
ровый венок его музе:

Раскаленным железом не раз
кожу нежную опалило,
но не пыткой, а патокой было
испытанье это для вас.

У творца на столе никогда
не бывало яства вкуснее.
Оттого, что вам было больнее,
много слаще стала еда.

И наш всевластный остроумец не упустил из виду это-
го приема, пользуясь им с большим изяществом в своих
эпиграммах; одному человеку, который всегда имел хло-
потливый и озабоченный вид, Марциал сказал:

*Вечно ты тяжбы ведешь и дела ведешь, Аттал, ты вечно:
Есть что вести или нет, Аттал, ты вечно ведешь.
Нет ни тяжб, ни дел — ты, Аттал, ведешь себе мула.
Нечего, Аттал, вести? Душу свою изведи².*

Остроты в каламбурах имеют тот недостаток, что не
могут быть переведены на другой язык; ведь все искусс-
тво заключено здесь в слове с двумя значениями, а в дру-
гом языке значения будут другие, и передать каламбур не-
возможно <...>

Остроумие удваивается, когда словом играют дважды
и применяют его к двум предметам, это мы видим в над-
писи на триумфальной арке у ворот славного древнего го-
рода Тарасоны в королевстве Арагонском — арка была со-
оружена к прибытию великого короля Филиппа II и прин-
ца Филиппа III, и надпись на ней гласила:

Двух Филиппов я жду на рассвете.
Вся земля ожидает со мной.
Самый первый из них — Второй!
Нет второго такого, как Третий!

Весьма изящными бывают замечания, сделанные по по-
воду слова с каламбурным смыслом: в концовке дается объ-
яснение этого слова и его многозначности. Так, великий
Августин отметил слова евангелиста Иоанна³: «*Lancea, la-
tus eju aperit*» * Он показывает всю глубину слова «аре-

* «Копьем открыл ему ребра» (латин.). В русском синодальном переводе
Евангелия от Иоанна — «пронзил».

git», — «отворил», спрашивая, почему не сказано «ранил», «проткнул», но именно «отворил», и давая прекрасное объяснение: *«Слово это употреблено евангелистом не случайно: он не сказал «проткнул ему ребра», или «поранил», или еще как-нибудь, но «отворил»; ибо словно устье жизни открылось там, откуда истекли святые дары Церкви».*

Другой отец сказал, что любовь уже проделала рану в теле Иисуса и указала туда вход; копье же лишь, подобно ключу, отворило этот вход в сердце; потому и сказал святой Иоанн, кому так ведома была любовь господня⁴, *aperit*, а не как-нибудь иначе.

Порой в каламбуре заключена глубокая сентенция, он не обязательно служит для шутки и насмешки. Так, всегда жаждущий истины Бартоломе Леонардо писал в своем сонете:

Мой Фабьо, мнить, что Бог откроет нам
в извилинах ладони, в складках кожи
все таинства Фортуны, и, ничтоже
сумняся, верить этим письмам —

изъян, присущий темным пастухам,
нам следовать их косности негоже,—
то, что случится раньше или позже,
Господь препоручил самим рукам.

Так, зависть к судьбам королей отринув,
ты станешь сам одним из властелинов
своей судьбы счастливой, а потом —

пусть на тебя восстанут все законы:
ниспосланные Господом препоны
ты посчитаешь будничным трудом.

Часто каламбур раскрывается не сразу, а лишь при повторении слова в его другом значении. Так, некто, говоря о богаче, осужденном на муки адские, сказал: «Он даже в ад попадет с трудом (*арепас*), ибо туда всегда попадают на труд (*a repa*)».

В иных случаях многозначность выражения не поясняется, оно так и остается двусмысленным:

Не растопили льда
слезы, пролитые в горе,
что ж, возвращу их в море:
они — морская вода*.

* Игра слов: *de la mar* («из моря») — выражение, которое можно прочесть *del amar* («от любви»).

Когда мысль зла и сатирична, ее особенно часто оставляют без пояснения; сказав человеку, что он очень «дотошный», мы намекаем и на его назойливость. Так же поступают, когда каламбур дерзок и опасен: некий дворянин появился на фьесте в костюме, расшитом восьмерными реалами, и с девизом «Такова моя любовь» *. Иногда, если к тому обязывает почтение и остроу понять нетрудно, словечко с двойным смыслом даже не произносится, на него только намекают. Однажды католическая чета прогуливалась по дороге, обсаженной мальвами; король дон Фердинанд излагал своей мудрой Исабелли некое весьма важное дело, и, когда он сказал, как намерен поступить, королева ему ответила: «Государь, если бы дорога, по которой мы идем, могла говорить, что она бы вам возразила?» Разумный монарх понял намек и восхитился умом своей великой супруги **.

Каламбур можно объяснить словом противоположного значения, тогда мысль бывает основана не на соответствии двух значений, а на их противопоставлении. Так, наш остроумный арагонец Диего де Фуэнтес писал:

Мой пастушок, не жаждай
пастушки молодой:
любовь чиста, но дважды
разбавлена водой.

Искусство каламбура сказывается и в том, что берут чьи-то слова и дают им совсем другой смысл. Когда Силий добился должности претора, он стал угрожать Цезарю, что воспользуется своей властью. Находчивый Юлий быстро ответил: «И правильно, что ты ее называешь своей,— ведь ты ее купил».

Так же можно перевернуть смысл слов и с намерением восхвалить. Отец Грасиан заметил, что можно подумать, будто святейший автор⁵ пожелал скаламбурить, назвав книгу о родословной господина нашего Иисуса «*Книга родословия Иисуса Христа*» и употребив слово «*Libre*», означающее «свободный» и «книга» — ведь точно так же, как Мария была *книгой*, в коей запечатлено слово бога, извечное слово должно было быть *свободным* от греха: Мария — белая книга, чьи страницы — ее непорочное, девственное лоно.

* Real — королевский (исп.). Этот дворянин был влюблен в королеву Исабеллу, жену Филиппа IV.

** Malvas — мальвы; mal vas — неправильно идешь (исп.).

Весьма занятно бывает, когда смысл слова изменяют так, чтобы съязвить. О Фабулле, которая клялась, что волосы у нее на голове ее собственные, Марциал писал — она, мол, говорит правду: так как волосы эти ею куплены, они действительно ее, она за них заплатила.

*Что покупные косы ей принадлежат,
Твердит Фабулла. Разве, Павел, врет она?**

<...> Меткие каламбуры сочетаются и переплетаются не только с критикой, но и со всеми прочими родами остроумия. Прекрасно служат они и для сравнений. Так, некий монах говорит: священное и благозвучное имя Мария связано таинственным родством со словом «море». Скопление вод называют «*maria*», ибо все достоинства и преимущества прочих святых и даже ангелов подобны рекам, что впадают и вливаются в великое море Марии и, несмотря на это, «*море не переполняется*».

Изящная аналогия и сходство двух понятий, сопряженных в каламбуре, звучит весьма приятно. Дон Луис де Гонгора писал:

Нет подвесков у Мингильи,
доняла ее печаль,
и глаза ее добыли
ослепительный хрусталь.

Не менее выигрышно противопоставление в каламбуре двух крайностей. Марциал писал Невин, которая, пригласив его на обед, все, что ни подадут на стол, находила недодаренным и отсылала обратно на кухню:

*Ты не желаешь ни рыб, ни цыплят ты не хочешь отведать.
И кабана ты щадишь, Невин, больше отца,
Повара бьешь и бранишь, что все недодарено. Этак
Мне несвареньем никак не заболеть у тебя?*

<...> Любуясь и восхищаясь прекрасным домом, что построил себе некий министр, кто-то сказал: «Видно, это не от предков». На что другой остроумно возразил: «Значит, от подарков»*. Для искусного описания воспользовался каламбуром дон Луис де Гонгора:

Я придворный, а точнее —
нехристь-дворник у ворот,
что слепую деревяшку
божеством своим зовет.

Целой цепью каламбуров дон Франсиско де Кеведо, первый мастер в этом роде, наполняет речи человека, опи-

* Игра на словах *pasados* (прошлые, предки) и *presentes* (нынешние, подарки).

сывающего свою несчастную жизнь; ироническим зачнном
служит четверостишие:

Как водопад, упали
слезы его из глаз.
Если б он плакал росой,
не уморил бы нас.

Завершается же все нагромождением великоленных ка-
ламбуров, блистательных по остроте:

Десять лет своей жизни
я прожил наоборот;
ник вокруг было больше,
чем в миллионе колод.

Больше колодок было,
чем в саножном ряду,
а цепей было больше,
чем на подъемном мосту.

Судов — побольше, чем в море.
Перьев — как у гусей.
Стряпчих — точно на кухне
у богатых князей.

Плетей — как у винограда.
Палок — словно в бору.
Лецей мне давали отвсдать
и вечером и поутру.

Есть на свете получше
сваты и кумовья,
но из всех посаженных
самый надежный — я.

Острые мысли, выраженные каламбуром, звучат не
очень возвышенно и потому больше годятся для сатиры и
забавных предметов, чем для серьезных и глубоких рас-
суждений. Восхитительно придумывал их Бальтасар де
Алькасар⁸; одной длинноносой женщине он написал:

У Клары длинный нос,
такого не бывало:
на лбу его начало,
а где конец — вопрос.
Загадка нас изводит,
но ясно нам, сестра:
такое до добра
обычно не доводит.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIV

Об остроумии в применении древних стихов, прозы или изречений

Этот вид остроумия требует двух качеств: учености и изобретательности; первая предоставляет запас любопытных цитат и изречений, вторая помогает приспособить их к случаю. Мастерство состоит здесь в том, чтобы быстро найти связь между изречением знаменитого автора и предметом, о коем идет речь, а затем применить цитату с изяществом и остроумием. Знаменитый проповедник-иезуит читал в Лиссабоне проповедь о страстях господних; в это время в храм вошла королева и послала ему записку с приказанием начать проповедь сначала. Священник повиновался и начал так:

Боль несказанную вновь испытать велишь мне, царица¹.

А это — знаменитый стих Вергилия, которым Эней начинает перед царицей Карфагена свой горестный рассказ о гибели Трои. Когда в цитате знаменитого автора удается найти соответствие и сходство с обстоятельствами настоящего времени — это верх остроумия. Так, католический монарх дон Фердинанд, видя, что ни хитростью, ни обманом ему не расстроить лиги государей, его соперников, решил сопротивляться оружием и объявить войну, следуя словам Александра о гордиевом узле: «Разрезать не трудней, чем развязать». Эти слова перенес затем в остроумный девиз славный Антонио де Лебриха, кому столь многим обязана наука о словесности в Испании.

Чем больше найдено в тексте соответствий, подходящих к обстоятельствам предмета, о котором речь, тем богаче и основательней острога. Так, ученый отец Хуан Асаола, библотеканец, применил к святому Пабло Мухи, славному японскому мученику—иезуиту, который погиб распятым у себя же на родине, следующее место из святого Павла: «А я не желаю хвалиться, разве только крестом господа нашего Иисуса Христа, которым для меня мир распят и я для мира»². Великолепная изощренность ума, ибо заключает в себе три превосходных соответствия: первое, меж-

ду главными предметами рассуждения — двумя Павлами, второе, в каламбуре, ибо Михи — это имя святого, но и «мне» по-латыни; третье, в словах *«крестом господа нашего Иисуса Христа*, ибо так погиб и мученик-иезуит³.

Когда удастся цитату применить к случаю всю целиком — это истинное совершенство. Один столь же изобретательный, сколь ученый соискатель степени в Саламанке имел четырех соперников: доктора Аспе, магистра Басилио, фрай Луиса де Леона и доктора Мондрагона; выступая, он сказал, что надеется с божьей помощью победить и тогда сможет запеть: «Аспида и Василиска ты попирали, Льва и Дракона топтали». Острота у него получилась, таким образом, учетверенная.

Цитаты такие обычно применяются с иным смыслом, что весьма украшает острую мысль. Святой Франсиско де Борха, будучи еще герцогом Гандии, пообещал доктору Вильялобосу, знаменитому врачу императора Карла V, за его познания и острые словечки серебряное блюдо, если на следующий день у него, как уверял врач, не будет жара. Вильялобос пришел и, пощупав пульс больного, нашел, что у него жар небольшой, но все же есть. «Ну как? — сказал герцог. — Что скажешь, Вильялобос? — «Скажу, сеньор, что *«Платон мне друг, но истина дороже»*. Очень понравилось герцогу это удачное словцо* и приятная весть, и он тотчас же велел отнести блюдо доктору домой.

Хотя основу каламбура составляет соответствие слов, надо, чтобы и остальные обстоятельства помогали и согласовались. Так, святой лебедь Иерусалима, Симеон, взял на руки младенца Иисуса. Сказано: *«Он взял его на руки»*. Один славный проповедник в день соответствующего праздника, основываясь на слове «руки», применил стих Вергилия из третьей эклоги, где пастух Дамет говорит Меналку, чтобы тот ему сказал, в какой стране видны всего два-три локтя неба:

*«В землях каких, скажи, — и признаю тебя Аполлоном! — Неба пространство всего шириною в три локтя открыто?»*⁴

Объяснение загадки он дает такое: все небо сжалось до двух локтей, двух рук седовласого старца.

Иногда каламбур сам по себе образует остроту и под-

* Блюдо по-испански — plato; Платон — Plato.

сказывает изящное применение. Как-то первый мудрец Испании и ее второй Филипп советовался по поводу военного похода⁵ с многоопытным старцем, чья прозорливость была не раз проверена — это был знаменитый герцог де Альба, — и молодым, но весьма отважным и подававшим большие надежды принцем; второй сказал: «*Agma vigumque capo*»⁶.

Каламбурное выражение дает повод для дальнейшего применения текста; оно — плод быстроты ума, но затем прибегают к искусной аналогии и с должной меткостью комбинируют все обстоятельства. Так, в проповеди, прославлявшей великого победителя — как гласит его имя — на его родине и в его день, один проповедник применил следующие слова Апокалипсиса: «*Побеждающему (Vincen-ti) дам вкушать сокровенную манну*»⁷. Если манна была чудом небесным и вызывала возглас изумления: «*Что это?*»⁸, то о Винцентии — чуде духа, образце стойкости — следует спросить: Кто этот святой? Это земной человек или ангел небесный? Если манна имела вкус всех яств, заменяла их все, то Винцентий — вместилище всех совершенств и добродетелей: он девственник, он мученик, он апостол, он ученый доктор, он вдохновенный проповедник Иисуса Христа и его святой веры. Если манна была подобна зернам из наилучшей пшеницы, то Винцентий был цветом, и самым ярким, святости. Если манна — «сокровенная» и как бы освящена, то Винцентий — мученик, стойко терпящий пытки и притом совершающий чудеса, — также словно бы освящен.

Можно поддержать цитату, прибавляя к ней то или другое слово, чтобы дополнить соответствие. Так, к Маргарите королеве⁹, у которой были замечательно красивы глаза и лоб, по рот — габсбургский, австрийский, одна толеданка, а значит, умница, применила столь знаменитое выражение *per signum*¹⁰ — остроумная!

Порой одно слово заменяется другим. Столь же святой, сколь остроумный, отец Себастьян де Баррада из ордена Иисусова, услышав, что на лондонской площади сожгли назидательную, ученую, мудрую книгу отца Франсиско Суареса, который написал «Против короля Англии», обернулся к отцу Суаресу и утешил его стихом Овидия, обращенным к книге:

*Так, без хозяина в путь отправляешься, малый мой свиток,
В Град...¹¹.*

находчиво приспособив его к случаю тем, что изменил последнее слово:

*Так без хозяина в путь отправляешься, малый мой свиток,
В Огнь...*

Можно менять не только одно слово, но и целую часть цитаты. Император Карл V о своем походе в Германию, столь быстро и успешно завершеном, сообщил словами Цезаря, только вместо *«Пришел, увидел, победил»* — написал: *«Пришел увидел, победил бог»*.

Нечего также бояться, приспособливая цитату, переводить слово на другой язык. Вызвали как-то друг друга на поединок два дворянина, одного звали Кампо, другого Мансио де ла Вега*, оба были равно неблагоразумны. Кто-то сказал про них:

:Бой в Эмафийских полях — грознейший, чем битвы сограждан¹².

Иногда переводят каламбур с одного языка на другой; это еще трудней, а потому требует большей изощренности. Отец Бернардино де Вильегас в своей книге «Жизнь святого Лугардо», отличающейся благочестием и остроумием, замечает, что для настоящих монахинь, а не ушедших в монастырь важных дам, сласти должны быть такие:

Сладостно древо и гвозди,
сладостны раны его.

Очень остро получается, когда цитату применяют к предмету совсем отличному или даже противоположному — контраст этим усиливается и порой преодолевается. Ученый и утонченный святой архиепископ Равенны применяет к честолюбию слова святого Павла о любви: *«Честолюбие долготерпит, милосердствует... Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит»*¹³.

Применяя цитаты из священных книг, следует помнить, что они подобают предметам серьезным и достойным. Так, король Неаполя дон Фернандо, когда покидал сей славный город, убегая от быстро угасшей кометы Карла VIII Французского, сказал, вознеся очи горе: *«Если Господь не хранит города, напрасно бодрствует стража»*¹⁴. В других

* Кампо — поле; вега — орошаемое поле.

случаях цитаты берутся из древних, но это не мешает применять их к предметам скромным. Руфо, отведав угощение вполне обычное, но великолепно приготовленное, сказал:

*Материал превзошло мастерство*¹⁵.

Когда же цитата из светской книги применяется к священному предмету, она должна быть содержания возвышенного и достойного. Ученый и остроумный августинец Вальдеррама весьма удачно пользуется текстами древних для рассуждений о священных предметах, ибо не следует держаться только светского или только церковного — разумное разнообразие всегда приятней, ибо придает красоту; мудрая природа создает свои творения не однородными — человек ведь состоит не из одних мозгов, или глаз, или нервов; между тем иные писатели стремятся сделать свои сочинения одноголосыми и этой однотонностью надоедают. Итак, отец Вальдеррама, проповедуя в первый день пасхи, говорил: «Об одном барселонском дворянине история гласит, что однажды, отправляясь на опасный поединок, он взял щит, на коем были изображены три венца с надписью вокруг них: «День величайших удач». Ибо для человека самый удачный день тот, когда он одерживает победу и добывает венец с помощью своего щита и коня, особенно ежели враг силен и отважен. Кабальеро этот, надеясь одолеть могучего противника, рассчитывал получить три венца: первый — как человек чести и строгий ее блюститель; второй — как смелый и доблестный воин; третий — как знатный сеньор и друг своих друзей, ибо подвергался опасностям боя, дабы их защитить. Иные три венца обретает нынче, в день своей победы, Христос — венцы, дарованные ему в разное время: первым наградила его мать в тот день, когда он обручился с нашей земной природой, став человеком; вторым — синагога, венцом терновым; третьим венцом — воскресения — увенчал его отец; но так как нынче день его самой большой удачи, главу его украшают все три венца».

Цитата, которую применяют, должна быть знаменитой, хорошо известной — тогда острота получается ярче и удачней. Таким было рассуждение дона Мартина Баутиста де ла Нуса, который знатностью своей и умом украсил родную Сарагосу; начиная читать свою роль в домашнем театре, где он выступал одетый воином и с оружием в ру-

ках — ибо в нем сочетались доблесть Марса и ученость Минервы, — он отложил в сторону портупую и пику со словами:

*Меч, перед тогой склонись, ветвь лавра, склонись перед речью*¹⁶,

вызвав всеобщее восхищение. Другой, начиная свое выступление о предмете важном и возвышенном после того, как говорил о вещах более обыденных перед некой сановой особой, сказал:

*Музы Сицилии, петь начинаем важнее предметы!
Заросли милы не всем, не всем тамариск низкорослый.
Лес воспоем, но и лес пусть консула будет достоин*¹⁷.

Можно и полностью изменить смысл цитаты — чтобы оттенить контраст или дать яркое преувеличение. Так, например, Карл V применил к успешным походам своих конкистадоров в Новом Свете Геркулесово *pop plus ultra*, отбросив «pop», чем изменил смысл изречения к вящей своей славе: «Plus ultra» — сказал он, вложив новую душу в девиз, начертанный на двух столпах¹⁸.

В этом роде остроумия подвизались сочинители блестящих пасквилей, особенно был хорош тот, где изображалась Елизавета Английская с фаворитом-еретиком, где к надписи, которой она себя прославляла и которую приказывала помещать на своих портретах: «*Благословенная и непорочная Девственность*», сочинитель пасквиля еще добавил: «*Ибо тех, кого небо отвергло, в свое лоно ты приняла*».

В этом роде остроумия строятся целые рассуждения, основанные на приспособлении известного текста, — применение его составляет часть сложной мысли. Так начал свою проповедь о евхаристии отец Фелипе Грасиан в день сего таинства: «*Сильно вино. Сильнее царь. Еще сильнее женщины. Но истина сильнее всего*» (Ездра, книга 2, гл. 3). Сильно вино, ибо оно покоряет бога и приводит его к алтарному столу; силен царь, творящий чудеса на сем престоле дарохранительницы; сильна истина, которую нам возвещает Евангелие: «Истинно, сие есть пища», сильна женщина и всеильна та женщина, что своим милосердием дарует нам благодать, и т. д.

РАССУЖДЕНИЕ XXXV

Об остроумии в вымыслах

Бывают вымыслы краткие, в них лишь одна мысль, и они годятся для эпиграммы, для какого-либо одного случая; о них-то и пойдет речь в этом рассуждении, ибо вымыслы сложные — эпические, аллегорические и т. д. — будут объяснены в трактате об остроумии сложном, требующем большего мастерства. В вымыслах же простых требуется мастерства меньше, и мысль не делится на части. Приведем в пример сонет Бартоломе Леонардо:

Создатель, почему из года в год
удары провиденья столь суровы,
и честный праведник влечит оковы,
а ложь у трона царского живет?

Чья сила право грешникам дает
твоих законов попираТЬ основы?
И почему всегда бичи готовы
для тех, кто чтит твоих законов свод?

Победно руки грязные воздеты,
и стонет соблюдающий обеты
среди праздных и неправедных услад.

По тут, слетевший с неба, словно птица,
воскликнул ангел: «Кто же усомнится,
что для души земля — всего лишь ад?»

Мастерство в этих вымыслах состоит в придумывании какого-либо события или будто бы сказанных кем-то слов, чтобы лучше выразить свою мысль и усилить ее вымыслом. Так, Анджериано, дабы выразить, как прекрасна Целия и как велико ее целомудрие, придумал, будто бы Купидон, спутав ее и свою мать, к которой собирался идти жаловаться, по ошибке или не по ошибке, направился вместо Венеры к Целии:

*Плакал Амур и искал свою мать, но внезапно явилась
Целия, дивной красой словно богиня светясь.
«Мама», — окликнул Амур, но сурово она поглядела:
«Я тебе вовсе не мать», — бедный Амур покраснел¹.*

<...> Обычно такие вымыслы служат для вящего возвеличения, изобретательность в них придает душу гипер-

боле — ведь тут можно свободно придумать любое событие и его обстоятельства, которые помогут нашему намерению. Это мы видим в эпиграмме, переведенной с греческого Скалигером. Автор ее придумал, будто бы нимфа Дорида, явившись к нему, связала ему руки своими волосами, а он стал насмехаться над столь непрочными узами, но оказался в дураках, ибо не сумел разорвать крепкие тенета любви:

*Вырвала волос золотой из косы своей нимфа Дорида
И обвязала она обе ладони мои.
Я посмеялся сперва над путами юной Дориды,
Думая: будет легко узел такой развязать.
Время пришло — застонал и не смог разрешить я оковы,
Будто бы руки мои тяжкая цепь обвила².*

Отличная мораль, в которой с большой яркостью показана сила любви и ее тираническая власть <...>

Хотя мы понимаем, что перед нами событие вымышленное, оно доставляет удовольствие разуму искусно подкрепленной мыслью. Прекрасно описал нестойкую красавицу дон Луис де Гонгора:

*И Бартолильо у Менги
требует приз немалый:
на его устах не она ли
отыскала свои кораллы?*

Подобные вымыслы очень хороши и вносят приятность и живость либо изобретательностью — а это первый признак изощренного ума, — либо гиперболой или другим видом остроумия, с коим сочетаются. Неплохо придумал этот, хоть и старинный, поэт:³

*Кончается золото, он тут же
берет у нее волосок:
ведь пряди ее струятся,
словно золотой песок.*

Высказыванию, в котором кроется нечто парадоксальное, можно дать толкование, содержащее вымысел, который служит отличным разрешением подмеченной трудности. Мы часто слышим такую мысль: смерть уносит множество молодых, а любовь, напротив, завладевает стариками. Молодые умирают, а старики предаются любви, — чтобы уж все в мире шло наоборот. Тонкое объяснение этого распространенного мнения дал Альчиати; он придумал такую сцену: Любовь и Смерть встретились на постоялом дворе, вместе отужинали и повесили свое оружие на один

крюк. Встали обе до зари, ибо жизнь у обеих хлопотная; так как было еще темно — ведь большая часть жизни человеческой проходит в потемках и во мраке неведения, — то они перепутали оружие: Смерть взяла лук Любви, а Любовь — лук Смерти; с тех пор они и делают все наоборот. — Смерть стреляет в молодых, а Любовь поражает стариков:

*Вместе скитались вдвоем Купидон и Смерть — непоседа,
Смерть колчаны несла, стрелы — малютка Амур.
Вместе с дороги сошли и вместе заночевали;
Слеп был Амур, да и Смерть об эту пору слепа.
Так-то в колчанах они перепутали стрелы друг друга:
Смерть золотые взяла и костяные — Амур.
Вот почему тот старик, кому впору плестись к Ахеронту,
Любит! плетет из цветов яркий к сединам венок.
Так и меня поразил Купидон подмененной стрелой,
И умираю, попав в руки жестокой судьбы.
О, пощади! Купидон! Смерть всесильная, дай мне пощаду,
Дай мне любить, а старик пусть к Ахеронту идет⁴.*

Один старинный поэт перевел эти стихи в длиннейшем романсе, заключив его изящной моралью:

Ах, что за мир, взгляните —
здесь все наоборот:
любовь лишает жизни,
а смерть ее дает.

Придумывается не только событие, но иногда и слова, которые приписывают тому человеку, о котором идет речь; должны они, разумеется, быть остроумны, уместны и содержать какое-либо соответствие или преувеличение. Так, Марциал придумывает, будто Леандр, обращаясь к свирепым волнам, говорил: «Волны, пропустите меня туда, а как буду возвращаться, схороните»:

*Смелый Леандр, на пути к своей возлюбленной милой
Бурной противясь воде и выбиваясь из сил,
Так, говорят, восклицал, обращаясь к вздувшимся волнам:
«Смилуйся, море! Топи при возвращенье меня!»⁵*

Послушай, как это перевел и перефразировал наш лебедь Гарсиласо; переводить великих авторов — возвышенная задача:

Когда Леандр, сражавшийся с пучиной,
как пламя негасимое, пылал,
когда еще сильнее взъярился шквал,
вздымая волны в темноте пустынной,

когда, измученный дорогой длинной,
не в силах одолеть соленый пал,
страшась, что не увидит милых скал,
он примирился со своей кончиной,—

тогда, едва слова в мольбу слагая,
он крикнул волнам, голос напрягая:
«Не дайте мне в разлуке утонуть!

Раз осужден я вами, помогите
доплыть до милой, а потом казните,
когда отправлюсь я в обратный путь».

В придуманных словах должна быть какая-либо острота, подходящая к субъекту, которому они приписаны, и к случаю. Так, у изысканного Фрнаса в его «Басне об Адонисе» читаем:

И фавн (для того чтобы знали,
кого здесь настиг покой)
на подорожнике вывел
надпись своей рукой:
«Здесь Флор-цветок упокоен,
ясный, как лилий цвет,
ростом, как куст цветущий,
а умер во цвете лет».

Придуманные слова могут быть также концовкой к тонкому замечанию — как то было сказано о вымышленном событии; либо же строят искусный вымысел и из слов и из событий. Это находим у кавалера Гварини: он говорит, что смерть, явившаяся казнить дивную красавицу, отступила, говоря, что тут ее коса бессильна, ибо смерти нет доступа в рай:

*На волоске висела —
О скорбы! О слезы злые! —
Моей богини новой
Краса и дни земные.*

*И уж была готова
Душа покинуть тело.
И лишь за смертью стало дело.
Но та не смела
Красы столь дивной тронуть и, вздыхая,
— Для Смерти, — молвила, — закрыты двери Рая⁶.*

Слова и действия придумал Анджерияно в следующей изысканной эпиграмме, которую заключил отличным преувеличением:

*Сжалился грозный Амур, и влюбленного очи закрылись,
Кости его собрала в урну Хлорида сама,*

*Благочестиво Киприда страдальца к теням приобщила,
 Стих Эрато создала: если влюблен, то прочти:
 «Тела в могиле сей нет, нет черного пепла, лишь пламя,
 Пищи лишено там. Жжет этот пламень! — ступай»⁷.*

Подобно тому как для объяснения некой трудности придумывается событие, можно придумать и уподобление — это прием очень выразительный, и нередко он весьма удачно передает глубину и возвышенность мысли. Такими вымышленными уподоблениями уснастил свою знаменитую песню доктор Мира де Мескуа. Приведем одно:

Перед хрустальным и немым льстцом
 своей красой любит юница
 и мнит себя Венерою земной.
 Завороженное ее лицом,
 любое сердце вмиг воспламенится,
 и мягче воска станет взгляд стальной.
 Мир тает перед этою песней,
 покорно подчиняясь жарким взглядам,
 с ее глазами рядом
 глаза Дианы — тусклые огни,
 в ее сиянье не видны они.
 Но вдруг пришла беда,
 в мгновение ока ясная вода
 покрылась мелкой рябью — в беспорядке
 на гладь стекла легли рубцы и складки,
 и превратился вмиг
 в ужаснейшую маску дивный лик.
 О красота, уже прошел твой срок,—
 померкший свет, затоптанный цветок!

Когда придумывается то, что могло произойти на самом деле,— это бывает очень убедительно и уместно: устанавливается соответствие и аналогия меж вымышленными обстоятельствами или совпадениями и действительными, причем стараются вымысел сделать остроумным. Так, Бартоломе Леонардо описал смерть славного Архимеда:

Уважит Греция любые вкусы
 примерами: вот мудрый Архимед,
 а вот Марсилиий грабит Сиракузы,

от яростной орды спасенья нет.
 Легионер вбежал разгоряченный
 туда, где циркулем своим чуть свет

усердно чертит линии ученый,
 презревший римлян яростный набег
 и мыслями своими поглощенный.

«Ты кто?» — спросил легионер, но грек
безмолвствует, отнюдь не от испуга,
как будто перед ним не человек,

лишь тихо прошептал: «Не трогай круга».
Решив, что грек не пожелал прервать,
глумясь над Римом, своего досуга,—

он меч в него вонзил по рукоять,
и Архимед своею жаркой кровью
смывает то, что не дал затоптать.

Сатирическое суждение выигрывает, когда оно украшено вымыслом, и обычно злая насмешка относится к некому третьему лицу. У дона Луиса де Гонгоры:

Из озорства проказливый хорек
(из тех, что лапкой в кошелек — и тягу)
на хвост дворняге прицепил не флягу,
а — господи прости! — огромный рог.

Несчастный пес со всех пустился ног,
влача грохочущую колымагу,
народ кричит,— я эту передрягу
(коль там смеются) адом бы нарск.

А тут явилась строгая вдовица,
чей муж решил на небо удалиться,
она воскликнула: «Какой позор!

Чтоб шавка волочила по брусчатке
то, что иных разило в жаркой схватке
и шло другим на головной убор!»

С этим родом остроумия можно искусно сочетать остроумные вопросы, в которых изобретательность и неожиданность забавляют ум. Это мы видим в сонете Камозэнса:

Весной под сень зеленых куполов,
где пестует свои цветы поляна,
Богиня любящих вошла неожиданно
с Богинею охоты и лесов.

Оглядывая красочный покров,
младую Розу сорвала Диана,
Венера — алый ирис, что медвяно
благоухал среди иных цветов.

Потом она спросила Купидона,
что на нее с ветвей глядел влюбленно,—
какой плутишке нравится цветок?

И он сказал, сияя взглядом смелым:
 «Всем алым Ирисам и Розам белым
 я предпочту Венерин Башмачок».

И хотя б и не было здесь примешано никакого другого вида остроумия, достаточно одного вымысла. Так, один классический поэт придумал, будто некая девица споткнулась об Амура — злосчастный шаг! — и разбудила спящего. Амур на нее взглянул, она ослепла и, более того, погибла от любовного яда:

*Мальчик Венерин заснул, на землю бросив подстилку,
 Тут и посмела толкнуть Галла ножку ногой.
 Вспрынул задетый Амур, загорелись глаза его гневом,
 Поднял огненный взор — дева упала мертва⁸*

Подобным образом можно придумывать целые истории и забавные сказки, дабы извлечь из них поучительную мораль. Бесподобен был в таких вымышленных историях мудрый и многоопытный принц дон Мануэль, написавший книгу «Граф Луканор», которая всегда приятна, хоть читай ее семь раз подряд. Среди многих занятных историй есть там одна весьма поучительная о том, как дон Альваро Фаньес женился на дочери графа Ансуреса. Однажды приехал к нему племянник, служивший при дворе, пожить у дяди, отдохнуть. И племянник этот сказал, что мол, одно только не нравится ему у дядюшки в доме — а именно то, что он слишком много воли дает своей жене. Дядя ему ничего не ответил, только пригласил проехаться в поместье. Выехали оба верхами, лошади их идут рядышком, позади в карете едет супруга дон Альваро с детьми и челядью. Видят, пасется на лугу большое стадо коров, и дон Альваро спрашивает: «Ну, что скажете, племянничек, видали вы где-нибудь таких холеных, красивых кобыл?» «Сеньор, — говорит племянник, — да это ведь стадо коров». «Ничего подобного, — возражает дон Альваро, — разве вы не видите жеребят, не слышите, как ржут кобылы?» Заспорили они, так это или не так, а тут подъехала карета, и Альваро Фаньес рассказал жене об их споре: «Племянник говорит, что это коровы, я же говорю — кобылы». Жена, хоть и видала, что это не так, не раздумывая, сказала, что прав ее муж и что это кобылы, чему племянник весьма удивился. Поехали они дальше. Видят — пасется большой табун различных, откормленных кобыл, и дон Альваро говорит племяннику: «Вот это коровы, а вовсе не те, про которых вы говорили». «Сеньор, — возразил племянник, — кто-то из нас

двоих сегодня надел голову задом наперед. Разве вы не видите гривы? Не слышите ржання?» В разгар спора приблизилась карета. «Снова, сеньора, мы спорим. Как вы полагаете, это коровы?» «Да, сеньор, — отвечала супруга, — вы правы, то были кобылы, а это коровы». Тут племянник вовсе опешил, но смолчал, и они поехали дальше. Пришлось им переезжать через речку, на которой у дон Альваро стояла хорошая мельница; взглянув на воду, он сказал племяннику: «Вы, наверно, думаете, что река течет направо?» «Так и есть, именно направо». «А вот и нет — она течет в обратную сторону». Опять заспорили они, кто прав. Подъехала дама и сказала, что прав ее муж, что река течет вверх, а вовсе не вниз. Племянник умолк, и они продолжали свою прогулку. Когда уже подъезжали к дому, дон Альваро сказал: «Вовремя мы приезжаем, ведь уже двенадцать ночи». «Как это — ночи? — удивился племянник. — Скажите — дня. Разве вы не видите, что солнце в самом зените?» «Это не солнце, а луна, и теперь полночь». Племянник был возмущен сверх всякой меры, а тут еще подъехала дама и, услышав спор, подтвердила: конечно, теперь полночь и в небе видна луна, а не солнце, и дон Альваро, ее супруг, прав и говорит сущую истину. Приехали они на виллу, велели накрыть столы, отобедали, после чего дядя и племянник удалились на покой. «Понимаю, — сказал Альваро Фаньес, — что вы, племянник, изумлены и обескуражены всем, что видели и слышали. Разумеется, во всем были правы вы: сперва мы действительно видели стадо коров, как вы говорили, а потом — табун кобылиц; река течет, конечно, вниз, и теперь день; но устроил я все это для того, чтобы вы поняли, какая у меня жена, — если я назову черное белым, она подтвердит; если скажу, что теперь ночь, хотя бы это было в полдень, она согласится; это мой ответ на ваши вчерашние слова, что я будто даю жене слишком много воли». Подобные остроумные вымыслы вплетает дон Мануэль, этот великий принц, в свои мудрые поучения.

Пусть завершит это рассуждение сладчайший Гарсиласо прекрасным вымыслом, где изложено остроумное уподобление и глубокая мысль:

В краю пустынном в сумерках блуждая,
где нет дорог и ни души вокруг,
я с изумленьем пса увидел вдруг:
от горя неизвестного страдая,

он морду к небу поднимал, рыдая,
стремительно бежал на каждый звук
и вновь скулил, от усталости и мук
без чувств, как мертвый, пацезь упая.

Открылась мне печальная причина:
он брошен был, и все же господина
искал повсюду, не смыкая глаз.

И молвил я, увидев муку эту:
«Будь терпелив, и я нишу по свету
свой разум, но судьба не сводит нас».

РАССУЖДЕНИЕ XXXVI

Об остроумных доказательствах

Остроумие тоже имеет свои доказательства, но если в логических главное — убедительность, а в риторических красноречие, то здесь главное — красота. Их очень часто применяют в поэзии, чтобы лучше и ярче выразить свою мысль. Обычно остроумное заключение дается в эпиграмме, сонете, дециме, и в нем содержится изящно выраженное доказательство. Например, в сонете Лопе де Веги:

С прекрасной Саррой Авраам бродил,
лишениям подвергаясь непрестанно,
покинув дол бесплодный Хаанаана,
приходит он на плодородный Нил.

Здесь Фараон жену его пленил,
а мужу угрожает меч тирана.
Но Бог всевидящий, его охрана,
сильнее всех несправедливых сил.

К жене вернулся царь, она с почтеньем
глядит на мужа. Божьим провиденьем
он был спасен, — не совершилась месть.

Еще бы чуду ей не удивиться,
когда сама небесная десница
должна была спасать супруга честь!

Подобные доказательства служат для подтверждения мысли поэта — в этом и состоит их остроумие. Строят их

разными способами. Первыми назовем те, в коих доказательство строится от большего к меньшему, причем между двумя этими понятиями устанавливается соответствие. Превосходна мысль святого Августина, который, описывая тревогу Ирода и всего Иерусалима при вести о явлении истинного царя, говорит: *«Какое же будет в день Страшного суда, если горделивых царей так ужасают простые ясли?»*

Обычно в таких доказательствах бывают аналогия и сходство одного обстоятельства с другим, как в этой эпиграмме Авсония:

*Встретив Венеру в оружии, проговорила Паллада:
«Уж не решила ли ты так появиться на суд?»
Та отвечала смеясь: «Для чего мне сражаться в доспехах,
Если могу побеждать я обнаженная всех?»¹*

<...> Доказательство можно построить на любых свойствах предмета — сравнивая два следствия, две причины и т. д. Так, Марино в сонете, обращенном к Королеве всего сущего и достойном своего великого предмета, писал:

*Ты, рождена предвечным разуменьем,
Минерва новая, для новой и святой
Явившись битвы, принесла покой
Народам, обуянным возмущеньем.*

*Ты верой, и любовью, и смиреньем
Вооружась, недрогнувшей рукой
Сразила князя тьмы, когда землей
Он правил, как захваченным владеньем.*

*Мы не дивимся, что небесной силой
И доблестью Твоей повержен в прах
Владыка зла: Ты Небо покорила,*

*Ты Бога удержала на руках,
И Лев, какого Агнцем обратила,—
Затворник чрева, пленник в пеленах².*

Подобно тому как эти доказательства основаны на соответствии противоречивых крайностей, другие строятся на противопоставлении и различении одного обстоятельства и другого, более значительного. Кавалер Гварини пишет:

*Глаза, ваш губительный свет —
источник всех моих бед,
душу мою вы слепите,
даже когда вы спите,
но если откроетесь вы —
мне не сносить головы!*

Состояние в некое данное время служит доказательством для иного состояния, в котором какое-то качество усиливается. Некто сказал менине королевы:

И если мое солнце так печет
меня с утра, что будет,
когда оно взойдет на небосвод!

В таких доказательствах подчеркивается контраст, и порой они несут в себе язвительную и насмешливую критику. Так, остроумный Альчиати писал в одной эмблеме, изображавшей ласточку, которая вьет гнездо на статуе жестокой Медеи:

*Птаха, зачем же гнездо ты свила на коленях Медеи?
Знаешь ли, сколько приют этот опасен птенцам?
Страшная мать Колхидская собственных не пощадила
Чад, неужели она ласкова будет к твоим?*³

С равным изяществом можно строить доказательство от меньшего к большему — что называется «a minori ad majus». Нежный Хорхе де Монтемайор писал:

Сирена, ты со мной была
так холодна и так надменна!
Ну что ж, плыви скорей из плена,
раз море глаз моих, сирена,
так быстро ты переплыла.

Таким же манером, как строятся доказательства от большего к меньшему и от меньшего к большему, строятся они и от равного к равному, чтобы показать аналогию и соответствие. Замечательный поэт Франсиско де Фигероа писал:

Надежда, ты подвох и суета,
виновница горячки и печали,
тобою подслащенная вначале,
кончается оскоминой мечта.

Меня подобьем легкого листа
ты, словно ветер, уносила в дали
к другой — обратной — стороне медали,—
будь проклята святая простота!

Оставь меня! Любовь и рок злосчастный
не раз срезали твой бутон прекрасный,—
что пользы от засохшего цветка?

Не дав плода, ты вянешь до расцвета,
а если даришь плод, то пища эта
для горькой жизни чересчур сладка.

Иногда сопоставляются, как равные, следствие с причиной, например:

Хоть я и верен ей душой
и тверд мой дух неколебимый,—
тоска — сильней тоски любой,
ведь я расстался с красотой,
ни с чем на свете не сравнимой.

Все эти доказательства основаны на изящном соответствии между двумя понятиями и строятся от одного к другому. Однажды обедали вместе два короля, Фердинанд Ка톨릭, возвращавшийся из Неаполя, и король французский, выехавший в один из своих портов встретить гостя; при обеде присутствовал стоя Великий Капитан, как вдруг французский король, скорее из чувства справедливости, чем доброты, велел ему взять стул и сесть к столу. «Тот, кто побеждает королей, — сказал король Франции, — вполне достоин обедать с королями». Аналогия в этом доказательстве проведена между обедом с королями и победой над королями. Такое же соответствие может являться причиной, как у доктора Хуана Переса де Монтальбана в изысканном сонете:

Не поборов сомненьями томленье,
младая Дина, изменив свой вид
нарядами, — в чужих глазах спешит
увидеть собственное отраженье.

Спасая честь, чтоб скрыть свое волненье,
она лицо под кисеей таит,
но это красоту ее ланит
лишь умножает, взглядам в искушенье.

Навстречу Сихем! Красные гвоздики
еще прекрасней на девичьем лице —
любовь свой нежный промысел вершит.

И плачут очи о погибшей чести.
Ну что ж: поддавшимся коварной лести,
им первым сокрушаться надлежит.

Можно создать также остроумное доказательство «а паритате»*, где исходя из равенства двух субъектов, отмеча-

* «Исходя из равенства» (латин.).

ют затем преимущество одного над другим. Столь же утонченный, сколь благочестивый дон Антонио де Мендоса писал в стихотворении, имевшем счастливую судьбу:

Была безгрешно создана
пришедшая к паденью Ева.
Ее стократ затмила Мать,
чье непорочно было чрево.

Можно строить доказательство на равенстве следствий или обстоятельств. Так заключает сонет неподобный Камоэнс:

В глазах земли вы столь великолепны,
что я уверен, дивная сеньора,—
тот, кто вас создал, создал солнце, звезды.

Основанное на неравенстве доказательство звучит еще изысканней: прелестную мысль находим у дон Луиса де Гонгоры:

Пусть печальные перлы
высохнут в милом взоре:
непозволительно Солнцу
то, что прилично Авроре.

Он же построил доказательство по несходству, основанное на различии обстоятельств:

Так разнозвучно и в таком томленье
рыдает соловей, что я готов
поверить, будто соны соловьев
в его стесненном горле множат пени.

Как будто о бесчестном преступленьи
оповещая братьев-певунов,
он пишет, скорбный, жалобу без слов
на изумрудных листьях этой сени.

Судьбу не гневай,— не в твоей ли власти
сменить жилье и выплакать несчастье,
твой клюв свободен и крыло твое.

Пусть тот скорбит, кто, в камень обращенный,
не может, зачарованный Горгоной,
ни плакать, ни сменить свое жилье.

К острым мыслям, основанным на различии (о которых шла речь в соответствующем разделе), здесь добавляется лишь то, что они имеют форму доказательства, благодаря чему мысль и чувство поэта передаются более убедительно

и ярко. Остроумно рассуждала донья Ипполита де Нарва-эс⁴ в следующем сонете:

В порыве дерзостном Леандр сечет
волну, которая рычит, как львица,
низвергнув молнии, спешит пролиться
свирепым ливнем гневный небосвод;

и ураган ненстовый ревет —
беда тому, кто любит и томится!—
уже душа пылающая тмится
в глухой и разъяренной бездне вод.

Влюбленный, счастлив ты, достигнув цели:
хоть и угасла жизнь в холодном теле,—
ты, умерев, нашел свою звезду.

*А я, от неутешных слез слепая,
в своих рыданиях горьких утопая,
и мертвая утечи не найду!*

Подобны доказательствам по сходству и те, что строятся «*ab eхemplо*». Здесь также доказательство идет по ответствию от одного субъекта к другому. Так, поэт благочестия фрай Луис де Леон излагает горькие истины, подкрепляя их доказательствами, в назидательной песне, начинающейся словами:

Элиса, золотых волос сиянье
(пред ним и золото бледнело ране)
присыпал белый снег.
Не я ли говорил: умерь свой бег,
твой век летит быстрее, чем желанье...

Где франт, который был тебе по нраву,
кому ты отдала то, чем по праву
владел твой господин,
чью посрамила славу,
отдав другому то, чем он один
владел?..

С примером сочетается также преувеличение, в котором мысль строится от большего к меньшему, особенно когда первый термин сравнения возвышен. Этот род остроумия придал душу двум децимам на смерть императрицы Испании, доньи Исабели; в них Анастасио Панталеон выводит блаженного отца Франсиско де Борху, который говорит:

Разителен урок
твоей судьбы несчастной:

ты родилась прекрасной
 на столь короткий срок,
 и если косит Рок
 красу, — то чьи часы
 надежней? Тщетно рвенье,
 мы бrenные творенья,
закон земной красы —
рождаться для успенья.

В твои черты различье
 не внес мгновенный хлад,
 во прахе во сто крат
 светлей твое величье.
 Бежит твое обличье
 распада. О царица,
 я смерти научиться
 хотел бы в этот час, —
 нет в мире школ, где нас
 учили бы родиться.

И последний вид — когда из одного примера извлекается антитеза, и доказательство строится на противопоставлении двух понятий. Так доказывает и даже убеждает подающий большие надежды поэт Хуан Лоренсо Ибаньес⁵, нынешний лебедь, в сонете отличного стиля и высокой мысли:

Копьем Христова грудь рассечена:
 лучи, нежнее розы и жасмина,
 белее снега и красней кармина,
 в грядущие пролились времена.

Выглядывает сердце из окна
 в груди того, кто пострадал безвинно,
 чья отлетающая половина
 багряным жемчугом окроплена.

Нет состраданья у людского стада!
 Плывет по морю мук господне чадо,
 и хоть бы кто-нибудь слезу пролил.

И, видя, как сердца людей жестоки,
 за них он проливает слез потоки —
 святую кровь души своей и жил.

РАССУЖДЕНИЕ XXXVII

О других видах остроумных доказательств

Противоположность — прекрасная основа для любого вида остроумия; она позволяет с большим искусством строить также доказательства, идя от одного понятия к противоположному. О Касторе, который все покупал, Марциал рассудил, что он придет к другой крайности — будет все продавать:

Все покупая себе, все, Кастор, скоро продашь ты¹.

Быстрота остроумия — не только во времени, но и в краткости слов; быстро и складно — два достоинства <...>

Прекрасный образец остроумия — когда из одного понятия выводят ему противоположное и с помощью доказательства убеждают в обратном. Великолепен был Лопе де Вега не только в плодовитости, но и в остроумии; это видно в следующем блестящем сонете:

По царской воле ловкий Иоав
поставил Урию в опасном месте:
смерть заменила храбруцу бесчестье,
бессмертной славой мертвому воздав.

Вирсавия, изменою поправ
любовь героя, встретила известье
слезами и словами лживой лести
тому, чей был столь простодушен нрав.

Опасностям подвержена отвага,
но разве оскорбленному не благо —
не видеть подло преданным себя?

И так как честности грозят напасти,—
тот счастлив, кто, не зная о несчастье,
встречает смерть, еще сильней любя.

Подобные остроты — экзамен для изощренного ума: это высшее, чего может достигнуть наш разум. Но в самой противоположности есть разные степени, разные ступени противопоставлений, ибо дистанция может быть большей или меньшей. Можно строить остроумное доказательство

на двух противоположных следствиях или обстоятельствах одного и того же субъекта. Так, у Камозенса:

Разумно ли, прекрасная сеньора,
что вас Любовь любовью засевает,
когда ваш нрав рождает лишь репы?

Еще более изящно — найти противоположные следствия одной причины и установить, что она действует в противоположных направлениях; этот примечательный вид остроумия находим в знаменитой эпиграмме о святой Кордуле:

*Кордула, ты все жива, одна среди стольких погибших,
После ужасной резни, Кордула, ты все живешь?
Море девицы бросает на берег кровавую пену,
Урсула спит мертвым сном, Кордула, ты все живешь?
Страх и любовь в твоём сердце друг с другом вступают в
сражение.*

Страх тебя спрятал, но все ж выдала мuke любовь².

<...> По противоречию (А repugnantibus). Иногда описывается какое-либо обстоятельство или событие, которое подтверждает мысль автора и опровергает мысль противоположную. Рассуждая о том, как чужд был ревности святой Иосиф, дон Антонио де Мендоса в одном из лучших своих стихов писал:

Он сном решает ревность скрыть,
хотя она его и гложет.
Любимая решит: он спит —
а спящий ревновать не может.

В причине выделяют различающиеся моменты, чтобы искусно вывести противоположное следствие. Так, изощренный и всеми поощренный Сарате доказывает, что слезы любви жгут:

Щедра на воду гордая река,
когда в Египте небо - жарче ада
и моря необъятная громада
от берега собственного далека.

Слезам горькими моя тоска
уберегает твой поток от спада,
и зною вопреки течет прохлада,
обильно заливая берега.

Сжигает Солнце шапки гор лучами,
вода в иссякший Нил течет ручьями,
чтоб снова сделать пашню молодой.

При виде Солнца моего я тоже
рыдаю, только слезы эти *схожи*
с бесплодной горячей водой.

Ab adjunctis, то есть из обстоятельств — это весьма удобный способ аргументирования. Приведу как пример великолепную мысль Камозенса, где из смежных обстоятельств поэт извлекает вывод:

Сердце у меня украли,
увидав, что я в печали,
прошептал мне Купидон:
«Твое сердце ныне взяли
очи дивные в полон,—
нет прекрасней в мире взора!»
И подумал я — коль скоро
нет прекрасней в мире глаз,
значит, я смогу, сеньора,
сердце отыскать у вас.

Доказательство через сравнение не менее изящно и остро, чем по сходству. Дон Луис де Каррильо остроумно писал:

Конечно, терпит все на свете
урон от злобного огня.
Но мой огонь нисходит с Неба,—
так разве он сожжет меня?

К сравнению прибавил глубокую сентенцию дон Луис де Гонгора:

Вчера богиня, ныне прах земной,
там блещущий алтарь, а здесь uspенье.
И царственной орлины оперенье —
всего лишь перья, согласись со мной.

Останки, скованные тишиной,
когда б не финиамы воскуренье,
нам рассказали бы о смертном тлене,—
о разум, створы мрамора открой!

Там Феникс (не Аравии далекой,
а Лермы) — червь среди золы жестокой —
взывает к нам из смертного жилья.

И если тонут корабли большие,
что делать лодкам в роковой стихии!
Спешить к земле, ведь человек — земля.

Ad hominem. Это доказательство строится на словах другого, которые переинтерпретируют так, чтобы их опровергнуть. Марциал остро извратил слова Геллии, которая, по-

сылая ему зайца, велела передать, что если он его съест, то целую неделю будет красив. Сатирик обыграл слово «Лерогеа», которое имеет два смысла — заяц и красота, и слегка съязвил:

Если мне зайца даришь, ты, Геллия, все повторяешь:

«Семь наступающих дней будешь красивым ты, Марк».

*Если не шутишь со мной, если правду, мой свет, говоришь ты,
Геллия, ты никогда зайца не ела сама³.*

<...> Доказательство строится от причин к следствиям и наоборот, и при этом устанавливается остроумное соответствие. Всегда изысканный Камоэнс пишет:

Осталась Нисе в памяти Монтано,
хоть и отправилась в иной предел,—
пастух ее в душе запечатлел,
лик милый оживляя непрестанно.

И, выходя на берег океана
Индийского, он горестно глядел
на воду, словно разглядеть хотел
ту, что была его душе желанна.

Он говорил: «В какой тоске и муке
я с ней расстался! Как скорблю в разлуке!
Взгляните, волны, на мою беду!

Прошу вас, милосердьем мне ответьте,
примите в ваше лоно слезы эти —
я ими их виновницу найду!»

РАССУЖДЕНИЕ XXXVIII

Об остроумии в установлении неожиданной связи

Этот вид остроумия предполагает чрезвычайную живость мысли. Мастерство тут состоит в том, что делается необычный и хитроумный вывод — так что этот вид является сродным предыдущему. Один человек, давая взаймы другому некую сумму денег, заметил, что тот бросает их в кошель, не считая; заключив по этому, что он не намерен их вернуть, займодавец потребовал деньги обратно, говоря: «Кто деньги не считает, вернуть их не намерен». Из обстоятельств и смежных признаков делается быстрое

и неожиданное заключение. Так рассудила проницательная лисица, видя, что следы животных ведут все в логово льва и ни одного нет следа, направленного в обратную сторону. Прекрасно описывает это глубокий и поучительный Гораций в первом своем Послании:

*Я бы ответил ему, как когда-то лиса осторожно
Будто бы хворому льву: «Следы вот меня уstraшают:
Все они смотрят к тебе, ни один не повернут обратно».
Многоголовый ты зверь, и по разным ты бродишь дорогам...¹*

Невозможно дать твердые и нерушимые правила для всех этих хитроумных заключений; лишь отвага и живость изощренного ума способны к таким поворотам мысли. Когда сыновья Тарквиния советовались с дельфийским оракулом о том, кто первый получит власть, оракул им ответил — тот, кто первым поцелует свою мать; тут Юний Брут, притворно упав на землю, поцеловал ее, быстро рассудив, что она-то и есть всеобщая мать, и он не ошибся².

Еще более остроумно, когда вопреки мнению других устанавливается некая истина, особенно если она глубока и бесспорна. Человеку, хвалившемуся своим счастьем, разумный поэт Бартоломе Леонардо ответил:

Неужто, Лико, кажется доселе
тебе луной обитель всех людей?
Неужто ты не знал живых страстей
и слез не ведал даже в колыбели?

Не враждовал с Судьбой? Так неужели
не устыдишься ты в тщете своей,
что Небеса, убогий лицедей,
тебя лишь испытать не захотели?

Штиль не научит плавать в океане,
меж доблестью и ленью лишь деянье
свою границу может провести.

Позор тому, кто разум свой не точит
тревогой и надеждой, кто не хочет
сразиться с бурей на своем пути.

Иногда связь звучит парадоксально, но все ж остроумно. Так, Август, проходя мимо аукциона, где продавалось имущество человека, запутавшегося в долгах, спросил, продается ли кровать, и, когда услышал, что продается, велел ее купить; на вопросы удивлявшихся приближенных он ответил: заботы об управлении империей лишают его сна и он надеется, что кровать эта имеет особое свойство усып-

лять, если человек, погрязший в долгах, мог на ней спокойно спать.

Но ничуть не хуже было возражение одного из приближенных, сказавшего, что императору следовало бы, скорее, купить кровать кого-либо из кредиторов.

Бывали весьма необычные и неожиданные толкования снов, основанные на значении того, что привиделось спящему. Об одном таком толковании сообщает Пьер Матье, славный французский историограф, писатель рассудительный, изящный, утонченный и весьма изысканный, по праву пользовавшийся уважением Генриха IV, умевшего ценить литературу и свою бессмертную славу в ней. «Неверно, — говорит Пьер Матье, — вовсе пренебрегать снами или, напротив, придавать чрезмерное значение им всем; но сны великих государей о великих делах — это не пустые бредни; впоследствии становится ясно, что они были ниспосланы свыше. За несколько дней до этого события (речь идет о гибели Генриха) королева видела два сна: первый — будто ювелиры делают ей корону и при этом самые крупные бриллианты и прочие драгоценные камни превращаются в жемчуг, который многие толкуют как предвестие слез». Об этом пишет Матье. А другие рассказывают, что королеве привиделось, будто роскошное жемчужное ожерелье, которое она носила, разорвалось и жемчужины рассыпались по полу, — пророчество тех жемчужных слез, что ей предстояло пролить. Сходно было толкование, данное неким мудрецом Киру, которому приснилось, будто солнце ускользает из его рук; мудрец предсказал ему близкую смерть: жизнь, мол, уйдет от него, как это солнце.

Иногда подмечаются совпадения и соответствие обстоятельств, особенно таких, которые принято считать приметами и символами, — на их основе изощренный ум строит остроумное и убедительное рассуждение. Но когда вывод противоречит обстоятельствам, противостоит им и отличен от них, острота получается еще лучше; это видим у Марциала в эпиграмме о человеке, который всегда умащался благовониями; поэт ему говорит, что он, по-видимому, так хорошо пахнет потому, что пахнет плохо:

Странно мне, Постум, всегда издаешь ты запах хороший.

Постум, хорошего нет пахнуть всегда хорошо³.

Вывод поэта парадоксален, но очень верен и забавен.

<...>

Но даже если мысль не парадоксальна, а только отличается от того, что думают и говорят другие, это тоже остроумно. Когда жители Таррагоны доложили Августу как о великом чуде, что на алтаре, ему посвященном для молений о его счастье и здравии, выросла пальма, император сказал: «Отсюда я заключаю, сколь часто вы свершаете жертвоприношения и возжигаете курения на алтаре, если на нем не то что трава, но пальмы растут».

Этот прием остроумия придает красоту и силу переосмыслениям, когда то, что казалось ошибкой, превращают в удачу, подлый поступок в подвиг и наоборот. Александру как-то донесли несколько солдат, что воины его, готовясь сразиться с огромной армией неприятеля, сговорились не приносить к царскому шатру добычу, которую они захватят. «О, храбрые мои солдаты, — отвечал царь, — стало быть, они не собираются бежать!»

Так как подобные выводы необычны, в них часто прибегают к преувеличениям, убеждая гиперболой. Вот рассуждение ученого и глубокомысленного фрай Лунса де Леона на смерть принца дона Карлоса:

Хотя в очах твоих огонь потух,
твой прах увидев, Смерть бежит пугливо:
ее страшит пожизна —
ей подсказал твой дух,
твоя отвага и твои свершенья,
твои победы на полях сраженья,
что, не сгубив тебя, она грозит
погибелью себе, — и ты убит.

Опровергнуть один вывод другим, равным ему, а то и превосходящим по убедительности, — свидетельство большой силы ума. Другой император спросил одного юношужеземца, весьма схожего с ним лицом и станом, не случилось ли матери этого юноши бывать в Риме. Юноша отгадал тайный смысл вопроса и ответил: «Нет, не бывала, государь, а вот отец мой бывал». Глубоким и истинным было суждение Метелла, противоречившее общему мнению всего Рима, весьма ликовавшего по поводу разрушения Карфагена. Скорбя душой, он сказал, что это не торжество в честь победы, а похороны государства, ибо праздность неизбежно отомстит за Карфаген. Прекрасной была мысль короля дона Альфонса Великодушного дать свободу рабыне, которая просила управы на своего хозяина, приказавшего продать ее сына. А также мысль другого человека,

слепого в физическом смысле, но не в духовном, который сумел отыскать украденные сокровища, посоветовавшись с тем, кто их украл, не прибавить ли к ним кое-что еще. Этот род остроумия больше требует живости мысли, чем мастерства.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIX

Об остроумных задачах и хитрых вопросах

Всякая трудность возбуждает мысль и служит приятной пищей для изощренного ума; сперва она озадачивает, затем доставляет удовольствие остроумным решением; особенно же интересны и приятны задачи назидательные и панегирические. Недаром славится вопрос из второй книги Ездры, поставленный и развитый тремя юношами, охранявшими сон царя Дария: «Что сильнее всего?» Один сказал — вино; другой сказал — царь; третий назвал женщину, и каждый обосновал свое мнение весьма убедительными и занятными доводами; в конце концов решение было в пользу истины, ей присудили пальму первенства как самой сильной и неодолимой вещи на свете¹.

Мастерство тут состоит в том, чтобы задать хитрый вопрос — с тайным смыслом, с назидательной панегирической целью; разум увлекается им, обсудив хорошенько трудность, дает изящное решение. Так начал мудрый Гораций свои сатиры:

*Что за причина тому, Меценат, что, какую бы долю
Нам ни послала судьба и какую б ни выбрали сами,
Редкий доволен, и всякий завидует доле другого?
«Счастлив купец!» — говорит солдат, отягченный летами,
Чувствуя, как у него все тело усталое коет.
И отвечает купец-мореходец, бросаемый бурей:
«Воин счастливей меня! Еще бы: лишь кинется в битву,
Час не пройдет — иль скорая смерть, или радость победы».
Хвалит удел мужика законник, опытный в праве,
Слыша, как в двери к нему стучится чем свет доверитель.
Ну, а мужик, для суда оставить село принужденный,
В город шагая, одних горожан за счастливых считает.
Этих примеров не счесть: толкуя о них, утомится
Даже и Фабий-болтун! Итак, чтоб тебе не наскучить,
Слушай, к чему я веду. Представь-ка, что Бог им предложит:
«Вот я! Исполню сейчас все, чего вы желали! Ты, воин,
Будешь купцом; ты, ученый делец, земледельцем! Ступайте,*

*Те сюда, эти туда, поменявшись ролями!»
 Нет, смотри: не хотят! А ведь счастье у них под рукою.
 После этого как не надуть и Юпитеру губы,
 Как не воскликнуть во гневе своем справедливом,
 Что никогда с этих пор к людским не склонится он просьбам?»²*

Когда задача содержит три-четыре элемента, которые, соперничая, требуют решения, она более остроумна и интересна, ибо такое соперничество усиливает любопытство и делает трудность более увлекательной. Так начал отец Фелипе Грасиан свою проповедь в день непорочного зачатия девы Марии: кого больше касается нравственное падение женщины: ее отца, мужа или сына? Может показаться, что отца, ибо хорошее воспитание детей — это обязанность родителей, и грехи детей изобличают недостатки родительского попечения. Далее: можно подумать, что в мнении людском это больше всего задевает супруга и даже становится его позором. Не избегают позора и дети, им достается в наследство срам и бесчестье матери, и каждый день им это тычут в лицо. Хорошо разобрав эту нравственную задачу и подкрепив ее разными доводами и цитатами из священных книг и древних авторов, проповедник применил это рассуждение к владычице небесной, доказывая, что в избавлении ее от первородного греха равно участвовали все три божественные персоны на правах отца, сына и супруга. Рассуждение было очень удачным и убедительным.

Противоречивость ответов также придает изящество и говорит о мастерстве, ибо само их различие озадачивает, а затем их объединяют и согласуют в одном субъекте, ради назидания и поучения. Фалькон остроумно выводит Венеру, которая, будучи беременна, спросила у Парок, кого родит. Лахеса ответила, что тигра; Клото — что камень; Атропа — что молнию, а родила богиня Амура, сочетающего в себе все это.

*Близилась роды когда, благодатная мать Венера
 К Паркам явилась узнать, что ей родить суждено.
 Лахеса: тигр, говорит, Клото: камень, и пламень — Атропа,
 Дабы слова их сбылись, и родился Амур»³.*

Вначале поэт разделяет, затем связывает воедино — в этом суть занятого решения задачи <...>

Обычно вопросы представляют собой как бы тезис; затем, примененные к персонажу или к рассматриваемому предмету, они образуют гипотезис⁴, так как получают кон-

кретность и определенность. Так, некий славный проповедник начал панегирик пресуществлению вечного Слова рассуждением о том, как выбирают жену у разных народов и какой способ лучше: одни ценят красивых женщин; другие — знатных; есть народы, где мужья покупают жен, и такие, где их выбирают родители мужа; есть и такие народы, где жена платит мужу. В заключение проповедник сказал, что лучше всего поступил бог, выбрав жену, исполненную благодати: *Maria gratia plena*. Подобные рассуждения очень хороши и доступны слушателям.

Отдельные вопросы можно искусно соединять с вымыслами, чтобы усугубить трудность; чем запутанней путь к решению и ответу, тем рассуждения приятней и остроумней. Это мы видим в знаменитой старинной эпиграмме, где противоречивость ответов удваивает трудность:

В оные дни, говорят, моя мать понесла меня в чреве

И спросила богов, что ей родить суждено.

«Мужа» — рек Феб, Марс: «Жену», Юнона: «Ни то ни другое».

Так и случилось: я был гермафродитом рожден.

Спрашивал я: «Как умру?» «От меча», — отвечала Богиня,

Марс: «На кресте», Феб: «В воде». Все предсказанья сбылись:

Дерева сук нависал над рекою; на сук залезаю,

Выскользнул меч из ножон, падаю сверху на меч.

Ноги — в ветвях, голова — под водою, и вот претерпел я —

Женщина, муж и никто — воду, железо и крест⁵.

В эпиграмме этой содержится глубокая мораль, которая венчает остроумную мысль — неумолимая смерть сводит к одному самые далекие и не связанные друг с другом вещи <...>

При событии вполне определенном часто придумывают вопрос, имеющий общий характер; так, остроумный советник в своем трагическом романсе⁶ говорит о женщине:

О мученье для мужчины,
неизбежная беда,
о домашняя погибель,
зверь без чести и стыда!

Кто столь строго и жестоко
учредил такой оброк,
столь огромную повинность,
столь утонченный налог?

Что за сила униженью
подвергает честь мужчин
и фундамент, столь надежный,
разрушает в миг один?

Иногда такие вопросы задаются вообще, как бы отвлеченно от сферы материального и морального, однако ответ всегда содержит мораль; например, на вопрос «Что быстрее всего?» одни отвечают — ветер, другие — свет, третьи — мысль; несомненно, говорят иные, это радость, когда она покидает нас, и горе, когда к нам приходит. Таков был вопрос Аристотеля: что быстрее всего старится? И сам же он отвечает: благодеяние. Бывают вопросы, где материальное сопоставляется с моральным, например: что более горько — желчь, женщина или истина? Другие — целиком моральные: что труднее для человека — порок или добродетель? Есть политические, и весьма знаменитые: какой король лучше — миролюбивый или победоносный?

Немалое украшение этого приема — неожиданная концовка, ответ, совершенно противоположный тому, что все думают и говорят. Так, некий славный и благочестивый проповедник в первый день великого поста и в час самого напряженного ожидания, выступая перед весьма знатными и почтенными слушателями, остроумно начал свою проповедь рассуждением о том, как отвечают на вопрос, что есть человек. Грек скажет — это микрокосм, малый мир; Платон — мера всех вещей⁷; Аристотель — гармония вселенной; Плиний — венец всего сотворенного; Цицерон — связь всего в мире; Сенека — средоточие знаний; Катон — причастный к божественному разуму; Сократ — бог для другого человека; Пифагор — дерево, выросшее до небес; Плутарх — царь земли; Диоген — солнце, имеющее душу; Моисей — образ самого бога; Давид — венчанный славой; святой Василий — животное общественное; Назианзин — владыка всех тварей; святой Амвросий — судья всему; святой Бернард — гражданин рая; святой Григорий Великий — созерцатель бога; святой Августин — венец и цель всех прочих созданий. Но я, опираясь на слова самого господина, скажу, что человек — это пыль, прах, дитя тлена: *«Помни, человек, что ты прах и в прах обратишься»*⁸

Иногда на такие вопросы ответ не дается, но само удивление, вызванное предметом, служит ответом и разрешением, как то мы видим в прекрасной и глубокой дециме мудрого мыслителя Бартоломе Леонардо:

Глядясь в правдивое зеркало,
старуха Лисе видит в нем,
что время сделало с лицом,
чья в прошлом красота сияла.

«О красота! — она сказала.—
Хотя Амур тебе дает
свои коварнейшие стрелы,
но у всего свои пределы,
и ты умрешь, как все умрет.
Но стариться — какой расчет!»

Вопросы, касающиеся морали, весьма согласны с разумом и потому так ему желанны и приятны. Есть и такие, что касаются явлений природных, но весьма занятные своей необычностью; ораторы часто пользуются ими в начале своей речи, например: кто самый лучший в мире художник? Ответ: два месяца — апрель и май.

Вопросы панегирические приятны возвышенностью и остроумием. Таким был вопрос одного ученого проповедника в день рождения Крестителя, вопрос, основанный на Евангелии: *«Что будет младенец сей? И рука Господня была с ним»*⁹. Проповедник говорит, что судьба и удачи Иоанна — в руке божьей, и спрашивает, кем же он будет и каковы будут его величайшие достоинства. Прекрасное рассуждение было и о святом Иоанне Евангелисте, основанное на словах Евангелия: *«А он что?»*¹⁰ и на чуде — ведь в его гробу было обнаружено не его тело, но манна небесная, творящая чудеса. Проповедник сопоставил *«Что это?»*¹¹ — вопрос о манне — и *«А он что?»*, вопрос святого Петра, и составил из них вопрос — кто таков Иоанн: апостол, евангелист, пророк, мученик, девственник, он сочетает в себе все, как манна — вкус всех яств.

РАССУЖДЕНИЕ XL

Об остроумии в загадках

Загадки весьма похожи на вопросы, о коих мы говорили выше; они тоже представляют собой вопросы, и, чем более они поучительны, тем более знамениты, как вот эта: что это за две сестры, из которых одна, если выйдет, то никогда уже не вернется, а другая, если войдет, то никогда уже не выйдет? Ответ — Стыд и Подозрение.

Загадку сочиняют на основе противоречий, которые

составляют трудность, нарочно еще затемняемую, чтобы трудней было разгадать, например:

Любовь неистощима в Боге,
настолько власть ее сильна,
что сына нежного она
содержит узником в остроге.
Столь бесконечно торжество
любви в священной этой бездне,
что сам острог скорей исчезнет,
чем Он исчезнет из него.

Это панегирик Христу, заключенному в святых дарах, воспевающий великую его любовь. Так что и загадки также служат для восхваления великого деяния или чувства, как то мы видим у славного Гарсиласо:

Мной зачата была в душе моей
нежнейшая любовь — в моем томленьи
благословил я дочери явленье
единственно желанной. Но поздней
дочь родила страшнойшую из змей,
чье превратило мрачное рожденье
в жестокую горячку — наслажденье,
в смятение — утеху прежних дней.
О внучка злая! Мать свою тревожа,
ты деда мучаешь, так не похожа
на ту, кем рождена как страшный сон.
Тупая ревность! Твой отец жестокий —
червь зависти, вместивший все пороки,—
и тот твоим рождением уstraшен.

Превосходное определение ревности! Одним лишь описанием удивительнейшего и необычного ее действия на человека создается мысль в форме загадки. Однако в замысле всегда должно быть схвачено некое противоречие между обстоятельствами и свойствами предмета, о коем речь, как, например, у Биона: что горше самого горя? Ответ: неумение его сносить и терпеть. Загадка делается более трудной, когда в ней есть противоречия, содержащиеся в одном субъекте. Так, у философа Анахарсиса: что самое лучшее и вместе с тем самое худшее у человека? Ответ: язык.

Необязательно, чтобы противопоставление крайностей в загадке доходило до противоречия: достаточно и непривычного различия. Это мы видим в знаменитой эмблеме со Сфинксом, к которой Альчиати дал такое толкование:

*Что тут за диво? Се Сфинкс. Отчего же имеет обличье
Девы лицом, крылья птиц, лапы когтистые льва?*

*Облик такой приняло человецье невежество, ибо
 Тройствен род сего зла, трех порожденье причин.
 Тот легкомыслен, другой неустанно ловя наслажденья,
 Третий от гордости,— все вместе невежество чтут.
 Те же, известна кому Дельфийская надпись на храме,
 Глотку взрезают ему, сбросив с высокой скалы.
 Сам человек ведь двуног, и трехног, четырехног — все тот же —
 Слава мудрейших у тех, кто «человека познал»¹.*

Сфинкс спросил: какое это животное вначале ходит на четырех ногах, затем на двух, а к концу на трех? Эдип ответил: человек. И это спасло ему жизнь, ибо познать самого себя трудно и доступно немногим, а потому так важно и похвально. Этой великолепной моралью Альчиати увенчал свою эмблему.

Чем резче противоречие, тем больше трудность, и, чем больше трудность, тем больше пользы для ума найти разгадку, как то мы видим в этой старинной, но остроумной загадке²:

Что в мире всего вернее
 и невернее всего?
 Что в мире всего мертвее
 и, мертвое, не мертво?
 Что в мире живей живого
 в жизни своей неживой?
 Какая раба готова
 быть у раба рабой?

Она вся состоит из противоречий и мастерски говорит о нашей смерти и о разуме нашем, подвластном греху. Более трудна другая, Хуана де Кордовы:

Погибель жизни, гнусная напасть,
 безрадостный исход благих желаний,
 источник злобный алчных притязаний,
 рычащий хищник, распахнувший пасть!

Тобой сокрушены закон и власть,
 ты всех высот сильней и расстояний,
 веками реки крови и рыданий
 ты пьешь — и все еще не напилась.

Ты подло сына и отца сравила,
 и в руку злому сыну нож вложила,
 и сына повела под нож отца.

Ты затопила кровью бездны моря,
 а сердце — бесконечным ливнем горя,
 печалью — Солнце, страхом — Небеса.

Все такие загадки строятся на противоречиях, содержащихся в самом предмете, которому дается как бы определение, только умышленно запутанное, чтобы надо было его разгадывать. Есть целые книги подобных загадок, иногда весьма пресных, а иногда остроумных, как, например, вот эта ³:

Что за таинственная сила,
так жизни наши направляя,
мертва сама?
Бесчувственная, как могила,
всех наставляет, ум являя,—
а без ума?

Та, что не спать хоть век готова,
и вымерить без мерок может
весь белый свет?
И так глупа и бестолкова,
что самое себя же гложет,—
а смерти нет?

Этот вид остроумия подкреплён священной загадкой: *«Из ядущего вышло ядомое, и из сильного вышло сладкое»* ⁴, которая также мастерски составлена из противоречий.

РАССУЖДЕНИЕ ХLI

О быстрых и остроумных ответах

Если забавный и трудный вопрос — признак изрядной силы ума, то уместный, меткий и быстрый ответ достоин не меньшей похвалы. Славный Данте однажды перерядился, а его стали искать и для того, всех подряд спрашивали: «Кто знает, что есть добро?» Данте ответил: «Кто знает, что есть зло?» — и тут его сразу узнали. Подобные мудрые ответы прославили семерых мудрецов Греции, например Фалеса, который на вопрос, что легче всего и что трудней всего, ответил: увидеть недостатки у других — и у самого себя. Биант на вопрос, какое из животных самое свирепое и зловредное, ответил: среди диких — тиран, среди прирученных — льстец; но Диоген сказал, что среди диких — злопахатель, а среди домашних — льстец. Надо было су-

меть так остро ответить независимо от того, к чему относился вопрос — к сфере моральной или природной.

Иногда прелесть ответа — в определении и назывании того, о чем спрашивают, а иногда в меткой метафоре; когда Зенона спросили, что есть красота и в чем ее суть, он ответил, что это цветок, сулящий добрые плоды благоденствия; Аристотель назвал ее льготой, что даруется природой; Сократ — кратковременной тиранией; Феофраст — безмолвным обманом; Карнеад — властью без войска; Феокрыт — рифом из слоновой кости.

Предмету вопроса можно дать изящное определение в виде метафоры. Платон на вопрос, что такое надежда, ответил — сон бодрствующих людей. Демокрит сказал, что слова — тень дел. Солон сказал, что друзья царей это казначеи рядом с кучей монет.

Сентенциозное определение — красивое разрешение вопроса. Когда Пифагора спросили, что есть друг, он сказал: второе «я». Аристотель сказал, что друзья — это два тела с одной душой. Диоген заметил о любви, что это занятие праздных людей; он же на вопрос, откуда он родом, ответил, что он гражданин мира. И на второй вопрос — что он изучал — сказал: науку, которая учит быть равнодушным и готовым к любому повороту судьбы¹.

В других случаях, напротив, спрашивают о предмете, которому дано определение, и в ответе надо назвать то, к чему оно подходит, на чьи свойства, страсти или обстоятельства намекает. Так, Сократ на вопрос, кто более всего подобен богу, ответил: тот, кто ни от чего не зависит. Фалес на вопрос, кого можно назвать счастливым, ответил: того, кто обладает тремя достоинствами — благочестием, здоровьем и мудростью. Бийон на вопрос, кто живет в наибольшей тревоге и трудах, сказал: тот, кто на высоком посту старается сохранить свое благополучие. Хилона спросили, что труднее всего, и он ответил: хранить доверенную тебе тайну.

Аристотель на вопрос, какую выгоду имеет лжец, ответил: и он никому не верит, и ему никто не верит.

Порой вопрос касается причин, и тут весьма славятся ответы назидательные и мудрые. Так, Диоген, отвечая на вопрос, почему природа дала нам два уха и один язык, сказал: чтобы мало говорить и много слушать. Император Сигизмунд на вопрос, почему он так покровительствует талантливым людям, ответил: сама природа учит меня ока-

зывать им предпочтение. Марциал, отвечая человеку, который удивлялся, почему он не женится на богатой, написал:

*Спросите вы, почему мне не надо богатой супруги?
Да не хочу я совсем замуж идти за жену.
Надобно, Приск, чтоб жена была в подчиненье у мужа,
Иначе равенства, верь, между супругами нет².*

Вопрос иногда касается какого-нибудь житейского правила или способа сделать удачный выбор, и живость ума сказывается в умении дать развернутый ответ. Кто-то спросил Диогена, в каком возрасте лучше жениться; мудрец ответил: молодому жениться рано, старику — поздно, а следовательно, жениться не следует вовсе. У Антисфена кто-то спросил, какую жену ему выбрать. Возьмешь некрасивую, ответил философ, будет неприятно, возьмешь красивую — беспокояно³. Агесилай на вопрос, как снискать добрую славу, сказал: надо говорить с умом, поступать с честью. Агафокл, спрошенный, какой есть способ царствовать спокойно, не применяя оружия, ответил: надо обходиться с подданными, как со своими детьми.

Ответ иногда бывает неожидан и в то же время меток. Бедную девушку спросили в насмешку, где хранится ее приданое, на что был дан ответ: в добронравии и доброй славе. Кто-то, покупая рабыню, спросил, будет ли она честна, и рабыня ответила: «Даже если ты меня и не купишь». Сократ на вопрос, что он знает, сказал: «Знаю лишь то, что ничего не знаю».

Можно ответить каким-либо действием, имеющим скрытый смысл. Так, некий философ на вопрос, что есть жизнь наша, пробежался вокруг своих собеседников и, ни слова не говоря, скрылся, показав, что такова же и жизнь человеческая. Иной раз можно превосходно ответить, не давая ответа. Бианта один очень подлый человек спросил: что такое добродетель? Мудрец не ответил, а когда тот стал настаивать, сказал: «Для тебя это вещь невыносимая». Иногда бывают весьма остроумными ответы косвенные. Аристотеля спросили, по какой причине нам приятней общаться и беседовать с людьми красивыми. «Такой вопрос, — сказал философ, — может задать только слепой». Антигон советовался с Антисфеном, пойти ли ему на пир. «Помни, — ответил тот, — что ты надеешься стать царем».

Когда спрашивают о причине поступка необычного и примечательного, в ответе обычно дается разгадка тайно-

го умысла. Диоген шел по многолюдной улице против течения; его спросили, почему он так идет, и мудрец ответил: «Я всегда иду против толпы».

РАССУЖДЕНИЕ XLII

*Об остроумии в установлении противоречия и различия
в чувствах и стремлениях духа*

Этот вид остроумия сильно разнится от остроумия в контрастах, ибо там отмечается различие двух крайностей, взаимно чуждых и внеположных, а здесь—различие чувств и страстей одного и того же человека. Приведу два примера: первый—это прекрасный сонет доктора Хуана Переса де Монтальбана:

Идет Ревекка, ливнем золотым
волос тяжелых плечи отягчая,
одной тесьме их груз препоручая,
и дразнит мир сокровищем своим.

К источнику придя, играет с ним,
хрусталь певучий на руке качая,
и он, с ее красой свою сличая,
печально ропщет, завистью томим.

Глаза подняв, Ревекка над собою
увидела глядящего с мольбою
и огненной водой его поит.

Уже сыграли свадьбу Исаака—
Любовь, чья сущность дерзкая двояка,
начав с воды, огнем сердца казнит.

Поэт заключает противопоставлением воды и огня. Пусть послужит образцом современного остроумия следующая мысль из великолепного произведения дона Антонио де Мендосы «Любовь ради одной любви»:

Попробуй женщину понять:
не хочет знать про то, что хочет,
но потому-то и хлопочет,
что очень хочет все узнать.

Остроумие здесь в противоречии: женщина одновременно любит и не любит. Для подобного противопоставления,

правда, хорош и прием установления контраста двух противоположных мнений, как, например, здесь:

Ты меня сочла *находкой*,
чем сразила наповал,
не нашел я, что ответить,
и от робости *пропал*.
Ты сказала мне «*Пропащий!*»,
взоров нежных не тая,—
от смущенья *пропадая*,
я *нашел*, что счастлив я.
Я «*пропащий*» и «*находка*»,
верю я в свою звезду —
потому что *нахожу* я,
что теперь *не пропаду*¹.

Великолепное противопоставление! Этот прием весьма употребителен, и, когда дается противоречие явное, доходящее до столкновения, остроумие от этого выигрывает, как в следующем сонете:

На блещущем хрустальном пьедестале
скалы, озерным бисером омытой,
застыл божок, рожденный Афродитой,
чьи дерзостные стрелы крепче стали,

и двух распутных старцев, что дрожали
в кустах, следя за девушкой, не скрытой
от взглядов их,— он молнией, разбитой
на сотни стрел в сверкающем зеркале,

как в горне, распалил порыв их жадный,
не охлажденный и водой прохладной,
стекавшей по плечам нагой смуглянки.

Вода, противница любого пыла,
не остудила их, а раскалила,
как вынутые из огня болванки².

Правда, эта мысль больше относится к остроумию в контрастах — здесь хотя противопоставлены чувства и страсти, но не одного человека. Более подойдет вот это четверостишие, где чувства души выражены в их борьбе:

Если я люблю,— ответьте:
почему бегу от счастья?
Есть ли жизнь прекрасней смерти
от желаемой напасти!³

Иногда приводится объяснение противоречий чувства, и остроумие этим удваивается:

Иметь надежду, не иметь надежду —
И так и этак я себя обижу:

я умираю, чтоб ее увидеть,
и умираю, что ее не вижу⁴.

Если противоречие двойное, истолковать его вдвойне интересней; так, изобретательный и пылкий Хорхе де Монтмайор писал:

Зачем ты таишься, мой свет?
Признаюсь тебе по чести:
ведь даже когда мы вместе,—
словно меня и нет.

Признайся, любимая, мне:
ведь даже когда мы рядом,
ты смотришь разумным взглядом,—
а видишь меня, как во сне.

Выразив мнение, можно вернуться вспять и высказать мнение противоположное — получается очень недурно, но тут должно найти убедительное оправдание. Так, Марциал в одной эпиграмме сперва прославляет Фабуллу, называя ее красивой, богатой и молодой, а затем опровергает сам себя, приводя язвительное объяснение:

*Ты мила — нам известно, дева, правда,
Ты богата — никто не станет спорить:
Но коль хвалишься слишком ты, Фабулла,—
Не мила, не богата и не дева⁵.*

<...> Накопление многих таких противоречий весьма украшает мысль, как то мы видим в сонете, где в заключение приведено вместо пояснения желание поэта, да еще с преувеличением:

О горе мне, — и плачу, и смеюсь,
пугаюсь, жду, люблю и презираю,
и радуюсь, и от тоски сгораю,
надеюсь и надеяться боюсь,

лечу без крыл и под откос качусь,
за похвалы себя же укоряю,
молчу, кричу, ликую, умираю,
ко мне добры, а я на это злюсь.

Хочу изведать то, что незнакомо,
уйти из дому и остаться дома,
свободу обрести и быть в плену,

увидеть то, чего и нет на свете,
рвусь из сетей и попадаю в сети,—
вот крайности, которые клянусь.

Если отмечается противоречие между чувствами, которые были в разные времена, такого различия достаточно для этого вида остроумия:

Пастушка, на судьбу я не в обиде,
хотя в огне я каждый день сгораю.
Судьбу лишь за одно я укоряю:
я прежде умирал, тебя не видя,
теперь, тебя завидя, умираю!

Вместо объяснения противоречия можно с не меньшим изяществом и остроумием задать вопрос, который как бы оставляет нас в напряжении и еще более выразителен:

О наслаждения, не просто вас ловить,
еще труднее позже рядом удержать.
Коль вы приходите — зачем же исчезать?
Коль исчезаете — зачем же приходите?

Противопоставление, преувеличение, незавершенность и вообще всяческое остроумие сочетал блестящий поэт дон Габриэль Боканхель:

Мечут текучие искры
два солнца в меня, горячи.
Если их влага — пламень,
какими будут лучи?!

Из самого противоречия можно извлечь объяснение и концовку, как вот здесь:

Пастух, моя жизнь горька.
так почему же она
так бесконечно длинна
и так для слез коротка?

Иногда человек сам себе противоречит, излагая в оправдание различные цели. Дон Луис де Гонгора выводит свою единственную Исабель, которая стоит тысячи; она говорит:

Чтоб с тобою сравниться в смирень —
у меня всего лишь монета.
Чтоб твое распалить томлень —
я владею всем золотом света.

Пусть же украсит и увенчает этот вид остроумия превосходный сонет Монтемайора:

Как ясен солнца этого восход,
как совершенна эта красота,
изящество души и чистота
движений, повторяющих полет.

Но этот свет слепит, а лик гнетет,
слова смиренны, но тверды уста,
щедро краса, но в сердце глухота,
вид согревает, но глаза как лед.

Пастушка, оттого я и бегу,
что от прозрений душу берегу,
но как тебя не зреть! О странный миг,

когда я и живой и неживой:
какая мука — лик увидеть твой,
какое счастье — видеть этот лик!

РАССУЖДЕНИЕ XLIII

О мудрых наблюдениях и максимах благоразумия

Может показаться, что здесь требуется скорее рассудительность, чем изощренность, однако равно нужны обе. Есть истины высокие и по своему содержанию и по своей необычности, открытие такой истины — примечательное деяние мысли. Полна высшего смысла максима мудреца среди королей и короля среди мудрецов, с которой началось его прозрение жизни. «*Суета сует, — сказал Екклезиаст, — суета сует, — все суета!*»¹ Человеческое благоразумие пыталось соперничать с ней, и Персий начал так:

*О, заботы людей! О, сколько на свете пустого!*²

Совершенство таких изречений состоит больше в глубине мысли, чем в тонкости мастерства; они радуют своей поучительностью и просветляют душу. Такова мысль Овидия, заметившего, что среди всех живых тварей лишь человек ходит с поднятой головой, устремленной к звездам, а это убедительно говорит о том, что он один создан для неба:

*И между тем как, склонясь, остальные животные в землю
Смотрят, высокое дал он лицо человеку и в Небо
Прямо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи*³.

Изречения с моралью и трезвым взглядом на жизнь весьма ценятся людьми разумными и зрелыми: польза

здесь сочетается с приятностью истины. Знамениты следующие стихи:

Довольство, никто не смог
поймать тебя — ты как птица.
Тот, кто поймать тебя тщится,
не знает твоих дорог⁴.

Не менее славны и стансы дона Хорхе Манрике:

Выйди, душа, из покоя,
ум пробуди от забвенья,
мир обойми:
сколь быстротечно живос,
миг — и крадется из тленья
Смерть за людьми.
Сколь наслажденья мгновенны,
как, улетая в былое,
сердце казнят!
Как нам горьки перемены:
прежнее время любое —
слаще стократ!

Во всех них примечательно лишь одно: возвышенность истины важной, нужной и весьма глубокой. Такую душу живую находим в великом сонете великого поэта дона Педро Тельеса Хирона, герцога де Осуны:

О, если б так текли часы улад,
как бесконечные часы мучений,
но с быстротою кратких наслаждений
кончались муки, долгие стократ!

И время раем заменило ад,
хотя бы и на несколько мгновений,
а если и не склонно к перемене,
не продлевало бы мучений ряд!

О, если б зло не превышало сил
того, кто терпит зло, и равным был
наш дух размерам нашей скорбной доли!

И если неизбежна эта мзда,
то пусть не будет горькая беда
предвестьем новых бед в земной юдоли⁵.

Это остроумие называется благоразумным — как солнце освещает небосвод, так эти истины освещают разум глубокой и трезвой мудростью. Прекрасна и до сих пор еще не вполне оценена эта октава:

Зачем родился я? Чтоб, умерев,
спастись. А смерть, мы знаем, непреложна.

Что ждет меня — неужто Божий гнев?
Ведь эта кара грозная возможна.

Так почему я, свой удел презрев,
смеюсь, люблю, тянусь к тому, что ложно,
безумной увлеченный суетой?
Ну что ж: безумец я, а не святой.

Философские наблюдения, когда касаются они житейских дел, пользуются большим успехом — сперва они вызывают восхищение, затем приносят пользу. Все сонеты Бартоломе Леонардо полны таких глубоких поучений, но среди всех особенно достоин изучения вот этот, о лживости пустых надежд:

Ламберто, если суета сует
не видит радости, достигнув цели,—
неужто, зная что и как на деле,
Надежде смутной вверится Поэт?

Как часто проклинаешь белый свет,
когда, гоняясь долгие недели
за благом, убеждаешься в похмелье,
что в благе и на йоту блага нет.

И если, даже цели достигая,
ты видишь, что она совсем другая,
и результат равняется нулю,—

*пусть Бог мне даст судьбою быть — и живо
красавицу Надежду, как фальшиво-
монетчицу, я в петле удавлю.*

Этот серьезный и глубокий поэт философствовал в стихах; у него много превосходных, но выше всего он был в посланиях и в терцетах. Сочетать приятное с полезным — лучший способ поучать. Иные стихи развлекают, но душа остается пустой; эти же услаждают и приносят пользу; например, великолепный сонет:

Взрезая землю, борозду ведет
усталый бык своим тяжелым плугом.
До ночи, облетая луг за лугом,
Пчела из солнца золото прядет.

С каким усердьем соловьиха вьет
искусное гнездо своим пичугам.
Овца покорная в руне упругом
накапливает пряжу круглый год.

Лень за работой их следит ретиво,
то, что для добрых пот, для злых пожива,
рыданья — лебедю, а сойке — смех.

Один ликует, обобрав другого,
 так мир устроен — разве это ново? —
 кто больше сделал, счастлив меньше всех.

Даже забавный и острый Марциал прибегал к этому серьезному и основательному виду остроумия; среди эпиграмм сатирических и шуточных у него встречаются и поучительные, подобно особенно тонким узорам в богатой вышивке.

Например:

*Ловкий грабитель, взломав сундук, унесет твои деньги.
 До основанья твой дом буйное пламя сожжет,
 Да и должник не отдаст тебе ни процентов, ни долга,
 Ты не получишь семян с нивы бесплодной назад;
 Лживой подружкой твой управляющий будет обобран,
 Вместе с товаром корабль будет потоплен волной.
 Не угрожает судьба лишь тому, что друзьям подарил ты:
 Только одно, что ты дал, будет твоим навсегда ⁶.*

<...> Есть советы, афоризмы благоразумия, героические и возвышенные, которые достойны восхищения своей поучительностью. Славятся наставления почтенного и прозорливого Хуана де Веги его сыну Эрнандо де Веге, когда он отправлял сына во Фландрию; восхищенный их мудростью, советы эти списал и дополнил дон Хуан де Сильва, граф де Порталегре, отправляя своего сына дона Диего ко двору⁷. Он пишет: «Дабы вы знали, что поучение это исходит от хорошего наставника, вспомните, что Хуан де Вега сумел отвагой и мужеством снискать себе в Кастилии место рядом со знатнейшими мужами и, будучи сыном весьма мудрого кабальеро, состоявшего в Совете короля дона Фердинанда и Императора, поднялся еще выше, ибо был вице-королем Сицилии и председателем Королевского Совета и в этом звании кончил жизнь, еще не очень старым, поднявшись последовательно по всем этим ступеням и не будучи фаворитом ни короля, ни его отца, а это вам надлежит ценить более всего и желать также и для себя, ибо обычно милость и доверие государей зависят только от их воли и даются не тому, кто добивается их одними заслугами, а потому их обретают случайно либо окольными путями». Пусть почитает их тот, кто хочет преуспеть, особенно при дворе, ибо все, что говорит Хуан де Вега и что прибавил граф, весьма возвышенно и достойно внимания разумного придворного.

Есть еще изречения королевские, правила для государей, сильных и славных мира сего. Мудрый и осторожный Филипп II, король Испании, весьма ценил те, что излагает Ботеро в ученой и глубокой книге «Государственное благо», особенно в разделе о способах сохранить добрую репутацию (в книге второй), а также «Достославные наставления в благоразумии». Все это — мысли великие, достойные великого монарха.

Примечательны также советы графа Бальтасара де Касильоне в его «Придворном» и, как доказательство от противного, «Табель дураков» умнейшего Матео Алемана, созданная для того, чтобы люди избегали изложенных там глупостей, — произведение для всех необходимое и достойное стать руководством в жизни⁸.

Полезные истины весьма ценятся, прославляются, распространяются, как и некоторые избранные поговорки. С большим вкусом собирал их сведущий не только в грамматике арагонец, прославивший свою родину, приветный и плодородный Альканьис; нрав у него был жизнерадостный, и это чувствуется по его столь приятным книгам «Усердный человек в деревне», «Усердный при дворе» и другим, заслужившим места в библиотеке разумного человека. В этой краткой эпиграмме многое сказал наш славный бильбилитанец:

*Вот что делает жизнь вполне счастливой,
Дорогой Марциал, тебе скажу я:
Не труды и доходы, а наследство,
Постоянный очаг с обильным полем,
Благодушие без тягб, без скучной тоги,
Тело, смолоду крепкое, здоровье,
Простота в обращенье с друзьями,
Безыскусственный стол, веселый ужин,
Ночь без пьянства, зато и без заботы,
Ложе скромное без досады нудной,
Сон, в котором вся ночь как миг проходит,
Коль доволен своим ты состояньем,
Коли смерть не страшна и не желанна⁹.*

<...> Изящно изложенные советы, которые с такой глубиной и остроумием преподносит наш утонченный и ученый Лукас Грасиан Дантиско, всюду и всегда будут приятны, о чем верно сказал Лопе де Вега:

Грасиан, Галантный, Грациозный, Галатео.

Письмо, написанное сыну фениксом среди фаворитов¹⁰, достойно быть увековеченным; начинается оно так: «Мне

говорят, что вы страдаете от глупцов; меня же всегда больше удручали мои годы, чем враги» и т. д.

РАССУЖДЕНИЕ XLIV

*Об остроумии в нарастании напряжения,
в сомнениях и неожиданных поворотах*

Достойная задача для изощренного таланта — держать ум читателя или слушателя в напряжении и не сразу выкладывать все; опытные ораторы особенно ценят этот прием. Начинается развитие мысли, затем наши ожидания не оправдываются, либо нас все ведут вперед, разжигая желание узнать, чем кончится рассуждение — это тоже требует немалого труда, — а затем дают неожиданное заключение, как в этом вот блестящем сонете Бартоломе Леонардо:

Мой Фаусто, ты Лисе разглядел?
Она, подобно солнцу, белокура,
глаза ее, стараньями Амура,
незримо мечут сотни дивных стрел.

То гневен лик, то снова подобрел,
глядит она то весело, то хмуро,—
все совершенно в Лисе, от прищура
до свежих уст, чей жемчуг влажно-бел.

Ужель не вправе я, как Титий славный
из-за Юноны, бой вести неравный
со всем Олимпом! Убедился ты —

на свете нет подобного творенья!
Так знай, мой Фаусто, что *разуменья*
ни грана нет у этой красоты.

После восхвалений поэт внезапно дает в заключение критику, которая уничтожает весь панегирик. Такие концовки весьма приятные своей неожиданностью и тем, что противоречат всему ходу и развитию мысли. Этот прием находим в знаменитом эпиде Горация, прославляющем блаженство мирной и тихой сельской жизни:

Блажен лишь тот, кто, суеты не ведая,
Как первобытный род людской,

Наследье дедов пашет на волах своих,
 Чуждаясь всякой алчности,
 Не пробуждаясь от сигналов воинских,
 Не опасаясь бурь морских,
 Забыв и форум, и пороги гордые
 Сограждан власть имеющих¹.

Поэт описывает и расхваливает ее удобства и прелести, а затем переворачивает страницу и заключает так:

Когда наш Альфий-ростовщик так думает,—
 Вот-вот уж и помещик он.
*И все собрал он было к Идам денежки,
 Да вновь к Календам в рост пустил!*²

Неожиданной концовкой с хорошо построенным увеличением заключает сонет Лопе де Вега:

Лозу дал миру Вахх, и в свой черед —
 скульптуру Касий, а Церера жито,
 железо Главк, а Лидией открыта
 вся тщетность денег, стены дал Немврод,

лекарства Апис, Марс оружия гнет,
 Галатия пахучесть амбры, Кита
 стекло, которым Кита знаменита,
 а живопись умелый Полигнот,

триумфы Либер, Прометей оковы,
 бумагу Александр, а Рим основы
 правленья, Теодор ключи от врат,

Меркурий серебро, Паллада платье,
 Кадм золото могучее, и кстати —
Амур — огонь сердец, а Ревность — ад.

Для изящества такая мысль высказывается как бы *ex abrupto*, (внезапно), и хотя не всегда противоречит тому, что сулило рассуждение, однако, как правило, очень далека от него; поэтому она должна быть глубокой и содержать какой-либо искусный прием — сентенцию, критику, необычное и патетическое наблюдение. Такой мыслью дон Франсиско де Кеведо заключил сонет об Актеоне и Диане:

Эфесская охотница роняла
 в лесной купальне свой жемчужный пот
 в ту пору, когда знойный небосвод
 лучами солнца Пса златил устало.

Она глядела, как Нарцисс, в зеркало,
 рисуя свой портрет на глади вод.
 Но нимфы, чуя чужака приход,
 ей из воды соткали покрывало.

Они спят водою Актеона,
но на богиню он глядит влюбленно,—
не спнет тот, кто этот свет следит.

Уже украшен он рогами зверя,
и псы бегут к оленю, пасти щеря,
но пыл его сильнее ее обид.

Очень выразительны бывают сомнения и хорошо передают чувство. Здесь остроумие, дабы поднять выше мысль, пользуется основанием риторики; тропы и фигуры красноречия служат для украшения остроумного замечания, как в этом совершенном сонете дона Хуана де Аргихо³, одного из великих поэтов Испании, больше заботящегося о глубине и основательности мысли, чем о словесной пышности:

«Кому пожаловаться на обман?
Молчат деревья, слез не понимая,
здесь небо слепо, а земля чужая,
любовь обманна, как морской туман.

Один уплыл любви моей тиран,
и плачу я, тоски не утоляя,
надеюсь исцелиться, понимая,
что исцеленья нет от этих ран.

О боги, если кто-нибудь когда-то
вас холодностью ранил,— пусть расплата
на моего обидчика падет!»

Так Ариадна небо молит в горе,
*а слезы между тем уносит море,
а ветер вздохи горькие крадет.*

Иногда приводится, да еще искусно преувеличивается причина колебаний — то есть те две крайности, меж которыми колеблется ум; например:

Промолчать о моей печали?
Рассказать про мою беду?
Промолчу — она не услышит.
Расскажу — совсем пропаду.

Само сомнение очень выразительно и усиливает мысль. Дон Луис Каррильо писал:

Любовь и скорбь,— какая сила
во мне сильнее, не знаю я.
Мне грудь стеснила скорбь моя?
Любовь моя мне грудь стеснила?

Есть и другой вид колебаний, больше относящихся к предмету и рассматриваемых больше в связи с ним, чем с

колебаниями мысли; изысканный и тонкий Ортенсио⁴ сказал:

В лицо Мигеля глядела
и молвила, скрытая тьмой:
«Ми...» — промолвить хотела
«Мигель» или «милый мой»?

Дон Луис де Гонгора весьма искусно пользуется для преувеличения приемом колебаний:

Красива она и отважна,
и, раненный, он не знал —
его поразили больше
глаза ее или кинжал?

Одни сомнения относятся к предмету, другие содержатся в самом ходе мысли, и это требует большей изощренности; так, Хорхе де Монтемайор выводит влюбленного, который никак не может решиться:

Сеньора, свой дивный взор
скорей на меня обратите,
но только смягчите его,
иначе — кровопролитье!
А впрочем, и так и этак
Вы сердце мое казните.

Сомнения могут быть перенесены и на другой предмет посредством искусной прозопопеи; граф де Вильямедиа на выводит св. Августина, колеблющегося между Христом и его матерью:

Не между Сциллой и Харибдой мчится
корабль, не ведая куда свернуть,—
меж звездами двумя он ищет путь,
зовущими его. На что решиться?

На Троицу он должен положиться?
Или на вечной Благодати суть,
в которой мир способен потонуть
и даже Троица сама вместится?

Любовь слепа, но видит Озаренье,
двойкий выбор внутреннее зренье
дает ему среди бескрайних вод.

В сомнении меж двух светил блуждая,
он, бездну роковую побеждая,
плывет, чутью доверившись, вперед.

Неожиданный поворот (reflexion) — это когда высказывают мысль, а затем ее опровергают с изяществом и ярко-

стью; делается это разными способами, например как здесь — поэт уточняет свою мысль сентенцией:

Считаете вы доньне,
что я вас люблю, как прежде,
но нет утешенья в надежде
на то, чего нет и в помине.

В иных случаях — ограничением или исключением первоначальной мысли; такие поправки очень хороши; дон Луис де Гонгора, в ком вместились все виды остроумия, пишет:

А в ответ из уст молчащих
льется нежный аромат:
так и чудится, что это
не уста, а вешний сад.

К исключению добавил прекрасное противоречие и преувеличение Камонс:

Ее глаза подобны острым стрелам,
лишь я неуязвим душой и телом —
поскольку, умирая, я живу.

Неожиданный поворот обычно придает все или лучше разъясняет сказанное; дон Луис де Гонгора писал:

Я Радостью назвал бы этот взгляд,
когда бы в нем *Надежда* не лучилась,
похожая на праздничный наряд
Весны, что в свет нежнейший облачилась.

Прибавление должно представлять собой другую мысль, усиливающую или преувеличивающую, как, например, у одного поэта:

Из милости он облачился в вас?
Нет, у него хороший вкус и глаз.

Противоположно игре на неожиданности предупреждение; оно не возвращается к сказанному, а предупреждает о том, что будет сказано; например, у дон Луиса де Гонгоры:

Нагнулся я, и сейчас же
рука на чело легла,
не из слоновой кости
эта рука была:
кость из слоновых бивней
столь белой быть не могла.

Иногда дается остроумное объяснение того, что говорится, как бы в заботе, чтобы правильно поняли. Хорхе де Монтемайор пишет:

Не скажу, что она ревнива —
мешает тому ее вера
в то, что она красива ⁵.

РАССУЖДЕНИЕ XLV

Об остроумии в ответах действием

О, как необходим при всяких неожиданностях изощренный ум!

В трудных обстоятельствах он из-за препятствий обостряется до немыслимого; во всех прочих видах остроумия он рассуждает, в этом — парит и, подобно мощной пальме, не поддается гнету тяжести, не склоняется под бременем, но свободно устремляется ввысь и пробивается на волю, где его венчают солнечные лучи ¹

Бывают лабиринты мысли, которые ум наш, как Тезей, измеряет и преодолевает с помощью драгоценного клубка тонкой прозорливости. Этот вид остроумия назовем «возражающим», а то и «побеждающим», ибо ум, оказываясь в трудном положении, где все пути отрезаны, ухитряется, однако, найти с присущей ему живостью необычный выход. Да будет здесь первым примером девиз того владыки мира, что первым заслужил прозвание Великого благодаря великим своим достоинствам ²; устранив одним ударом все помехи своему величию в образе Гордиева узла, он произнес следующий важный для политика парадокс: «Разрубить не трудней, чем развязать».

Высшее искусство состоит здесь в том, чтобы найти единственный выход из трудного положения, необычный способ извернуться. Благодаря этому стал царем Кир, сумевший на испытании царей первым увидеть солнце на вершине противоположной горы, и Дарий, услышавший ржание коня. Порой неистовство страсти дает орудие, а также средства исполнить желание, как было со славной

Порцией, чей героизм и изобретательность в подвиге воспел Марциал:

*Порция, Брута жена, услышав об участи мужа,
В горести бросилась меч, что утаили, искать.
«Разве не знаете вы, что нельзя воспрепятствовать смерти?
Думала я, что отца вас научила судьба!»
Это сказав, раскаленной золы она жадно глотнула.
Вот и поди не давай стали, докучная чернь!»³*

Этот прием не подчиняется правилам — тут слишком много разнообразия, и средства слишком зависят от случая. Обычно прибегает к нему ум ясный и живой, невозмутимая проницательность, неоднократно находившая весьма остроумные выходы. Находчивый посол Испании⁴, который равно блещет в греческом, в испанском и в находчивости, видя, что монарх-варвар не приглашает его сесть, уселся на своем плаще и с горделивым видом изложил свое поручение. Затем, чтобы довести эту остроумную выходку до конца, он удалился без плаща; за ним побежали напомнить о плаще, нарочно им оставленном, но он сказал: «Мы, послы короля Испании, не имеем привычки уносить с собой кресла».

При ложном шаге живость ума спасительна, она также помогает с выгодой избавиться от обиды. Знаменит пример стоического Сцеволы, который не повредил, но превратил в бессмертного феникса свою победоносную руку; он воспет Марциалом, как мы то уже видели выше. Когда средство найдено доблестное, оно обретает славу. Таков был поступок героического Гусмана, который гибелью сына снискал бессмертие для всего своего потомства. Он метнул кинжал, выхваченный из-за пояса, и слава поспешила отобрать этот кинжал у врагов, и высечь им статую героя не в бронзе, но в вечных алмазах, статую, залитую сыновней кровью как символ истинной верности дома Гусманов. Героическим подвигом дал Самсон выход своей мести; вот как воспел это лебедь нашей обильной Веги:

*Спит Назарей, не ведая забот,
уж лучше бы Самсона приютила
Харибда яростью, а ядом Сцилла,
чем эта смерть в обличье всех красот.*

*Доверчивость к гибели ведет,—
преобразилась в Атропу Далила
и мощь его веревками смирила:
проснулся он средь гибельных тенет.*

Не мог бы лучше и силач могучий
за волосы поймать столь редкий случай.
Хоть он потом и отомстил вполне,

*обрушив храм, но, дважды ослепленный,
сказать он хочет нам, окровавленный:
что стоит муж, поверивший жене!*

Другие прибегают к хитрости и поразительной изобретательности. Героической уловкой воспользовался умнейший дон Фердинанд, прославленный инфант Кастилии; видя, что его несокрушимой верности грозит опасность — ибо все королевство желало иметь королем его, — он нашел средство обрести лучший венец. В день коронации он принес под ослепительной, но его не ослепившей мантией законного короля в пеленках и, внезапно вытащив дитя, посадил его себе на голову, как на трон, со словами: «Вот ваш король, кастильцы». Небо вознаградило его добродетель скипетром Арагона взамен того, который он, храня верность, отверг. Арагон, позавидовав Кастилии, забрал его себе, полагая, что муж столь великий достоин быть сопричислен к самым доблестным арагонским героям и внушающим восхищение королям.

Бывает затруднение двойное, с противоречивыми крайностями, — тогда остроумный выход еще более достоин славы. Фиванец Исмений, будучи послом у персов, предпочел поступить как грек. У персов было нерушимым законом в присутствии царя преклонять колена; у греков это почиталось позором. Хитрый фиванец, дабы обойти эти противоречивые правила, входя, уронил перстень и наклонился поднять его, совместив таким образом учтивость с мнимой случайностью.

Иные обстоятельства бывают столь трудны и, с другой стороны, найденный выход столь удачен, что приходится предположить сверхъестественную помощь. Таким был приговор венценосного мудреца, который на весах своего правосудия взвешивал плоть и кровь оспариваемого ребенка⁵; а также решение императора Клавдия, повелевшего одной матери взять себе в мужья того, кого она, чтобы не дать ему наследства, не признавала сыном⁶.

Прием этот великолепен, благодаря ему столь занимательны и приятны эпопеи, легенды, романы, комедии и трагедии: события все больше запутываются, опасности сгущаются, так что порой кажется, будто выход найти невозмож-

но и придется прибегнуть к вольности, указанной Горацием:

Бог не должен сходить для развязки узлов пустяковых⁷.

Но тут-то и проявляется суть мастерства и сила воображения — отыскивается средство необычное, но правдоподобное, которое помогает выйти из запутанного лабиринта с удовольствием и пользой для читателя или слушателя. Так, Гомер спасает Улисса и его товарищей из пещеры Полифема, одев их в шкуры; другой хитростью Улисс спасается от обманчивого пения сирен.

*Он не из пламени дым, а из дыма светлую ясность
Хочет извлечь, чтобы в ней явить небывалых чудовищ,
Как Антифат, циклоп Полифем и Сцилла с Харибдой.
Он Диомедов возврат не начнет с Мелеагровой смерти.
Он для Троянской войны не вспомнит про Ледины яйца:
Сразу он к делу спешит, бросая нас в гущу событий,
Словно мы знаем уже обо всем, что до этого было...⁸.*

Это один из прекрасных и возвышенных приемов, которые рекомендует мудрый Гораций в своей великой «Науке». Подобными остроумными поступками уснащает изысканный и прятный Апулей увлекательную свою историю о Психее, столь изящно изложенную⁹, а грек Гелиодор — роман о Хариклее, которому подражал англичанин Барклей в своей «Архенисе», и многие другие авторы. Чрезвычайно развили этот прием наши испанцы. Начал применять его дивный Лопе де Руэда, которого кордовский советник Хуан Руфо правильно назвал «неподражаемым»; у него были прекрасные находки, чему примером можно привести комедию, где он выводит четырех влюбленных — двух пастухов и двух пастушек, чувства которых так распределены, что ни один не отвечает другому взаимностью; они просят Амура в награду за то, что отвязали его от дерева, к которому его привязали Добродетель и Мудрость, изменить их чувства, чтобы каждый любил того, кто его любит, и тут, когда кажется, что все улаживается, дело запутывается еще больше. Амур спрашивает: «Чьи чувства хотите вы, чтобы я изменил: мужчин или девушек?» Завязывается остроумнейший спор, мужчины и женщины приводят доводы в пользу того и другого пола, изобретательность поэта здесь на высоте. Каноник Таррега усовершенствовал стих и создал весьма удачные сюжеты в «Стойком принце» и «Отважной Ирене». Затем пришел Лопе де Вега со своей плодovито-

стью и изобилием; не будь он так расточителен, он был бы более совершенным; временами у него хромает слог и даже интрига, но персонажи изображены очень верно, особенно простолюдины; в сюжетах моральных он заслуживает всяческих похвал, например в комедиях «Крестьянин у себя дома», «Пусть съест это на закуску», «Дурочка», «Причуды Белисы» и в великолепном «Учителе Лукасе». Доктор Хуан Перес де Монтальбан еще улучшил стиль, в патетических местах он превосходен, но иногда допускает оплошности. Гаспар де Авила удачно создавал интриги, но в «Плутнях любви» превзошел все, что мы до сих пор слышали. «Сила обычая» дона Гильена де Кастро блеском стихов и изобретательностью заслуживает бессмертной славы, как и «Дама-невидимка» Кальдерона и его же «Дом с двумя входами». Но кто достиг вершин совершенства в творениях изощренного ума, так это остроумный Вильяйсан и поучительный Мендоса; вряд ли можно сказать больше, чем сказали они, или превзойти их в блеске стиха, насыщенности слога, глубине мысли, верности сентенций, сложности интриги, особенно в комедиях «Оскорбление нежностью» Вильяйсана и «Муж создает жену» Мендосы. Но все эти и другие комедии меркнут и умолкают перед «Верным пастухом» итальянского феникса, кавалера Гварини.

РАССУЖДЕНИЕ XLVI

Об остроумии в ответах словесных

Это древний спор: что выше, дело или слово. Спор, порожденный еще более древним: какие мужи более славны, те, что рассуждали, или те, что действовали, мудрецы или храбрецы? Славных ответов словесных больше; в них проявляется мысль острая, быстрая и неожиданная, извлеченная силой изощренности из самых тайных уголков разума; как и в удачных ответах делом, где изощренный ум находит выход из затруднения, единственное средство, здесь человек выкручивается с помощью удачного и меткого словца. Дон Алонсо де Агилар сумел учтиво возразить на замечание католического государя¹, когда принимал его в сво-

ем дворце в Монтилье. Король спросил, почему это он в таком громадном здании сделал такую низкую лестницу. Хозяин ответил: «Сеньор, я не думал, что буду принимать столь высокого гостя». Так же удачно ответил один португальский купец королю благоразумия на упрек, что он назначил за брильянт чрезмерную цену. Король спросил: «О чем вы думали, запрашивая столько?» «Государь, — ответил купец, — о том, что есть на свете Филипп Испанский». Героическое изречение достойно истинного героя, как, например, решительные слова Цезаря, когда он подошел к Рубикону, о чем писал Луперсио Леонардо:

Луч Марса — Цезарь — грозный бич племен, —
он против Рима повернул знамена,
те, что по воле римского закона
вести на Галлию обязан он.

Меняющий течение времен,
остановив движение легиона,
застыл он над стремниной Рубикона,
в тяжелые раздумья погружен.

И наконец, доверившись Судьбине,
сказал он: жребий брошен, и отныне
я все сомнения смету с пути.

И твердо ищет он, приняв решение,
победу или смерть. Так я в сомненье
свой Рубикон намерен перейти.

Великий ум, не довольствуясь тем, что одолевает трудности, помогает выпутаться и другим. Когда побежденная персидская царица Симгамбрис, мать Дария, явилась пред очи Александра, дабы приветствовать его, она пала ниц перед фаворитом Гефестионом от волнения, а не с умыслом. Царице сказали о ее ошибке, и к ее горю прибавилось еще смущение. Александр, столь же разумный, сколь учтивый, пришел ей на помощь, сказав: «Это не было ошибкой, госпожа, ибо мои друзья — это второе я, и Гефестион — тоже Александр»². Так, удачно применив мудрое изречение, он вывел из затруднения и себя и царицу.

Не всякое словцо получается удачным, надо чтобы в нем был какой-либо из видов остроумия, которыми часто пользуются. Изящным переосмыслением Август высмеял промах одного приближенного, который пригласил его к себе «по-дружески», чем вызвал смех и издевки. «Я не думал, — сказал император, — что мы так дружны».

Преувеличение, когда оно уместно и когда обстоятельства таковы, что содействуют его остроумности, может быть удачным ответом. Некий португальский дворянин тщетно расписывал пламя своей любви, едучи декабрьским вечером вслед за каретой; на его уверения, что он пылает, одна менина посоветовала ему броситься в большой пруд в Ретиро, мимо которого они проезжали. Португалец нашелся: «Сеньора, этот пруд слишком мал», сказал он, еще усилив преувеличение.

Противопоставлением и антитезой ответила более бойкая, чем благоразумная, Юлия, дочь Августа; отец журил ее за излишние заботы о своей наружности и нарядах. «А вот сегодня, — сказал он, — ты больше походишь на дочь Августа, чем вчера». «Это потому, что вчера я оделась как супруга, а сегодня, собираясь к вам, — как дочь».

Удвоил меткость ответа Антигон, когда на просьбу философа Трасилла об одной драхме ответил: «Царю не пристало давать такие деньги». Трасилл возразил: «Тогда прикажи дать мне талант» и услышал в ответ: «Философу не пристало получать такие деньги». Иногда в одном ответе бывает двойной смысл. Один человек просил какой-то милости у Августа, а в это время пришел другой просить о чем-то другом. Император сказал: «Я так же сделаю то, о чем ты просишь, как то, о чем просит он».

РАССУЖДЕНИЕ XLVII

О поступках остроумных благодаря изобретательности

Уж само слово «изобретательность» украшает этот вид остроумия, ибо указывает на необычное мастерство изощренного ума и великую способность создавать нечто новое. Тонкость ума не всегда проявляется только в мыслях, но сообщается и поступкам; есть множество занятных тому примеров.

Первое место занимают поступки с тайным смыслом, многозначительные, в коих изобретательность ума помогает лучше и ярче выразить умысел; таков был поступок славного Пьетро, савойского графа, достойного быть ко-

ролем. Он явился к императору Оттону получить подтверждение своих прав на имперский фео́д в таком наряде: правая половина тела была покрыта дорогой парчой, расшитой самоцветами, но на левой сверкали прочные доспехи. Император и его приспешники с удивлением спросили, что это означает. «Государь, — отвечал граф, — эта половина у меня принаряжена, дабы показать, что я готов служить вам и угождать, а другая вооружена, дабы вы знали, что я также готов защищать оружием земли, которые им приобрел».

Остроумным преувеличением был поступок философа, который вышел в полдень на площадь с факелом в руке искать человека среди густой толпы¹. Большей частью мысль поясняется посредством уподобления, которое выражают действием. Таким был мудрый и осторожный урок, преподанный неким аббатом: достав из футляра ножницы, он стал подравнивать миртовое дерево и срезать торчащие ветки; но в ком больше проявилась живость ума — в том, кто это придумал, или в том, кто понял умысел?

Подобные изобретения часто применяются в рыцарских играх — они служат как бы девизами или символами, разграниченными в действии. Отличной выдумкой блеснул кабальеро, выехавший на поединок под сенью искусно изображенной горы, которая должна была обозначать его постоянство и неприступность дамы; кабальеро погарцевал по арене и, когда приблизился к месту, где сидела дама, горделивая гора вмиг зазеленела, на ней забили фонтаны, показались растения, заиграли красками цветы, стали порхать птицы и рычать звери. Но затем, когда начался поединок, фонтаны превратились в вулканы, цветы — в языки огня, приятная музыка — в грозный шум, а вся гора — в страшную Этну, которая с ужасающим грохотом взорвалась и распалась на четыре части, извергнув титана с оружием в руках, окруженного чудищами, которые, подняв хоботы и разева пасти, приветствовали его; затем все они спустились по ступеням, искусно образованным из обломков горы. Таким изобретениям всегда стремятся придать дух многосмысленности и красоту воплощения.

Бывают аллегорические действия, в которых замысел проявляется с величием; остроумие создавало славу подвигам, и многие деяния, даже не самые героические, больше запомнились благодаря ему. Громко прозвучал колокол арагонского короля дона Рамиро в Уэске, то был по-

гребальный звон по его строптивым вассалам и в его славу, восстановленную для бессмертия; одного этого поступка было достаточно, чтобы сделать его столь же знаменитым, как всех наших Хайме, Педро и Фердинандов с их подвигами.

В другом смысле прославились три знамени — белое, красное и черное, — которые менял на своем шатре царь азиатских варваров Тамерлан, и подарок скифов Александру, о чем изящно и умно повествует Квинт Курций², писатель, достойный столь великой задачи.

В других поступках все искусство изобретательности вложено в хитрость, и обычно их называют стратагемами — это причуды изобретательного ума. Кое-кто сводил все остроумие к коварству. Мысль эта парадоксальна, однако может служить похвалой для таких поступков; вся их соль в неожиданности, а это лучший способ победить и осуществить свой замысел. Так, некто взял на поединок щит с зеркалом, прикрытым тканью; когда противник стал против солнца, он внезапно открыл щит, и лучи солнца ослепили противника настолько, что хитрец победил без труда. А другой набросил на своего противника сеть и свалил его с ног.

Не менее остроумной и изящной была хитрость Гиперида, о котором рассказывает Плутарх; с редкостным красноречием и очень долго он защищал в суде красавицу Фрину; убедившись, что слова его не действуют, он прервал речь и сдернул покрывало, которым была прикрыта Фрина, как и все прочие обвиняемые; так Гиперид показал всем ее дивную красу, которая без слов склонила судей к милосердию, и тем добился оправдания³.

Такие стратагеми — главная прелесть всех искусств. Ими пользуется риторика, их ценит живопись, достигая этим большего совершенства; о многих рассказывает Плиний, этот универсальный ученый; также и современник наш Кардуччи, чье перо столь же красноречиво, сколь искусна кисть, приятно повествует о весьма тонких хитростях живописцев⁴. Не пренебрегает ими архитектура, но особенно имеют они успех в садоводстве и на пирах. Славной стала выдумка короля Испании дона Филиппа II, всегда благоумного, а тут и остроумного; за завтраком, которым он угощал королеву, свою супругу, и ее дам, он приказал подать на десерт позолоченные пирожки, в каждом вместо начинки была запечена драгоценная вещьца, отлично сра-

ботанная и подобранная самим королем по его вкусу, — а вкус у него был превосходный; начали дамы раскрывать пирожки и любоваться своими сокровищами, а чтобы поскорее их обновить, одна надела на шею алмазную цепь, другая приколола рубиновую брошь, третья — изумрудную пряжку, четвертая надела нить прекрасного жемчуга; так король сумел сочетать приятность с выгодой и учтивость с роскошью. Этот знаменитый случай отец фрей Педро Грасиан применил к трапезе причастия, после которой души встают украшенные добродетелями, извлеченными из небесного хлеба, — у одной роза с изумрудами надежды, у другой цепь с алмазами стойкости, у этой нить жемчуга из слез раскаяния в грехах, у той сердечко из рубина, пылающее божественной любовью.

Но особенно часты такие уловки в военном искусстве. Многие из них спас от забвения Секст Юлий Фронтин в своих четырех занимательных книгах, дабы они служили для примера и восхищения, а коль случится их применить — для успеха. Славу обрели уловки героические, обнаруживающие какое-либо достоинство духа — великодушные, отвагу, щедрость, благоразумие. Мудрой была выдумка Саладина — такое трудно было ожидать от язычника, однако смерть научает многому в короткий срок. Он приказал навесить на шест жалкие клочья савана, этого наряда смерти, и чтобы глашатай пронес этот шест по всей столице, напоминая жителям ее о горестной участи человека, что они, как видно, забыли.

Исключительно удачной была выдумка чрезвычайного посла Испании во Франции по славному случаю двойного королевского бракосочетания⁵. Выдумка блестящая, истинно испанская, в которой роскошь, богатство и остроумие спорили между собой, как на суде Париса. Этот славный герцог ко дню торжества привез самоцветы со всего Востока и жемчуг со всего Запада, что ему удалось сделать благодаря всемирной власти его монарха, в чьей империи не заходит солнце; сокровища были величайшие, но выдумка превзошла их: явившись пред очи царственной невесты, блиставшей, как луна в небе, среди своих дам, он преклонил колена на узел, где сходились нити, к которым были прикреплены все эти драгоценности, — все нитки разом лопнули, камни, взлетев в воздух, образовали целую тучу, сквозь которую проникли лучи дивного солнца красоты, и туча эта осыпала градом алмазов всех дам, про-

лилась дождем жемчугов на менин, осветила лучами молний придворных, покорив все сердца столь галантным залпом.

РАССУЖДЕНИЕ XLVIII

Об остроумии в прозвищах и определениях

Прозвища — это обычно внезапные остроуты, быстрые вспышки ума; в одном слове они заключают большую мысль. Создаются они по-разному, чаще всего по сходству, и если имеют в основе какое-либо нарочитое обстоятельство, то особенно остроумны. Так, Великий Капитан, отличавшийся в этом роде приятной живостью ума, метко отозвался об одном кабальеро, который после кровавой битвы и славной победы появился во всеоружии верхом на коне, чем вызвал у всех недоуменные вопросы, кто это такой. «Сантельмо, сеньоры, Сантельмо», сказал Великий Капитан¹.

Из сочетания разных определений составляется искусная характеристика субъекта, которая в риторике называется *a conglobatis* (по совокупности) и есть не что иное, как ряд коротких метафор и уподоблений; это мы видим в сонете нашего бильбилитанца Линьяна:

С Атлантом, что небесный держит свод,
сравню я Дружбу и, продлив сравненье,
Нил помяну, чье щедрое течение,
иссякнув, дол родной лишает вод.

Стекло, в котором схожий лик живет,
двух душ одновременное решение,
меч, закаленный в длительном сражении,
победной веры радужный оплот,—

ты равенства прекраснейшее чадо,
тебе приязнь чужой души награда,
чужой душе — как хлеб насущный ты.

Чем больше дашь, тем больше получаешь,
и даже скупость щедростью прощаешь,
не зная ни обид, ни суеты.

Те же правила, что были даны для остроумных уподоблений, могут применяться и для определений, основанных

на остроумии; весьма искусно их придумывают, исходя из имени. Так, некто² говорил о католическом короле доне Фердинанде, что он Пятый Кастильский и квинтэссенция Фердинандов, а значит, всех королей. Когда определение двойное, то есть состоит из двух частей, их можно выигрышно противопоставить; кто-то сказал об источнике:

Дитя, рожденное горою,
отец всех полевых цветов...

Контраст в движении изящно выразил утонченный Сарате:

Риторика — калека,
Риторика — река...

Очень хороши прозвища, основанные на каламбурах. Один испанский остроумец назвал кардинала, причинявшего большой ущерб католической монархии, «кардинал* Франции и язва Испании»³. Присмотревшись, что некая Афра, кокетничая и притворяясь молоденькой, называла всех мамами и папами, хоть была уже стара, Марциал съязвил:

*Мамочки, папочки все у Афры, но папочкам этим
Всем и мамашам она может бабусяю быть*⁴.

<...> Один вид остроумия украшает другой; уподоблению придает живости преувеличение. Учитель Тиберия назвал его «грязью, замешанной на крови»; «грязью» из-за несовершенства его натуры, а «кровь» была намеком на его прирожденную жестокость⁵. Богоматерь святой Амвросий назвал божьим образом, в коем отражается его красота: *«ибо если назову тебя изображением Бога, ты этого достойна»*. О большом городе Ормузе говорили, что «если мир это перстень, то Ормуз — драгоценный камень».

Метким определением бывает намек с тайным смыслом, и это один из лучших видов остроумия, хотя не всегда кажется таковым. Так начал дон Франсиско де Кеведо столь же остроумную, сколь изящную поэму о Фениксе, которую справедливо похвалил дон Хосеф Пельисер в фениксе своих многочисленных и ученых творений.

Птица железная Феникс,
живешь ты вдаль от дорог,
одну лишь тебя избавил
от дурного общества бог.

* El cardenal — кардинал — имеет по-испански второе значение: рубец.

Затем он переходит к другим определениям и варьирует их по всем видам и оттенкам остроумия:

Старшая дочь Востока
и младшая дочь дня,
на брачном ложе могилы
ты мать и дитя огня.

Плод благовонных углей,
дочь благодатной золы
и казначей пожара,
ты свет, текущий из мглы.

Венок из цветов всех Индий,
всех перьев радужных дрожь,
звездой пернатой паришь ты,
птенцом лучистым бредешь.

Птица, лишенная дружбы,
живешь ты на свете одна,
скаредная, как церковник,
и, как торговец, жадна.

Всяческих похвал заслуживают определения сентенциозные. Красота без целомудрия, сказал Якуб Альмансор, это пища без соли; Руфо назвал ее растоптанным цветом. Слова, сказал один философ, это тени дел; а другой: дела это мужчины, а слова — женщины. Анахарсис назвал законы паутиной. Королева донья Исабель назвала красоту рекомендательным письмом, а подушку — немой сивиллой; детей она называла «враги нежные», а слуг «враги неизбежные». Красноречивый и глубокий Тертуллиан назвал язык «зверем, посаженным в клетку губ с решетками зубов».

Определения не всегда строятся на уподоблении или метафоре. Иные создаются из яркого и точного прилагательного. Дон Луис де Гонгора в своей тщательно отделанной, красноречивой и глубокомысленной поэме «Полифем» сказал:

Волов к загону с пахоты гоня
в обманном свете меркнувшего дня.

Следствие с помощью приема синекдохи искусно сделал причиной поучительный и наставительный Гораций:

*Бледная ломится смерть одною и той же ногою
В лачуги бедных и в царей чертоги⁶.*

Очень забавны определения сатирические. Сократ называл богача «невольником золота», а Альчиати — «бара-

ном с золотой шерстью». О скряге кто-то сказал, что его мощна — это вход в ад. Одного беспардонного лжеца Руфо назвал «триязычным лжецом», а человека, у которого было множество имен и фамилий, — «дон Литания»^{*}; глупого болтуна — «свинцовым колокольцем». Рассудительный и строгий Сенека о доме одного неженки и сластолюбца сказал, что на нем надо написать не «*Здесь живет Бация*», но «*Здесь почитает Бация*»⁷. Есть определения очень острые и забавные, в которых много смысла; отец Дикастильо, весьма ученый, остроумный, а главное, благочестивый член ордена Иисусова, написал о цирюльнике, который прескверно его побрил и еще хуже выстриг тонзуру:

Томас Окендо руками,
которые схожи с граблями,
отцу Дикастильо сдуру
рубанком подправил тонзуру,
а бороду рвал клещами.

Так остроумно он назвал бритву и ножницы.

Определения многозначительные иногда поражают глубиной. Траян называл государственную казну «селезенкой империи» — чем толще она становится, тем более тощи подданные. Столбы виселицы Людовик XI называл «опорой государства» и, проходя мимо, снимал шляпу, объясняя, что он король благодаря виселице. Глупость он называл «шестым чувством». Испанию один государственный муж прозвал «вселенской пастью», ибо она проглатывает золото и серебро Индий, почти не жуя, и извергает их в утробу Генуи, а ей остается только привкус, и эту-то прибыль она и делит затем меж провинциями. Кто спит в смертном грехе, о тех Руфо сказал, что их жизнь идет не по канату, а по нитке; о седирах он же писал:

Когда разум созрел, расцветает
на висках у людей седина,
на цветы похожа она —
это разум наш прорастает
в наши лучшие времена.

Такие прозвища или определения весьма украшают слог, придают совершенство красноречию, сообщая словам живость. Можно ли было сказать лучше, чем этот старинный поэт?

Долго слушала речь его Лиси,
а потом, рассердившись, окно

^{*} Литания — поминальный список.

перед Лисом она закрыла
с виноградником заодно.

Можно подумать, что все роды и виды определений собрал воедино остроумный граф де Салинас⁸, краса науки и гордость испанской знати; вот его стихи к Надежде:

О Надежда, тень желанья,
ложь в обличии пророка,
ты для милости жестока
и добра для наказанья.

Ты — обманное смирение,
грех того, кто грезит смлада,
лицемерная услада,
плохо скрытое презрение,

тьма, похожая на пламя,
свет, светящийся не скоро,
притязанье фантазера,
сон с открытыми глазами,

бесконечное успенье,
ты миражи даришь взглядам,
чтоб не видеть то, что рядом,
видя то, что в отдаленье.

РАССУЖДЕНИЕ XLIX

Об остроумии в намеках

Намек в своей загадочности как бы подражает священным речениям и их остроумию. Его основой является то, что в других видах — лишь одна из красот. Само название его «намок», «аллюзия», как будто скорее его осуждает, чем определяет, ибо, происходя от латинского глагола «ludo» — «играю», словно вызывает сомнения, если не все отрицает за ним глубину, серьезность и возвышенность. Формально мастерство тут состоит в том, что ссылаются на какое-либо понятие, историю или обстоятельство, не называя их, но туманно на них указывая, как то мы видим и с удовольствием читаем в начале великого творения дона Антонио де Мендосы, его поэмы о королеве Благодати и императрице Славы; поэму эту он начал, а за-

тем словно убоился, что не сможет завершить, но это был только прием, дабы разжечь любопытство и снискать себе еще больше похвал; поэма ныне закончена, и с большим искусством. Итак, поэт начинает с намека на благословенное имя Марии и продолжает, нанизывая один за другим намеки, полные тайного смысла:

О щедрая, прекрасная Звезда
над морем, где печальное светило,
стремясь найти причал, искало землю
и к небесам спасительным приплыло!

Да, женщина была сотворена
небесной волей прежде, чем мужчина,
который ангелом упал с высот —
сам своего падения причина.

Ты снадобьем от яда нам дана,
тебе защитой крылья Серафима.
Ты, бывшая сиянием, теперь
огнем суровым нас хранишь незримо.

Своею нежной дивною стопой
ты повергаешь лютого Дракона,
чья шея ошетижилась шипами,
а рык зловещный — ужас небосклона.

Твое чело окружено во тьме
венцом из самых чистых звезд небесных:
Созвездья, чтобы лучшие найти,
миллионы прочих растеряли в безднах.

Небесная нежнейшая Мария,
допущен Богом первородный грех
лишь для того, чтоб ты своим сияньем
хранила нас от прегрешений всех.

Это — зашифрованное остроумие; чтобы его понять, надо иметь изрядный запас знаний и изощренный ум, которому иногда приходится заниматься угадыванием. Да послужат эти слова апологией многим сокровенным и трудным эпиграммам Марциала — не понимая его намеков, дерзкое невежество толпы осуждает их, называя кусками льда лучи солнца, — а также всем прочим эпиграммам, выкованным в той же кузнице остроумия, например:

*Не удивляюсь, Катулл, что пьет воду жена твоя Басса:
Но что она, Басса дочь, воду пьет, я удивлен¹.*

Остроумный бильбилитанец намекает на обычное пьянство Басса и на воздержность Катулла (первый — это отец

Бассы, а второй — муж), играя искусным противопоставлением в многозначительном намеке <...>

Намек имеет одну из двух опор: соответствие или несоответствие с тем, на что ссылаются; но он не раскрывается до конца, а только указывает, благодаря чему мысль обретает насыщенность и удовольствие для человека понятливого возрастает. Вот пример: Цицерон обвинял Верреса, а защищал его Гортензий; обвиняемого оратор припирает к стенке, а его защитника обзывал обидными словами; увлекшись, он обронил какой-то язвительный намек, и Гортензий потребовал, чтобы он объяснился, говоря, что он, Гортензий, не Эдип, чтобы разгадывать загадки. Туллий быстро ответил: *«Во всяком случае, сфинкс у тебя для этого есть»*. Намек касался золотого сфинкса, подаренного Гортензию Верресом, а заодно — и настоящего сфинкса. Основой намека, таким образом, было соответствие между темнотой слов Цицерона и той случайностью, что защитнику был подарен золотой сфинкс. Когда такое соответствие доходит до аналогии, намек еще изящней и тоньше. Так, отец фрай Педро Грасиан писал в поэме о святом герцоге, который обратился, увидев труп императрицы доньи Исабелли:

Налетает губительный сокол,
посагнувший на наше светило,
красоту разрывает на части —
ту, которую Время щадило.

А Франсиско взирает на это
и едва не лишается сил:
он, глаза закрывавший от счастья,
их широко от горя открыл.

Здесь намек на огорчения святого во время соколиной охоты, которой он, будучи придворным, предавался, дабы избегать иных, неподобающих забав, а также потому, что император Карл V так увлекался ею тогда, что даже помогал герцогову кречету в охоте на цапель и первым мчался к нему на быстром турецком коне с любимой своей борзой, которая хватала цаплю. Не раз случалось, что, когда кречет бросался на цаплю и убивал свою жертву, святому приходилось опускать глаза, чтобы не видеть, как император отнимает у кречета и борзой их добычу, а его — лишает удовольствия, которого герцог в трудах искал целый день.

Аналогия в намеке может относиться либо к имени, ли-

бо к обстоятельствам. Надеясь на имя одного министра, дон Луис де Гонгора писал:

Арройо *, в дерзостном задоре
ты хочешь покорить весь мир:
ручей бежит в Гвадалквивир,
Гвадалквивир стремится в море...

Обычно намек с аналогией касается прошлого. Очень изящно ответил испанский посол великому Генриху Французскому, когда тот незадолго до своей злосчастной гибели заявил, что намерен с большой армией отправиться в Италию, чтобы позавтракать в Милане, послушать мессу в Риме и отобедать в Неаполе. «Сир,— заметил испанец,— если ваше величество будет так спешить, то вы, пожалуй, успеете и на вечерню в Сицилию». Смелый и колкий намек, основанный на соответствии с событием прошлого.

Другая опора намек — несоответствие с тем, с чем предмет соотносят. Остроумный и язвительный намек сделал король Португалии дон Жуан, когда ему подавал кубок дон Альваро де Менесес; кубок выпал у придворного из рук, что послужило поводом к веселью, ибо все сеньоры и идальго громко расхохотались; король с обычной своей живостью вмиг успокоил их, сказав: «Довольно! Пусть у Менесеса выпал из рук бокал, зато у него в бою не падает меч», чем намекнул на кое-кого из смеявшихся. Остроумие намек состояло в противопоставлении — один роняет кубок, другой — меч. Таким же различием заключил дон Луис де Гонгора этот безупречный сонет:

Четвертый Генрих подло умерщвлен
плебеем. Он крушил врагов лавины
и большей кровью затопил равнины,
чем водами туманный Орион.

Француз геройский,— вел на битву он
полки! Но тщетно, баловень судьбины,
златая лилия твои седины
венчала и гвардейский легион.

Коварство прозорливее дворов,
сто алебард перехитрит измена,
конь Греции отыщет лучший вход.

*Испания — Беллона двух миров —
во всеоружье чтит себя смиренно,
взирая в страхе на чужой народ.*

* Арройо — тут имя собственное. Арройо (исп.) — ручей и Арройо — смелость.

В намеке всегда бывает заключена некая скрытая мысль, тайна, касающаяся обстоятельства, о котором речь; он чреват другим смыслом. Порой, нарочито отрицая что-то на словах, тем самым утверждают то, на что намекают. Марциал Зоилу, насмеявшемуся над ним, что он долго носит одну и ту же тогу, ответил, что хотя у него, Зоила, тога новая, приобретена она нечестно или по меньшей мере взята взаймы, а значит, чужая:

В тоге с начесом, Зоил, над моей ты смеешься потертой?
Тога потерта на мне, правда, Зоил, но своя².

Превосходный прием! Соглашаясь с Зоилом, поэт намеком утверждает нечто совсем другое. Мысль тут переряжается, прикрывается, но в ней всегда должна быть загадка, и в этом суть этого вида остроумия. И прямо не говорят, и не замалчивают то, что хотели сказать; такие намеки очень удобны для ехидства и сатиры. Августу подарили однажды драгоценное ожерелье, Долабелла стал его расхваливать и даже осмелился попросить, сказав: «О, как бы оно мне подошло! У меня ведь шея повыше». Август ответил: «Тебе бы лучше подошел венок гражданина»³, намекая на то, что Долабелла был столь же труслив в бою, сколь дерзок в просьбах. Иногда намекают на чужие слова, на чью-то сентенцию; на слова «О, счастливый грех» святого Льва намекает Лопе де Вега в следующем сонете:

Желанье богом быть, что испокон
веков деянья грешные венчало
и даже в небе ангела смущало, —
явило к жизни первую из жен.

Но если прегрешенья всех времен —
суть женщина, то искупленьем стало
смиренье той, чья чистота — начало
земной красоты, слепящей небосклон.

Пусть мир Праматерь славит неустанно,
хотя в груди его и поет рана —
о Роза! — от твоих земных шипов.

*Ведь даже тот, кто шлет тебе проклятье,
твоей обязан чистой благодати
за искупление своих грехов.*

Тождество и уподобление используются в намеках чаще всего, и тут сказывается эрудиция, знание изречений греческих и латинских, связанных с разными историями; их

применяют к случаю по сходству, как, например, выражение «Танталовы сады». Относится оно к мифу о Тантале, и в таком духе его применяет всегда строгий и поучительный дон Хуан де Аргихо:

Карают Боги гнусного Тантала,
чья низость на пиру ввела их в гнев,
своим обманом мудрость их презрев,
изведал он, что значит их опала:

к воде ладони тянет он устало,
почти касается рукой дерев,
но Эридан уходит, обмелев,
и дерево ему плода не дало.

Ты удивлен, страдальцу сострадав,
что плод, в его уста не попадая,
приманкой служит для его очей?

Ну что ж, окинь округу трезвым взглядом,
и ты увидишь сто Танталов рядом —
скупых среди богатства богачей.

Намеком на известную поговорку начал свою проповедь в праздник Обретения Креста один проповедник⁴: «Видно, что-то нашла в сей день святая церковь, раз она так веселится, празднует и ликует». Такой же мыслью заключает дон Луис де Гонгора сонет по поводу посылки с безоаровыми камнями для маркизы де Айямонте:

Пусть эти камни лягут в основанье
владений ваших, как напоминанье
того, что мной залог почтенья дан.

Свой дар я положил, бредя в пустыне,
на блещущий алтарь моей богини,
как странник — на Меркуриев курган⁵.

Кое-кто утверждает, что намек сам по себе не является острой мыслью, если не включает какого-либо другого вида остроумия, то есть соответствия понятий, противопоставления, уподобления и тождества и т. п.; однако нет сомнения, что намек сам по себе — тоже остро́та, хотя бы он и не сочетался ни с чем другим. Вот пример: Нерону расхвалили блюдо из грибов, которые тогда пользовались большим успехом у римлян, и он, соглашаясь, сказал: «Разумеется, это пища богов». Это был намек на ядовитые грибы, которыми отравили императора Клавдия, его предшественника, причисленного затем к богам по языческому и

суетному обычаю римлян. В словах Нерона нет ведь никакого другого вида остроумия, кроме намека на историю. Человеку, который сам съедал грибное блюдо, не потчужа им гостей, Марциал сказал:

*Съесть бы тебе как-нибудь Клавдиев сладкий грибок!*⁶

Правда, связь с историей, на которую намекают, — это соответствие, коим пользуются, применяя его к случаю; однако соответствие — самый распространенный прием, некое универсальное орудие для всех видов остроумия, пользующихся сопоставлением и соотношением. И все же бывают намеки, где нет даже соответствия, как в следующем, не менее изобретательном и колком, чем предыдущие: когда Марруфино, возвращаясь после разорения Камбре, явился облобызывать руку Людовику XI, на нем была роскошная золотая цепь, усыпанная камнями; заметив это, прочие мосеры⁷ принялись ее расхваливать, а один даже протянул руку, чтобы пощупать. Король быстро остановил дерзкого и сказал остро, хотя, может быть, недостаточно гневно: «Потише, не прикасайтесь к ней, это вещь священная», намекнув на слухи о том, что Марруфино сделал ее из чаш и ларцов ограбленных храмов. Так что мастерство в этом намеке и ему подобных состоит в указании на что-то, но без объяснений, — достаточно сделать замечание, пробудив любопытство у того, кто не понял, и доставив удовольствие тому, кто понял.

РАССУЖДЕНИЕ I

О многих других разновидностях острых мыслей

С умом говорил об изощренном уме тот, кто называл его «конечно, бесконечным». Пытаться перечислить все роды и виды острых мыслей и ограничить их безмерное разнообразие — все равно что пытаться измерить возраст реки и сосчитать, сколько в ней капель. В этом рассуждении будут упомянуты прочие виды остроумия, причем надо еще раз повторить, что оно имеет своим предметом и основой многие фигуры риторики, однако придает им форму и изя-

щество острой мысли. Первым назовем искусное распределение, весьма украшающее слог. Мастерство тут заключается в распределении меж двумя понятиями и изящном разграничении их назначения, красот, обстоятельств. Так, возвышенный Ортенсио, всегда заботившийся о совершенстве слога как в поэзии, так и в прозе сказал:

Связать ладонь и лик она хотела,
но смерть связала их еще теснее,
у каждого отняв их половину.
И замертво упал он рядом с нею.

Подобное разграничение с не меньшим искусством может быть отнесено и к одному субъекту, но к разным понятиям, обстоятельствам и местам, как, например, в известном сонете доктора Монтальбана, который на помощь уподоблению привлек распределение:

По лугу на серебряных ногах
стремглав бежит ручей, звеня от бега,
он день за днем, не ведая ночлега,
хрустальные узоры вьет в цветах

и отражает в роще и в полях
растения, застывшие вдоль берега:
*в цветах жасмина он белее снега,
краснее мака в маковых лугах.*

Так Клорис пролила поток печальный
из глаз: как будто мотылек хрустальный,
роняет звезды из-под влажных век.

Цветы ее лица омыв лукаво,
он тут же застывает величаво:
здесь — маками, а там — как чистый снег.

Сонет этот был бы совершенством, если б его не портило одно родимое пятно — «пестрый мотылек»: нехорошо переходить от уподобления высокого к низкому, от потока к мотыльку; это всего заплатата, чтобы заполнить полстрочки; подобных мы не найдем ни у дона Луиса де Гонгоры, ни у обоих Леонардо и тем паче у тщательного и точного Гарсиласо — эти поэты писали с совершенством безупречным. Отлично получилась аналогия — или противопоставление — в четверостишии дона Антонио де Мендосы, чьи творения столь желанны всем и вызывают похвалы и восторги; он писал:

Одна любовь два чуда совершила,
искусно утаив одно в другом:

*она в печали скрыла ликование,
он — муки в ликовании своем.*

Изящное распределение может относиться не только к двум, но и к трем-четырем предметам, как вот здесь у дона Луиса де Гонгоры:

Дарит красавица Гранады
своей стопой — цветы полям,
своей рукой — хрусталь Хенилю,
очами — Солнце небесам.

Лопе де Вега провел его среди множества предметов и заключил превосходной градацией, придавшей мысли изящество и яркость:

Не отвергай мои взгляды,
и ты увидишь, мадонна;
тебя увенчает корона
царственной нашей Гранады,

Дарро подарит золото,
яшму — поток Хениля,
из Альбайсина мантилья
тебя украсит богато,

цветы вплетет в твои пряди
Хенералифе зеленый,
Комарес челн золоченый
даст на озерной глади,

а Бибарамбла для фьесты
тебе откроет балконы,
Бибальмасен знамена
положит к ногам невесты,

улица, чье едино
имя с твоим, — наряды,
в дар от влюбленной Гранады —
алые зерна рубина,

Биватауби — лихие
воинские салюты,
парчовых полотен груды —
Сакатин и Алькайсерия,

лозой своей и пшеницей
одарит зеленая Вега,
даст Альпухарра снега
девушке белолицей,

Динадамар — свой поток,
поля — урожай небывалый,
оброк свой — мои вассалы,
а я — свой лавровый венок!

При переходе к чему-то большему очень хорошо звучит предварительное замечание — оно как бы подхватывает вновь мысль, уже высказанную, и подготавливает переход к более высокому эпитету, к более возвышенному уподоблению; так, у дона Луиса де Гонгоры:

Сколько раз вы возносились
в царство вечное светил!
Там, где вас терял из виду,
я вас сердцем находил.
Пусть украсят вас столетья
покровительством своим
и, заслышав ваше имя,
к вам слетает Серафим.

Это тонкий прием развития мысли — через общий двум понятиям средний термин переходят к более высокому. Как всегда, остро писал Хорхе де Монтемайор:

Дабы себя уберечь
от подвохов — чтоб не мешала
страсть, как это бывало, —
язык начинал его речь,
а душа ее завершала.

Есть другой способ перехода — от косвенного к прямому, как здесь, в прозвищах и эпитетах:

И целует подножье пальмы,
ведь она коронует лоб
того, кто высится Пальмой
среди именитых особ¹.

Поэт прибегает здесь к соответствию и играет им. Иногда действуют по-другому: переименовывают высказывание и изменяют единственное число на множественное, или наоборот, но лучше показать это на примере. Некто, посылая письмо Гарсиласо, подписал так: «Послу королей и королю послов», Другой сказал о саламанкском университете: «О, школа наставников и наставница школ!»

Тонкое мастерство бывает в иронических отрицаниях; хоть они кажутся иногда очень простыми, мысль в них не проста. Так, Марциал сказал Элии, иронически ее утешая:

*Помнится, Элия, мне, у тебя было зуба четыре:
Кашель один выбил два, кашель другой — тоже два.
Можешь спокойно теперь ты кашлять хоть целыми днями:
Третьему кашлю совсем нечего делать с тобой².*

Иногда то, что кажется глупостью, будучи сказано искусно, превращается в остроту. А иной раз кажется, что

хотят высказать яркое преувеличение, но получается совсем не то. Лопе де Вега пишет:

*Лукавая юница,
обман — твои слова,
любви мне не добиться,
смерть надо мной кружится,
душа моя мертва.*

*Что делать мне, не знаю.
Из-за твоих проказ
Я жизни не желаю,
ведь я и так угас...*

Концовки бывают весьма остроумны — они могут содержать преувеличение, но не гиперболическое, а вполне убедительное и правдоподобное. О троянском герое, припавшем к стопам царицы Карфагена с просьбой об убежище, дон Диего Морланес, талантливый сарагосский поэт, сказал:

*Я бегу от огня, от суши
и моря! Спаси, царица!
Даже в эти стихии не могут
беды мои поместиться!*

А Салас³ писал так:

*Беглеца приюти, царица!
Он небом проклят навек:
огонь его бросил в воду,
а вода — на скалистый берег.*

Иногда концовка предоставляет собой сентенцию. Изысканный Ортенсио пишет:

*О Анхель, дружба моя
тебя довела до несчастий:
даже краса виновата
в горькую пору напастей.*

Дон Антонио де Мендоса, воспевая молчание святой девы о милости неба, не сказавшей о ней даже супругу, писал:

*Из скромности она молчит о славе,
хоть к этому ничто не принуждало:
тот, кто действительно велик делами,—
тот говорит об этом очень мало.*

Патетические высказывания о невозможном подобны тем, что содержат противоречие, и хотя в них показана не-

совместность, они выражают чувства весьма изящно. Прекрасно писал Хорхе де Монтемайор:

Я бы жизнь свою оборвал,
счастье свое утратя,
если бы мог потерять я
то, что уже потерял.

А этот поэт — еще лучше, однако основа его стихов лишь в желании выразить на примере невозможного огромность чувства:

Я расстался бы с жизнью моею,
твоему велению покорен,
но, увы, не расстаться с горем,
даже расставшись с нею...

Патетические высказывания очень хорошо подкрепляются градациями, ибо в них мысль либо поднимается все выше, либо умалется. Лопе де Вега выводит инфанту донью Тересу, беседующую с королем, ее братом, желавшим выдать ее за мавра:

Уж лучше бы на Танаисе
вы мне нашли дикаря
или к жестоким карибам
отправили за моря,

за грубого кабальеро
отдали сестру свою,
который, шпоря кобылу,
шпагой трясет в бою,
за короля-тирана,
который от крови слеп,
или за гнусного вепря,
чей рык звериный свиреп,
чем женщину молодую...

и т. д.

Амфибологии, когда они нарочиты, также остроумны. Это — род загадок с двойным смыслом, где надо понимать все наоборот, например:

Убить монарха в спальне — *грех*,
уж лучше быть ножом в руке,
чем висельником на крюке.

Стихи-перевертни заимствуют много от этого приема, и хотя в них остроумие формально, его ценят за колкость и лукавство. Знаменитым стало следующее стихотворение — если читать его наоборот, начиная с последнего слова,

смысл получается совсем иной, чем кажется сперва, но в этом и состоит замысел:

Прямой перевод:

Верность и честь, а не ложь, добродетель — не денег обилье

Дали достигнуть тебе этих почетных высот.

Станешь спокойно ты жить, и не краткою жизнь твоя будет.

Пусть это все для тебя Бог Всемогущий пошлет.

При чтении с конца:

Бог Всемогущий пошлет пусть это все для тебя:

Жизнь твоя краткою будет, не станешь в спокойствии жить ты;

Этих почетных высот дали достигнуть тебе

Денег обилье — не доблесть, обман, а не верность и честность⁴.

Это и другие весьма остроумные стихотворения сообщил мне собравший их в своих рукописях ученый, любознательный, серьезный и весьма основательный историк, магистр Хиль Гонсалес де Авила, хронист Испании, столь же сведущий в делах духовных, сколь в светских; доказательство тому — его творения, томы труда «Храмы Испании», книга о кастильском короле доне Энрике Больном, великом правителе, и о царствовании короля нашего дона Филиппа III, с честью завершеном, и о царствовании короля нашего дона Филиппа IV, еще длящемся, а также многие другие сочинения, достойные правдивости, серьезности и честности их автора.

БЕНИТО ХЕРОНИМО ФЕЙХО-И-МОНТЕНЕГРО

ОСНОВАНИЕ ВКУСА

I

То, что «о вкусах не спорят», признается всеми за аксиому. Я же возражаю против этой столь принятой аксиомы и заявляю, что о вкусах можно спорить и что существуют доводы, говорящие в пользу того или иного вкуса или же не оставляющие под ним почвы.

Вероятно, увидев, насколько я утвердился в этом намерении, читатель подумает, что я выступаю против указанной аксиомы с позиций здравого смысла, согласно которому существуют дурные вкусы, называемые «испорченными». «У такого-то в этом виден его дурной вкус» — это можно услышать на каждом шагу. Отсюда, казалось бы, вытекает, что о вкусах можно спорить, так как есть вкусы хорошие и плохие, а коль скоро достоинство одного и порочность другого часто не бросаются в глаза, то, прежде чем заявлять, что такой-то вкус хорош или плох, те, кто так считает, могли бы привести в поддержку того или другого взгляда доводы, которые доказали бы добродетельность или порочность данного вкуса.

Но я далек от того, чтобы провозглашать подобную банальность. Напротив, я считаю, что, рассуждая философски, никогда нельзя сказать с достоверностью, что есть дурные вкусы или что у кого-то дурной вкус в чем бы то ни было. Философы различают три разновидности благого: полезность, разумность и наслаждение. Из этих трех благо ко вкусу имеет отношение только третье, остальные находятся вне его сферы. Наслаждение является единственной целью вкуса, и в отношении его вкус не может ошибаться. Воля может устремиться как к достойному к предмету, который таковым не является, или как к полезному к таковому, который вовсе не полезен, если рассудок ошибочно представит их ей в подобном свете. Но невозможно, чтобы

она устремилась за наслаждением к предмету, который в действительности его в себе не несет. Доказательство очень просто: если воля относится к нему как к способному дать ей наслаждение, она использует его с этой целью и, следовательно, действительно наслаждается им, следовательно, предмет действительно несет в себе наслаждение. Следовательно, вкус с точки зрения наслаждения всегда хорош, и хорош он тем, что лишь он один может указать на наличие у предмета способности доставлять наслаждение.

Да не будет мне сказано, что если вкус называют дурным, то не потому, что он не способствует наслаждению, а потому, что не служит пользе или достоинству. Я докажу, что это не так. Если человек в тот день, когда ему запрещено есть мясо, съест чудесную куропатку, этот поступок без сомнения недостоин, однако никто не скажет, что съесть куропатку — это дурной вкус. Или, если человек наслаждается жизнью не по средствам, проматывая таким образом свое достояние, никто не говорит, что у него дурной вкус, хотя это удовольствие не несет в себе никакой пользы. Следовательно, дурным вкусом называется то, что лишено такого блага, которое не есть ни достоинство, ни польза. Этим благом не может быть никакое другое, как только наслаждение, а вкус никогда не противоречит стремлению к наслаждению, следовательно, сказать, что какой бы то ни было вкус плох, значит пойти против очевидности.

Африканцам нравится пение сверчков больше всякой музыки. Атей, царь скифов, с большим удовольствием слушал ржание своего коня, чем игру знаменитого музыканта Исмения. Можно ли поэтому сказать, что у африканцев дурной вкус, а у Атея был и того хуже? Нет, у всех у них хороший вкус. Тот, кто наслаждается, слушая эти звуки, имеет хороший вкус, ибо наслаждение и есть то благо, которое соответствует вкусу. Многие северные народы едят мясо медведей, волков и лисиц, татары едят конину, арабы — верблюжатину. Некоторые народы Африки едят змей и крокодилов. И у всех этих народов дурной вкус? Нет, хороший. Вкус мяса этих животных им приятен, и не может быть, чтобы они ели что-то с удовольствием и одновременно обладали плохим вкусом, или, лучше сказать, утверждение, что вкус может быть плохим, — явная бессмыслица, ибо это значило бы утверждать, что то, что служит наслаждению, одновременно ему не служит.

II

Но при всем том я говорю, что о вкусе можно спорить. Чтобы доказать это, мне необходимо опровергнуть другое распространенное заблуждение, а именно: невозможно найти основание вкуса. Считается чудачеством спросить человека, почему ему нравится какая-либо вещь, и спрошенный обычно не находит другого ответа, как «нравится, потому что нравится», или «нравится, потому что это в моем вкусе», или — «потому, что это мне приятно» и т. д. Все это происходит из всеобщего убеждения, что вкусу невозможно найти основания. Я придерживаюсь противоположного мнения.

Дать основание какого-либо явления значит указать его причину, что же касается вкуса, то можно указать даже не одну, а две. Первая причина — темперамент, вторая — настроение.

Определенному темпераменту соответствуют определенные наклонности: «*Mores sequuntur temperamentum*», а наклонностям соответствует определенный вкус или наслаждение при их осуществлении. Таким образом, из разнообразия темпераментов проистекает разнообразие наклонностей и вкусов. Этому нравится одно блюдо, тому — другое; этому один напиток, тому — другой; этому веселая музыка, тому — грустная; и так во всем, в зависимости от различного природного предрасположения тех органов чувств, на которые воздействуют данные предметы, так же как и у одного и того же субъекта могут изменяться вкусы в зависимости от различного случайного предрасположения органов чувств. Так, если у человека холодные руки, ему доставляет удовольствие прикосновение к горячим предметам, а тот, у кого горячие руки, наслаждается, касаясь холодных предметов; когда человек здоров, ему нравится одна еда, когда болен — другая или, может быть, не нравится ни одна. Это — вопрос, на котором не стоит более задерживаться, потому что он становится ясен при одной только постановке.

III

Но на основании этого вопроса мне хотелось бы сейчас затронуть другой, более тонкий, над которым никто, вероятно, до сих пор не задумывался, а именно: равны ли

между собой различные вкусы, направленные на различные объекты, каждый из которых в своей области совершенен? Возьму пример из области музыки. Для одного нет ничего приятнее звучания волынки; другой отдает предпочтение, и немалое, гармоничному созвучию скрипок в басовом сопровождении. Предположим, что волынщик в таком же совершенстве владеет своим инструментом, как скрипачи — своими, что композиции по своим достоинствам равны, то есть музыка, написанная для волынки, так же хороша, как музыка, написанная для скрипок, и наконец, что первый слушатель воспринимает звучание волынки в той же мере, как и второй — звучание скрипок. Я спрашиваю: испытывают ли одинаковое наслаждение слушающий волынку и слушающий скрипки? Я думаю, что одни скажут, что наслаждение одинаково, а другие — что это нельзя установить, ибо кто и какой мерой измерит равенство или неравенство двух удовольствий? Первым я отвечаю, что удовольствие различно, а вторым — что это можно установить с полной или почти полной достоверностью. Так как же измерить эти два удовольствия? По объектам. Это — метафизическое доказательство, которое, будучи объяснено, станет физическим и осязаемым.

При равенстве восприятия с точки зрения его силы чем превосходней объект, тем превосходней его действие. Для метафизиков это неопровержимая аксиома. Музыка скрипок превосходней, чем музыка волынки, ибо так следует полагать; предположим также, что восприятие со стороны обоих субъектов одинаково. Из этого следует, что действие музыки скрипок превосходит действие музыки волынки. Но в чем это превосходство? Это превосходство наслаждения, так как именно оно соответствует превосходству объекта, имеющего своей целью доставлять наслаждение. Достоинство музыки лежит в области третьего является услаждать слух, хотя в отдельных случаях она может быть направлена и направляется на служение несущественной для нее цели, какой-либо разновидности таких благ, как достоинство или польза. Итак, подобно тому как объект, превосходящий другой достоинством, сообщает большую достойность действию, а объект, превосходящий другой по линии полезности, — большую полезность, так и лучший по линии наслаждения дает большее наслаждение.

Кое-кто может сказать, что превосходство одной музыки над другой всего лишь относительно и они взаимно друг друга превосходят, то есть по отношению к одному субъекту музыка скрипок лучше, чем музыка волынки, а по отношению к другому — вторая лучше, чем первая. В разных областях, рассуждая о достоинствах предметов в сравнении с другими, я встречался с очень распространенным мнением, что превосходство может быть только относительным. Но те, кто думает так, явно ошибаются. Во всех видах благ есть достоинство абсолютное и относительное. Абсолютное — это то, которое заключено в предмете независимо от случайных обстоятельств, могущих иметь место со стороны субъекта; относительное — то, которое определяется указанными обстоятельствами. Предмет, достойный в абсолютном смысле, может не быть таковым в определенных обстоятельствах, в которых может находиться субъект, как, например, молитва, творимая в тот момент, когда обстоятельства требуют немедленно спешить на помощь ближнему. Вещь в абсолютном значении полезная, как, например, обладание богатством, может быть бесполезна и даже вредна, если, например, субъект находится в таких условиях, когда на вспомоществования, которые он получал бы, не имея богатства, он мог бы прожить гораздо спокойнее, чем имея богатство. То же самое происходит и с наслаждениями. Среди них есть такие, которые по абсолютному достоинству гораздо лучше других, но эти лучшие иногда доставляют меньше наслаждения, а иногда не доставляют никакого — в зависимости от условий, в которых находится субъект. Кто сомневается, что куропатка услаждает вкус? Но никакого удовольствия не получает от нее человек, которого мучает лихорадка.

Вообще говоря, все, что снижает восприятие субъектом наслаждения, заложенного в объекте, служит причиной того, что относительное достоинство объекта меньше его абсолютного. Больной человек слабее воспринимает или не воспринимает вовсе вкус изысканного яства; тот, кто изъязвленной рукой или тем местом руки, где находится язва, трогает предмет, нежнейший на ощупь, не замечает его нежности.

Таким образом, ни один, ни другой объект не обладают относительной способностью доставлять наслаждение в указанных обстоятельствах, что не лишает их, однако, подобной способности в абсолютном значении.

Применяя эту наивернейшую систему взглядов к нашему случаю, я заявляю, что причина того, что относительное достоинство скрипичной музыки для одного из двух субъектов ниже абсолютного — его грубая, косная, неразвитая способность восприятия абсолютного достоинства, то есть наслаждения. Эта неразвитая восприимчивость может относиться к органу слуха или какому-либо из внутренних центров, на которые прямо или косвенно воздействует субстанция, воспринимаемая и переданная слухом. Но где бы ни лежала эта неразвитая восприимчивость, она происходит от несовершенства заложенных способностей или несовершенной настройки и грубого строения соответствующего органа. И наоборот, тот, у кого более изощренные способности, более деликатное строение органов или их более совершенная настройка, воспринимает все великолепие лучшей музыки и ее превосходство над любой другой и по той же самой причине получает большее наслаждение. Это доказательство и объяснение служат разрешению подобного же вопроса, поставленного в отношении любых других объектов, способных доставлять наслаждение, свидетельствуя во всех случаях, что субъект, получающий большее удовольствие от более изысканного объекта, наслаждается больше, чем тот, который получает большее удовольствие от объекта, абсолютное достоинство которого ниже. Вообще говоря — и это правило не знает исключений, — те, кто обладает более живыми и развитыми способностями, имеют постоянное внутреннее предрасположение к тому, чтобы получать большее удовольствие от изысканных вещей. Однако они не должны слишком обольщаться этим преимуществом, поскольку именно они обладают подобным же внутренним предрасположением к более сильному ощущению неприятного. Тот, кто обладает нежным и тонким органом вкуса, получает наибольшее наслаждение от изысканных блюд, но он бывает более всех огорчен, отведав чего-либо горького или терпкого. Наделенный лучшим слухом получает большее наслаждение, внимая сладкозвучной мелодии, но он же испытывает наибольшее беспокойство, слыша ни с чем не сообразный шум. То же самое верно, даже когда речь идет об умственных способностях. Обладающий самым пронизательным умом наслаждается больше всех, слушая речь прекрасного оратора, и он же испытывает наибольшее недовольство, если услышит какую-нибудь глупость.

IV

Вторая причина вкуса — настроение, и от разнообразия настроений — разнообразие вкусов. Так что при одном и том же устройстве и даже при той же восприимчивости какого-либо органа только из-за перемены настроения может разонравиться предмет, который раньше был приятен, и стать неприятным тот, который раньше нравился. Часто бывает так, что кому-то не понравится какое-либо кушанье, которое он пробует впервые, особенно если оно отличается на вкус от тех блюд, к которым он привык; однако позже, продолжая употреблять его в пищу, он уже ест с удовольствием. Орган восприятия тот же самый, его состояние и даже ощущение, которое в нем рождается, те же самые. Так откуда же берется различие? Из перемены настроения. Вначале вкус воспринял это блюдо как странное и потому неприятное, затем, когда его употребление вошло в привычку, настороженность исчезла и блюдо стало казаться вкусным.

Напротив, очень часто бывает так, что кушанье, несколько дней подряд казавшееся необычайно вкусным, при продолжительном употреблении набивает оскомину. Вкус тот же самый, в чем может убедиться любой, кто этим интересуется; но сознание повторяемости его употребления создает отношение к блюду как к чему-то надоевшему, что и делает его невыносимым. Этому есть замечательный и убедительный пример в Священном писании. Находясь в пустыне, израильтяне возненавидели манну, которой долго питались и которую поначалу ели с наслаждением. Произошла ли эта перемена от того, что по какой-либо случайности что-то неприятно подействовало на орган вкуса? Очевидно, что нет, так как манна обладала тем чудесным свойством, что каждый находил в ней тот вкус, какой хотел: «*Deserviens unius quisque voluntati, ad quod quisque volebat convertebatur*». Так что же? Сам текст говорит об этом: «*Nihil vident oculi nostri nisi Man*». «Ничего нет, только манна в глазах наших»¹. Видеть каждый день в течение столь длительного времени одну и ту же еду, не имея возможности чем-либо ее заменить или что-либо добавить, — вот это вызвало чувство отвращения, о котором мы говорим. Многим не нравится то или иное блюдо вначале и начинает нравиться потом, потому что они прослышат, что оно в моде или подается к столу высоких

особ; другим — если им говорят, что оно привезено изда- лека и продается втридорога. И наоборот, какое-либо ку- шание может нравиться вначале, но затем, если выясняет- ся, что это пища простонародья или каких-нибудь нециви- лизованных, варварских народов, у многих пропадает вся- кая охота употреблять это блюдо. Так услышанные где-то замечания порождают уважительное или презрительное отношение субъекта, которое и меняет вкус. Во всех ос- тальных случаях и в отношении всех остальных видов предметов, доставляющих наслаждение, происходит то же самое.

V

Обычно считают, что удовольствие и неудовольствие, доставляемые предметами, воздействующими на органы чувств, возникают всегда в соответствующих органах. Но в действительности так бывает только тогда, когда удо- вольствие и неудовольствие зависят от характера этих ор- ганов. Но когда они порождаются настроением субъекта, они полностью находятся в воображении субъекта, кото- рое услаждается или раздражается в зависимости от того образа, который производят в нем органы чувств. При этом так легко ошибиться и спутать одно с другим по причине той тесной связи, которая существует между органами чувств и воображением, что даже великий лузитанский мыслитель, достойный всяческих славословий знаменитый П. Антонио Биейра, объясняя пресыщение манной, насту- пившее у израильтян, хотя и установил благодаря своему большому таланту, что источником пресыщения не был ор- ган вкуса, отнес пресыщение не туда, куда следовало бы, а к органу зрения, основываясь на содержании текста: «Ничего нет, только манна в глазах наших». Я утверждаю, что пресыщено было не зрение, а воображение. Доводы очень просты, ведь невозможно, чтобы изменилось впечат- ление, производимое объектом, если нет изменения ни в самом объекте, ни в силе воздействия, ни в среде, через которую оно передается. В данном случае мы должны предположить, что не претерпели никакого изменения ни манна (ибо это явствует из самой Священной истории), ни глаза израильтян, ни среда, через которую передавалось воздействие, поскольку это, будучи одинаково для всех, явилось бы вещью совершенно небывалой и сверхъестест-

венной, что неминуемо заставило бы упомянуть о себе составителя Священной истории, не говоря уже о том, что в этом случае пресыщение израильтян манной имело бы законное оправдание. Следовательно, пресыщено было не зрение, а воображение.

Не прав будет тот, кто возразит мне, что также было бы вещь совершенно необычной, чтобы пресыщение вкралось в воображение каждого. Я утверждаю, что это не необычно и не сверхъестественно, а напротив, весьма естественно, потому что болезни воображения заразительны. Один человек способен заразить целый народ. Известно немало случаев, когда в обществе женщин, где одной приходило в голову, что она бесноватая, затем это состояние передавалось от одной к другой, и кончалось тем, что бесновались уже все. Особенно легко передается состояние недовольства. В порядке вещей, если объект предстает перед нашим воображением как бы изъеденный этим пресыщенным пренебрежением, которое выказывает к нему другой человек, особенно если человек этот наделен даром внушения или очень живым воображением, поскольку последнее обладает необычайной способностью возбуждать в чужом сознании те же идеи, какие владеют им самим.

VI

Итак, поскольку мы уже установили, что вкус зависит от двух различных начал, а именно в одних случаях от темперамента, в других — от настроения, теперь я заявляю, что о вкусе невозможно спорить, когда он определяется темпераментом, и можно, когда он зависит от настроения. То, что естественно и неизбежно, не может быть опровергнуто каким-либо доводом, равно как нет довода, который сделал бы его приятным или достойным похвалы. Так же невозможно, чтобы прекратил наслаждаться какой-либо вещь тот, у кого строение органов приспособлено к тому, чтобы наслаждаться ею, как невозможно, чтобы органы были одновременно приспособлены и не приспособлены к данному объекту. Я уверен, что ни все люди, ни даже все ангелы сообща не могли бы убедить того, у кого руки сейчас горячи, что ему не нравится трогать холодные вещи. Они могли бы, конечно, убедить его не трогать их по соображениям здоровья или выгоды, но ни в

коем случае не в том, что он не получает удовольствия от самого прикосновения. Иначе обстоит дело со вкусами, находящимися в прямой зависимости от настроения, ибо пороки настроения излечиваются доводами. Того, кто с пренебрежительным и пресыщенным видом взирает на какое-либо блюдо то ли потому, что это не едят у него на родине, то ли потому, что это обычная пища варваров, или оттого, что цена невелика,— того легко можно убедить с помощью доводов, что подобное заблуждение не имеет под собой почвы.

Даже тогда, когда недуг воображения передается рас-судку, разум может отыскать средства исцеления как пер-вого, так и второго. В трудах по медицине приводятся не-которые подобные случаи. Одного человека, верившего и уверявшего других, что внутри его черепа подвешен ко-локольчик, звук которого он слышит постоянно, излечил хирург, который сделал ему разрез в задней части головы, запустил туда пальцы как будто с целью что-то извлечь, а затем показал ему колокольчик, до того момента скры-ваемый, как будто это и был тот, который он только что извлек из головы больного. Другой, воображавший, что его тело является обиталищем змей, жаб и других гадов, был исцелен, когда ему дали слабительное, а затем неза-метно подбросили в ночной сосуд несколько змей и жаб и уверили его, что это — те самые, которые раньше нахо-дились в его теле и которых он якобы изверг при послаб-лении. Еще одного, пришедшего к неизъяснимому убежде-нию, что если он даст выход накопившейся моче, то утопит в ней весь мир, каковой страх привел его на грань смерти от подавления этой естественной потребности,— этого спа-сли тем, что разожгли огромный костер и убедили его, что этот огонь распространяется по всей земле, на которой без сомнения в скором времени оставит одну лишь золу, если только сам больной не постарается погасить пожар, подняв с этой целью шлюзы на пути выделяемой им жид-кости, что он тотчас же и свершил. Подобно этим, можно было бы предложить другие хитрости для похожих случа-ев, в которых всегда человек сообразительный и наделен-ный хорошей изобретательностью принесет больше пользы, чем все врачи мира, вместе взятые.

То, что я хочу рассказать, еще удивительнее. Случилось мне однажды зажечь свет разума в женщине, у которой он угас задолго до этого. При этом я не воспользовался

ни одной из этих хитроумных уловок, а вступил (скажем так) в открытый бой с ее безумием. Женщина эта была послушницей бенедиктинского монастыря Святой Марии де ла Вега, находящегося близ города Овьедо. Звали эту монахиню донья Эулалия Перес, и было ей за шестьдесят, причем к тому времени прошло уже три года с тех пор, как она потеряла рассудок, и за все это время на нее ни разу не снизошло просветление, ни на самый кратчайший срок. И вот случилась у нее лихорадка, показавшаяся врачу опаснейшей (хотя на самом деле таковой не было), а посему я и был призван, дабы принести ей духовное успокоение, насколько это было бы в моих силах. Войдя в ее покои, я обнаружил, что она действительно безумна, как мне и сообщали, и безумие ее было законченным и полным. Не было, по существу, предмета, по поводу которого она не изрекала бы чудовищные глупости. Я начал с того, что предложил ей исповедаться, она отвечала: «Ad Ephesios»². Я уведомил ее о серьезности ее недуга и опасности, которой она подвергалась,—с таким же успехом я мог бы беседовать со стеной. Кроме того, каждую минуту она раздражалась потоком нелепостей. И при этом главной нелепицей, владевшей ее воображением и не сходявшей с языка, было убеждение, что она постоянно говорила с богом и что он открывал ей все, что происходило и должно было произойти в мире. Видя ее в столь жалком состоянии, я приложил все силы к тому, чтобы установить, нельзя ли вновь зажечь в ее мозгу свет сознания, совершенно угасший, как казалось вначале. Потратив около четверти часа, я добился этого. И затем, имея все основания опасаться, что это — лишь временное просветление, подобное вспышке молнии, я постарался использовать сей благословенный промежуток, уговорив ее исповедаться, не теряя ни минуты, что она и совершила, в здравом рассудке и к моему всецелому удовлетворению. Дав ей отпущение грехов, я пробыл с ней около получаса, и все это время она пребывала в полном сознании. Я распрощался с ней, не видя необходимости свершать еще одно таинство, так как заметил, что болезнь ее не представляла серьезной опасности, каково бы ни было мнение врача. В самом деле, через несколько дней она оправилась от болезни, но просветление ее сознания оказалось, как я и опасался, преходящим; через несколько часов она вернулась в прежнее состояние помешательства, в коем и пребывала без какого-либо

нового просветления до самого момента своей смерти, наступившей ее три или четыре года спустя. Когда она умирала, меня не было в Овьедо, и я очень огорчился, получив известие о ее смерти, ибо не без основания считал, что, вероятно, смог бы в ее последний час оказать ей эту столь важную услугу, которую уже однажды сумел оказать, хотя я и сознаю, что трудность была бы большей, ибо гораздо сильнее укоренился к тому времени недуг.

Не будет ничего естественней, чем желание читателя узнать, какого рода умению обязан я этой удачей, и желание это возникнет у читателя не из одного только любопытства, но и из надежды воспользоваться этим способом в случае подобной же необходимости. Как мне кажется, в этом случае не потребовалось никакого умения, напротив, большинство вряд ли расценило бы это даже как изобретательность, а скорей, назвало бы глупой выходкой, неожиданно увенчавшейся успехом. В самом деле, кому пришлось бы в голову начать, как это сделал я, действуя наугад, но в верном направлении, убеждать сумасшедшую, что она сумасшедшая и что все, что она думает и говорит,—сплошная бессмыслица? И кто бы не сказал, увидев меня не оставляющим надежды добиться просветления таким путем, что я не менее ее повредился в рассудке? Чтобы осознать справедливость того, что я ей внушал, ей необходимо было сохранить способность рассуждать, которая у нее отсутствовала; если же она неспособна была это осознать, то и все внушения были бесполезны, так что все мои намерения кажутся химерой. Однако это и было средство, к которому я прибегнул. Почему и как был достигнут желаемый результат, я сейчас объясню.

В преодолении препятствий, в достижении цели очень важно бывает не только то средство или инструмент, которые используются, но и та сила и ловкость, с которыми они направляются. Ятаган Георгия Кастриота мог, повинуясь руке своего хозяина, с одного удара отсечь голову быку; находясь в руке султана, он наносил лишь небольшие раны. Это происходит с материальными предметами, и это же происходит, когда дело касается рассудка.

Пользуясь одними и теми же доводами, один разубедит глупца в его заблуждениях за четверть часа, а другой не сможет ничего доказать ему ни за целый день, ни за много дней. Почему же, если и тот и другой пользуются

одним и тем же средством? Потому, что они совершенно по-разному с ним обращаются. Слова, которые при этом используются, их порядок, пыл, живость, с которыми они произносятся, энергичная поза, убеждающая сила жестов, внимательное и вместе с тем повелевающее выражение глаз — все это должно действовать взаимосвязанно, и все это необходимо, чтобы рассеять заблуждение, в котором пребывает рассудок безумца или глупца. На сознание человека, когда оно составляет единое целое с телом, можно подействовать не только чисто логическими доводами, но и через механизм телесного восприятия, на который слова оказывают скрытое, но вполне реальное воздействие. Хорошо при этом разнообразить доводы, показывать истину с различных сторон, подобно тому как осаждающие крепость обычно обходят ее со всех сторон, высматривая в стене место, где лучше всего сделать пролом. В описанном случае желаемого результата удалось достичь, что могут засвидетельствовать более двадцати ныне здравствующих послушниц монастыря, видевших все происходящее. И это не единственный случай; в другой раз мне удалось просветлить рассудок, гораздо более закосневший в безумии, заставить человека понять бредовость идей, державших в плену его мозг непрерывно в течение многих лет. Правда, что в этом человеке свет разума угас гораздо быстрее, так что просветление длилось едва ли больше двух минут, и я не проявил такого упорства, как в тот раз, ибо сейчас в этом не было такой необходимости.

Я признаю, что в случае абсолютного безумия все средства бессильны; должна оставаться хотя бы искорка разума, из которой можно было ненадолго разжечь пламя. В золу сколько ни дуй, не увидишь и слабой вспышки. Но когда встречается абсолютное безумие? Думаю, что никогда или почти никогда. Вряд ли найдется хотя бы один безумец, который был бы безумен во всем, что он думает, говорит и делает. Главное — в том, чтобы догадаться, где затаилась эта оставшаяся искра, и суметь быстро раздуть ее. И пусть никто не просит у нас уроков сего искусства — они были бы бесполезны. Оно — плод изобретательности, а не учения.

Приведенные примеры служат более чем достаточным обоснованием нашего тезиса. Если возможно убедить путем доказательств человека, у коего повреждены как воображение, так и рассудок, насколько легче будет убедить

того, у кого ущербно лишь воображение, рассудок же находится в полном порядке, особенно же это верно тогда, когда недостаток воображения существует лишь относительно определенного объекта. Из всего изложенного в этой речи следует, что вкус имеет свое основание и что есть доводы, на основе которых можно спорить о вкусах.

БЕНИТО ХЕРОНИМО ФЕЙХО-И-МОНТЕНЕГРО

ЧТО-ТО

§ I

Как в творениях природы, так и, может быть, даже в большей степени в произведениях искусства помимо тех совершенств, что доступны их пониманию, сталкиваются люди с особого рода таинственной красотой. Насколько она услаждает вкус, настолько и смущает разум; чувства ощущают ее, а ум не в силах постигнуть ее сущности. И тогда, стремясь отыскать этому объяснение, не найдя подходящих слов и понятий, мы в бессилии опускаем руки, ограничиваясь пространным заявлением, что данный объект содержит в себе *что-то*, что притягивает, доставляет удовольствие, пленяет, и что нет смысла требовать более точного объяснения этому таинству природы.

Допустим, вы переступаете порог какого-то здания, и оно сразу же пленяет вас своей красотой, вызывает восхищение. Однако, осмотрев его более внимательно, вы отдаете себе отчет, что ни по своим размерам, ни по обилию света, ни по ценности материалов, ни по соответствию архитектурным канонам оно не представляет из себя ничего выдающегося. Более того, оно даже хуже многих других виденных вами раньше зданий, а между тем они и не волновали и не восхищали вас.

Если вас спрашивают, что же особого и волнующего есть в этом здании, вы отвечаете, что в нем есть *что-то*, что вызывает восторг.

Вы попадаете в чудный уголок, где все прекрасное создано лишь самой природой. Вы замечаете, что здешняя растительность не отличается особой красотой, а в самом расположении, очертаниях и размерах этого уголка нет тех установленных пропорций, на которые опираются при разбивке парков, где проводят часы своего до-

суга аристократы и народ. Правда, есть в нем прозрачная красота журчащей воды, необходимая деталь всякого приятного пейзажа. Однако она далека от того, чтобы в своем течении точно соблюдать все те русла, изгибы и пороги, что придадут такую живость воде в королевских садах. Напротив, в своих странствиях она бесечно прокладывает себе путь везде, где случайная трещина в земле образует русло для ручья. Но, несмотря на все это, уголок притягивает вас к себе, восхищает, и у вас нет сил уйти от него, покинуть эти места. Весь этот первозданный хаос притягивает ваш взор сильнее, чем все искусственные красоты мира, окружающие с такой пышностью и великолепием поместья великих мира сего. Но что же такое, чего недостает всем им, скрыто в этом уголке? В нем есть *что-то*, чего лишены все эти поместья. И нет смысла ломать себе голову над этим, тут уж ничего не поделаешь.

Вы встречаете даму — или, чтобы сделать мысль более яркой, скажем так: вы видите прелестную крестьянку, которая только что вошла в загон для скота. Стоило вам взглянуть на нее, как образ, переданный посредством глаз вашему воображению, поразил вас своим очарованием. Те же самые люди, что равнодушно или с небрежной благосклонностью взирали на самых знаменитых красавиц света, едва могут отвести свой взор от этой дикой красоты. Что же такого особенного они нашли в ней? Лицо едва ли может соперничать белизной с лицами многих других женщин, что встречаются вам на каждом шагу, черты лица не так уж и идеальны, и глаза не так уж велики, и губы не такие уж сочные, и лоб не так уж высок, да и талии бывают тоньше. Но все это не имеет значения для вас. Есть в этой крестьяночке *что-то*, что стоит выше, чем все совершенства остальных, вместе взятые. Но не пытайтесь искать большего, у вас ничего не получится. Именно в этом *что-то* и заключается наслаждение для ваших чувств и мука для вашего сознания.

§ II

Если внимательно приглядеться, то нет такого вида явлений, где бы не присутствовало это *что-то*. Допустим, однажды до вас доносится пение голоса. Он не отличается ни особой ясностью, ни шириной диапазона, ни подвижностью по сравнению с другими знакомыми вам голосами.

И тем не менее именно этот голос доставляет вам наибольшее удовольствие. Но как же так, ведь он ниже других по ясности, диапазону и богатству. Все это не важно. В этом голосе есть *что-то*, чего нет в других. Вас поражает стиль некого автора, хотя по мастерству и изяществу, его вряд ли можно сравнить с другими известными вам, да и в особенностях он их не превосходит. И все же мы с легкостью оставляем все другие книги, а от этой мы не в состоянии оторваться. Но почему? Да потому, что у этого автора в его манере изложения скрыто *что-то*, что заставляет нас с удовольствием перечитывать все написанное им. В творениях всех жанров искусства присутствует вот это самое *что-то*. Художники признали его в своем искусстве и называли манерой. Слово это, согласно тому, как они его понимают, означает то же самое и столь же неопределенное, как и само *что-то*, что манера в живописи — это сокровенная, не поддающаяся определению красота, не подчиняющаяся никаким правилам и зависящая исключительно от индивидуального мастерства художника. Демонциус (в преамб. к «Тракт. о живоп.») указывает, что пока еще никто не смог объяснить, что из себя представляет и в чем состоит эта таинственная красота, *которую никто еще не смог изъяснить на бумаге*, что и означало полное признание власти *чего-то*.

Именно эта сокровенная красота, это *что-то* и сделало произведения Апеллеса прекраснее всех других творений античности. Об этом говорил и сам Апеллес, вообще говоря, человек необычайно скромный и большой почитатель всех истинных служителей искусства. Он признавал, что во всех других сторонах живописного мастерства были другие, равные ему или даже превосходившие его в том или ином отношении художники. Однако ему не было равных в создании именно вот этой сокровенной красоты, недоступной для всех остальных мастеров: *«Хотя в то же самое время жили великие художники, и произведения их вызывали всеобщее восхищение и хвалу, он тем не менее говорил, что нет и них той особой Венеры, которую греки называли Харитой, и, достигши всего прочего, в этом одном никто из них не мог с ним сравниться»* (Плиний, «Естественная история», XXXV, 10). Следует отметить, что хотя Плиний, повествуя об этом, не найдя в латыни подходящего для объяснения данного явления слова, обращается к греческому *charita* или *charis*, оно вряд ли спо-

собствует прояснению дела. Ибо *charis* означает *gratia*, красота. Так три грации у древних греков назывались *Харитами*. Отсюда видно, что все особенное в искусстве Апеллеса остается таким же *что-то* для греческого, как для латинского и испанского.

§ III

Что-то распространяется не только на прекрасные, но и на безобразные явления. Подобно тому как в первых бывает скрыто неизъяснимое очарование, так и в некоторых из последних мы находим недоступное объяснению уродство. Кому не приходилось слышать: *такой-то, сам не знаю почему, меня раздражает*. Казалось бы, всегда чувство способно уяснить тот или иной безобразный объект, наделенный некой отталкивающей чертой, что сопротивляется всем попыткам нашего сознания определить ее. И все же в конце концов мы приходим к тому, что называем эту черту *чем-то*. *Чем-то*, что не нравится, *чем-то*, что вызывает отвращение, *чем-то*, что написано на лице, *чем-то*, что отталкивает.

Тем не менее в данной лекции мы попытаемся объяснить то, что не удавалось объяснить никому, разгадать эту тайну природы, лишить эту загадку того таинственного покрова, под которым скрывалась до сих пор, разъяснить, наконец, что из себя представляет то, о чем весь мир говорит, *что он не знает, что это такое*.

§ IV

Чтобы сделать это, я предлагаю считать, что все объекты, вызывающие наслаждение (подразумевая при этом, естественно, что все сказанное о них может быть в равной степени отнесено и к объектам безобразным), делятся на простые и сложные. Допустим, вам доставляет удовольствие звонкий голос, хотя он и держится на одной ноте, иначе говоря, не изменяется по тональности, образуя какую-нибудь мелодию. Это один из простых объектов слухового наслаждения. В той же степени, а может быть, и больше нравится вам тот же голос, когда он, используя разные по высоте звуки, исполняет приятную для слуха музыкальную фразу. Это один из примеров сложного объекта, так как в его основе сочетание нескольких

звуков, расположенных в приятной для слуха последовательности.

Или, скажем, ваш глаз радуется изумрудная зелень или снежная белизна. Это простые объекты. Но вам также нравится игра различных цветов, например, на какой-нибудь картине или в саду. Они расположены так, что производят гармоничное впечатление, подобно тому как определенное чередование звуков создает гармонию для слуха. Это один из сложных объектов.

Во-вторых, я считаю, что многие сложные объекты бывают приятны и притягательны для нас, хотя в них нет ничего, что, будучи взято отдельно, привлекло бы нас. Иначе говоря, существует множество объектов, чья красота состоит исключительно во взаимном сочетании или соединении частей. Музыкальные звуки, взятые каждый сам по себе и отдельно от других, ничем не притягательны для слуха. Но будучи искусно расположены талантливым композитором, они способны потрясти душу. Это также верно в отношении элементов какого-нибудь здания, составных частей красивого пейзажа, оборотов чьей-нибудь речи, различных па танца. Вообще говоря, части и сами по себе могут обладать красотой и привлекательностью, все это так. Но также верно, что существует и другая красота, отличная от той. Это красота гармонии, и заключается она в удачном природном или искусственном расположении, чередовании и соотношении частей между собой.

В третьих, я считаю, что привлекательность объектов зависит от наличия определенного вида соотношения и соответствия между ними и чувствами, которые их воспринимают, точнее говоря, с одним из органов этих чувств, воспринимающих объекты целиком, до тех пор пока нас не принуждают объяснить, в чем заключается это соотношение. А раз так, в простых объектах существует только одно соотношение, то есть их соотношение с чувствами. В сложных же необходимо рассматривать два вида соотношений: первое — это соотношение частей между собой, второе — это соотношение суммы этих частей с чувствами, которое фактически зависит от первого. Истинность такого предположения доказывается с очевидностью тем, что один и тот же объект нравится одним и не нравится другим, так что мы вправе утверждать, что нет ни одного явления в мире, приятного для всех. Все это не что иное, как следствие того, что один и тот же объект имеет соотношение сходст-

ва с темпераментом, строением и расположением определенных органов чувств у одного и разницу в соотношении с чувствами другого.

§ V

Изложив эти предпосылки, заметим, что сомнение или незнание, отраженные в понятии *что-то*, могут быть целиком сведены к двум разным понятиям: *что* и *почему*. Объяснюсь на первом из примеров, приведенных в начале IV параграфа. Когда кто-нибудь говорит: «В этом голосе есть *что-то*, и поэтому он восхищает меня больше, чем все другие»,— это может означать, что человек либо не знает, что ему нравится в этом голосе, либо не знает, почему ему нравится этот голос. Очень часто, когда это понятие, казалось бы, выражает первое, в сознании того, кто так говорит, кроется второе. Но независимо от того, относится ли оно к первому или второму, разгадка тайны заключается в следующем. *Что* голоса сводится всегда к одному из двух: или к звучанию (его принято называть металлом в голосе), или к манере исполнения. И стоит вам немного поразмыслить, как вы сразу поймете, какой из этих двух элементов произвел на вас большее впечатление. Если это звучание, как это обыкновенно и бывает, то вам уже известно все о *что*. Мне могут возразить, что сомнение не разрешено, поскольку в самом звучании голоса есть *что-то*, чего не найти в звучании других голосов. На это я отвечаю— и слушайте меня внимательно,— что то, что вы называете *чем-то*, является не чем иным, как индивидуальной сущностью самого звучания, ясно воспринимаемой вашим слухом, посредством которого разум постигает выраженную мысль. И сколько бы вы ни мучили себя, вам не удастся определить или подобрать название этому звучанию, отражающее его индивидуальную сущность. Но разве вы не замечали, что то же самое происходило и со всеми другими голосами, которые вам приходилось слышать раньше? Индивидуальное не поддается определению. Названия, будучи навязаны силой, не объясняют, да и не могут дать какого-либо объяснения отличительным свойствам индивидуальной сущности. Допустим, одного человека зовут *Педро*, а другого — *Франциско*. Разве это дает какое-либо представление об особенностях их сущности, что позволяет отличать их от других людей? Кроме того, разве вы не

замечали, что не выдумываете, да и не пытаетесь выдумывать каких-то особенных названий звучаниям других голосов? Итак, поверьте мне, что вы так же хорошо понимаете особенности звучания этого необыкновенного голоса, как и особенности звучания всех других голосов. Просто вам недостает сознания этого.

Если же *что-то* заключается для вас в манере исполнения (хотя, на мой взгляд, это случается редко), я вряд ли смогу найти объяснение, годное для всех случаев. Ибо в каждой манере исполнения есть своя красота. Если бы я сам услышал этот голос, я бы мог точно сказать, в чем состоит эта красота, которую вы называете сокровенной. И все же я попытаюсь дать объяснения некоторым (возможно, что других и не существует) видам этой красоты, не доступной вашему пониманию, с тем чтобы вы, когда представится случай, могли по тому или иному признаку истолковать сущность данного *что-то*. Я полагаю, что красота исполнения сводится к трем видам: первое— это свобода исполнения, второе —это совершенство интонации и третье — это стремительное чередование музыкальных звуков, из которого рождаются трели.

Свобода исполнения, способность в совершенстве владеть голосом без напряжения и малейшего утомления создают неповторимое очарование для слушателей. Некоторые певцы заставляют голос звучать с необыкновенной подвижностью, но эта подвижность деланная или достигнутая за счет неестественного напряжения голоса, а все манерное и насильственное отталкивает. Не понимать этого могут лишь немногие, а значит, только для них *что-то* будет заключаться в этом сомнительном достоинстве.

Совершенство интонации это красота, скрытая даже от музыкантов. Я сказал *совершенство интонации*. Не надо путать. Музыканты очень точно подмечают отклонение от верной интонации только до определенной степени, скажем, до отклонения в один тон, в полтона или в лучшем случае в четверть тона. Даже те, кто обладает самым тонким слухом, в случае, если отклонение очень небольшое, чувствуют, что голос фальшивит, но не могут определить, в какой степени. Так бывает с отклонением в полтона, в треть тона и т. д. Но, когда отклонение еще меньше по величине, предположим, в одну восьмую тона, то никому и в голову не приходит, что голос искажает правильную мелодию. И все же дефект этот, будучи очень тонким, а пото-

му недоступным нашему сознанию, чувствительно влияет на наш слух. Вот почему одно и то же сочинение нравится гораздо больше, когда оно бывает спето с более точной интонацией. И оно же доставляет высшее наслаждение, когда бывает спето голосом еще более искусным и точным в передаче интонации. Вот это и есть один из тех случаев, когда волнующее вас *что-то* скрыто в манере исполнения, и заключается это *что-то* в необыкновенной точности интонации. Следует отметить, что отклонение в интонации очень часто происходит не по всей ноте, а в одной или нескольких частях ее. Вот почему, хотя голос и кажется твердым, скажем, например в *ре*, он допускает тончайшие ответвления то вверх, то вниз, отклоняясь в ограниченных временных пределах того внутреннего неделимого участка, который должна занимать в шкале диапазона нота *ре*.

Все это в большей или меньшей степени влияет на пение, в то время как отсутствие подобных дефектов придает ему большую красоту.

Трели это второстепенная музыка, служащая лишь украшением основе музыкального сочинения. Но для своего хорошего звучания эта второстепенная музыка требует тех же качеств, что и главная. Являясь стремительным чередованием различных звуков, трели, если эти звуки удачно и гармонично соотносятся как с главной музыкальной темой, так и с текстом, дают прекрасное звучание. Если же эти условия не соблюдены, то трель или производит неприятное впечатление, или в лучшем случае оставляет равнодушным. А это так часто случается даже с певцами, обладающими гибкой и тренированной гортанью, которые из-за отсутствия вкуса или таланта скорее портят, чем украшают музыку пошлыми и бессмысленными голосовыми трюками.

Итак, на приведенном примере мы объяснили, в чем заключается *что чего-то*. Остается раскрыть понятие *почему*. Но об этом мы уже говорили (в конце IV параграфа), касаясь как пения, так и других объектов. Таким образом, если можно узнать о том, *что* вас восхищает в объекте, то в отношении *почему* нельзя узнать ничего, кроме того, что его причины кроются в требуемом сочетании объекта с соответствующей способностью восприятия или с настройкой соответствующего органа чувств. Чтобы убедиться, что здесь не скрывается ничего другого, выберите

любой из приятных вам объектов с условием, что в нем вы не находите ничего от этого загадочного *что-то*, и попытайтесь объяснить себе, почему он приятен или нравится вам. И вы не выскажете ничего другого, кроме уже сказанного мною.

§ VI

Приведенный пример дает надежнейший ключ к разгадке *чего-то* во всех других объектах, к какой бы области они ни принадлежали. Он в равной степени объясняет *что* простых объектов и *почему* простых и сложных. *Почему* одинаково для всех. *Что* простых объектов заключается в индивидуальных свойствах каждого в той форме, как мы ее объяснили в начале предыдущего параграфа. Смысл этого в том, что всякое различие между привлекательными объектами, в которых есть *что-то*, и теми, что лишены его, заключается в том, что последние доставляют нам удовольствие своим родом или своей родовой сущностью, в то время как первые — своей индивидуальной сущностью. Одному нравится белый цвет, потому что он белый, другому — зеленый, потому что он зеленый. Здесь нет ничего загадочного. Им нравится вид. Но однажды вы находите, что данный белый или данный зеленый цвет, несмотря на то, что они ничуть не ярче, нравятся вам гораздо больше, чем все остальные. Тогда говорят, что данный белый или зеленый цвет содержит в себе *что-то*, что покоряет вас. И вот это *что-то*, утверждаю я, и есть то индивидуальное отличие, что свойственно двум цветам. Хотя и не исключено, что в этом повинна сильная примесь другого цвета. Но тогда это будет уже сложный объект, а о них речь пойдет дальше.

Однако, говоря об индивидуальном отличии, необходимо отметить, что не следует толковать его слишком узко, считая, что все другие индивидуумы того же вида лишены привлекательного своеобразия. Во всем собрании индивидуумов одного вида встречаются некоторые настолько похожие друг на друга, что наши чувства почти не различают их. А значит, если один из них восхищает нас своим индивидуальным отличием, то и другой будет также восхищать нас своим.

Я указывал уже, что приведенный пример в равной степени объясняет и *что* простых объектов. Возможно, что

именно здесь мне возражат, указав, что объяснение на примере владения голосом не годится для других объектов, и, следовательно, оно не может быть использовано для того, чтобы объяснить *что* этих объектов. Я отвечаю, что все сказанное в отношении искусства владения голосом справедливо уже не для простых, а лишь для сложных объектов. Трели слагаются из нескольких звуков. Свобода владения голосом и интонация не являются чем-то качественно отличным от исполняемой музыки, которая тоже в свою очередь является сложным объектом; я хочу сказать, что они всего лишь создают условия, необходимые для хорошего звучания музыки. Многие теряет она, когда отсутствует верная интонация или когда поют с видимым напряжением. Именно для того, чтобы не оставить неполным объяснение *чего-то* в голосе, мы коснулись также и искусства владения им, и вот почему все сказанное здесь может быть весьма полезно читателям при анализе других, самых различных объектов.

§ VII

Давайте теперь попытаемся объяснить *что-то* сложных объектов.

Именно здесь *что-то* встречается наиболее часто, так же как чрезвычайно редки случаи, когда *что-то* обнаруживается в объекте, где сложность отсутствует вообще. В чем же заключается *что-то* сложных объектов? В самой сложности. Я хочу сказать, в соответствии и сочетании частей, их составляющих. Мне возражат, что едва ли кому неизвестно, что симметричное и правильное расположение частей составляет главную, а подчас и единственную красоту объектов. Следовательно, не в этом заключается та таинственная красота, из-за непонимания и невозможности проникнуть в которую мы вынуждены прибегать к понятию *что-то*.

Если люди и имеют какое-то представление об этом, отвечаю я, то лишь в известных пределах, так как их чувствам доступны лишь определенные пропорции, ограниченные самыми узкими рамками или правилами. Иначе говоря, существует бесчисленное множество других пропорций, отличных от тех, что доступны нашим чувствам. Поясню это на одном примере. Красота лица, как известно, состоит в гармоничном созвучии его черт, то есть в удачно

расположенном сочетании цвета, величины и абриса этих черт.

Поскольку речь идет об объекте, имеющем огромное значение для людей, то они выработали определенные нормы, классифицировали эти сочетания. Установлено, что лоб должен быть таким-то, глаза такими-то, щеки — такими-то и т. д. Но что же нередко происходит? Люди подчас встречают лицо, не отвечающее этим установленным пропорциям, и тем не менее оно необыкновенно привлекательно для них. Тогда говорят, что, несмотря на тот или иной недостаток, есть в этом лице *что-то*, что придает ему очарование. Так вот *что-то*, утверждаю я, и есть определенное сочетание частей, неизвестное им. Оно отличается от тех пропорций, которые, по общему мнению, только и способны сделать лицо приятным для взора.

Ведь только бог способен создавать прекраснейшие лица тысячью разных способов и с бесконечным множеством самых различных сочетаний. Люди же, незаметно ограничив беспредельную широту божественных идей узостью своих собственных, решили свести всю красоту к одному или в лучшем случае к ограниченному числу сочетаний. А все, что выходит за эти пределы, все это для них таинственное *что-то*.

То же самое имеет место в планировке какого-либо здания и в сочетании элементов красивого пейзажа. Магическое *что-то*, которое видится нам, во всех случаях является не чем иным, как гармоничным сочетанием, не уместяющимся в рамках общепринятых правил. Отыщите как-нибудь здание, где в той или иной мере не соблюдены установленные архитекторами каноны, что, однако, не мешает ему быть привлекательным на вид, доставлять гораздо больше удовольствия, чем все другие, в точности соблюдающие все предписания искусства. Чем же это достигается? Может быть, тем, что мастер, создавший его, не знал этих предписаний? Ничего подобного. Более того, все дело именно в том, что он знал больше других и был талантливее обыкновенных мастеров. Все, что он делал, он делал согласно правилам, но правилам более высоким. Эти правила рождены его разумом, и они совсем не похожи на те общие правила, что изучаются в школах. Гармония и высшая симметрия, и нанвернейшая, живут в частях его творения. Но это не та симметрия, которую обычно преподают в школах, а другая, более высокая,

рожденная в результате дерзкого взлета возвышенных мыслей архитектора. Если это происходит с произведениями искусства, то гораздо чаще мы встречаемся с подобным явлением в творениях природы, ибо они — плоды Мастера, чья мудрость безгранична, чья мысль как по размаху, так и по силе бесконечно превосходит не только всякую человеческую, но даже и ангельскую мысль.

Нигде так ярко не проявляется справедливость этого утверждения, как в музыкальных произведениях. В музыке действует система различных правил, воспринимаемая как единое целое. Причем стоит нарушить лишь одно из этих правил, как все произведение начинают считать несовершенным.

Однако встречаются сочинения, где бывает не соблюдено то или иное правило. И все же произведение это нравится чрезвычайно, причем именно в том месте, где оно не удовлетворяет правилам. В чем же причина этого? Да в том, что система правил, которую музыканты считают законченным совершенством, не является таковой. Напротив, ей еще далеко до цельности и совершенства. Но постичь это несовершенство дано лишь музыкантам божьей милостью. Они понимают, что могут себе позволить при тех или иных обстоятельствах нарушить предписания, и находят способ так преподнести свое сочинение, что, хотя в нем и не соблюдены все правила, звучит оно необыкновенно волнующе и красиво. Между тем композиторы классом пониже кричат, что это — ересь. Пусть они кричат все, что им вздумается, а высшим и единственным судьей в музыке является слух. Если музыка приятна на слух, и приятна весьма, то она удачна и великолепна, а будучи великолепной, она никак не может быть против правил, за исключением случаев, когда эти правила ущербны или превратно истолкованы. Мне могут возразить, что как бы то ни было, но такая музыка противоречит искусству, просто в ней есть *что-то*, что делает ее приятной. Я отвечаю, что это *что-то* и есть не что иное, как соответствие законам искусства, но искусства более высокого, чем ваше. Когда в музыке стали использовать фальцет, я хорошо помню, что большая часть музыкантов даже из тех, кто пользовался им, кричали, что он противоречит искусству. Сегодня же все считают, что он соответствует законам искусства, ибо искусство, ранее страдавшее ограниченностью, лишь обогатилось с этим открытием.

§ VIII

Хотя изложенное нами толкование *чего-то* объясняет все, что скрывается под этим туманным выражением, надо признать, что существует особое *что-то*, свойственное лишь представителям рода человеческого. В силу своего особого характера оно требует более точного определения. Мы уже говорили, что та красота или очарование лица, которую мы, будучи не в силах понять ее, считаем *чем-то*, заключается в определенном сочетании его черт.

В сочетании, отличном от того, что мы в силу нашей ограниченности привыкли считать идеальным образцом красоты. Но, как бы нам ни хотелось этого, есть в некоторых лицах другая, особая красота. Она придает этим лицам, даже если в них отсутствует гармоничное сочетание всех черт, необыкновенную привлекательность. Красота эта заключается в отражении на лице добрых душевных качеств в форме, которую мы — правда, с иной целью — уже разбирали в лекции о «Новом физиономическом искусстве», куда мы и отсылаем читателя, дабы не заставлять себя повторять все сказанное там. В созвучии таких неуловимых движений лица, особенно глаз, которые дают представление об этом, проглядывает не столько телесная, сколько духовная красота.

Такое созвучие кажется чрезвычайно красивым, ибо говорит о красоте души, несомненно более привлекательной, чем красота тела. У некоторых людей именно в таких движениях и выражении глаз, способствующих рождению величественной и чарующей улыбки, светится душа высокая, благородная, пронизательная, добрая, любящая, сострадательная и деятельная. Все это заставляет людей, встречающих такие лица, проникаться к ним самой горячей симпатией.

В этом состоит высшая красота человеческого лица. Именно она, воздействуя на противоположный пол, зажигает чувства гораздо более сильные и верные, чем самая снежная белизна и самая строгая симметрия. И именно она каждое новое мгновение представляет новую загадку для тех, кто ее созерцает и чьи чувства она зажгла. А когда те, кто намеревается наставить этих счастливых на путь истинный, добиваются объяснения, требуя указать причину увлечения данным объектом (в котором, замечу, отсутствуют общепринятые совершенства), то единственное, что

они могут ответить,—это что в этом объекте есть *что-то*, что навеки лишает их свободы. Необходимо всегда иметь в виду, что красота, сокрытая в этом таинственном *что-то*, зависит также от ума, воображения и знаний того, кто ее воспринимает. Об этом я хотел бы высказаться более подробно, но по некоторым соображениям вынужден на этом закончить свою лекцию.

ЭСТЕБАН ДЕ АРТЕАГА

ФИЛОСОФСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ ОБ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЕ КАК ПРЕДМЕТЕ ВСЕХ ИСКУССТВ, ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ

Так и сам художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в чье у него обретался некий высший образ, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию.

(Ц и ц е р о н, Оратор, II, 9) ¹

ВВЕДЕНИЕ

Ужасающий мрак, каким природа окутала все относящееся к физическому началу наших ощущений, к происхождению наших идей, к побудительной причине наших сознательных движений и к неуволимому воздействию волокон мозга на великое дело отвлеченного мышления,— вот причина того, что мы не в силах ответить на бесчисленные вопросы о способе, которым влияет на нас красота предметов. Невзирая на ученую болтовню множества писак, пытавшихся обследовать сокровеннейшие закоулки души и доискаться до того, что при нынешнем сложении человека несводимо к правилам, эта и другие важные материи всегда были равно сомнительны, и в глазах осторожного скептика первое звено цепи, связующей ряд причин с рядом следствий, есть и пребудет столь же неизвестным, сколь были для древних истоки Нила. Все говорят о красоте, но едва ли найдутся два человека, вкладывающие в этот термин один и тот же смысл. Вы произнесли слово «красота»? У всех разыгрывается воображение, слух наслаждается, сердце сильнее бьется в груди, всякий своим состоянием показывает, в какое возбуждение

приводит его это слово, подобно тому как колебаниям струны, настроенной по законам гармонии, отвечает в воздухе трепетный сладостный звук. Но теперь нужно приложить это слово к тому или иному определенному предмету. И вот тут-то начинается разнообразие суждений, путаница мнений, противоречивость оценок. Татарин не согласен с африканцем, житель Гвинеи спорит с москвитом, ирокез смеется над немцем, а грек — над эфиопом². Если же от применения слова перейти к выяснению его природы, в тот же миг вздымается туча мнений, столь же отличных друг от друга, как небо от земли, споры затягиваются до бесконечности, гордыня растет и крепнет, и философия, вместо того чтобы факелом освещать дорогу истине, низвергает ее в мрачную бездну мудрствований и софизмов.

Столь всеобщий и постыдный для человеческих способностей разлад порождается отсталостью того раздела метафизики, который зовется пневматологией, то есть наукой о духе, в особенности же той ее части, что занимается сущностью и свойствами разумной души. Для полного познания этих свойств необходимо было бы составить себе соответствующее представление о душе как в состоянии, когда она отделена от тела, так и в слиянии с ним, и различать ее способности как отдельной субстанции от тех, что присущи ей, когда она находится в единении с телом; но обрести эти понятия нам так же трудно, как слепорожденному постичь природу и дробление цвета. Опыт не просвещает нас насчет естественного состояния души до того, как уведомлено тело; философия оставляет нас в полном неведении насчет занятий и свойств души, после того как она освобождается от уз плоти; религиозное учение, хоть и убеждает нас в бессмертии души и в ее счастливом либо несчастном уделе, — смотря по заслугам, — при всем том, поскольку назначение религии делать людей не премудрыми, но добрыми, недостаточно для познания свойств нашего духа в этом состоянии.

Итак, вся наша наука ограничивается наблюдениями над следствиями, протекающими от единения души с телом, над ощущениями, которые душа получает через органы чувств, и над понятиями, которые она составляет по поводу этих ощущений. Но так как тайна единения двух субстанций все еще недостаточно ясна (и возможно, никогда не прояснится); так как мы не знаем с необходимой точностью, каково участие нервов в ощущениях и каково

соответствие между движениями тела и движениями души, наши познания в этой отрасли кратки, весьма несовершенны и страдают от бесконечных заблуждений. Мы способны, например, с известной уверенностью судить об отдельных предметах и о впечатлении, которое они на нас производят; так, все люди понимают друг друга, когда произносят слова «риф», «река», «гора», ибо все соединяют с ними одну и ту же ясную, отчетливую идею. Но когда переходят от простых предметов к сложным и от чувственных идей к отвлеченным, уверенность кончается, потому что составление отвлеченных понятий зависит не столько от непосредственного воздействия предметов на органы чувств, сколько от деятельности ума, каковой различен у каждого индивида, равно как и способности, таланты, расположение мозга и совокупность предшествующих идей, служащих основанием для рассуждения. Отсюда различный смысл, придаваемый словам «вкус», «честь», «выгода», «инстинкт» и тому подобным, которые каждый толкует, исходя из своих убеждений, страстей, образованности или невежества.

К этому последнему классу понятий относится понятие красоты,— вот почему так мало согласия насчет ее природы и происхождения. Некоторые судят о ней только по ее воздействию и понимают под прекрасным то, что услаждает наши чувства. Некоторые придают ей действительное, физическое существование, отделенное от всякого частного предмета, и полагают, что она есть истечение божественной субстанции. Некоторые отторгают ее от всего чувственного и видят суть ее в единстве. Некоторые смешивают ее с метафизическими отвлеченными понятиями и сводят к единству вкупе с разнообразием; к правильности, соразмерности и порядку. Одни придерживаются мнения, что красота реально существует в вещах; другие считают, что она существует лишь в нашем восприятии. Тот объявляет ее абсолютной и независимой; этот хочет, чтобы она была лишь сравнительной и состояла в отношении одних вещей к другим. Словом, когда люди начинают рассматривать сей вопрос, они оказываются в том же положении, в каком оказались бы в критском лабиринте без нити Ариадны, пытаясь на свой страх и риск отыскать выход из пещеры Минотавра.

Даже если мы избавимся от помех, создаваемых разностью мнений, выбрав какое-нибудь одно, которое пока-

жется нам наиболее правдоподобным, в означенном вопросе все же сохранится необоримая темнота, и ее не осветить ни опыту, ни философии. Как, например, разрешить следующие вопросы: Врожденные или благоприобретенны наши понятия о красоте? Если в них есть нечто врожденное, то где проходит черта, отделяющая его от благоприобретенного? Есть ли в природе неизбежное правило для суждения о прекрасном, подобное тем, по которым мы судим о твердости, непроницаемости и протяженности тел? Понятия о красоте, присущие душе в состоянии единства с телом, те же ли самые, что в раздельном ее существовании? Обладают ли животные каким-либо представлением о красоте, сходным с нашим? Могло ли бы существо с иным, чем у людей, способом видеть и слышать — обладать нашими понятиями о красоте? Почему из всех органов чувств лишь зрение и слух предназначены к восприятию чувственной красоты? Если бы у человека было не пять органов чувств, а больше, не открыл ли бы он в природе новые соотношения красоты, неизвестные нам? То, что мы именуем порядком, правильностью и соразмерностью в прекрасных предметах, есть ли их неотъемлемое свойство или же лишь различные изменения нашего ума в зависимости от чередования в нем идей?

Вот цепь вопросов, которой невозможно положить конец, обладай ты хоть философским даром Платона, Аристотеля, Мальбранша, Лейбница и Локка, вместе взятых. А как определить, что такое красота, как выяснить ее суть и происхождение, не разрешив предварительно поставленных вопросов или хотя бы большей их части?

Дабы избежать указанных препон, я выберу другой путь исследования об идеальной красоте, каковая служит предметом настоящего рассуждения. Я не стану утруждать себя поисками причин, начала коих всегда останутся сокрытыми в колодеце Демокрита³, по рассмотрю лишь следствия, как они сказываются на теперешнем нашем сложении, и постараюсь собрать их, сочесть и сравнить; прослежу их влияние на различные искусства и в основу моей теории положу опыт, деятельность и пример великих мастеров. Прошло уже то время — или, во всяком случае, пора ему пройти, — когда голые умозрения присвоили себе, не имея на то права, имя подлинной науки. Схоластический жаргон, плодивший лишь тупое упрямство, гордыню и предубеждения, свергнут и предан заслуженному пре-

зрению, а прогресс человеческого разума в последние века если и не продвинул в должной степени познание причин, по крайней мере научил нас быть скромными, признать свое невежество, довольствоваться тем, что можно узнать, и избрать первоначала, более согласные с опытом и более полезные для деятельности. Словом, науки мало-помалу стали основываться на опыте. Математика теперь ценится за пользу, приносимую насущным потребностям людей. Физика отказалась от бесплодных систем, ограничив себя точным наблюдением явлений природы. Великие творцы в области нравственной философии постепенно осознают, что лучше не устанавливать отвлеченных зыбких правил, но изучать природу человека, прослеживая ее в различных изменениях, зависящих от воспитания, климата, религии, законов и прочих обстоятельств. Даже метафизика, отбросив вычурное и бесполезное многословие, груз десяти веков невежества, бросает никчемную софистику, утверждая опыт как более надежную основу.

Если подобное происходит в науках умозрительных, то не больше ли оснований для такого подхода к изящным искусствам и словесности, чья цель именно деятельность? Настоящее рассуждение будет, следовательно, своего рода метафизическим исследованием, но приложимым в своих основах и выводах к искусствам, о которых идет речь. Ради наибольшей ясности я сначала скажу о подражании, мишени всех искусств, установив подлинный смысл выражений «прекрасная природа» и «природа, годная для подражания». Затем, возвысившись до определения идеальной красоты, я покажу влияние ее на поэзию, живопись, музыку и танец, а также на геометрию и различные ветви нравственной философии; объясню, откуда происходит стремление человека преувеличивать фантазией все, чему он подражает; изложу преимущества идеализирующего подражания перед рабским и, ответив на возможные возражения, завершу свой труд, показав издали перспективу произведения, весьма полезного и доселе не замышлявшегося, которое охватит философские основания, на коих зиждется великая теория всех искусств, относящихся ко вкусу.

I

О ПОДРАЖАНИИ И О ТОМ, ЧЕМ ОНО ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ КОПИИ

Учение о подражании так тесно переплелось с учением об идеальной красоте, что невозможно разобраться в последнем, не выяснив предварительно, что же такое первое. Вот почему из всего, что говорится о подражании, я выберу наименее избитое, наиболее остроумное и ведущее к моему предмету.

Непосредственная цель искусств, основанных на подражании,— подражать природе. Подражать — значит изображать физические, интеллектуальные либо нравственные явления вселенной при помощи определенного инструмента, каковым в поэзии является метр, в музыке — звуки, в живописи — краски, в скульптуре — мрамор и бронза, а в танце — позы и движения тела, подчиненные ритму и мере. Цель изображения — возбудить в душе наблюдателя идеи, образы и чувства, сходные с теми, какие вызвало бы действительное, физическое присутствие изображенных предметов, притом возбуждать их посредством наслаждения; из указанной особенности вытекает, что хорошо выполненное подражание должно увеличивать удовольствие от радующих вкус предметов и уменьшать ужас от неприятных, превращая их, насколько то позволяет природа инструмента, в приятные.

Прежде чем идти дальше, необходимо остановиться на одном существенном отличии, незнание коего дало повод для тысячи нелепых софизмов многим писателям.

Хотя подражание и копия стремятся к одной и той же цели, а именно изобразить нечто подлинное, тем не менее копия весьма отлична от подражания. Намерение копирующего — выразить или, лучше сказать, воспроизвести возможно более точно и похоже копируемый предмет. Наивысшее мастерство — воспроизвести этот предмет так, чтобы между подлинником и портретом не заметно было никакого различия; и если обман доведен до такой степени, что зритель принимает портрет за подлинник, можно утверждать, что искусство восторжествовало. Подражатель же

стремится не к абсолютному сходству с подлинником, но лишь к такому, которое по силам его материалу либо инструменту. Он доводит подражание до той степени, какую позволяет гибкость инструмента; когда инструмент по своей природе не достигает большего, подражатель не старается, как копист, скрыть это, но, напротив, выставляет напоказ, дабы, принимая во внимание трудность подражания и сопротивление материала, тем больше восхищались бы талантом художника. Подражатель не стремится обмануть, выдать свой портрет за подлинник; скорее, он, дабы избежать всякого обмана, открывает нашему взору свойства и признаки своего инструмента, чтобы его не смешивали с изображаемой вещью. К чему стремятся, например, Фидий или Микеланджело Буонарроти, изображая Юпитера или Моисея? Хотят ли они обмануть нас настолько, чтобы мы приняли статую за живого человека? Разумеется, нет. Они не прячут и не скрывают белизну, твердость и негибкость мрамора, но выставляют эти свойства напоказ, ибо хотят, чтобы статую принимали не за подлинного человека, но лишь за подражание человеку в камне. Поэтому они с величайшей тщательностью избегают всяких прикрас, какими легко могли бы обмануть наблюдателя: они не раскрашивают мрамор в телесный цвет, не чернят волосы и брови, не оживляют глаза хрусталем или стеклом; а ведь прибегни они к этому, статуя была бы больше схожа с живым человеком, чем при естественном цвете камня или мрамора.

Сказанное о мастерах верно также и применительно к зрителям, которые ищут в статуях не абсолютное, но относительное сходство, иначе говоря, сходство, согласующееся с сутью мрамора. Те, кто шумно восхищается прекрасным подражанием формам и очертаниям человеческого тела в Венере Медицейской или в Аполлоне Бельведерском, плевались бы от отвращения, будь эти статуи раскрашены в телесный цвет, дабы скрыть белизну мрамора.

Вот другое, на мой взгляд, неопровержимое доказательство того, что наблюдатели ищут не совершенной копии, но подражания: они выше ценят подражание в искусстве, чем копии в самой природе, хотя последние гораздо ближе к подлиннику. Роза, отраженная в зеркале, больше похожа на живую розу в саду, чем нарисованная на картине или вышитая на ткани, какие бы искусники этим ни занимались. Прекрасная дама найдет более верным свой

портрет на поверхности моря или спокойного чистого пруда, чем в самых выразительных творениях кисти Апеллеса или Тициана; однако никто не предпочтет отражение в море или в зеркале искусству превосходного живописца.

Отсюда вытекает: 1) В произведениях искусства мы ищем не копию, требующую совершенного подобия, но подражание. 2) В подражании публика восхищается не только сходством с подлинником, но и преодоленной трудностью. 3) Необходимо скрыть и подавить многие стороны истины, дабы выдвинуть достоинство художника, преодолевшего трудность. 4) Восхищение тем больше, чем непокорнее инструмент, которым пользуется мастер, и чем больше препятствия, которые ему пришлось преодолеть. Вот почему статуя в бронзе или мраморе ценится намного выше, чем восковая или гипсовая; не потому, что эти последние не достигают сходства с подлинником, равного сходству первых, — напротив, их сходство часто полнее, — но потому, что гораздо труднее и требует большего искусства от мастера подчинить себе материал столь твердый, как металл и камень, нежели лепить из послушного воска или гипса.

Отсюда вытекает также, что впечатление правды от искусства не может быть полным, ибо всегда остается ясное сознание того, что созерцаешь не подлинную вещь, но ее изображение и что мастеру пришлось изменить некоторые обстоятельства, дабы достичь нужного воздействия. Пусть поэт со всей возможной силой выразит в драме характер Цицерона или Брута; пусть декоратор нарисует со всем блеском своего искусства Капитолий или площадь Древнего Рима: все равно зритель всегда знает, что это не площадь и не Капитолий, но театральная декорация, а на подмостках не Цицерон и Брут во плоти, но лишь изображающие их актеры; нельзя также скрыть, что дамы, присутствующие на спектакле, не Туллия, Корнелия или Сервилия, но такая-то и такая-то сеньора, столь же отличная от древних римлянок, сколь правы и образ мыслей восемнадцатого столетия от рождения Христова далеки от века Юлия Цезаря. Иллюзия, повторяю, не полная, а стань она на несколько минут полной, мысли и чувства зрителя изменились бы, и вместо наслаждения от спектакля он испытал бы ужас, вообразив, будто и впрямь присутствует при смерти Юлия Цезаря и пронзенное кинжалами тело на сцене—доподлинный труп знаменитого диктатора; зритель

перепугается, как перепугались римляне, когда хитрый и красноречивый Марк Антоний выставил тело Цезаря на форуме для всеобщего обозрения.

То же скажу о живописи: если бы обман был полным, то, увидав на картине тигра, льва или змею, зритель поспежал бы прятаться, как поступил бы, окажись он в лесу один на один с живыми хищниками. Но зритель не пугается и не бежит, а восторгается картиной, ибо совершенно убежден, что находится в зале, а не в лесу, и животные на полотне существуют лишь благодаря искусству художника. Следовательно, большая часть тех, кто высказывался на сей счет, весьма несовершенно объясняли слово *подражание*, понимая под ним *полное и точное соответствие* подлиннику, между тем как им подобало бы, дабы не впадать в грубые заблуждения и не плодить бесчисленных софизмов, говорить, что подражание— это *искусство передать возможную степень сходства с подлинником, не пряча и не скрывая природы выбранного инструмента*.

Итак, мы видели, что подражание не есть копия, и его не должно с ней смешивать. Рассмотрим теперь, какова цель подражания и каковы его пределы.

Искусства подражают не природе вообще, но прекрасной природе, что вовсе не означает, будто художник всегда подражает прекрасному и никогда безобразному, ибо часто бывает как раз наоборот, но цель художника — украшать все, чему он подражает, делая его приятным. Для понимания этого положения необходимо сначала выяснить, что такое *природа, годная для подражания*, и что такое *прекрасная природа*; я рассмотрю этот вопрос не во всем его безграничном протяжении, но лишь в рамках моего предмета.

II

О ПРИРОДЕ, ГОДНОЙ ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ, И О РАЗЛИЧНЫХ СПОСОБАХ ПОДРАЖАНИЯ В СООТВЕТСТВУЮЩИХ ИСКУССТВАХ

Под *природой* я понимаю в настоящем исследовании совокупность существ нашей вселенной, будь то причины или следствия, субстанции или акциденции, тела или духи,

Творец или твари. Все это обширное, почти бесконечное количество предметов может служить основой для подражания в искусствах; это не значит, что все предметы во всех своих проявлениях могут быть воспроизведены каждым искусством, но одни подвластны одному искусству, другие другому, то под одним углом зрения, то под другим, так что в конечном счете нет предмета в природе, который не мог бы стать основой для какого-либо искусства, если только он вообще способен принимать материальный и чувственный образ. Говоря «образ», я не свожу это слово к одному лишь зримому, что исключало бы подражание телам звучащим, а также таким, которые относятся к области обоняния, вкуса и осязания; под словом «образ» я понимаю знак, идею или облик, который оставляет в нашем воображении впечатление от предметов через посредство какого-либо органа чувств. Локк, Кондильяк и другие доказали, что все идеи и понятия души, какими бы духовными и отвлеченными они нам ни казались, происходят непосредственно либо опосредствованно от органов чувств, а потому нет предмета, неспособного предстать в телесном образе и сделаться мишенью подражания, более или менее совершенного. Из этого правила я исключаю лишь доказательства чистой математики и некоторых частей метафизики, чья нематериальность и крайняя точность не позволяют выразить их красками фантазии. Они, следовательно, не входят и не могут входить в сферу подражания.

Природа, взятая в совокупности, как всеобщее хранилище деятельных сил вселенной, есть также архив всех совершенств, красота коих столь неисчерпаема, что искусства не в силах выразить ее полностью и даже воображение неспособно представить себе такую степень красоты, какая не содержалась бы в необъятном чертеже творения. Если бы искусства могли охватить всю природу в целом, учение об идеальной красоте было бы совершенно бесполезным, ибо никогда не представился бы случай его доказать. Но подражание берет лишь индивидов, далеких от совершенства, представляющих собой смесь красоты и безобразия, добродетели и порока, а следовательно, точное и голое изображение природы не входит в задачу искусств.

Что подражание может быть направлено лишь на индивидов, доказывается простым рассуждением: подражатель — мастер, то есть существо разумное, но ограничен-

ное, и ему не дано охватить своим пониманием всю вселенную, а уж изобразить ее и подавно не хватит сил.

Что индивидуальные предметы суть смесь красоты и несовершенства, доказывается опытом и уже одним тем обстоятельством, что они сотворены. Понятие творения непременно содержит в себе идею конца или предела, неотделимую от идеи несовершенства или изъяна, ибо несовершенство тварей состоит в ограниченности их природы, равно как абсолютное совершенство творца — не что иное, как беспредельность его атрибутов. Я полагаю читателя достаточно образованным, чтобы не утруждать себя здесь схоластическим вопросом о том, *возможно ли совершенное создание*; во-первых, было бы смешно обсуждать богословскую проблему в трактате об идеальной красоте; во-вторых, даже утвердительный ответ на этот вопрос не поколебал бы моих первоначал; ведь если предположить, что совершенное создание существует, несомненно все же, что не таковы предметы, служащие материей для искусств, основанных на подражании, а будь какой-либо из них совершенен, все равно одного-двух примеров недостаточно для построения теории, противоположной моей.

Что точное и голое подражание природе не есть задача изобразительных искусств, уже доказано вышеизложенными рассуждениями; но, быть может, эти слишком общие идеи не удовлетворяют некоторых любопытных, а посему я считаю необходимым более пространно поведать о роде подражания, соответствующем каждому из искусств.

Средства, коими художник выявляет свой прототип или замысел, двояки: одни естественные, другие условные. Естественными средствами я называю знаки, которыми пользуется природа для внешнего выражения ощущений, представлений или внутренних чувств души, как-то: смех, слезы, нечленораздельные возгласы, позы, движения и тому подобные характерные черты рода человеческого, не зависящие от какого-либо договора или соглашения. Условными средствами я называю знаки, изобретенные людьми для общения и взаимопонимания: членораздельную речь, язык, искусство письма, книгопечатание, числа, науку символов, иероглифы и прочие вещи, обретающие смысл и суть лишь благодаря потребности и всеобщему согласию индивидов.

Из двух разрядов упомянутых средств первый составляет предмет изящных искусств, второй — изящной словес-

пости. Для доказательства нам придется углубиться в более подробное разграничение этих средств.

Естественные знаки, если рассматривать их лишь как предмет подражания, воспринимаются зрением и слухом; другие органы чувств не имеют полномочий в изящных искусствах. Нет, к примеру, живописи, которая воспроизводила бы запах цветов, ни скульптуры, способной передать вкус кушаний, ни гармонии, которая сообщала бы нам сведения об осязаемых телах. Итак, подражание изящных искусств направлено на естественные предметы, воспринимаемые одним из двух указанных органов чувств. Глаза снабжают материалом скульптуру, живопись и танец. Уши — врата, куда входят представления, принадлежащие музыке. Сверх того, предметы, воспринимаемые глазами, могут проявлять свои свойства либо в неподвижном состоянии, позволяющем постичь их позы, формы и фигуры, либо посредством движений, позволяющих наблюдать их последовательные облики. Пантомима передает движения со всеми зависящими от них действиями. Живопись и скульптура подражают формам и позам тел: живопись — тем, что возникают от пересечения плоскости и визирных линий, скульптура — тем, что порождаются плотностью или очертаниями.

Точно так же среди сочетаний звуков одни состоят из одновременных колебаний, и их воспроизводит гармония; другие — из колебаний последовательных, и подражание им есть дело мелодии.

К изящной словесности относятся поэзия, красноречие и история, изображающие предметы условными знаками, то есть буквами и словами, а так как из букв и слов образуются все роды понятий, образов и идей в их внешнем выражении, то вряд ли есть в мире вещь, неспособная стать предметом подражания для красноречия и поэзии. Отсюда обширность сферы двух этих искусств и господство их над другими.

Хотя упомянутое различие между условными и естественными знаками есть, так сказать, межевая линия между изящными искусствами и изящной словесностью, в отдельных случаях художники вторгаются на чужую территорию: поэт подражает естественным знакам гармонии и живописи, а музыкант, живописец или скульптор изображают идеи, которые нельзя выразить иначе как при помощи оговоренных, то есть условных, знаков. В подобных слу-

чаях каждое искусство имеет свои собственные способы или средства для достижения цели.

Например, поэту захотелось воспроизвести красоты живописи или скульптуры. Он прибегает тогда к *гипотипозису*, риторической фигуре, чье назначение — выбирать обстоятельства и слова, наиболее живо изображающие положение предметов, будь то в состоянии покоя или движения. Гипотипозисом, изображающим неподвижные предметы, поэзия пользуется для подражания красоте живописи. Так, Вергилий говорит о Мезенции, бесстрашно поджидавшем врага:

*Храброго ждет врага и стоит недвижимой громадой*⁴.

А о Синоне, величаво взиравшем по сторонам:

*Медленно взглядом обвел он фригийцев ряды*⁵.

О солдатах, которые выстроились, чтобы атаковать неприятеля:

*Грудью в грудь, нога к ноге противники бьются*⁶.

И о Турне, превосходившем ростом всех своих:

*...и всех красотой превосходит и ростом*⁷.

Херонимо Вида написал о владыке нашем Иисусе Христе, когда он умер распятый:

*Голову он уронил, и дыхание с уст улетело*⁸.

Во всех этих случаях поэт при помощи либо односложника, либо спондея, поставленного в конце стиха, приковывает внимание читателя к одному образу, изображая словно застывшие предметы так, что кажется, мы видим их с присущими им красками и позами.

Если поэт хочет подражать красоте музыки, он пользуется другой фигурой, которую риторики зовут *ономатопеей*, то есть искусным расположением слов, ударений и звуков изображает неясный шум либо грохот звучащих тел. Так, Гомер, желая запечатлеть топот коней, скакавших галопом вверх и вниз по горе Ида, сказал:

Часто с крутизн на крутизны, то вкось их то вдоль переходят^{*9}.

А описывая корабельные паруса, порванные бурей в трех

* Иллиад., п. 23, с. 116. (Здесь и далее прим. Артеаги).

или четырех местах, чудесно передал их треск и завывание ветра:

Трижды, четырежды были разорваны силою бури ^{...ветрила} *¹⁰.

Также Джордж Бьюкенен, шотландский поэт, выразил звучание бубна, на котором играла девушка, следующим прекраснейшим стихом, состоящим из сплошных дактилей в подражание перебоям ритма названного инструмента:

И неумелой рукою в тимпан ударяла Лидиска ¹¹.

Бывает в гармонии, что музыкант, либо избегая чрезмерного однообразия консонансов, либо изображая резкие, неприятные звуки, прибегает к интервалам, именуемым диссонансами, и с чувством меры смешивает их с консонансами. Поэзия, подражая гармонии, тоже имеет свои диссонансы, которые употребляются примерно в тех же случаях и возникают либо от столкновения различных шумных согласных, либо от придыхания при произношении гортанных звуков. Среди многих примеров можно привести следующий стих Вергилия:

Вот и железо у них, и пил визжащие зубья ¹²,

где накопление звуков «ж» и «з» производит тревожное и докучное звучание, соответствующее изображаемым предметам; или:

Monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum...

Зренья лишенный Циклоп, безобразный, чудовищно страшный... ¹³,

где троекратное «ум» и четыре согласных подряд в слове «монструм» порождают звучание смутное и глухое. Иногда в музыке меняют естественный, последовательный порядок тонов с единственной целью ярче оттенить гармонию, как, например, когда основной бас превращается в басса континуо, поддерживающий линию, хотя удовольствие, которое мы получаем от басса континуо, порождается развитием того, что слух воспринимает при основном басы. С этим приемом в музыке сходен прием поэта, когда он меняет грамматический порядок слов, дабы достичь гармонии. Например, Ариосто начинает свою поэму следующими стихами:

Любовь, битвы, рыцарей, дам
Я пою...

* Одис., п. 9, с. 70—71.

где налицо инверсия: слова «я пою» стоят после «любовь, битвы, рыцарей, дам», хотя грамматический порядок требовал поместить их в начале фразы. Так и Овидий сказал в первой книге «Метаморфоз»:

*И по длинным земным окаемам
Рук в то время своих не простерла еще Амфитрида*¹⁴,

нарушив логический и грамматический порядок, который требовал бы, чтобы после союза «и» стоял именительный «Амфитрида», а не аблатив «земным окаемам», ради большей выразительности. Названная особенность присуща также прозе, как то можно проследить по сочинениям великих греческих и римских писателей. Я ограничусь одним примером из второй Филиппики Цицерона: *«Дивлюсь тебе, Антоний: чьим делам подражаешь, гибель тех [тебя] не страшит»*. Все согласятся, что естественней было бы сказать: *«Антоний, я вижу, что тебя не страшит гибель тех, чьим деяниям ты подражаешь»*¹⁵. Но великий римский оратор, зная, сколь мощное воздействие оказывает на слух гармоническая модуляция, отбросил простой порядок и прибегнул к более изощренному, снискав, как свидетельствуют современники, единодушные рукоплескания толпы.

Можно найти и другие средства, при помощи которых поэтическое подражание вторгается в пределы музыки. Посмотрим теперь, как музыка вторгается в область поэзии и живописи.

Когда искусство гармонии стремится передать впечатление от тел зримых, а не звучащих, то есть принадлежащих другим искусствам, ему приходится идти окольным путем, чтобы подражать красотам поэзии или живописи. Этот окольный путь бывает двух видов в зависимости от того, нужно ли нарисовать зримый предмет в неподвижном состоянии или в движении. В первом случае у музыки нет другого выхода, как вызывать звуками ощущение, соответствующее тому, какое зримые предметы возбуждают своими красками. Если, например, музыкант хочет нарисовать нам могилу Нина, чей прах царица Семирамида собирается обогреть своей кровью, он не сможет своими инструментами передать мрак и жуть такой картины, но, пользуясь басовыми струнами и глухими заунывными модуляциями, он пробудит в нашей душе тот же ужас и печаль, какие мы испытали бы, глядя на эту могилу. Когда же надо нарисовать прелесть и улады сада, музыкант не покажет нам

алых роз и не даст обонять дивный аромат других цветов, но выразит сладостную безмятежность и несказанное наслаждение, которое человек испытывает, находясь в таком саду.

Если нужно изобразить зримые предметы в движении, окольный путь состоит в том, чтобы найти черты сходства между зримым предметом и звучащими телами и дать понятие о нем косвенно, путем сравнения, поскольку нельзя сделать это прямо. Возьмем, например, следующие стихи дона Агустина де Техады, современного нам кастильского поэта:

Аврора в бисере росы всплыла
из мрака на востоке розоватом,
окрасив небо пурпуром и златом;
а на закате из пещеры Мгла
спешит, приливом море возмущая
и в траур свод небесный облачая...

Ясно, что здесь есть вещи, которые гармония не в силах передать, ибо они относятся не к слуху, но к зрению: восход Авроры и ее постепенное движение по горизонту; наступление ночи с сопутствующим ей мраком и т. п. Как же поступит композитор, если ему надо музыкальными инструментами набросать и расцветить эту картину? Прежде всего, он отыщет общие свойства, присущие как звучащим, так и зримым предметам, например среди прочего движение и количество. Потом он отметит, каким способом можно выразить эти свойства в музыке и в чем будет состоять сходство движения и количества зримых предметов с количеством и движением звучащих тел. Перейдя к рассуждениям о явлении Авроры, он сведет его к поступательному движению света по горизонту, причем вначале количество света увеличивается медленно, потом все быстрее и быстрее, по мере того как солнце приближается к нашему полушарию, и вместе с восходом светила растет день, сообщая вещам бытие и движение. Найдя эти черты сходства, композитор начнет с немногих голосов, низких и слабых, чтобы выразить скудость света при первых лучах зари и медлительное по видимости его движение, а затем, увеличивая мало-помалу количество инструментов и число нот, обозначающих высоту и длительность звука, дойдет до выражения светлого дня и глухого гомона в атмосфере. Некоторое время оркестр продолжает играть так, потом наступает ночь, которую маэстро нарисует противоположным спосо-

бом, то есть уменьшая мало-помалу силу звука, снижая число инструментов и нот, пользуясь медленными и слабыми голосами, пока они не станут едва слышными, дабы таким образом внушить фантазии слушателей идею тьмы, состоящей в недостатке света, и напомнить о ее последствиях, какими обычно являются прекращение движения и бездействие.

У живописи и скульптуры также есть свои особые способы подражать, более или менее совершенно, условным знакам поэзии и красноречия. Наиболее распространены *символ*, *эмблема* и *аллегория*, при помощи которых выражают отвлеченные идеи и общие положения. Например, живописец хочет обозначить *чистоту*. Он переносит эту голую отвлеченную идею разума на отдельный зримый предмет и рисует горностаю, чей глянцеви́тый белоснежный мех являет нам образ чистоты; *вечность* изображается фигурой змеи, кусающей свой хвост, а *время* — старцем с косой в руках. Живописец намерен внушить нам нравственное или метафизическое правило? В этом случае он объединяет различные символы и приводит их во взаимодействие. Если, например, он хочет заявить, что доблесть противостоит порокам, то рисует воина, который сражается с гидрой и торжествует над ней; или, если хочет сказать, что вечность есть бездна времени, то рисует старика с серпом и толстую змею, обвившую тело старика; или, воплощая философию Анакреонта, он поучает зрителей, внушая им, что смерть, раз она неизбежна, лучше встречать в радости; тогда он рисует старца в венке из роз, играющего на флейте, и смерть, пляшущую под звуки флейты. Если сюжет вынуждает живописца или скульптора излагать многие атрибуты одной и той же идеи, тот и другой упрощают второстепенные идеи, способствующие образованию главной, придают каждой из них тело и фигуру, объединяют их в различных взаимоотношениях и составляют целое, именуемое аллегорической композицией. Так, желая показать борьбу юноши, колеблющегося между притягательной силой добродетели и соблазнами порока, живописец парисует Геркулеса на распутье, в сомнении, какую тропу избрать, с садом Гедоне или Наслаждением в одной стороне и дворцом Арете или Добродетелью в другой¹⁷. Прием этот столь известен, что незачем останавливаться на нем подробнее. Тот, кто все же требует примера еще более убедительного, пусть изучит множество способов, какими живопись и скульптура сим-

волически изображают различные свойства Амура: жестокого, слепого, скрытного, могучего, ленивого, дерзкого, нежного, верного, лукавого и т. д. Жестокого Амура рисуют с горящими стрелами, которые он точит об окровавленный камень, как изобразил его Гораций:

...жестокий
Купидон, точа на бруске кровавом
Жгущие стрелы¹⁸.

Слепого Амура рисуют с повязкой на глазах и протянутыми руками; скрытного — с пальцем на губах, с потупленной головой и опавшими крыльями; могучего — с львиной шкурой на плечах и палицей Геркулеса; дерзкого — верхом на взнузданной тигрице; ленивого — сидящим на черепахе; нежного — обнимающим и ласкающим Психею; верного — опирающимся на колонну и дающим лизать правую руку собаке; лукавого — глядящим искоса и мажущим кончик стрелы горьким соком алоэ и т. п.*.

Следуя вышеизложенной методе и изучая средства, к каким прибегали древние, дабы кистью изобразить самые отвлеченные понятия, можно было бы обосновать законченную систему аллегорий, которая весьма расширила бы пределы искусства и оплодотворила фантазию художников. Большим подспорьем в этом деле послужили бы заметки Винкельмана в его «Размышлениях о живописи и скульптуре» касательно египетских, греческих и римских аллегорий.

Упомянутые средства частично присущи также пантомиме; но так как я нахожу, что это искусство все еще находится в пеленках, а мои идеи насчет способа его усовершенствовать требуют больше времени и большей ясности, я перехожу к другому рассуждению, чья цель — изучить влияние языка действий на фантазию и восприимчивость людей.

* Когда этот параграф был уже написан, мне попало в руки сочинение немца Хагедорна, озаглавленное «Размышления о живописи», где в томе I, на стр. 461 я, к немалому своему изумлению, обнаружил, что г-н Кнёфлер, весьма почитаемый скульптор из Дрездена, почти целиком предвосхитил мою мысль, изобразив в ряде символических статуэток различные свойства Амура почти с теми же эмблемами, какие избрал я. Сия чистая случайность, столь лестная для моего самолюбия, показывает, что, если удалось договориться об основах, трудно прийти к одним и тем же выводам.

III

О ПРЕКРАСНОЙ ПРИРОДЕ КАК ПРЕДМЕТЕ ИСКУССТВ, ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ

Я полагаю, что достаточно разъяснил, хоть кратко и сжато, как того требует мой предмет, что такое природа, годная для подражания. Перейдем теперь к вопросу о том, что такое прекрасная природа.

Поскольку моя цель — говорить о красоте лишь применительно к изящным искусствам и изящной словесности, притом скорее о красоте идеальной, чем о природной, я не обязан углубляться в исследование красоты вообще, ее сути, происхождения и определяющих ее свойств. Из того немногого, что я набросал по этому поводу во Введении, ясно видно, что я не надеюсь удовлетворить запросы истинных философов, чей ум не довольствуется гипотезами, предположениями и произвольными суждениями. Тем любопытным, кто захочет познакомиться с историей этого темного вопроса, я советую обратиться к замечательной речи француза Дидро, включенной в «Энциклопедию», и к ученым замечаниям дона Хосефа Николаса де Асары, известного литератора и политического деятеля, касательно «Трактата о красоте» его друга, прославленного художника Менгса.

К счастью, польза, которую можно извлечь из познания идеальной красоты, не зависит от того или иного мнения насчет красоты вообще. Выводы будут одни и те же при любой системе; как медицина одинаково пользует больного независимо от того, признает ли она в теории существование животного духа или отрицает его; придерживается ли мнения Лейбница о воздействии души на тело или же мнения Мальбранша либо Локка, так мои начала всегда будут истинными, мыслят ли при этом прекрасное, как Платон и бл. о. Августин или же как Круза, Андре, Вольф, Хатчесон, Дидро, Винкельман, Менгс или Асара.

Познание красоты в искусствах, основанных на подражании, не зависит от познания красоты вообще, потому что это два разных вида ее. Красота вообще абсолютна, красота в

искусстве сравнительна. Красота предметов в природе заключается в них самих, независимо от всякого соотношения или сличения; красота в искусстве — в соответствии подражания подлиннику. Вот почему, рассматривая скорее следствия, чем причины, я понимаю под прекрасным в искусствах не то, что является прекрасным в природе, но такое изображение, которое способно более или менее живо вызвать образ, идею или чувство, соответствующие намерениям каждого искусства. Художнику должно быть безразлично, Нарцисс его образец или Терсит, богиня Венера или старуха Канидия; важно лишь, чтобы зритель восхищался изображением и испытывал чувства, сходные с теми, какие возбудил бы в нем сам предмет. Исходя из этого же правила, я понимаю под *безобразным* не то, что считается таковым в природе, но такое подражание, которое не создает иллюзии и наслаждения, свойственных тому или иному искусству. В этом и в следующем разделе я подробнее разъясню мою мысль и устраню сомнения, возникшие, быть может, из-за повизны моего объяснения.

Если бы, как утверждают многие актеры, прекрасное в искусствах подражания сводилось бы исключительно к прекрасному в природе, предметы не прекрасные не годились бы для подражания, а прекрасные по преимуществу наиболее подходили бы для него. Второй вывод был бы таков, что прекрасное для одного искусства прекрасно и для остальных, а уродливое для одного — уродливо для всех. Но я покажу на множестве примеров, что происходит как раз обратное.

Многие неприятные и даже отвратительные предметы природы обретают красоту в блистательном подражании. Есть ли, например, что-либо более отталкивающее, нежели образ Полифема в девятой песне «Одиссеи», когда, наевшись до отвала человеческим мясом и опорожнив два-три бурдюка вина, Циклоп валится навзничь посреди пещеры?

*Тут повалился он навзничь, совсем опьянелый; и набок
Свисла могучая шея, и всепобеждающей силой
Сон овладел им; вино и куски человеческого мяса
Выбросил он из разинутой пасти, не в меру напившись*¹⁹.

Кого не стошнило бы при виде столь мерзкой картины в натуре? А между тем греческие стихи, коими Гомер живописует эту грязь, столь восхитительны, что два великих поэта, Еврипид и Овидий, сочли их достойными подражания: Еврипид в сатировой драме «Киклоп»²⁰, а Овидий в

четырнадцатой книге «Метаморфоз»²¹. Кто не убежал бы за сто миль, зажав нос, от пещеры Аверна, описанной Вергилием?

*Вход в пещеру меж скал зиял глубоким провалом,
Озеро путь преграждало к нему и темная роща.
Птица над ним ни одна пролететь не могла безопасно,
Мчась на проворных крылах, — ибо черной бездны дыханье,
Все отравляя, несло до высоких сводов небесных* *²².

Но кто не был бы счастлив оказаться на месте латинского поэта, сочинившего божественные стихи, которые восхищают читателей своей красотой и умеряют, так сказать, смрад преисподней?

Приведу примеры из других искусств. Кто без содрогания взидал бы на несчастного Лаокоона и его сыновей, слышал бы ужасный свист змей, раздиравших их тела, внимал жалобным воплям погибавших и видел ядовитый гной, струившийся из ран? Однако знаменитая скульптурная группа в Ватикане, изображающая эту жестокую сцену, не только не вызывает ужаса, но из всего собрания больше всего привлекает ценителей и доставляет им самое большое удовольствие. У кого душа не разорвалась бы от горя, доведись ему увидеть собственными глазами, как дочери Данае убивали своих мужей? А тот же сюжет, воплощенный с большой силой в лирической драме Риньери Кальсатиджи «Данаиды» и положенный на музыку знаменитым Миллико, вызывал в Неаполе особое восхищение очарованных слушателей.

Эта нравственная особенность, благодаря коей гадкое становится для нас приятным и мы упиваемся в портрете тем, что оттолкнуло бы нас в подлиннике, происходит от различных причин, но мне сейчас несподручно, да и времени нет на них останавливаться. Возможно, главные из этих причин — наслаждение, испытываемое душой при виде подражания; удовлетворение оттого, что подражание дает обильную пищу нашей способности суждения и сравнения; неполнота иллюзии, всегда оставляющая лазейку нашему уму, который сознает, что зримое и слышимое нами не подлинно; и, наконец, сама магия искусства и изобретательность мастера, каковы красотой композиции и совокупностью доставляемых удовольствий уничтожают или по крайней мере смягчают неприятное впечатление, кото-

* Энеида. VI. 237.

рое мы получили бы от действительного присутствия изображенных предметов.

Итак, множество вещей в природе, безобразные сами по себе, становятся прекрасными в подражании. Излишне добавлять, что меняется не суть самой вещи, но лишь впечатление, производимое ею в подражании: то, что было мерзким и ужасным в натуре, становится приятным и милым для нас в изображении художника. По той же самой причине есть вещи прекрасные в одном роде подражания, но безобразные, коль скоро их перемещают в другой род.

Например, выражение Горация, написавшего об Эвре, что он

*над морем Сицилийским мчался верхом*²³,

исполнено несравненной лирической красоты; но если скульптор изобразит ветер в облике всадника, скачущего по морю, образ покажется нам не только вычурным, но попросту смешным.

Стихи, которыми Вергилий рисует Нептуна, укрощающего бурю:

*Слышит Нептун между тем, как шумит возмущенное море,
Чует, что воля дана непогоде, что вдруг всколыхнулись
Воды до самых глубин,— и в тревоге тяжелой, желая
Царство свое обозреть, над волнами он голову поднял*^{* 24},

чаруют нас своей ясностью, величием и гармонией; но если живописец покажет над водой лишь голову бога морей, мы легко примем ее не за главу Нептуна, коя, венчая великолепную его фигуру, внушает нам идею о властелине водной стихии, брате Юпитера,—но за отрубленную голову Олоферна, ибо преломление визирных линий на поверхности бурного моря неизбежно произведет такое впечатление.

Лаокоон у того же поэта, вопящий от боли, когда змеи рвут на куски его тело:

*Вопль, повергающий в дрожь, до звезд подымлет несчастный,—
Так ревет и неверный топор из загровка стремится
Вытрясти раненый бык, убегая от места закланья*^{** 25},

есть образ—не говоря уже о красоте стихосложения—вполне законный в поэзии, каковая может и должна рисовать все естественные проявления страстей, если они мощны, не противоречат характеру героя и не противны вооб-

* Энеид. I.

** Энеид. II. 222.

ражению. Не то в скульптуре: скульптор будет вынужден, чтобы изобразить эти истошные вопли, изваять широко открытым рот статуи и безобразно исказить ее лицо, что оттолкнет зрителей. Вот почему мастер, создавший знаменитую ватиканскую группу, зная, что обращается к зрению, а не к слуху, мудро избежал всякого намека на крик; как верно подметил Винкельман*, скульптор изваял своего героя лишь слегка приоткрывшим рот для стога, а не для крика, чем придал лицу Лаокоона выражение высокого достоинства и благородства.

Одно это обстоятельство уже определяет различные позы Лаокоона у Агесандра и у Вергилия, и вовсе нет надобности осыпать поэта упреками, как это сделал безымянный итальянский автор**, кой обвиняет Вергилия в недостатке стоицизма, ибо он заставил реветь брата Анхиза, жреца Нептуна, как будто такое родство и такая должность притупляют чувствительность или запрещают жаловаться на жестокие муки. Можно было бы требовать подобной твердости духа от полубога или героя; но из каких строк Вергилия, из какого мифологического предания явствует, что Лаокоон был героем или полубогом? Поэт везде изображает его обыкновенным человеком, без всяких героических черт; зачем же требовать, чтобы Вергилий сам себе противоречил, наделив его стойкостью, какой едва можно ожидать от Геркулеса, Катона или Сократа? Пользуясь логикой нашего современного Аристарха, можно с равным основанием упрекнуть Агесандра за то, что он погрешил против истины, даровав Лаокоону величие, для которого нет данных ни в предании, ни в истории. Еще справедливей было бы обвинить скульптора в том, что он изобразил Лаокоона нагим, нарушив не только пристойность, но и всякое правдоподобие, ибо совершенно невероятно, чтобы жрец Нептуна нагим вышел на берег моря, где находилось столько знатных троянцев. Однако просвещенный критик, постигший суть, а не одну лишь видимость правил Менгса и Зульцера, равно воздержался бы как от необдуманного порицания Вергилия, так и от вышеприведенных упреков Агесандру. Рассудив, что цель искусств не точная копия индивидов природы, но подражание ей при

* «Размышления о живописи и скульптуре».

** «Искусство рассмотрения искусства согласно принципам Менгса и Зульцера».

помощи определенной материи или инструмента, он заключит отсюда, что в подражании необходимо считаться с природой этого инструмента; что правила, мешающие выразительности, противны духу искусств и следовать им не должно; что фигура Лаокоона в парадном одеянии жреца была бы приличней и естественней, но не столь ярко показывала бы искусство ваятеля как обнаженная, и, наконец, что скульптор, вынужденный изобразить лицо своего героя в какой-то один момент, весьма разумно выбрал миг наибольшего достоинства и благородства; Вергилий же, имевший возможность рисовать не только неподвижные тела, но и последовательные их движения, поступил правильно, описав стенания, вырванные у Лаокоона болью, чем сообщил стихотворной картине разнообразие и живость, каких не мог придать своей группе Агесандр.

Это соображение подтверждается и примерами из других искусств. Прекраснейший образ Камозенса:

Грохоча по ложбинам ²⁶,

передающий столь удачно грохот артиллерии, когда звук разносится окрест, оказал бы совершенно противоположное воздействие в музыке, где невозможно изобразить это пространство звука, не впадая в путаницу и диссонансы. Точно так же всякий человек, наделенный вкусом, признает, что ссора между Аяксом и Улиссом из-за щита Ахиллеса, изложенная в тринадцатой книге «Метаморфоз», — одно из самых чудесных мест этой поэмы ²⁷; но вряд ли мы удержимся от смеха, увидав ту же сцену в пантомиме, ибо бессловесное искусство танца превратит полный силы и красноречия спор двух древних греков в немую сцену канатных плясунов или марионеток. Вне всякого сомнения, следующий отрывок из Сервантеса: «Как только коню и ослику удавалось сойтись вместе, они начинали друг друга почесывать, а потом усталый и довольный Росинант клал свою шею на шею ослика, так что с другой стороны она торчала по крайней мере на локоть, и, задумчиво смотря в землю, простаивали они в таком положении дня по три» ²⁸ по естественности и живости не уступает самым остроумным портретам Свифта и Лукиана. Но я сильно сомневаюсь, чтобы подобная поза животных и длинная шея Росинанта понравились бы публике на картине, напиши ее хоть сам Веласкес или Мурильо.

Напротив, многие предметы, безобразные и отталкива-

ющие в одном роде искусств, совершенно преображаются, получая красоту и прелесть, когда их переносят в другой род. Нестерпим был бы, например, в живописи или скульптуре образ Полифема, перемалывающего зубами кости одного из спутников Улисса: при виде чудовищной смрадной пасти гиганта с застрявшим в ней человеком, при виде грязной крови, ручьем стекающей на подбородок и грудь циклопа, всякого охватил бы ужас. А тот же сюжет, столь ужасный и отталкивающий, становится перлом красоты под пером Вергилия:

*Видел я сам, как двоих из ниших спутников сразу
Взял он огромной рукой, на спине развалившись в пещере;
Брызнувшей кровью порог окропив, тела их о скалы
Он раздробил и жевал истекавшие черною жижей
Члены, и теплая плоть под зубами его трепетала * 29.*

Если бы Гендель, Глюк, Перголези или Иоммелли захотели поведать в музыке о смерти Ипполита и прискорбных обстоятельствах, ее сопровождавших, я уверен, что при всем своем таланте они создали бы картину несовершенную и расплывчатую, и она не трогала бы душу, разве что слова пришли бы на помощь музыке. Но прочитайте описание этой смерти у великого Расина в его знаменитой трагедии «Федра», где Терамен рассказывает о ней Тезею:

*Задумчив ехал он дорогой на Микены.
Он вожжи опустил, как миновали стены,
И чудо-жеребцы, привыкшие к тому,
Чтоб и в горячности покорствовать ему,
Со взором пасмурным, с опущенною мордой
Теперь как бы слились с его печалью гордой 30.*

и вы признаете, что на французском Парнасе нет творения, превосходящего эти изумительные стихи. Впрочем, я имею в виду лишь поэтическую красоту стиля, ибо можно поспорить, уместен ли при данных обстоятельствах рассказ столь высокопарный.

Точно так же многие вещи, пошлые и даже непристойные в поэзии, чудесны в музыке, что на каждом шагу можно наблюдать в операх, которые итальянцы зовут «буфф», где немало арий и речитативов без всяких поэтических достоинств вызывают восторг публики, будучи положены на музыку Паизьелло, Сарти, Пиччини и другими великими маэстро. А скульптура и пантомима прескверно изобрази-

ли бы некоторые предметы, великолепные в поэзии. Какой танцовщик или скульптор в силах будет передать содержание таких стихов Горация:

*Не для того ли тень сочетается
Сосны огромной с тополя белого
Отрадной тенью, не к тому ли
Гибкий ручей в берегах играет*³¹.

Как выразить пируэтом или ударом резца «отрадную тень», «сочетание теней» или «игру гибкого ручья»?

А между тем приведенный отрывок — одна из самых удачных картин латинского лирика, и вряд ли пейзажисты вызывали своими холстами наслаждение, которое испытывает ценитель, читая стихи Горация.

Упомянутое разнообразие прекрасных предметов выступает не только при сравнении одного искусства с другими, но и в пределах одного и того же рода. Многим вещам драматическая поэзия не могла бы подражать, не оскорбляя воображения и взора, а поэзия повествовательная делает их не только приемлемыми, но и приятными. Кто вынес бы на сцене такое зрелище: свирепый Атрей на глазах у публики рубит на части тело сына Фиеста, варит в котле и подает на пиру своему брату? Кто не упал бы в обморок, увидав, как жестокая Медея убивает своих детей и с колесницы швыряет Ясону растерзанные останки несчастных? Мы познаем здесь справедливость наставления Горация:

*Пусть малюток детей не при всех убивает Медея,
Пусть нечестивый Атрей человеческого мяса не варит...*³²

Однако подобные сюжеты, разработанные превосходными поэтами, не только не вызывают у нас ужаса, но услаждают красотой повествования. Во второй книге «Генриады» Вольтера описание жестокой резни, учиненной по приказу королевы Екатерины Медичи в печально памятную Варфоломеевскую ночь, — одно из лучших мест поэмы³³; но, пожалуй Вольтер перевести свой рассказ в действие и представить взору в трагедии, зрители умерли бы от страха. Это правило справедливо также для музыки, которая, когда не может подражать предметам одним способом, под-

* Горация, Поэтика. 185.

** Я хвалю лишь его поэтические достоинства, не входя в рассмотрение дерзких и непристойных максим, коими изобилует сие повествование.

ражает другим. Сколько свойств звучащих тел, например, передают инструменты, но не в силах передать пение! Рев бурного моря, вой хищных зверей, грохот громов в облаках при вспышке молнии, свист ветра среди деревьев густого леса, журчание ручейка, бегущего по гальке, многоголосые хоры птиц и бесконечное множество других предметов оркестр изображает с величайшим изяществом, а в пении они немислимы без аффектации и вычурности. Если бы певец захотел трелями или скачками голоса выразить те же звуки природы, он вместо рукоплесканий снискал бы лишь насмешки и глумление публики.

Эти примеры и многие другие, на которые можно было бы сослаться, доказывают, что прекрасное в природе не всегда прекрасно в искусствах и что прекрасная природа не одна и та же для разных искусств. Так как многие вещи кажутся нам прекрасными лишь благодаря подражанию и мастерству художника и так как каждое искусство имеет свой особый инструмент, более или менее гибкий, более или менее приспособленный к избранному роду подражания, не приходится удивляться, что среди предметов природы, годных для подражания, многие, будучи безобразны в действительности, становятся красивыми в подражании, а многие другие прекрасны для одного искусства, но безобразны для другого.

Отсюда вытекает, во-первых, что основное правило аббата Батте — в его снискавшем хвалу труде, озаглавленном «Изящные искусства, сведенные к одному началу»*, — не только недостаточно, но и глубоко ложно; предполагая, что годны для подражания те предметы природы, кои вызывают у нас идеи единства, разнообразия, симметрии и совершенства, г-н Батте заключает, что лишь красота и добро суть предметы подражания в искусствах — утверждение, опровергаемое каждой страницей истории изящных искусств и изящной словесности. То же самое скажу и о мнении знаменитого берлинского еврея Моисея Мендельсона, прозванного у себя на родине немецким Платоном; в своем философском трактате о взаимосвязи гуманитарных знаний и изящных искусств, переведенном почти на все европейские языки, Мендельсон принимает за аксиому, что «характер и суть тех и других состоят в чувственном выражении совершенства». Приведенные выше примеры с По-

* Том I, разд. 2, ном. 2.

лифемом, пещерой преисподней, Лаокооном, убийством Данаидами своих мужей показывают, как неосновательно это суждение применительно к предметам физическим; а картины, коими восхищается весь мир в «Тартюфе» и «Скупом» Мольера, образ Яго в «Отелло» Шекспира, «Магомет» и «Катилина» Вольтера, Ловелас в «Кларисе» Ричардсона и множество других доказывают, что оно неосновательно и для предметов нравственных, ибо эти образы бесконечно далеки от «чувственного выражения совершенства» и, скорее, являют собой чувственный портрет наибольшей гнусности и мерзости, имеющейся в природе. Заблуждение означенных авторов и их приверженцев порождено неполнотой их идей как о природе, годной для подражания, так и о самом подражании; во-первых, они сочли, что лишь прекрасные предметы способны обретать выразительность и изящество, не учтя воздействия искусства на вещи и способ их изображения; во-вторых, они решили, что во всех искусствах надлежит соблюдать одни и те же законы, несмотря на явные различия между инструментами, а значит, и между возможностями подражания.

Итак, второй наш вывод: как нет всеобщей и абсолютной красоты для подражания, так нет и природы, абсолютно и всеобъемлюще безобразной; отвлеченные понятия красоты и безобразия следует брать в сравнении, то есть в соотношении с целью, инструментом и средствами каждого искусства. Фидию и Микеланджело Буонарроти непонятно было бы, как превосходная певица из женских криков составляет мелодию столь выразительную, что слезы навертываются на глаза слушателей. Гайдн и Новерр не знали бы, что делать с бесформенным куском мрамора, и не нашли бы в этой неотесанной глыбе красоты, достойной подражания. А из того же мрамора, грубого на вид, скульптор Пигмалион изваял бы тело Галатеи, столь пропорциональное и прекрасное, что оно поработило бы самого художника, вынудив его молить богов: да вдохнут в это чудо искусства жизнь — единственное, чего ему недостает.

IV

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДЫДУЩЕЙ. РАЗЛИЧНЫЕ СТЕПЕНИ ПОДРАЖАНИЯ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЫ

Удивительное превращение безобразного в прекрасное достигается путем подражания, и для того, чтобы последнее удалось, художнику необходимо учесть четыре обстоятельства: во-первых, характер и гибкость избранного инструмента; во-вторых, помехи, которые следует устранить для достижения нужного результата; в-третьих, степень подлинной красоты в том роде предметов природы, коему он хочет подражать; в-четвертых, какую дополнительную красоту может придать названным предметам искусство и воображение художника.

Первое обстоятельство следует учесть, дабы не преступать границ искусства и не насиловать свой инструмент, заставляя его изображать то, чего он по самой своей сути изобразить не может — как если бы скульптор захотел передать в бронзе симфонию Люлли либо танцовщик пируэтом — любовь к родине Курция или Регула. Яркий пример подобной оплошности в поэзии дает Аристофан в комедии «Птицы», где следующим образом подражает пению пернатых:

Эпопопополопопопопой,
Ио ио, ито ито ито ито...
Тио, тио, тио, тио, тио, тио, тио, тио, тио ³³,

в чем нет ничего поэтического и даже просто дельного, так же как нет ни изящества, ни правдоподобия в подражании кваканью лягушек у французского поэта Жана-Батиста Руссо:

Брек, брек, коакс, коакс.

В музыке широко известны извращающие ее суть опыты иезуита Кастеля, который, желая передать в красках свойства звуков, изобрел пресловутый цветовой клавесин, где оптика заменяла гармонию, а разнообразие музыкальных тонов выражалось разнообразием цветов.

Второе обстоятельство художник должен изучать, дабы соотнести свой инструмент с намеченной целью. Природа, создавая вещи, заботилась лишь о нуждах индивидов, а не об использовании ее творений в искусствах, и придала своим детищам известные особенности, не имеющие с искусствами ничего общего. Она сказала материи: «Я извлекла тебя из небытия, дабы ты во мне одной признала своего творца. Я даю тебе некоторые характерные и неизменные свойства, кои составят твою суть, и другие, способные изменяться в зависимости от различных обстоятельств, в каких ты окажешься. Я наделяю тебя склонностью к движению, кою ты должна рассматривать как главное начало своих действий. При первом его толчке, переданном всем твоим составным частям, ты увидишь, как в лоне твоём рождаются и умирают бесчисленные создания, чье назначение — украшать сотворенную мною вселенную и отвечать — как по отдельности, так и в совокупности — высоким целям, которые я поставила перед собой, извлекая тебя на свет бытия и жизни. Довольствуясь этими общими заложенными в тебя законами, я предоставляю частным законам движения действовать в соответствии с их требованиями, и от необходимости повиноваться им избавляю лишь духовные субстанции, кои я сотворила свободными, ибо назначение их более возвышенное». Из такого распорядка в природе вытекает, что род человеческий — лишь малая частица чертежа вселенной, а прочие вещи были сотворены в соответствии с их собственным назначением, независимо от воли и намерений человека; поэтому, когда человек хочет ими воспользоваться, он натывается на множество вредных для него, неприятных или непокорных, а в других случаях требуется много ума и не меньший труд, чтобы подчинить их определенной цели. К последнему разряду относятся те, что служат первичной материей для искусств, основанных на подражании, и когда художник хочет приспособить их к своему замыслу, он вынужден обрабатывать их, устраняя естественные препоны, встающие на его пути. Так, скульптор стесывает ненужные части камня, музыкант очищает голос от резких и несоразмерных модуляций, танцовщик выбирает наиболее симметричные движения, живописец изгоняет из своей палитры слишком мрачные и грязные тона, поэт избегает отвратительных образов, а актер ищет наиболее подходящие жесты и позы, отбрасывая грубые.

Но художнику недостаточно очистить инструмент от изъянов, надо еще сообщить ему степень красоты, необходимую для удовольствия от подражания. Для этого он должен со всем тщанием изучать окружающие его предметы, дабы как можно меньше удаляться от естественного и не прибегать к фантазии там, где образцы для подражания есть в природе, — порок, в который впадают художники с дурным вкусом, предпочитающие капризы своего воображения физическим и нравственным совершенствам, какие они нашли бы в природе, если бы искали. Ведь, как было сказано выше*, красота в природе, взятой в целом, безгранична и почти неисчерпаема; свойства, не присущие одному индивиду, отыщутся в другом, и переход от одной степени красоты к другой, высшей, не составит труда для того, кто сравнит между собой и соразмерит создания природы: счастье должно совершенно изменить художнику, чтобы он, наблюдая эти создания с должным вниманием и терпением, не нашел там необходимого для прекрасного и изящного воспроизведения**

Если же художник не найдет в природных вещах того, что потребно ему для достижения задуманного, он должен искусством восполнить изъяны подлинника: либо перенося на свой предмет и сосредоточивая в нем одну красоту, рассеянные по другим предметам того же рода, либо черпая в собственной фантазии вымышленные совершенства, но так, чтобы они отвечали природе воспроизводимого предмета. Тогда идеальная красота целого будет состоять из природных красот в частностях согласно правилу Аристотеля: «Самое лучшее состоит в том, чтобы в каждом отдельном роде соразмеряться с остальными». Этот род подражания Платон называет «фантастическим», имея в виду подражание всеобщему в природе³⁴; сюда входит все то, что, не существуя ни в одном отдельно взятом индивиду, получает форму и бытие от фантазии художника, какой измышляет натуру воображаемую, но не невозможную и сходную с природной, хотя в природе и не существующую. Тот же философ отличает этот род подражания от подражания «икастического», то есть от подражания частному, охватывающего подлинные действия и вещи, как они находятся в природе, искусстве или истории***³⁵

* § 2.

** На этом вопросе мы подробнее остановимся в предпоследнем разделе.

*** В своем диалоге под названием «Софист».

Из сказанного до сих пор вытекает, что есть четыре степени подражания. Первая, самая низшая, имеет место в том случае, если художнику, который подражает природе, не удастся выразить ее такой, как она есть. Вторая степень — когда художник копирует природу как она есть, ни больше, ни меньше. Третья — когда художник отбирает свойства различных предметов, дабы собрать их в одном. Четвертая — когда он совершенствует свой образец, придавая ему вымышленные атрибуты, почерпнутые из известных сюжетов либо из собственной фантазии.

Итак, если не ошибаюсь, я доказал с возможной ясностью следующие положения:

1) Назначение искусств, основанных на подражании, — подражать природе.

2) Подражание не должно быть копией.

3) Природа, которой подражают, должна быть прекрасной; я изложил также, в каком смысле следует понимать красоту.

4) Как правило, в природе нет единичного творения, которое содержало бы все атрибуты красоты.

5) Прекрасное в одном роде подражания может быть безобразным в другом и наоборот, ибо предметы, уродливые для одного органа чувств, становятся прекрасными при удачном перемещении.

6) Означенное перемещение или превращение есть дело искусства и художника.

Необходимо было доказать перечисленные положения, прежде чем приступить к определению идеальной красоты, как для того, чтобы предварительно выяснить подчиненные идеи, из которых оно составляется, так и для того, чтобы избежать порочной привычки многих метафизиков, каковые, предпочитая синтетический метод аналитическому, начинают с утверждения того, что сначала надо было уразуметь; потом это приводит к беспорядку, неясности, неточности и софизму, когда выдают за истину то, что надо доказать, — недостатки, весьма распространенные у большинства современных писателей, рассуждающих на отвлеченные темы. Итак, мы теперь можем без колебаний перейти к определению идеальной красоты, каковая, взятая как родовое понятие, есть *прообраз или мысленный образец совершенства, возникающий в уме человека, после того как он сравнил и собрал воедино совершенства индивидов*. Но так как из вышеприведенных доводов и примеров явствует,

что совершенство предметов, годных для искусства, не то же самое, что совершенство предметов природных, к определению свойственной им идеальной красоты надо добавить это различие. Тогда идеальная красота, рассматриваемая как таковая и в соответствии с настоящим исследованием, есть не что иное, как *мысленный образец совершенства, прилагаемый художником к произведениям искусств: под совершенством же понимается все то, что в подражании способно вызвать с возможной наглядностью образ, идею или чувство, в соответствии с целью и инструментом каждого из искусств.*

Если мне посчастливилось изъясниться до сих пор с достаточной ясностью, нет нужды тратить больше времени на определение.

Прекрасное целое должно слагаться из составных частей так, чтобы каждая из них увеличивала его красоту. Следовательно, кроме прообраза совершенства, который получается из совокупности атрибутов данного предмета, необходимо учесть также образец совершенства, к которому можно свести составляющие его элементы. Итак, в каждом произведении художника возможны два рода идеальной красоты: один получается от способа, каким художник сумел согласовать части в отношении к целому; другой — от умения, с каким расположены части сами по себе; короче говоря, есть идеальная красота замысла и идеальная красота исполнения. Нет произведения искусства, где не проявлялся бы больше или меньше один из упомянутых родов. Лучшие же и наиболее совершенные те, в коих братски сочетаются один и другой.

Следовательно, деление художников на натуралистов и идеалистов — предрассудок, порожденный тем, что над этой темой мало размышляют. Предрассудок, говорю я, ибо нет идеалиста, который не брал бы у природы элементы для своего мысленного образца, как нет натуралиста, который не добавлял бы идеальное к своим портретам, сколь бы схожи и близки к натуре они ни были. Так что всякий натуралист есть идеалист в исполнении, а всякий идеалист неизбежно становится натуралистом, избирая первоначальную материю своего подражания. Если это ходячее различие и имеет какое-нибудь основание, то лишь количественно: каждый художник вводит в свои творения большую или меньшую долю идеальной красоты и украшает их различными ее родами. Идеалистами зовут по преимуще-

ству тех, у кого идеализированы главные части, то есть вымысел, композиция и рисунок; а натуралистами — тех, кто в этом плане не прибавляет ничего к природе, хотя добавляет к другим второстепенным частям. Так, не считают идеалистом мастера портретов, даже если он широко пользуется идеальным в колорите, светотени и одеяниях; не считают идеалистом и поэта, если он не силен в вымысле, хотя бы стихи его и суждения были превосходны. Однако это вульгарное употребление слов не должно влиять на философское истолкование вещей; необходимо признать, как мы отметили выше, что нет и не может быть ни одного произведения искусства, где не наличествовали бы оба элемента:

*[Ни] дарованье без школы хорошей плодов не приносит:
Друг за друга держась, всегда и во всем они вместе *³⁶.*

Чтобы убедиться в этой истине, достаточно вспомнить доказанное выше: труд художника должен быть подражанием, а не копией; подражание по самой своей идее непременно должно возвышаться над заурядной природой, приспособляя ее к цели, которую ставит перед собой искусство.

Хотя изложенные правила кажутся мне очевидными, они станут еще ясней в применении к каждому из искусств в отдельности, на наглядных примерах.

V

ИДЕАЛЬНОЕ В ПОЭЗИИ

Идеальная красота в поэзии состоит в совершенствовании природы, которой поэзия подражает в стихах, при помощи метра, своего инструмента. Главных объектов подражания четыре: события, нравы, речи героев и язык в целом: стало быть, в поэзии есть четыре рода идеальной красоты.

Идеальная красота в событиях состоит в том, чтобы при помощи фабулы или того, что называется интригой, вызвать у читателя наибольший интерес к сюжету поэмы

* Горац.: Поэт., 410.

и восхищение им. Если же исторические данные не дают такого материала, поэт должен отойти от истории и искать по всей вселенной особенности, наиболее пригодные для достижения цели. Во время осады Иерусалима войсками крестоносцев не произошло ничего из ряда вон выходящего, отличного от прочих осад; но так как эти события сами по себе не могли привести читателей в восторг, великий Торквато Тассо дополнил гением и фантазией изъяны естественного и, охватив небо, ад, ангелов, демонов, волшебство, соблазны порока, человеческие добродетели и страсти, украсил и обогатил всем этим свой сюжет. Камознс из предмета столь заурядного, как сладострастие, которому предались спутники Васко де Гамы, создал чудесный эпизод с плавучим островом Венеры (в девятой книге «Лузиада»), и я сомневаюсь, чтобы во всей новой поэзии нашлось что-либо достойное сравнения с ним.

Идеальная красота в изображении нравов имеет место в том случае, когда поэт, рисуя характеры своих персонажей, не списывает их с того или иного индивида, но собирает наиболее выдающиеся нравственные качества людей, будь то пороки или добродетели, и составляет мысленный прототип, к которому прилагает их. В этом смысле Фемистокл и Регул у Метастазии суть два образца идеальной красоты, ибо поэт усвершенствовал то, что повествует о них история, в анналах которой они не выступают столь великими, щедрыми и любящими отечество, как изображает их поэт, да и все их поступки не столь благородны. То же скажу и о нравах порочных, каковые всегда живописуют с преувеличением обычных природных свойств. Так, например, среди людей есть множество скупцов, но ни один не доходит в своей скупости до таких крайностей, как Эвклион в «Кладе» Плавта, который «считал себя разоренным и погибшим, если от его головешек отлетал дым. Ложась спать, он затыкал себе рот, чтобы не вырвалось дыхание, и плакал, если при умывании проливал воду».

Подумай сам: кричит, богов,

Людей зовет в свидетели немедленно,

Что он погиб, под корень срезан, чуть дымок

Под чугунком его наружу вылетит!

А спать идет — повяжет рот мешком.

*Чуть умываться, плачет: воду жаль пролить! * 37*

* Акт 2, сцена 4.

В своем жанре этот характер то же, что Ахиллес, Эней и Годфрид Бульонский в своем. Другой замечательный пример идеальной красоты при изображении нравов мы находим в «Мессиаде» Клопштока, где так описывается смерть атеиста, персонажа странного, которого трудно было изобразить средствами поэзии: «Грозный враг приближается к нему, лошадь под ним падает, раздается страшный скрежет оружия, вопят умирающие, неистовствуют кровожадные убийцы, молния прорекает облака, — все это увеличивает его ужас и смятение. Смертельно раненный, повергнутый на груды трупов, он ждал с минуты на минуту погружения в бездну небытия. Однако он приподнимается над землей, как змея, он все еще дышит, мыслит, проклинает свое злосчастное существование и ослабевшими, почти ледяными руками бросает в небо собственную кровь. «О, боже!» — кричит он, кощунствуя, ибо, произнося имя господне, он хотел отрицать бога». Клопшток, как видим, изобразил не рядового воина секты, но рьяного поборника атеизма, с наиболее вопиющими чертами безбожника. Другой не менее выразительный портрет атеиста в действии содержится в нашей испанской комедии «Каменный гость», где характер дона Хуана Тенорьо — самый театральный из всех, какие представляли перед зрителем на подмостках с тех пор, как в мире появились представления. Вот наилучшее тому доказательство — почти все европейские народы перевели эту комедию на свои языки.

Идеальное в речи героев выступает в афоризмах или мыслях, приписываемых данному персонажу, причем они всегда выпуклее и значительнее тех, к каким обычно прибегают люди в подобных обстоятельствах. В этом роде красоты несравненен был наш испанский поэт Лукан. Ни у одного древнего оратора или поэта герои не говорят с таким благородством и величием, как у вдохновенного и изящного автора «Фарсалии». В его Корнелии сосредоточено все величие, на какое только была способна в те времена душа римлянки. Его Цезарь — человек для того и рожденный, чтобы весь политический мир онемел. Рассуждения его Катона — величавая и звучная музыка, низвергающаяся с вершины Олимпа, дабы потрясти воображение читателей. Даже второстепенные персонажи сохраняют удивительную силу духа. Кто ожидал бы таких речей от Афрания, полководца партии Помпея, побежденного Цезарем?

*...сам припадая к стопам победителя. Все же величьем,
Несокрушенным в беде,— полны о пощаде моления.
Между удачей былой и злосчастьем новым стоит он,
Хоть побежденный — но вождь, и милости просит спокойно.
«Если бы судьбы меня, опозорив, врагу подчинили,
Я бы отважной рукой погибель привлечь не замедлил.
Ныне ж причина мне есть молить о спасении, Цезарь,
Ибо считаю тебя достойным, чтоб жизнь даровать нам» * 38.*

По части идеальной красоты речей великим подражателем Лукана был француз Пьер Корнель. Его трагедии полны прекраснейших мест, восхищающих читателя. Пусть послужит примером следующий отрывок из знаменитой сцены «Цинны», где Август прощает своего фаворита, подло его предавшего:

*О небо, неужель мне суждено судьбою
Еще изменников увидеть пред собою?
Пусть злобный рок зовет сам ад в громах, в огне,
Собой владею я, и мир покорен мне.
Я крепко власть держу. В грядущем сохранится
Моей победы день. Я вправе им гордиться.
Свой справедливый гнев я превозмог сейчас.
Пусть весть о том дойдет, потопки, и до вас.
Дай руку, Цинна, мне, останемся друзьями!
Врагу я жизнь дарю. Нет злобы между нами.
Пусть низким замыслом чернишь ты мысль свою,
Убийце своему я снова жизнь даю.
Начнем мы спор иной. Пусть каждый в нем узнает,
Кто лучше: кто дает иль тот, кто получает ** 39.*

Из приведенной цитаты читатель сам видит, что вряд ли Август на самом деле рассуждал столь возвышенно и блистательно, а стало быть, поэт дополнил природу своей фантазией, изобразив не столько истинное, сколько правдоподобное или возможное. Так же поступали великие комедиографы, рисуя характеры смешные или отвратительные; среди множества примеров, которые можно было бы взять у Плавта и Мольера, наиболее примечательным я считаю характер Тартюфа, ибо ни один автор комедий из древних или новых писателей и близко не подошел к нему по красоте.

Превосходные вещи в этом роде есть также у наших испанских комиков.

Идеальная красота языка состоит в отборе таких слов,

* Фарс. п. IV, 340.

** Акт I, сцена последняя.

которые с наибольшей живостью и ясностью передают чувственные свойства предметов; в сочетании и приятном сплетении этих слов; в уместности и правдоподобии переходов от одного тона к другому; в подвижности, стремительности, мощи и изяществе стиля; в гармонии и разнообразии периодов. Совокупность всех этих качеств пленяет и чарует нас в произведениях великих писателей; ею Гомер и Платон снискали поклонение греков, а Цицерон и Вергилий — латинян; она обеспечит бессмертие французскому языку в творениях Массильона, Паскаля, Боссюэ, Фенелона, Лафонтена и Расина; итальянскому — в сочинениях Данте, Петрарки, Боккаччо, Ариосто и Тассо, и она же поставит испанский язык вровень с наиболее прекрасными, если только литературный деспотизм не скует его позорными цепями рабства и если им всегда будут пользоваться писатели, подобные Оливе, Авиле, Луису де Гранаде, Луису де Леону, Мендосе, Мариане, Риваденейре, Гарсиласо, Эррере, Сервантесу и Архенсоле.

Чтобы отчетливее показать, в чем состоит идеальная красота языка, воспользуюсь тремя примерами, взятыми из трех наиболее известных у нас языков, то есть из испанского, латыни и французского.

Я всегда полагал, что там, где надо разъяснить отвлеченные идеи, применение их в жизни нагляднее, нежели поучения.

Эстебан де Вильегас, один из самых выдающихся писателей нашего Парнаса, блистательный переводчик Анакреонта и Гомера, сочинил среди прочих оду в сапфических стихах, дабы напомнить о себе некой Филиде. Послушайте, как украсил поэт тему столь заурадную:

Нежный житель нашей зеленой чащи,
гость апреля, робких цветов кумир,
сын Венеры, ветер ее дыханья,
кроткий эфир!

Если б знал ты, как я томлюсь, влюбленный,
ты, унесший пени мои божок,—
о, поведай нимфе моей, что в страсти
я изнемог!..⁴⁰

Что так увлекает нас в этих стихах? Быть может, мысль? Нет, конечно, ибо она весьма заурадна и не интересует стороннего наблюдателя. Нам нравится привнесенное поэтом, нравится то, что он вдохнул живую душу в мельчайшие предметы; нравятся его меткие эпитеты; симметрия

строф, создающая ритм и отчетливой выявляющая гармонию; искусное членение речи, радующее легкостью и свободой; одним словом, — совокупность совершенств, способных пробудить в нас идею красоты.

Итальянский поэт прошлого века, описывая свирепую бурю, обрушившуюся на Рим, изъясняется так:

*А небо стали тучи застилать,
кружились звезды по небесным сферам,
и грянул гром, войну пророка Риму...⁴¹*

Сравним с этим точь-в-точь ту же идею у Вергилия в первой книге «Георгик»:

*Часто, когда земледелец жнецов выводил уже в поле
Зрелое и уж срезал колосья с ломких соломин,
Видывал я: как в бою, все сразу, ветры сшибались,
С корнем посев, отягченный зерном, из земли вырывая,
Вверх и вниз его разнося, — так черные вихри
Носят колосья зимой пустые с летучей соломой.
Часто движется вод огромное по небу войско,
Страшные бури свои собирают с дождем беспросветным
Тучи, в высь накопясь, и вдруг низвергаются с неба
Ливнем таким, что богатый посев, всю работу воловью
Смоет, — каналы полны, пересохишие за лето реки
Ширятся шумно, кипит пучиной вздымающей море.*

Вот, так сказать, толкование первых полутора стихов итальянца; посмотрим, как Вергилий живописует остальное:

*Сам же Отец посреди этой облачной ночи десницей
Мечет перуны свои, громада земли содроганьем
Потрясена; убегают зверье, а души людские
Наземь простер унижительный страх. Громовые стрелы
Разом Родопу, Афону и Керавнии пламенной горы
С неба разят — и стремителен Австр, и дождь непрогляден,
Волн прибой, и берег морской, и дубравы стенают *⁴².*

Этот замечательный пример показывает власть идеальной красоты стиля над душой читателя, которого она изумляет и восхищает. Древний и новый поэт воспроизводят одну и ту же картину и берут одинаковые обстоятельства; оба рисуют мрак и тучи; оба упоминают о громах, наводящих ужас на людей; но почему же новый поэт вызывает у нас смех, а древний услаждает, пленяет и чарует? Почему в стихах Фамиано Страды поэт кажется нам Пульчи-

* Георг., I, 316.

неллой Парнаса, а в стихах Вергилия — Аполлоном или Юпитером, держащим речь на совете богов? Причина одна: Страда в своем описании не позаботился подобрать уместные слова, живые и яркие образы, он не радуется слуху ни ритмом, ни гармонией, ни изяществом выражений, его строфа не движется с той стремительностью, какая требуется, дабы возбудить приятные ощущения. Вергилий же в своих божественных стихах соединил все самое гармоничное, звучное, живописное, разнообразное, возвышенное и прекрасное, что только нашлось в сокровищнице его языка, и соединил с таким мастерством, что, если бы понадобилось выдвинуть образец абсолютного совершенства поэтического стиля, я, не колеблясь ни минуты, назвал бы эти стихи.

Другой пример — Вольтер предлагал его для той же цели в прологе к «Марианне» — мы находим в превосходнейшей трагедии Расина «Федра». Ипполит объясняется в любви Ариции. Прудон, другой французский поэт той же эпохи, сочинил одноименную трагедию, где персонажи говорят примерно то же самое и поставлены почти в те же обстоятельства, что и у Расина. Но послушайте, как изъясняется герой у одного и другого поэта. Ипполит Прудона говорит:

*Так время шло, а я, уста доверив брани,
хулил любовь и возносил хвалы Диане,
и, как дикарь, в пустынных уголках чащобных
на львов охотился и на медведей злобных.
Но с неких пор иную я познал заботу:
едва заввижу вас — бросаю я охоту.
Она услугой мне служила, а сейчас
я ухожу в леса, чтобы мечтать о вас...*

А Ипполит Расина:

*Я, столь заносчиво восставший на любовь
И пленников ее клеймивший вновь и вновь,
Со скорбью видевший крушения людские,
Мечтавший с берега волненья зреть морские,—
Отныне общему закону подчинен.
Как бурно от себя я вихрем отнесен!
Неосторожный нрав смирен единым мигом,
И гордая душа теперь сама под игом.
Полгода, сам не свой, в постыднейшем пылу,
В себе самом ношу язвляющую стрелу...⁴⁴.*

Разве не видим мы в первом Ипполите влюбленного швейцарца, который, даже охваченный нежностью, не в

силах забыть суровость родных Альп? А во втором — изящного, просвещенного грека, чувства которого проявляются с большей силой благодаря воспитанию, наделившему его красноречием, столь же приятным, сколь убедительным? По сути, Расин говорит не больше, чем Падон, но какая разница в способах выражения мысли у одного и другого! У Расина чистота языка, изящество стиля, мелодика стиха, равная Вергилиевой, создают образец красоты, до какого не поднялся пока ни один писатель Франции; у Падона, нарисовавшего в избитых выражениях заурядные предметы, мы видим лишь картину, на которую никому не захочется взглянуть еще раз.

Перечисленные роды идеального в поэзии вовсе не обязательно присутствуют в каждом отдельном стихотворении. Лишь героическая поэма, требующая больше труда и искусства, нежели остальные, включает в себя все четыре рода; итак, в эпическом сочинении наличествуют идеальная красота замысла, нравов, речей и языка. Причем идеальное в замысле должно охватывать как соответствие между планом и целью сочинения, так и вмешательство сверхъестественных сил, порождающих неожиданное, чудесное или то, что подразумевал Петроний, говоря, что фантазия поэта должна свободно мчаться *«в потоке сказочных вымыслов по таинственным переходам, мимо святилищ богов»* *⁴⁵ В трагедию также входят эти четыре рода идеального, с той лишь разницей, что из замысла ее исключается чудесное, по крайней мере в современном театре, ищущем прежде всего правдоподобия; чудеса рассеяли бы внимание и разрушили интерес зрителей, мало склонных в наши дни попадаться в подобные ловушки. Так, всего авторитета Вольтера в искусстве трагедии не хватило на то, чтобы примирить парижан с тенью Нина, появляющейся в «Семирамиде»; при всем искусстве и блеске как в стиле, так и в ситуациях этой трагедии, ее не причислили к шедеврам вольтеровского театра, несмотря на все старания автора **. Другие жанры поэзии включают лишь тот или иной род идеального. Дидактическая поэма

* В «Сатириконе»

** Это мнение полностью согласуется с мудрым замечанием Горация: *«Бог не должен сходить для развязки узлов пустаковых»* ⁴⁶. Хорошо известно, что греки не были слишком щепетильны в соблюдении этого правила; но изъясн сей у них не от недостатка вкуса, но в силу соображений государственных, которые было бы долго объяснять.

не допускает ни чудесного, ни идеального в изображении нравов, разве что в кратком эпизоде, как, например, в мифе об Аристее, который Вергилий вставил в четвертую книгу «Георгик»⁴⁷. Лукреций в своей поэме избегал их, равно как Поп в «Опыте о человеке» и Буало в «Поэтическом искусстве». То же скажу об эклоге, идиллии, песне, оде и других общепринятых жанрах поэзии, куда входит либо тот, либо другой род идеального, смотря по назначению каждого жанра; подробный их разбор не имеет касательства к нашему рассуждению.

Единственный род идеального, обязательный для каждого поэтического жанра, — это красота языка, ибо без нее всякое стихотворение будет лишь рифмованной прозой. Гораций так был убежден в этой истине, что оспаривал звание поэта у того, чей стиль сходен с обыкновенной речью.

*Ты сам согласишься, что кто, нам подобно,
Пишет, как говорят, тот не может быть признан поэтом* *⁴⁸

Остальные части стихотворения — замысел, фабула, план и изречения — не обеспечат поэту прочной славы, если творению его не хватает хорошего стиля; напротив, часто один лишь язык, изящный и поэтичный, побуждает читателя восхищаться произведениями, несовершенными по построению и оснащению. Что еще и еще раз подтверждает мысль, высказанную в конце предыдущего раздела, то есть что в искусствах нет творения, куда бы не входило идеальное, а следовательно, нет и художника, достойного этого имени, который не был бы идеалистом.

VI

ИДЕАЛЬНОЕ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ

Хотя слово «идеальное» в подлинном своем значении столь же древнее, как само искусство живописи и скульптуры, еще чаще его стали прилагать к ним после трудов кавалера Менгса, в особенности после его суждений о Ти-

* Сатир. IV, кн. I.

циане, Рафаэле и Корреджо. Постоянное созерцание красоты, — каковая, говорит его биограф *, всегда была главным предметом размышлений сего прославленного живописца, — дает ему неоспоримое право выступать наставником и руководителем, когда речь идет о подобных материях. Поэтому все, что будет сказано в данном разделе, — лишь комментарий к его мыслям; их кажущуюся темноту мы попытаемся прояснить, развеяв метафизический туман, которым Менгс иной раз их окутывает из-за своего пристрастия к системам Платона, Лейбница и Вольфа, а также из-за слишком поспешного согласия с мнениями своего друга, знаменитого Винкельмана.

Греки, вне всякого сомнения, знали это возвышенное начало живописи и скульптуры, и знали превосходно. Платон определил это с ясностью, исключаяющей всякие возражения, сказав, что живописец, который захотел бы внушить нам идею красоты при помощи портрета одной женщины, как бы прекрасна она ни была, дал бы образ лишь части красоты, но не красоты всеобщей и совершенной ⁴⁹. Комментатор Платона Прокл добавляет, что образец абсолютной красоты находится не в зримом мире, но в душе человеческой, где запечатлел его верховный творец всего прекрасного.

Аристотель, следуя тому же правилу, также полагал, что хорошие живописцы, придавая фигурам истинные формы и пропорции, делают их красивее, чем они есть, ибо берут за норму всеобъемлющую природу, а не отдельного индивида ⁵⁰.

Если поразмыслить над воодушевлением, с каким греки изыскивали наиболее прекрасное во всех родах, мы придем к выводу, что, исчерпав в подражании самое законченное и прекрасное в природе, они воспаряли духом над материальным миром, направляя полет к другому виду совершенства, более возвышенному. Не останавливаясь здесь на влиянии умеренного, мягкого климата, тонких вин и здоровой пищи на тела греков; умалчивая о гибкости их мускулов, ловкости членов, живости воображения, счастливой настроенности органов чувств, которые воспринимают и увеличивают красоту, — словом, обо всем, что необходимо было для создания музыки столь выразительной и столь гармоничного и красочного языка, — скажем лишь, что их

* Кабальеро Асара в своих «Замечаниях по поводу трактата о красоте» Менгса.

гражданское и политическое воспитание живейшим образом способствовало развитию самых правильных идей насчет телесной красоты. Я не могу рассказать об этом с исчерпывающей полнотой, но прочтите труды Випкельмана, особенно «Историю изящных искусств» и «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре», и вы увидите, как влияла на искусство замечательная гимнастика греков, их манера одеваться, публичные игры, ежедневные телесные упражнения, нравы, зрелища, мнения, законы и даже предубеждения. Достаточно сказать, что восхищение телесной красотой поощрялось правительством, как если бы оно было отраслью религиозных или политических установлений. Не буду повторять языческих преданий о красавцах и красавицах, обожествленных лишь за их красоту, ни о храмах, воздвигнутых в их честь, ни о посвященных их памяти публичных играх; ограничусь рассказом о том, как оратор Гиперид, защищая куртизанку Фрину перед суровыми старцами ареопага и видя, что судей не трогают его доводы, поднялся с места, подошел к Фрине, сорвал покровы с ее груди и, показав присутствующим это белоснежное чудо, достиг таким красноречивым жестом того, чего не мог добиться самыми пышными цветами риторики. Еще поразительней законы Спарты, повелевавшие юношам через каждые десять дней являться обнаженными перед эфорами (членами самого почитаемого государственного суда), дабы те тщательно осмотрели их тела и предписали строгую диету или особый режим начинавшим полнеть, из опасения, как бы не нарушились изящество и симметрия их форм.

Отсюда величайшая точность, с какой греческие художники подражали природе, и старание, с каким они искали в ней движения и позы, придающие их творениям наивысшую достоверность и выразительность. Отсюда вытекает также, что постоянное вдумчивое изучение естественной красоты неизбежно должно было привести их к красоте сверхъестественной, — в силу склонности человека подниматься от идей чувственных к отвлеченным и постоянно упражнять свою способность сравнения, причины коей мы далее объясним более подробно. Следствие это — не одно лишь наше предположение, но истина, подтверждаемая действительностью, и, чтобы убедиться в ней, достаточно устремить взор на драгоценные памятники античной скульптуры, где художники, использовав самые прекрасные фор-

мы и очертания, какие могли найти, отбросили все несовершенное, хрупкое или ничтожное как в физическом, так и в нравственном облике рода человеческого.

То же правило соблюдалось в живописи, и доказательством тому не только рассуждение по сходству, но и свидетельство вышеназванных знаменитых философов, а сверх всего еще пример Зевксиды, который, когда кротонцы поручили ему написать портрет Елены, велел привести самых прекрасных девушек города, дабы заимствовать у них совершенства, каких, знал он, не найти в отдельном индивидууме*. Прискорбно, что время, лишив нас творений этих прославленных мастеров, не дает возможности судить об их редких достоинствах на основании собственных впечатлений.

Когда рассеялся мрак невежества и в Европе возродился вкус к изящным искусствам, вернулись и к изучению природы в живописи и скульптуре, а вместе с тем — к подражанию древним. Путь, по которому шли эти последние в своем открытии идеальной красоты, привел к той же цели и новых художников; несомненно, наиболее известные мастера шестнадцатого века знали и применяли идеальную красоту. Нетрудно найти множество доказательств этой истины в писаниях Леонардо да Винчи и Леона Батисты Альберти, каковые на каждом шагу внушают, что природу надо возвеличивать и совершенствовать; но ограничимся свидетельством величайшего европейского живописца той эпохи, несравненного и все еще недостаточно превознесенного Рафаэля да Урбино. Занятый созданием «Галатеи», Рафаэль в письме к графу Бальдассаре Кастильоне говорит, что нужно видеть многих красавиц и заимствовать у них все самое лучшее, чтобы написать портрет одной красавицы; но так как в мире очень мало сведущих судей и достойных внимания творений, приходится пользоваться «неким идеальным образом», плодом фантазии**

Это правило в дальнейшем воплотили в своих картинах художники самых высоких достоинств и повторили в своих сочинениях самые умные писатели. Можно составить объ-

* «И он не считал, что все, что нужно для [изображения] красоты, может отыскаться в одном существе, потому что обыкновенно природа не создает ничего совершенного во всех отношениях». Цицерон, О подборе материала, кн. 2⁵¹.

** Беллори. Рассуждения о живописных образах Рафаэля д'Урбино. Рим, 1695.

емистый том из одних лишь высказываний Уэбба, Винкельмана, Ричардсона, Фальконе, Хагедорна и Менгса; вот почему я не стану более распространяться о понимании идеального в искусстве у древних и новых и перейду к объяснению того, в чем состоит и к чему сводится сие достоинство в живописи, чьи правила легко перенести на скульптуру, ее сестру и спутницу.

Главные части живописи — рисунок, светотень, колорит и выразительность. В каждой из этих частей имеет место идеальная красота.

Композиция складывается из общего замысла и расположения частей. Идеальное в замысле состоит в выборе сюжета, которого нет в природе и который нас увлекает и радует, а также в подборе красок, фигур и подробностей, отвечающих сути и цели сюжета. Чудом в этом роде была картина Апеллеса «Клевета», описание коей сохранилось у Лукиана * к вящей славе искусства⁵². В одной стороне полотна видна была Клевета в облике прекрасной женщины, выражение лица которой выдавало, однако, злобу сердца. В левой руке она держала факел, а правой волокла за волосы юношу, горестно поднявшего взор к небу, как бы призывая его в свидетели своей невинности. Неподдалеку от юноши был нарисован другой человек, олицетворяющий ненависть, — желтый, уродливый, тощий и со свирепым видом. Наперсницами Клеветы выступали две бабенки: Травля и Ложь, а чуть поодаль внимание привлекала фигура Истины, стыдливой и скромной; следом за ней выступало Раскаяние, в темных, грязных лохмотьях, с отчаянья рвущее на себе волосы. Множество картин с превосходным идеальным замыслом найдет у новых художников всякий, кто сколько-нибудь внимательно изучает историю живописи.

Идеальное расположение — это порядок и согласованность между фигурами, которые следует размещать в соответствии с их ролью и значением, так, чтобы они заняли как раз нужное место, — не приводя в замешательство воображения, не теряясь среди других, не вредя впечатлению от главной фигуры и не подвергая ее опасности остаться незамеченной из-за того, что она слишком удалена от зрителя, недостаточно выделена либо не выполняет своего

* В сочинении «О том, что не следует с излишней доверчивостью относиться к клевете»

назначения. Кроме того, идеальное расположение состоит в умении выбрать обстановку, расстояние, позы и движения головы, рук, ног, тела, которые в совершенстве отвечали бы характеру замысла и воображаемой природе, созданной художником* Одним словом, распределение идеального должно быть таким же в своем роде, как распределение натурального в своем, с той разницей, что в первом случае размещают группы и тела, сотворенные фантазией, а во втором — действительные исторические фигуры. Поскольку большинство читателей лучше знает новую живопись, нежели древнюю, я приведу в качестве образца хорошего расположения одну древнюю картину, пользуясь изящным и красочным описанием Лукиана в одном из его сочинений**. Сюжетом послужила свадьба Александра Македонского с Роксаной, и Лукиан справедливо восхищался искусством живописца. Роксана возлежит на великолепном ложе. Внимание зрителя привлекает прежде всего необыкновенная красота невесты, еще более оттененная девичьей стыдливостью, с какой она потупила очи перед Александром. Сразу видно, что Роксана — главная фигура картины, а Александр — лишь вторая по значению. Группы маленьких Купидонов прислуживают счастливым любовникам. Одни разуваяют и раздевают невесту. Шалун, более дерзкий и решительный на вид, чем остальные, приподнимает фату, показывая влюбленному Александру красоту Роксаны, и с улыбкой поглядывает на царя, словно поздравляя его с грядущим обладанием столькими прелестями. Некоторые, схватив Александра за пояс, тащат его к ложу и заставляют склониться в позе человека, желающего сложить царский венец к ногам Роксаны. Гефестион созерцает эту радостную сцену стоя, опершись рукой на Гименея, который тоже присутствует здесь, давая понять, что разжигал страсть Александра лишь затем, дабы соединить любовников законным браком. В углу картины другие маленькие Амуры развлекаются, играя оружием полководца. Одни тащат копье, потев под его тяжестью; другие — щит, а на нем — Купидона, который поразил сердца влюбленных и наслаждается теперь своим триумфом. Кто-то спрятался за кольчугой, чтобы внезапным появлением напугать

По мнению некоторых писателей, все это относится к рисунку, а не к композиции, но я следовал методу Менгса, который включает это в композицию.

** «Геродот».

товарищей. Таков был порядок и расположение этой замечательной картины. Лукиан добавляет, что автор ее, Аэтий, выставил картину на Олимпийских играх, и она так понравилась Проксениду, распорядителю игр, что он женил художника на своей дочери.

Кому угоден пример идеальной композиции у новых художников, пусть обратится к «Афинской школе» Рафаэля и к росписи потолка в мадридском королевском дворце, где Менгс изобразил «Апофеоз Траяна» и «Храм Славы».

Рисунок — часть живописи, дающая нам должное представление о формах тела, которые зависят либо от очертаний и соотношения частей между собой и касательно целого, что относится к геометрии или анатомии; либо — от характера освещения и угла нашего зрения, что относится к перспективе. Говоря точнее, наука о пропорциях и очертаниях имеет в виду рисунок, наука о живописной перспективе — то, что зовется колоритом и светотенью.

Идеальный рисунок, стало быть, состоит в том, чтобы придать сверхъестественной красоте, которую задумал изобразить художник, достоверность и пропорциональность, отвечающие ее природе; при этом надо выбрать формы наиболее прекрасные, наилучшим образом согласующиеся между собой и образующие наиболее законченное и совершенное целое. Следовательно, этот род красоты присущ больше сюжетам божественным, аллегорическим и мифологическим, а не историческим картинам или портретам, где все достоинство подражания заключается в сходстве с подлинником и где художник придает своим фигурам внешний вид, очертания и пропорции в соответствии с историей либо с действительностью. Лукрецию не должно рисовать с выражением Немезиды или Кибелы, а Карлу V не следует придавать черты Фидиева Юпитера. Юлия Цезаря, который был лыс, не надо награждать шевелюрой Авессалома; Алкивиада же, самого красивого юношу Афин, — выражением лица Поллукса или Мелеагра. Но в сюжетах божественных или вымышленных, где фантазия живописца не скована узами портретного сходства, художник может и должен придать своим фигурам идеальное совершенство форм, наиболее подходящее к их характеру*. Так, необходимо, чтобы Христос во всех случаях обладал наивысшей

* Дон Диего Рехон де Сильва в своих замечаниях к первой песне поэмы «О живописи».

идеальной красотой, сохраняя ее неизменной даже в ужасных муках и скорбях, как мы видим это у Рафаэля в гениальной картине «Диво Сицилии», где наш святой Спаситель, хоть его тащат насильно и хоть он согнулся и едва не падает под тяжестью креста, сохраняет в лице высшую силу, свойственную лишь богочеловеку. То же скажу о Пречистой деве, косой в любых обстоятельствах пристала красота большая, нежели человеческая, достойная матери Христовой, чего не сумел соблюсти итальянский живописец Даниэле да Вольтерра в своей картине «Снятие с креста», где скорбный лик Богоматери ничем не отличается от лица любой женщины, плачущей и стонущей на улице. То же относится к ангелам и святым, коим подобает форма блаженных духов, возвышающихся над человеческой природой. И — дабы не утомлять читателей излишним перечислением — то же самое применимо к языческим божествам и к сюжетам, взятым из легенды или чистого вымысла, в чем были несравненны древние, как можно заключить из сказанного Плинием о греческих мастерах, а также по дошедшим до нас статуям, особенно по «Бельведерскому торсу» и «Лаокоону» — двум наиболее совершенным образцам рисунка, которые можно предложить для подражания нашим художникам.

К области рисунка относится грация в контурах. Я не стану подробно объяснять, в чем именно состоит *грация*, ибо пишу не общедоступный трактат об изящных искусствах, а лишь делюсь своими наблюдениями, предполагая, что читатели уже знакомы с основами. Замечу лишь, что г-н Менгс неточно объясняет это слово *, смешивая грацию с изяществом; сначала он говорит, что «грация контура состоит в том, что мы называем изяществом», но далее различает эти понятия, добавляя, что необходимо «разграничивать в рисунке изящество и грацию». Сверх того, определив сначала изящество как «легкость в соединении с разнообразием форм», он затем выдвигает довод о необходимости разграничения изящества и грации, заявляя, что «грация состоит в союзе того же изящества с разнообразием». Тем самым он разрушает данное им же определение *изящества*, ибо, если для создания грации надо объединить *изящество* с *разнообразием*, значит, *разнообразие форм* и *изящество* могут существовать раздельно; стало

* См. его «Практические уроки живописи», § 9.

быть, неверно, что *разнообразие* есть существенная часть *изящества*, как гласило определение, потому что, будь это так, они были бы нераздельны. Эти краткие возражения я привожу не для того, чтобы принизить высокую оценку, какой безусловно заслуживают наблюдения кавалера Менгса, но лишь затем, чтобы молодые люди, изучающие живопись, не составили себе, ссылаясь на авторитет столь прославленного мастера, неверных и путаных идей о своем искусстве, тем более что труд, о котором идет речь, остался незавершенным среди бумаг автора, и надо полагать, что со временем он исправил бы эти мелкие противоречия.

Идеальная грация в применении к рисунку — это такое расположение объемов в контурах, которое обладает безупречной легкостью, изяществом и разнообразием, полный союз коих весьма редок в природе и достигается лишь посредством таланта мастера. Говоря «безупречной», я подразумеваю — в согласии с сутью изображаемых предметов, ибо одним по их природе свойственна большая грация, чем другим, хотя все способны воспринять известную ее дозу. Так, например, грация форм у бога Пана отличалась бы от грации кентавра Хирона, у Пана грация состояла бы в сходстве с красивым козлом, у которого мохнатые ноги и сухие очертания головы и лба, Хирону придал бы грацию круп сильной горячей лошади, мощной и резвой. Грация двух этих фигур в свою очередь отличается от той, какая подобала бы Геркулесу и Гладиятору: грация Геркулеса, сдирающего шкуру с Немейского льва, — от грации Геркулеса, вознесенного на Олимп и пьющего нектар в обществе богини Гебы; грация Гладиятора, сражающегося на арене, — от грации умирающего Гладиятора; особая грация будет у Нарцисса, созерцающего себя в водах источника, у Акида, склонившего голову на колени Галатен, у Ганимеда, похищенного орлом и служащего виночерпием Юпитеру. Но куда грациозней тела женские, у которых, когда они действительно красивы, колорит приятней, нежели у мужских, контуры более округлые, а движения легче и мягче. Хотя красота бывает одинаковой у того и другого пола, ибо составляющие ее единство, пропорциональность и соответствие частей присущи мужскому телу не меньше, чем женскому, грацией женщины обычно превосходят мужчин.

Нетрудно угадать цель, с какой природа наградила их этим преимуществом: ведь они должны нравиться мужчи-

нам, а ничто так не способствует успеху, как грация, доставляющая большее наслаждение, чем сама красота. Причина здесь та, что красота является нам сразу, не скрывая ничего от воображения и взора, а потому воздействие ее постоянно и всегда одинаково; грация же, зависящая от непринужденности поз и разнообразия форм, с каждым шагом воплощается в новых обликах, которые влекут и восхищают. Вот почему женщины посредственной красоты, если они грациозны, сильнее завладевают сердцами мужчин, нежели раскрасавицы, ибо грациозные, обещая вначале мало, дают потом больше обещанного, то и дело обновляя приятные ощущения; а красавицы, убежденные в совершенстве и всепокоряющей власти своего лица, упускают единственный надежный способ сделать свое владычество прочным, то есть — искусство постепенно вести мужчину от одного удовольствия к другому. Их можно сравнить с теми садовыми цветами, что услаждают взгляд, но не трогают душу, либо с северным сиянием, которое светит, но не греет.

Общественное состояние еще усилило эту природную склонность, установив, что молит о любви мужчина, а женщина ему уступает; стало быть, в грации особенно нуждается пол, который вынужден отказывать в том, чего желает сам, но должен преподносить свой отказ так, чтобы не ввергать в уныние и не отталкивать. В этой борьбе суровости и благосклонности отпор превращается в милость и целомудрие — казалось бы, злейший враг любви — придает ей наивысшую силу и пыл. Вот почему сказал мудрец, что стыдливость — это «четвертая грация», и, на мой взгляд, слова сии — столь справедливы, что я сомневаюсь в возможности длительной и утонченной любовной страсти без стыдливости; выходит, женщины ради собственной выгоды должны хранить ее, как Армида хранила волшебный пояс, чья тайная неодолимая сила была залогом привязанности и плена Ринальдо.

Сказанное о грации контуров, относящейся к рисунку, распространяется и на грацию в прочих частях живописи, на чем останавливаться излишне.

Светотень — это умелое подражание природной игре света и теней на поверхности тел; но, для того чтобы подражание отвечало цели, какую ставит перед собой искусство, необходимо заметно изменить естественное направление света и теней, подчинив их впечатлению, которое должны

производить как отдельные фигуры, так и картина в целом. Лишь общий замысел подсказывает художнику, что он должен изменить; следовательно, идеальное широко применяется в этой части живописи. Главное здесь состоит в выборе масс света, расположении теней и в переходах света и теней, наиболее пригодных для украшения изображаемого предмета. Идеальное состоит также в том, чтобы приглушить свет, где это уместно, — в отличие от наблюдаемого в природных телах, когда яркий свет, падая прямо на них, обильно заливают одни части, оставляя другие в глубоком мраке. Путем игры отражений художник должен располагать свет таким образом, чтобы он в нужных пропорциях распространялся от места, служащего центром нашему взору, к краям формы. Так искусство, подражая природе, делает ее более прекрасной, ибо, срисовывая ее свет и тени, избегает неприятного впечатления, какое создается бы при небрежном распределении их; делает обозримыми, с должной градацией, все фигуры, наделяет каждую из них соответствующей степенью и порцией света в зависимости от ее положения и удаленности; способствует триумфу тех, которые считает важнейшими, и умеряет слишком живое воздействие других.

Идеальное входит также в колорит и заключается в отборе природных цветов более или менее сильных, более или менее пригодных к восприятию солнечных лучей — не таких в точности, какие льет на самом деле это светило, но с изменениями, необходимыми для нужного впечатления общего тона картины и гармонии световых пятен, отвечающих общему замыслу и характеру фигур. Заметим, что идеальное в колорите отличается от идеального в других частях живописи, где оно часто превосходит красотой природу, — например, в композиции и рисунке. Но в колорите и светотени это невозможно, ибо художнику никогда не удастся, как бы талантлив он ни был, живо выразить сияние некоторых природных тел. Как, скажем, передать кистью блеск солнца, зари и пламени или только что выпавшего снега? Краски почного леса, озаренного косыми лучами луны? Сверкание некоторых металлов и драгоценных камней? Какое бы умение ни проявил художник, его искусственные цвета будут в подобных случаях настолько же тусклей природных, насколько изнанка ковра бледней его лицевой стороны. Знаю, что не все философы разделяют мое мнение и что знаменитый Мендельсон сказал: «цвета

в природе не столь чисты и ярки, как локальный цвет искусного колорита». Утверждение это было бы справедливо, ограничься автор лишь несколькими цветами, но, кажется, он, распространяет его на все, а в таком случае весь его авторитет не в силах поколебать то, что опирается на истину и опыт. Когда живописец изображает названные предметы, то, не имея возможности передать яркость их колорита, он пользуется косвенным средством, рисуя в более темных тонах соседние предметы, что по контрасту усиливает сияние предмета главного.

Идеальное в этой части живописи полнее всего раскрывается в сюжетах чистого вымысла. Преисподняя, описанная Мильтоном, где царил «зримая тьма»; пещера Аверно у Вергилия: «*Озеро путь преграждало к нему и черная роища*»⁵³, обитель Плутона, какой ее рисует Гомер, где видна была «вечная глубокая тьма, бледное и затхлое пристанище мрака»; Елисейские Поля, описанные в «Энеиде», куда попадают троянский герой и Сибилла:

*В радостный край вступили они, где взору отродна
Зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится.
Здесь над полями высок эфир, и савом багряным
Солнце сияет свое, и свои загораются звезды* *⁵⁴;

земной рай, чьи соблазны живописует Ариосто в «Пенстовом Роланде» **, где зелень трав была столь яркой, что затмевала изумруды, цветы соперничали с рубинами, сапфирами, хризолитами, топазами, брильянтами, золотом и жемчугом; а дворец сверкал так, что казался сотворенным из пламени. — эти и многие другие картины, которые можно найти у поэтов или выдумать самому, дают обширное поле действия отважной кисти, дабы во всем великолепии показать идеальное в колорите.

Кто желает найти у новых художников законченный образец такого совершенства, пусть внимательно изучит колорит полотен Тициана и светотень у Корреджо.

Выражение (выразительность) — это часть живописи, изображающая движения души, ее страсти либо идеи, — как вызванные присутствием предметов, так и те, что независимо от них проявляются на лице и в позах тела. Идеальное входит сюда двояким образом: во-первых, из движений, порожденных страстями, следует отбирать наиболее

* Энеид., VI 638.

** Песнь 34.

благородные, сильные и решительные и наиболее подходящие к сюжету и герою. Объяснение этого правила у кабальеро Асары настолько удачно и мудро, что стоит привести его здесь целиком: «Союз души и тела, — говорит Асара в своих «Замечаниях по поводу трактата о красоте» Менгса, — таков от природы, что любое движение одной вызывает ответное движение другого. Коль скоро живописец изображает свои фигуры в действии, ему надлежит выразить в лицах и во всем прочем то положение и те движения, какие душа произвела бы в телах, находишься она действительно в подобном состоянии; но так как среди этих движений есть свой плюс и минус, то есть одни принужденные, другие непосредственные; одни благородные, другие пошлые и т. д. на тысячу ладов, то умение выбрать такие, что создают красоту, целиком зависит от вкуса живописца. Если страсть, которую он хочет выразить, неистова, а живописец скопирует заурядный образец, получится вещь напыщенная и уродливая; чрезмерно потрясая органы чувств, она вместо удовольствия причинит муку. Ни на миг не должен живописец упускать из виду великое правило, составляющее тайну его искусства, а именно: что назначение живописи — удовлетворять душу и чувства, услаждая, но не обременяя их».

В этом роде выразительности несравненны были древние, в особенности живописцы Аристид и Тимомах. Аристид, как повествует Плиний *, прославился на всю Грецию портретом матери, которая, будучи смертельно ранена и почти испуская дух, тревожится, как бы младенец, ищущий ее груди, не напился крови вместо молока. Тимомах изобразил Медею, убивающую своих детей, так, что в лице ее читалась ярость, побуждавшая рвать их на куски, и в то же время материнская нежность, отводившая ее руку в разгар убийства. Эпиграмма греческой антологии, восхваляющая автора картины и переведенная Авсонием, весьма красноречиво описывает состояние духа Медеи:

*Как захотел Тимомах на картине представить Медею
С мыслью ужасной детей собственных смерти предать,
Труд несказанный ему был представить различные чувства
Матери, что у нее страстно боролись в душе.
Гнев сочетается в ней со слезами и жалость со гневом:
Видишь, как в том и другом то и другое сквозит.*

* «Естест. ист.», кн. 35, гл. X.

*Этой довольно борьбы, ибо детской пролитие крови
Дело матери рук, а не твоих, Тимомах*⁵⁸.

Второй способ, каким идеальное проникает в выразительность, состоит в придании божественным и сверхъестественным фигурам очертаний и внешности, выражающих побуждения души, — однако без человеческих изъянов и убожества. Архангел Михаил может гневаться, но у него не должно быть бешеных, налившихся кровью глаз, сведенных судорогой мышц, багровых щек, неистовых движений и других признаков человеческого гнева. Венера должна обольщать, но так, чтобы ее не приняли за какую-нибудь Таиду, — ведь она богиня, дочь Юпитера. То же можно сказать и о других мифологических или святых персонажах: художник обязан, дабы придать им соответствующее выражение, возвыситься над обычной природой, ища в сфере идеального то, что свойственно природе божественной. Не стану говорить о заслугах по этой части других знаменитых мастеров, упомяну лишь высший образец идеального выражения — «Снятие с креста» Менгса в мадридском королевском дворце, по праву прозванное «воплощением стойкости духа»; нет смысла описывать его здесь, поскольку биограф Менгса сделал это с большим умом и знанием дела*.

Наконец, люди сведущие считают, что идеальное должно входить даже в форму одеяний и расположение складок, дабы по ним можно было узнать, свершил ли уже герой свой поступок или только приступает к нему; непосредственно или вынужденно его движение; одежда ли то богини или обычной женщины; ангела или мужчины; особы из действительной жизни или фантастической; эти и другие подобные замечания, хотя кажутся на первый взгляд несущественными, способствуют, однако, совершенству целого.

Читатели удивятся, наверно, что в моих примерах выдающихся живописцев не нашлось места для испанцев, в то время как Испания породила такое множество мастеров и столь превосходных. Причина моего умолчания — долгая разлука с Испанией, откуда я уехал ребенком, не получив возможности собственными глазами оценить достоинства ее живописи. Те, кто пожелает ознакомиться с нашими богатствами в этом роде, да соблаговолят обратиться к

* Стр. XV.

мудрым и ученым заметкам об испанской школе дона Диего Рехона де Сильвы; а также к письму кавалера Менгса дону Антонио Понсу и к «Путешествиям по Испании» этого последнего — труду, в коем основательность и ученость сочетаются с любовью к отечеству и с похвальным рвением примерного гражданина.

VII

ИДЕАЛЬНОЕ В МУЗЫКЕ И ПАНТОМИМЕ

В музыке идеальная красота необходима более, нежели в других искусствах. Причины тому следующие: 1) Подражание в музыке всегда неопределенное и родовое, если только слова не уточняют значение звуков; а стало быть, дабы привлечь внимание слушателя, надо выдвинуть идеальный мотив, к которому должны относиться все модуляции. 2) Музыка вменяется в обязанность улаживать слух, чего нельзя достичь без приятного и искусного расположения тонов или колебаний, то есть без отбора их и объединения в какую-то целостность. 3) Значительное изменение, которому подвержены звуки человеческого голоса или колебания звучащих тел, когда они образуют гармонический интервал, ибо искусство неизбежно меняет их, то уменьшая либо увеличивая их силу, то удлиняя либо укорачивая протяженность, то придавая им длительность, какой не было у них в природном состоянии. 4) Расположение тонов и полутонов, особенно когда они образуют лады мажорный и минорный, в зависимости от различных гамм, где нельзя достичь удачного размещения без помощи знаков, не существующих в природе. Таковы бемоль, диез, бекар и другие плоды чистого вымысла музыкантов, введенные в искусство, дабы прояснить нотную запись, облегчить исполнение и приспособить инструменты к человеческим голосам.

Можно найти и другие, не менее убедительные доводы, но я опускаю их, дабы не употреблять сугубо ученых выражений, коих сознательно избегаю, боясь отпугнуть мало подготовленных либо вовсе несведущих читателей.

Из совокупности означенных причин вытекает, что, хотя музыка ставит себе целью подражать природе и действи-

тельно подражает ей при помощи своего собственного орудия, то есть звуков, ее подражание, однако, не столь явное, как подражание в поэзии, скульптуре и живописи, потому что сумма печленораздельных звуков не определяет свой предмет с такой точностью, как стихи, очертания и цвета.

Следовательно, чем дальше от природы, тем больше воздействие на нее искусства и тем больше простора для удач или сумасбродств художника. Для разъяснения этого правила, — которое я подробнее разобрал в труде «Перевороты итальянского музыкального театра», — предположим, что композитор хочет положить на музыку божественные, стоящие выше всяких похвал стихи Вергилия, где описывается самоубийство царицы Дидоны, поразившей себя мечом беглеца Энея⁵⁶. Дабы изобразить эту возвышенную картину и представить нам неутешные страдания женского сердца, композитор прибегнет к помощи басовых струн, производящих глухой, тревожный и смутный шум; он усилит жалобный и патетический звук некоторых инструментов, а также использует быстрые и стремительные модуляции, которые, подражая явлениям, наблюдаемым в природе при какой-нибудь буре, землетрясении или шторме на море, дают понять путем сличения смятение и растерянность злополучной Дидоны:

...и прибоем гнева бушует⁵⁷.

Но все эти средства, единственно возможные в музыке, не столь характерны именно для смерти Дидоны, чтобы нельзя было их применить к сотне других сюжетов. Музыка их переносит на любого другого героя или героиню, на любого человека, находящегося в сходных обстоятельствах. Главные очертания картины Вергилия полностью стираются, и в ней не остается ничего, что выделяло бы и отличало ее от множества ей подобных. Несколько раз я присутствовал и на представлениях «Покинутой Дидоны» Метастазия, положенной на музыку разными маэстро, и, хотя внимательно изучал по партитуре речитатив и арию последней сцены, нигде не нашел подробностей, придающих такую чудесную выпуклость живописанию Вергилия. Меч, столь необычными путями привезенный из Трои в Карфаген; цель, для которой берет его Эней; прискорбное употребление его Дидоной⁵⁸; слепая, неистовая страсть, вынудившая царицу столь высокородную и наделенную такими со-

вершенствами лишить себя жизни в цвете лет; ее красота, юность, грация и прелести, дававшие ей право уповать на более счастливую судьбу; великие милости и благодеяния, оказанные ею потерпевшему кораблекрушению Энею и всему его отряду; неблагодарность троянского принца, его измена женщине, принесшей в дар ему самые нежные и драгоценные чувства, и тысячи других обстоятельств, которые, растрогав сердце читателя, возбуждают совокупность идей, заставляющих нас принимать такое участие в предметах подражания; все это, повторяю, совершенно теряется в инструментальной музыке. Вот почему инструменты редко доставляют такое наслаждение, как пение, где выражен предмет определенный, который душа созерцает в различных его аспектах и который доставляет столько приятных ощущений, сколько в нем есть различных соотношений.

Итак, музыка подражает природе, но, как сказано выше, подражает более смутно, чем другие искусства, причем это относится лишь к одной ее части, к мелодии. Гармония же изменяет природу, вместо того чтобы ее изображать, овладевая природным звучанием, сводя его к интервалу и отвергая всякую модуляцию, которую нельзя определить в данной музыкальной системе. Стало быть, пока музыка предлагает нам только чистые гармонические интервалы либо различные части современной гармонии, искусно переплетенные меж собой, она доставит наслаждение слуху, но ее нельзя будет назвать искусством, основанным на подражании, ибо в природе ничто не являет нам образа гармонического интервала или контрапункта. Нет, к примеру, звучащего тела, которое естественно производило бы совершенный консонанс, ни звука, колебания которого составляли бы октавы, квинты и терции. И даже если придерживаться мнения Лукреция, что первые музыкальные идеи заимствованы из пения птиц⁵⁹, бесспорно все же, что достоинство и сладость этого пения не в гармонии, но в мелодии, иначе говоря, не в соединении многих одновременно звучащих голосов, но в последовательном развитии одного голоса, издающего горлом приятные модуляции, как делает это соловей и другие певчие птицы. Итак, красота гармонии абсолютна, ибо зависит от неизменных соотношений между одними звуками и другими, а не сравнительна, так как, не подражая ничему в природе, нельзя провести сравнение копии с подлинником. Поэтому исследова-

ние гармонии относится больше к математике, нежели к изящным искусствам.

Подражание в мелодии состоит в том, чтобы рядом последовательных приятных звуков живописать физические и нравственные предметы природы, возбуждая чувства слушателя. Мелодия живописует либо прямо, выражая материальный шум звучащих тел, внушающих нам так или иначе какую-нибудь идею, страсть или образ, — например, когда изображается шорох ветра, грохот громов, крики сражающихся воинов и т. п.; либо косвенно, воспроизводя ощущения, возбуждаемые в нас образом таких вещей, которые, не будучи звучащими, не входят в сферу слуха; способ, каким это осуществляется, был обстоятельно разъяснен во втором разделе настоящего труда. Мелодия приводит в движение чувства, либо подражая междометиям, вздохам, интонациям, возгласам и модуляциям обычной речи, каковы в соединении с известными идеями, воспроизводимыми в данном случае, или по крайней мере с воспоминанием о них порождают в то же время зависящие от них страсти; либо отбирая эти же модуляции не у одного индивида, но у многих и образуя из всех них папев, который в музыке зовется мотивом; либо затрагивая звуковыми колебаниями участок нервов, именуемых патетическими, от действия и упражнения коих рождаются страсти.

Я мог бы более пространно изложить эти правила и исследовать различные источники подражания в музыке, разъяснив некоторые пункты темной и потаенной философии, о которой композиторы никогда и не помышляли; но здесь нет для этого места, и я ограничусь приложением вышеизложенных основ к различным частям музыки.

Идеальная красота мелодии состоит в том же, что было сказано про другие искусства. Как описание бури у Вергилия есть совокупность многих физических явлений, происходящих на земле, на море и в воздухе во время какой-нибудь грозы; как характер Августа или Тита есть сумма нравственных максим и благородных поступков, рассеянных в истории, но слитых воедино поэтом и отнесенных к определенному индивиду, — так и ария, дуэт, трио, музыкальный мотив любого рода есть искусное сочетание наиболее приятных модуляций, какие слышны в человеческих голосах, когда люди одержимы страстью, либо колебаний звучащих тел, наиболее пригодных для гармонии. Хотя итог этих модуляций или колебаний не таков, как в при-

роде, ибо ни один индивид и ни одно звучащее тело не производят музыкальных мотивов без наведения порядка правилами искусства, тем не менее никто не скажет, что мотив вокальной либо инструментальной арии — создание разума или музыкальная химера, ибо все составные элементы ее действительно взяты из природы.

В ритм, важнейшую часть сего чарующего искусства, также входит много идеального. Под ритмом в музыке понимается соотносительная длительность звуков, входящих в вокальное произведение, а так как соотносительная длительность состоит из двух элементов, то есть из времени, употребленного на звучание, и из пропорции или симметрии, с какой текут одни звуки по отношению к другим, стало быть, ритм складывается из двух главных частей — меры⁶⁰ и движения. Мера точно устанавливает время, а время вместе с движением определяет взаимное соответствие частей.

Есть, следовательно, ритмы естественные и ритмы, изобретенные искусством. Кто внимательно изучит в природе различные звучащие тела, как это сделал знаменитый филолог Исаак Фосс*, тот найдет правила ритма, наблюдаемые в звучании многих из этих тел. По словам Фосса, упомянутая пропорция незримо сопутствует почти всей природе. Его тонкий изоощренный слух уловил ее в рыси и галопе лошадей, в капели с крыши и в струях фонтанчиков, в полете птиц, биении пульса, звучном размахе колоколов, в па танцора, во всех вещах, движущихся в такт, в периодах ораторской речи и речи обыденной; чуткое ухо Фосса уловило ритмические созвучия даже в шорохе гребня, когда парикмахер завивает волосы.

Искусственные ритмы изобретены поэтами и музыкантами для внесения порядка в движение и время своих искусств. Древние были неподражаемы по этой части. Их просодия была неисчерпаемым источником ритмов, и почти не было движения в предметах природы, которому они бы не подражали. За немногим исключением, музыкант или поэт могли выразить все природные действия либо числом мер, образующих стопу, либо то более медленным, то более быстрым течением слов или звуков, либо различными родами ритма, бывшими у них в ходу, либо порядком, последовательностью и переплетением тех же самых рит-

* «Об исполнении стихов и о воздействии ритма».

мов в зависимости от разнообразия и числа стихов и от длительности строфы. Если, например, поэт или музыкант хотел изобразить движения легкие и быстрые, он брал стопу, именуемую трибрахией, то есть состоящую из трех кратких слогов. Если нужно было передать тяжеловесность и неуклюжесть какого-нибудь предмета, пользовались спондеем и молоссом: первый состоял из двух долгих слогов, а второй — из двух долгих, предшествуемых одним кратким⁶¹, и оба весьма удачно подражали движениям медлительным и неповоротливым. Если требовалось живописать вещи, вызывающие радость и ликование, прибегали к дактилю, расположение кратких и долгих слогов в коем производило как раз нужное впечатление. Дабы не слишком углубляться в эти вещи, достаточно нам знать, что ритм у древних был своего рода часами, точно отмеряющими физические движения страстей и предметов.

Музыка в своих основах имела тот же ритм, что и поэзия. Ее мера и движение в совершенстве согласовались с длительностью метрических слогов, и оба искусства тем самым всегда были дружны: поэт указывал музыканту, каким ритмам следовать, рисуя данную страсть, а музыкант сообщал большую выразительность и силу ритмам поэта. Из такого счастливого согласия и единства между движениями страстей и ритмами поэтическими и музыкальными проистекало, как о том свидетельствуют все писатели древности, влияние греческой музыки на души людей, ибо она возбуждала либо успокаивала чувства по воле музыканта. Я не останавливаюсь на доказательствах, потому что об этом предмете написано много, да я и сам достаточно разъяснил его в моих «Переворотах»^{*}

В новой музыке выразительность гораздо слабее, потому что связь между музыкой и поэзией не такая тесная, а также потому, что мы не сумели использовать ритмы столь широко и удачно, как это делали древние. Правда, современные музыканты уверены, что довели свое искусство до высшей степени совершенства, но это лишь призрак непомерного и неразумного тщеславия. В другом, более обширном труде, о содержании коего я дам краткое представление читателям в последнем разделе настоящего трактата, я изложу свое скромное мнение об отсталости нашей музыки и поэзии по части ритма и выразительности.

^{*} Том 2, гл. XII венецианского издания.

Дабы меня не упрекали в праздном повторении написанного другими, я займусь главным образом испанской поэзией и музыкой и покажу, что им не хватает многих видов ритма, чрезвычайно выразительных и необходимых для богатства и разнообразия форм; я поведаю также, какими средствами ввести их, и открою талантам новый путь обогащения нашего языка, что сделает его столь же подходящим для музыки, как нынешний итальянский. Понимаю, что обещание сравнять наш язык по музыкальности с итальянским покажется многим моим соотечественникам и почти всем иностранцам донкихотской похвальбой, плодом патриотического ослепления; но сейчас я лишь молю отложить приговор до полного знакомства с предметом.

Возвращаясь к идеальному, легко понять, сколь велико его влияние на ритмическую часть музыки. Естественное произношение слов определено либо временем, потребным на то, чтобы их выговорить, либо повышением или понижением голоса. Поэтому в образовании слов идеальное играет малую или вовсе ничтожную роль. Но зато роль его велика в отборе и расположении различных слов; в более или менее быстром течении тактов, употребляемых при декламации или пении; в различных переплетениях ритмов. Идеальным руководствуются музыкант или певец, когда ускоряют либо ослабляют движение и меру по своему вкусу, хоть и с неизменным соблюдением законов гармонии. Различное впечатление от одной и той же арии или мотива в исполнении различных музыкантов или певцов — вот, на мой взгляд, очевидное доказательство того, что наслаждение ритмом порождено идеальным началом. Превосходный по своему рисунку, симметрии и выразительности мотив становится нестерпимым, едва исполнитель изменит точную степень принадлежащего этому мотиву движения; вот почему нынче не правятся арии, которые некогда пели Фаринелли, Эджицелло и другие знаменитые певцы; тщеславие новых видит в этом преимущество теперешнего стиля над древним, словно можно доказать уродство Елены или Фриины тем, что бездарные живописцы наших дней не умеют выразить в своих портретах цвет и черты лица античных красавиц.

Перейдем от ритма к модуляции, где идеальное состоит в том, чтобы наиболее приятным образом связать между собой ряд тональностей и ладов, причем пение либо переходит от одной тональности или лада к другим, либо обра-

зует разумно построенный мотив в пределах одной тональности или лада. Этот мягкий переход и эта почти незаметная смена движений голоса или колебаний инструмента соответствуют полутонам в живописи. Подобно тому как последние, придавая нужную градацию цветам, способствуют совершенству светотени и сообщают колориту мягкость, выпуклость и красоту, точно так же модуляция, сочетая легко, грациозно и разумно тональности и лады, соразмеряя их протяженность и силу с впечатлением, которое они должны произвести, приглушая одни, выдвигая вперед другие и умело противопоставляя их, — есть главная причина наслаждения, которое мы получаем от песни. Из этого правила с очевидностью вытекает, что главная красота модуляции состоит в идеальном; ведь, хотя тоны взяты из природы, то есть из возможных, а иногда действительных движений человеческого голоса, однако искусное сплетение их зависит всецело от таланта художника. Есть также другой род идеального в этой части музыки, и состоит он в умении сплести и вести ряд голосов, соответствующих персонажам из области чистого вымысла, как, например, если вывести на сцену поющую Венеру, Гебу, Аполлона или Граций: либо фигуры аллегорические, вроде Ненависти, Любви, Смеха, Удачи или Славы; либо изобразить звучание некоторых предметов, превосходящих совершенством предметы зримые, или звучание предметов, никогда не виданных в природе. Такова была, верно, музыка Елисейских Полей, описанная в шестой книге «Энеиды»:

Песни поют, и фракийский пророк⁶² в одеянии длинном
Мерным движениям их семизвучными вторит ладами,
Пальцами бьет по струнам или плектром из кости слоновой *⁶³.

Мне довелось слышать весьма похвальный образец гармонии этого вида в «Орфее» Кальсабиджи, положенном на музыку знаменитым венецианцем Бертони: когда начиналась сцена в Елисейских Полях, часть инструментов издавала звуки высокие и радостные, часть играла арпеджио в изящнейших секстиолях, а часть играла в самых высоких регистрах, исполняя весьма живые и виртуозные узоры мелодического рисунка. Такова же гармония хора небесных сфер в пифагорейской системе, которую Пьетро Мета-

* Энеид., п. VI. Перев. Веласко.

стазио ввел в свою драму «Сон Сципиона», и новая разновидность шума, производимого звучащими предметами в земном раю, как описывает их Мильтон в своей знаменитой поэме:

Хоры птиц
Звучали вокруг, а ветерок весенний
В полях и рощах веял ароматом
И колебал дрожащие листья * ⁶⁴.

Скажу то же о Плутоне, выходящем из преисподней, о священном ветре, которому вторил гул храма в Дельфах, когда прорицала жрица, и о том, что колыхал дубы додонской рощи, когда Юпитер изрекал свои оракулы.

Изящество, разнообразие, непринужденность и нежность модуляции — вот главное достоинство итальянской музыки и причина предпочтения, которое оказывают ей люди понимающие, по сравнению с музыкой других народов. Вотще немцы похваляются, что усовершенствовали гармонию и инструментальную музыку, вотще пытались французы, исписав уйму бумаги, принизить высокую славу итальянских композиторов и певцов. «Верховный суд ушей» ⁶⁵, по выражению Квинтилиана, положил конец соперничеству и склонил всю ученую Европу на сторону изумительных модуляций Перголезе, Переса, Терраделлы, Дуранте, Буранелло, Чичо, Майо, Паизелло, Сарти, Анфосси и многих других. И если во Франции все еще восхищаются, не разобравшись в них, симфониями и речитативами Люлли; если дух пристрастия, опираясь на учение и подлинные достоинства кавалера Глюка, возносит до небес его мощный стиль, полную гармонии инструментовку, сильное, мужественное выражение и точность в приспособливании музыки к смыслу слов, — тем не менее наиболее просвещенная и беспристрастная часть нации высказалась в пользу мелодии, одухотворенной чувствительностью стиля нежного, ласкового, ясного и украшенного всеми прелестями искусства, столь пленяющими нас в сочинениях Пиччини, Траэтты и Саккини.

Точно так взор фригийца Париса, поблуждав по нагим телам Минервы и Юноны, остановился на прескраснейшем теле Венеры, коей послушная очам рука отдала яблоко, награду красоты.

* Песнь V «Потерянного рая». Стихи в переводе, который только что осуществил в Италии дон Антонио Палазуэлос.

Кроме особой идеальной красоты, свойственной каждой из составных частей музыки в отдельности, есть идеальная красота, присущая их совокупности; ее применение легко вывести из тех же самых правил. Наивысшей красотой этого рода было бы совершенное единство музыки, поэзии, танца и перспективы в театральном представлении, которое итальянцы называют оперой, — высший полет человеческого гения и предел совершенства в искусствах, основанных на подражании.

К сожалению, множество причин препятствует успехам музыкальной драмы и чудесным следствиям подобного единения.

Большая часть того, что можно сказать об идеальном в танце, заключена в ранее сказанном о поэзии, живописи и музыке; читатель сам без труда сделает выводы из общих правил. Индивидуальное и характерное в танце зависит от его способа подражать природе позами и движениями тела, наука о которых до сих пор не определена с точностью, необходимой для построения системы, — особенно в пантомиме, — что составляет серьезное препятствие для писателей, желающих разумно обсудить этот предмет. Нельзя ясно объяснить, в чем состоит идеальная сторона танца, пока не будет точно определено, в чем состоит его подражание природе. В ожидании этих определений мы ограничимся общим замечанием, что идеальное в простом танце, который можно назвать танцем на подмостках или бальным, состоит в том, чтобы объединить одним значением или мотивом наиболее привлекательные движения, на какие способны члены человеческого тела; представить глазам наиболее соразмерные и приятные их очертания; указать на полу залы или на сцене линии красоты, которым должны следовать танцоры, и, наконец, увязать и расположить фигуры таким образом, чтобы они составили симметричное целое и явили взору образ порядка, соответствия между частями и разнообразия вкупе с единством. В пантомиме же идеальное состоит в придумывании новых сюжетов, предельно выразительных и способных воплощать подходящие образы; в украшении их уместными эпизодами, сходными с эпизодами поэзии; в искусном введении персонажей, представляемых зрителю способом наиболее доходчивым, благородным и отвечающим сюжету; одним словом, в применении к хореографическому подражанию сказанного выше о подражании в музыке и поэзии.

VIII

ИДЕАЛЬНОЕ В ПРЕДМЕТАХ НАВРСТВЕННЫХ, ПОСКОЛЬКУ ОНИ ВХОДЯТ В СФЕРУ ИСКУССТВ, ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ

Если бы в начале настоящих изысканий я не обещал ограничиться искусствами, основанными на подражании, я мог бы теперь распространить владычество идеальной красоты далеко за пределы их сферы и показать ее власть над архитектурой, красноречием и философией, равно как над воображением и чувствительностью людей. Но так как предмет сей обширнейший и для меня необозримый, поделюсь лишь в виде опыта некоторыми мыслями о влиянии красоты на нравственную философию, предоставив читателям удовольствие самостоятельно приложить ее к другим различным предметам.

Полагаю, что от разговора об этом роде идеального меня не должно отклонять сомнение некоторых в том, присуща ли красота предметам нравственным, ибо такое сомнение легко рассеять, прочитав сколько-нибудь внимательно написанное по данному поводу авторами, рассуждавшими о красоте *. Я не стану также исследовать, в чем состоит подлинная красота добродетельных поступков; ведь, как я уже несколько раз говорил, мои размышления об идеальном предполагают предварительное знакомство с подобными вопросами. Единственное мое намерение — приложить правила, установленные в настоящем рассуждении, к человеческим поступкам, однако лишь в той мере, в какой они принадлежат не к морали, но к искусствам, основанным на подражании. Взятые с такой оговоркой, они, несомненно, допускают идеальную красоту, точно так же как получают ее предметы скульптуры, живописи, поэзии и пантомимы, ибо нравственные поступки бывают более или менее совершенными, и художник, им подражающий, может

* См., например, выдающийся «Опыт о прекрасном» иезуита Андре, куда входит длинный параграф, толкующий о красоте в нравственных предметах; и труд Круза на ту же тему, где доказывается, что красота присуща не только морали, но и религии.

выбрать ту степень совершенства, какая наиболее пригодна для его целей. То обстоятельство, что прототип или мысленный образец, составленный художником, более или менее изменчив, более или менее отвечает обычаям либо идеям, принятым у данной нации или в данную эпоху, не мешает ему служить прообразом для искусств, основанных на подражании. Во-первых, как показывают философы более просвещенные, основы морали изменчивы в своем применении, но не в своих началах, а стало быть, эти начала могут служить отправным пунктом для ума при создании прототипа нравственного совершенства. Во-вторых, та самая зыбкость, в какой упрекают предметы нравственные, может быть поставлена в укор и созданиям вкуса, а коль скоро в этих последних за художником признают право измышлять образец и соотносить с ним произведение, почему отрицать такое право применительно к первым?

Установив общее положение, что в предметах нравственных есть идеальная красота, покажем это всего лишь на двух частных примерах, заимствовав один из смешанных действий, каковы суть страсти или чувства, а другой — из так называемых чисто нравственных обычаев. В качестве образчика первых возьмем любовь, а вторых — добродетель, посоветовав тем, кто захочет более основательно изучить сей важный и тонкий предмет, обратиться к «Опыту о страстях» англичанина Хатчесона и к превосходному труду шотландца Смита «Теория нравственных чувств».

Нет чувства, где идеальное проявлялось бы с такой силой, как в необъяснимой страсти, именуемой любовью, каковая есть одновременно горечь и улада жизни и относительно коей неизвестно, считать ли ее карой или милостью природы. Так как главное ее свойство, когда она прочно укоренилась в сердце, — притягивать к себе все прочие способности души и поработать фантазию, заставляя ее служить целям этой страсти, не удивительно, что фантазия возвеличивает любимый предмет и даже создает себе кумир, доводящий до безумия. Все преувеличено, все сверхъестественно для ослепленного страстью обожателя. Ему кажется, что природа истощила свои сокровища, а вселенная собрала все свои совершенства, дабы украсить сладостную химеру, созданную в уме им самим. В мире телесном нет прелести, нет красоты, которой не обладал бы его кумир. Волосы возлюбленной — золотые нити, подобные солнечным лучам. Очи ее — звезды, сияющие ярче созвезд-

дий небосвода. Паросский мрамор не сравнится с белизной ее тела, слоновая кость меркнет перед цветом ее лица. Дыхание ее уст ароматнее амбры и самых благоуханных лесов Аравии или Цейлона. То же и в мире нравственном. Прелести возлюбленной выше и совершенней, нежели у трех спутниц Венеры. Шутка, которая покажется холодной и плоской другим, для влюбленного — признак мудрости более глубокой, чем та, какую древние влагали в уста Минервы.

*Ни Каллиопы, ни бог Аполлон мне стихов не внушают,
Нет, вдохновляет меня милая только моя* * 66.

Самое большое сумасбродство состоит в том, что не только возлюбленная наделяется идеальным совершенством, но также окружающие ее предметы, все, что каким-либо образом ей принадлежит. Небо, земля, море, все стихии сияют и цветут там, где появляется обожаемый предмет. Итак, всякий настоящий влюбленный — неизбежно поэт и, что всего поразительней, поэт-мечтатель; ведь в то время как другие, измышляя, сознают, что выдумывают, влюбленный искренне верит, будто преувеличения его — чистая правда и вымышленная идеальная красота, которую он приписывает возлюбленной, все же ниже ее подлинной красоты. В известном смысле правильно, что любовь — род идолопоклонства, ибо множество прелестей, какими она украшает и обогащает свой предмет, почти исключает его из среды людей; поэтому так трудно или, лучше сказать, невозможно сразу излечить сей недуг, когда он достиг апогея; в самом деле, как убедить влюбленного, что он не должен любить особу, кою он почитает божеством, совокупностью всех совершенств? Как вырвать у него из души такое убеждение, когда оно поддерживается всеми его телесными и духовными силами? Атаковать в лоб его грезу не менее опасно, чем разбудить лунатика, когда он во сне карабкается по лестнице или бредет по обрыву над рекой.

В этом пыли и полете фантазии состоит то, что зовется в обыденной жизни любовью платонической; любовь химическая и невозможная, если понимать ее с метафизической точностью; но при известных ограничениях она, завися от нравственных и политических условий нации, во мно-

* Это признание Проперция разделяют все влюбленные, когда хотят быть искренними, признаваясь в своем безумии.

гом приближается к тому идеалу, коего совершенным образом является. Если подразумевать, что при любви платонической телесная красота воздействует целиком на дух, не затрагивая чувств, то такая идея совершенно ложна, ибо природа установила необходимую связь между красотой и желанием обладать ею, и допускать одну без другого — все равно что разделять причину и следствие. Весьма справедливо поэтому высмеивать проявления любви, которые смешивают телесные движения человека с метафизическими отвлеченностями. Но коль скоро платоническая любовь означает лишь порядок, вводимый рассудком в чувственные движения, вызванные красотой, и подчинение законам приличия; либо, коль скоро влюбленный предпочитает достоинства любимой, порожденные душой, достоинствам, основанным на телесной красоте, и последняя служит не целью, но лишь средством, дабы выше оценить красоту духовную, — было бы чрезмерным унижением человеческой природы отрицать за ней способность на такую разумную или платоническую любовь. И хотя над ней потешаются, считая невозможной, в эпикурейский век вроде нашего, когда порча нравов до такой степени разъела души, что всякий героический порыв кажется нам театральной или романтической выдумкой, тем не менее так было не во все времена, и нет оснований считать невозможной такую любовь у всех индивидов рода человеческого; признаюсь, впрочем, что для большинства людей она трудно достигаема и необычна. Здесь не место излагать нравственные причины, влияющие на большую или меньшую духовность означенной страсти, ни выяснять, почему любовь была чище, сильнее и постоянной в одни века и при одних обстоятельствах, нежели в другие; скажу лишь, что единственно в любви платонической мы находим ту идеальную, совершенную красоту, коя возносит человека над заурадной природой, очищая его, так сказать, от треволнений низких страстей. Вот почему картины ее так подходят для поэзии, что особенно заметно в стихах Петрарки, высокого гения, чья тончайшая кисть сумела расцветить самые хрупкие, почти неуловимые оттенки этой страсти, ярко изобразив не внешние действия и чувственные удовольствия, но движения души, обуреваемой одновременно любовью к красоте и к добродетели. Чувственная, телесная сторона любви была с такой наглядностью представлена в стихах греческих и римских поэтов, что невозможно

вновь живописать ее, не пользуясь образами и идеями, тысячекратно повторенными; Петрарка захотел проторить новую дорогу, рисуя духовную, философскую сторону любви, и выполнил задуманное, применив краски, которыми снабдила его философия Платона и Пифагора. За это он был признан писателем самобытным, единственным в своем роде, и хотя ученые тупицы за ним не последовали, зато его высоко оценили те, в ком чувство меры и превосходный вкус соединяются с самыми возвышенными идеями о назначении поэзии.

Другое свойство любви — способность преобразовать и превращать в самое себя второстепенные страсти даже враждебные ей, так что все они способствуют возвеличению идеальной красоты. Возьмем влюбленного, в чьем сердце общение, привычка и время запечатали образ его возлюбленной, и возьмем сладостный предмет его чувства; уверенная в своей власти над добровольным, покорным рабом, возлюбленная забавляется тем, что отягощает его узы и усугубляет бремя рабства, то зажигая в поклоннике неистовую ревность, то леденя его притворным пренебрежением, то примешивая к беглым, преходящим усладам горечь непостоянства, капризов и причуд, столь частых у красавиц; несомненно, душа влюбленного будет переходить от одного чувства к другому, как прилив и отлив Эврипа⁶⁷, и на каждом шагу он будет ощущать, что бешенство, боязнь, печаль и ненависть раздирают ему сердце. Но эти страсти, столь противоположные любви, лишь придадут ей большую силу, как от куска льда, брошенного в горн, огонь вспыхивает ярче. Самый гнев, приковывая воображение к любимой, заставит вновь и вновь открывать в ней достоинства и поднимать их над естеством из опасения потерять их; а потому никогда женщина не предстает взору влюбленного столь прекрасной и никогда власть ее над ним не бывает так сильна, как сразу после ссоры. Отсюда глубоко верная поговорка: «разлад в любви — любви возобновленье»⁶⁸. Нетрудно указать физическую причину этого; если животные духи приведены в движение, их легко повернуть на другой путь, когда есть высшая сила, притягивающая их к себе, а в таком случае высшей силой становится господствующая страсть. В нее обращаются другие страсти, и естественно, что фантазия разыгрывается, подобно тому как сила следствия возрастает при умножении действия причин, и, стало быть, идеальная красота возлюб-

ленной кажется намного больше, чем это есть в действительности.

С меньшей силой, но не меньшей точностью это же правило подтверждается на остальных нравственных предметах. В добродетели идеальная красота имсет место двояко: либо в проявлении какой-нибудь одной добродетели, либо в совокупности всех. В первом случае идеальное обнаруживается, когда речь идет о поступке в высшей степени героическом, предполагающем огромную душевную силу и к которому не примешивается ни самолюбие, ни частный интерес. Таковы были многие поступки Сократа; такова любовь к отечеству Регула, который предпочел медленную мучительную смерть от рук карфагенян, лишь бы не дать римлянам малодушного совета заключить с врагом позорный мир; такова была благородная дружба многих древних греков и скифов, о чьих деяниях поведал нам своим золотым пером Лукиан в диалоге «Токсарид»; таковы, наконец, многие проявления высокой добродетели у подвижников нашей святой веры, коими полна история церкви. Образец в этом роде представляют чувства, содержащиеся в следующем сонете, — который одни приписывают св. Тересе, а другие — св. Франсиско Хавьеру, — где полное самоотречение и покорность воле божьей достигают степени столь высокой, что осуществление их на деле кажется скорее прямым следствием благодати, чем немощной человеческой природы. Сонет этот следует причислить к самым замечательным примерам красоты, какие дарованы христианской моралью.

Не потому, Господь, ты движешь мной,
что привечаешь душу райским садом,—
когда бы ты и угрожал мне адом,
мой зов не молкнул бы из тьмы земной.

Ты движешь мной, но силою иной —
тем, как распят перед глумливым стадом,
страдая на потеху черствым чадам,
как смерть приемлешь и какой ценой!

И, наконец, твоя любовь, твой взгляд!
Моя любовь к тебе — не из-за рая,
а страх — не потому, что страшен ад.

Я за любовь к тебе не жду наград,
и, даже ничего не ожидая,
тебя любить я буду вечно, Брат! ⁶⁹

Во втором случае идеальная красота состоит в совершенном единении нравственных добродетелей, свободных от мелочного самолюбия. Таков был бы для нас, исповедующих христианскую веру, образ подлинного праведника, воплощенный в Иисусе Христе; но так как здесь речь идет об идеальном и о том, что можно приумножить фантазией, не следует брать такой пример, где воображение не в силах помыслить совершенств, которые не были бы превзойдены в действительности. Более уместно прибегнуть к другому примеру — к образцу, который каждая школа древних философов избирала для подражания в зависимости от своих правил, и в особенности школа стоиков, чей мудрец остался по антономазии прототипом и символом всех других мудрецов. Не стану рисовать здесь его портрет, ибо это уже сделано более выразительными красками в сочинениях Цицерона, Эпиктета, Арриана, Сенеки и Марка Аврелия; добавлю лишь в подтверждение сказанного, что возвышенный образ, который они себе представляли, был скорей суммой совершенств, созданной их воображением, нежели заимствованием у того или иного индивида природы.

Г-н Мериан, ученейший берлинский академик, в своем четвертом «Рассуждении о способе, каким науки влияют на поэзию» * высказывает мнение, что этот мудрец-исполини стоической школы совершенно непригоден для поэзии, а следовательно, и для всех искусств, основанных на подражании. Единственный приводимый им довод — что подлинный мудрец стоиков, неприступный для страстей, не может служить героем в тех случаях, где требуется сильное действие, а таковые весьма распространены в поэзии и других искусствах. Исходя из этих начал, он с крайней суровостью порицает Сенеку и Лукана, нападая на двух этих авторов с беспримерной и зачастую несправедливой злобой.

Не стану сейчас выяснять, понял ли нет г-н Мериан этот догмат стоической философии и впрямь ли мудрец Зенона, Хрисиппа и Марка Аврелия столь непреклонен, бесстрастен и неспособен к действию, как нам рисует его упомянутый академик. Не стану также защищать Сенеку и Лукана от его обвинений, тем более свирепых, чем с большей ученостью и проницательностью ума они изложены. Не входя в теории, которые сбили бы меня с пути, я лишь докажу на деле, что мысли г-на Мериана противоречат опыту

* «Протоколы Берлинской Академии», 1778, стр. 435.

и что идеальная красота стонков ни в чем не противна искусствам.

Один из непогрешимых признаков, позволяющих узнать, пригоден или нет данный предмет для поэзии, есть большая или меньшая его способность обретать образы или зримые формы, с благородством и ясностью представляющие его фантазии. Таков отличительный знак, указанный мастерами искусства. Пусть же скажет мне ученый берлинский академик, возможно ли нарисовать более прекрасный портрет мудреца стонка, чем это сделал Лукан; есть ли сравнения более изысканные и живописные, чем те, какими он пользуется, расцвечивая свою благороднейшую картину. Поэт уподобляет мудреца то небесным светилам, кои свершают свой лучезарный путь в вечных, неизменных оборотах, то высокой вершине Олимпа, вкушающей неизменный покой, в то время как вихри и грозы тревожат воздух в областях более низких:

...так звезды небесные вечно
Без потрясений текут своей чередой постоянной,
Воздух же, близкий к земле, пылает сверканьем молний.
В долах бушуют ветра и дождя огневого потоки,—
Но повеленьем богов Олимп над тучами блещет:
Распри ведет лишь то, что ничтожно; то, что велико,—
Свой сохраняет покой * 70.

Какой зримый предмет, сколь бы прекрасен он ни был, способен засиять в поэзии с большим блеском? И какой образ, сколь бы живописным он нам ни казался, можно описать красками более возвышенными и величественными, нежели те, какими пользуется Гораций, выражая ту же идею?

Кто прав и к цели твердо идет, того
Ни гнев народа, правду забывшего,
Ни взор грозящего тирана
Век не откинут с пути, ни ветер,

Властитель грозный бурного Адрия,
Ни Громовержец дланью могучей,— нет:
Пускай весь мир, расправившись, рухнет —
Чуждого страха сразят обломки 71.

Приведу удачную парафразу этих стихов в трагедии «Мардохей» испанца дона Хуана де Саласара, где герой, укреп-

* Фарсал., п. 2, с. 267.

ляя дух против неистовой ярости Амана, так объясняется с Тарсеем, уговаривающим его бежать из Суз:

Пусть злобного Амана приговор
меня пошлет на смерть и на позор;
пусть тело бездыханное мое
растащит по кусочкам воронье;
пусть обезглавят всех до одного
нежнейших чад народа моего;
пусть рухнут подпирающие свод
столпы, пусть солнце кровью истечет;
пусть огненными стрелами меня
настигнет ветер среди бела дня;
пусть бездна отворится наяву,
пусть рухнет небо на мою главу,
меня расплющив тяжестью своей,—
хотя и проклят я судьбой, Тарсей,
но ни врагом я не был, ни лжецом
перед Аманом лютым и Творцом... ⁷².

Другой способ прояснить вопрос — применить идею мудреца стойка к какому-либо индивиду и затем изучить, каковы его возможности действовать в трагедии или эпической поэме. Если поставить вопрос в такие границы, станет ясно, что мнение берлинского академика неосновательно. Воплотим идею мудреца в личности Катона Утического, которого все стойки его времени, а тем более потомки почитали главой и вождем школы. Сам г-н Мериан признает в приведенном отрывке, что ни в одном другом человеке не проявилась с таким постоянством возвышенная добродетель, коей учила эта школа. Но кто же станет отрицать за Катонем способность действовать с величайшей силой и решимостью в трагической либо эпической поэме? А если бы и нашелся несогласный, то что возразил бы он против примера знаменитого Аддисона, сочинившего о смерти Катона трагедию, слышущую лучшей в Англии? Как закрыть глаза на красоты «Катона в Утике» Метастазия, несмотря на многочисленные недостатки этого творения? Как не принять во внимание, что в «Фарсалии» Лукана характер лучше всего очерченный, наиболее выдержанный, самый верный, есть характер Катона? Как не заметить, что в «Смерти Цезаря», одной из самых прославленных трагедий Вольтера, с наибольшей трагической силой и блеском действуют Брут и Кассий, стойки по природе и убеждению? Как все это могло бы иметь место, будь мудрец стойков вялым, бесстрастным и подобным богам Эпикура? ⁷³ Увы, дух системы в данном случае, да и во многих

других толкнул ученого-академика на ложный путь вопреки его прекрасному вкусу и обширным познаниям.

Сказанное о любви и добродетели с равным успехом можно приложить ко многим другим отраслям нравственной философии, каковые еще и еще раз подтвердили бы правоту моих мыслей, если приведенных до сих пор примеров недостаточно, чтобы рассеять все сомнения на сей счет.

Но откуда рождается в человеке склонность преувеличивать предметы природы и силой воображения добавлять им свойства и атрибуты? Хотя вопрос этот достаточно сложен, ибо требуется осветить густой мрак, скрывающий действия души, тем не менее с помощью метафизики можно дать на него ответ, выдвинув следующие причины.

IX

ПРИЧИНЫ ВЛЕЧЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА К ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЕ

Первая причина — свойственная человеку способность мыслить отвлеченно, состоящая в приложении деятельной силы души к собственным ощущениям; в отделении простых идей, содержащихся в какой-либо конкретной идее, и акциденций либо атрибутов субстанции, к коей они относятся; в перенесении на один предмет качеств другого и в образовании из этих частичных идей мысленного целого. Деятельная сила эта — не что иное, как акт внимания души к себе самой и к изменениям, происходящим в теле под воздействием предметов; не будь внимания, не было бы проявления деятельной силы, а стало быть, не было бы никакой абстракции и ее следствий. Проявления этой силы различны и зависят от определяющих ее побуждений. Порой душа устремляет свое внимание лишь на одну часть предмета, и тогда получается частичная абстракция: например, если наблюдают за волосами, головой или руками человека, не глядя на остальные члены. Иногда внимание задерживается на модальном признаке, акциденции или атрибуте, каковы суть цвет, движение или фигура, тогда это модальная абстракция. Иногда душа изучает, что об-

щего между различными идеями, отбрасывая все, что их различает, — тогда это обобщающая абстракция. Так, созерцая в индивидах Педро, Хуане или Франсиско общий для всех людей разум и пренебрегая индивидуальными их различиями, составляют отвлеченную идею «человек», обнимающую весь род, не останавливаясь ни на одном конкретном лице. Кроме этих абстракций, которые я называю чувственными, ибо цель их — отделять чувственные идеи от субстанции, к коей они принадлежат, есть другой, более возвышенный вид абстракций, которые я называю интеллектуальными, чье назначение — отделять свойства абстрактных идей от представляющего знака, с коим они связаны. Но объяснение сие относится к более высокой метафизике и полностью выходит за рамки моего трактата.

Деятельность души, созидаящей идеальную красоту, в точности та же, что при образовании чувственных абстракций; и как последние зависят от деятельной силы духа, выделяющей атрибуты, части и отношения из одного сложного соединения, дабы перенести их на другое, так и идеальная красота, согласно вышеприведенному определению, состоит в акте фантазии, собирающей самые совершенные качества предметов, дабы сочетать их в некоем целом, могущем служить образцом для искусств, основанных на подражании. Если меня спросят, какую цель преследовал верховный творец, наделив такой деятельностью дух человеческий, я отвечу, что он даровал ее как закономерную принадлежность существа свободного и разумного; как средство, коим человек возвышается до постижения предметов духовных и нравственных; как межевую линию, отделяющую природу человека от природы скотов, и как непосредственное орудие способности человека к сублимированию*.

Самая эта способность, присущая лишь человеку, есть вторая причина его влечения к идеальному. Я говорю, что она присуща лишь человеку, ибо придерживаюсь мнения, что способность совершенствовать свои возможности есть подлинная граница, отделяющая человека от животных, и другие различия, предложенные до сих пор философами, кажутся мне недостаточными. Изучая все разнообразные

* Грамматикки простят мне непривычность этого слова, которого не найдешь в словаре, но я не могу подыскать другого, чтобы выразить должным образом свою мысль.

виды земных животных, наблюдая за особями в каждом из них, прослеживая воображением их более или менее длительное существование, мы найдем лишь постоянное единообразие склонностей и поразительное сходство действий. Животные не увеличивают и не уменьшают запаса познаний, дарованного им природой для самосохранения и размножения. Всякое различие между особями несущественно и механично. Более или менее темная масть, рост пядью выше или ниже, более или менее проворные движения членов и мышц — вот и все телесные различия между особями одного вида; но в сфере нравственного — одни и те же способности, та же степень познания, те же склонности у животных Канады и Тавриды, у четырехмесячных и четырехлетних. Прямо обратное происходит с человеком, чья способность употреблять свои задатки — как во благо, так и во зло — чудесным образом растяжима. Человек появляется на свет хрупким и жалким, но члены его мало-помалу крепнут; тело растет и толстеет; ноги и руки становятся сильнее; чувства совершенствуются; способности выходят и как бы развиваются из самого центра души — так распускается, растет и вытягивается на берегу реки деревце: хилое вначале, оно затем выбрасывает множество ветвей, далеко простирающих свою тень и выдерживающих любую тяжесть. Человеческая способность — это шкала, точное число ступенек которой пока еще неизвестно. Дело воспитания — определить расстояние между ними. В то время как лопари у Северного полюса и готтентоты на равнинах мыса Доброй Надежды проводят жизнь в бездействии и скудоумии, подобном состоянию самых тупых животных, Ньютон в Англии и Монтескье во Франции становятся законодателями вселенной, подчиняя расчету бег планет и даруя народам основополагающие системы правления. И если Нерон, Калигула и Цезарь Борджиа своими жестокостями обесчестили род человеческий, то его облагородили своими добродетелями Траян, Марк Аврелий и Фердинанд III.

Это свойство переходить от одной степени воспитания к другой, более высокой, порождено исследованной выше способностью составлять чувственные и интеллектуальные абстракции, посредством коих человек обобщает свои идеи, сводит их к первоначалам, облакает знаками или терминами, сохраняющими их в языке либо письменности, использует изобретения других и накапливает знания.

Итак, способность мыслить отвлеченно составляет подлинное различие между человеком и животными.

Ясно, что желание совершенствования порождает влечение к идеальной красоте; ведь человек по опыту знает, что окружающие его предметы полны изъянов и что природа, заботясь о совокупности вещей в целом, оставила большинство особей в состоянии посредственности, а потому он старается восполнить это несовершенство фантазией, приукрашивая, как мы уже объяснили, предметы, доставляющие ему наслаждение.

Третья причина — желание счастья. Природа наделила нас множеством телесных и духовных склонностей; но средства удовлетворить эти склонности весьма скудны; зато обильны беды, отравляющие горечью краткие радости жизни; вот почему людям ничего другого не остается, как прибегнуть к собственному воображению и вылепить блаженство мнимое, наделяя предметы свойствами, каких они не имеют, но должны были бы иметь, дабы удовлетворять наше любопытство и не насытную жажду знаний. Отсюда произошли поэтический вымысел и чудесное в искусствах. Отсюда — языческая мифология и бесконечные нелепицы ложных религий насчет судьбы человека после смерти. Отсюда — сказочные райские обитатели, сотворенные фантазией тех народов, кои, будучи лишены божественного света откровения, не имели другого компаса на пути познания загробной жизни, кроме невежественного и блуждающего разума. Тайный инстинкт, побуждающий людей собирать воедино все мыслимые наслаждения, вкупе с деятельной силой воображения, был подлинным творцом Елисейских Полей, садов Адониса в Аравии, волшебного дворца, куда была унесена красавица Психея⁷⁴, садов Армиды, чертога пиршеств, который воображали древние скандинавы, ученики державного Одина, небесных гурий, порожденных необузданной фантазией ложного пророка Магомета, и других подобных выдумок. Этот самый инстинкт при помощи воображения создал в изящных искусствах и в изящной словесности чудесный идеал, коим мы восхищаемся в очертаниях и пропорциях Аполлона из палатцо Питти, в силе и мощи Геркулеса из дворца Фарнезе, в выразительной неге скульптурной группы с Ледой, в позах Венеры у Тициана, в платонической картине Души, нарисованной Менгсом, в описании красоты Анджелики или Альчины, в восхитительной сцене любви и смерти Дидоны, в музыке арий

«Если бы я чувствовал на лице твое дыханье» Глюка, «Ищут друг друга, говорят друг с другом» Пакьеротти, «Я знаю те глазки» из «Служанки-госпожи» Перголезе и в других чудесах искусства. То же начало, которое движет человеком в поисках блага, заставляет его по возможности избегать зла, ибо счастье не меньше состоит в отсутствии последнего, чем в обладании первым. Отсюда склонность — порожденная ужасом, который вселила в нас природа, — преувеличивать опасность тем больше, чем она поразительней и неведомей: целью природы было здесь побудить нас бежать от опасности, преувеличив ее размеры. Отсюда проистекает в искусствах, основанных на подражании, стремление фантазии делать более отчетливыми паводящие страх предметы, живописуя их необыкновенными, чудесными красками, и вот почему язычники выдумали столь странную преисподнюю, где соединили все из ряду вон выходящее, все самое необычайное, что только можно себе представить: трехголового пса, озеро пылающей смолы, девятикратно опоясывающее Тартар, ладью Харона со старцем перевозчиком, Ахеронт, Аверн, Флегетон и Коцит; Нарок, змееволосых Фурий, Иксиона, Сизифа, Тантала, Тития, Плутона, Прозерпину, Салмоней, дочерей Даная и тысячу других диковин, выдуманных поэтами, дабы напугать и поразить соотечественников. Понятно, что преисподняя древних была поэтичней и больше годилась для изящных искусств, нежели наш христианский ад, ибо языческая преисподняя была детищем чистой фантазии, каковая воздыгала и рушила по своей прихоти; но при описании нашего ада воображению запрещена подобная вольность, ибо христианам не смеет ни на йоту отступать от учения непогрешимой религии.

Сказанное выше о влечении человека к идеальной красоте приводит меня к рассмотрению преимуществ идеализирующего подражания природе над рабским. Этих преимуществ четыре, и я по порядку изложу их в следующих разделах.

Х

ПРЕИМУЩЕСТВА ИДЕАЛИЗИРУЮЩЕГО ПОДРАЖАНИЯ НАД ПОДРАЖАНИЕМ РАБСКИМ

Первое преимущество: идеализирующее подражание доставляет больше удовольствия, нежели рабское. Настоящий труд есть непрерывное доказательство сего положения, опирающегося на опыт. Ко множеству доводов, выдвинутых до сих пор, можно добавить одно соображение, рассеивающее всякие сомнения на сей счет. В подражании рабском художник обязан выразить не только достоинства природы, но и ее недостатки, в противном случае изображение не будет точным. Так вот недостатки неприятны сами по себе и уменьшают наслаждение, получаемое от достоинств, подобно тому как горькие составные части лекарства мешают ощутить сладкий вкус других составных частей. Подражание, воспроизводящее природу в самом выгодном ее аспекте, скрыв от взора обычные недостатки ее, понравится гораздо больше, чем подражание рабское, где воздействие прекрасных свойств будет сведено на нет воздействием свойств безобразных. Девушка, убитая ревнивецem влюбленным, безусловно вызовет сострадание; но в жизни это чувство весьма умеренно, ибо девушка, как правило, не столь красива, невинна и благоразумна, чтобы возбудить сострадание без всякой примеси других чувств. Мать, оплакивающая разлуку с сыном, чья судьба ей неведома, вызывает у нас сочувствие; однако старость, уродство, низкое происхождение, перьяшливый вид, нищета, грубый голос и другие подобные обстоятельства, порождающие презрение или безразличие, значительно уменьшают наш интерес. Но возьмите идеальную Заиду, которую Вольтер рисует без единого из указанных недостатков; представьте себе Мандану, мать Кира, которую Метастазιο и Гендель изобразили один в поэзии, другой в музыке без перечисленных нами черт, уменьшающих сочувствие: насколько приятней и сильнее окажется такое подражание!

Идеализирующее подражание помимо того, что скрывает изъяны, обладает также другим преимуществом: оно

соединяет в картине самые благоприятные моменты, наиболее подходящие для яркого изображения жизни. Женщина, покинутая мужем, или девушка, обманутая возлюбленным, — сюжет весьма распространенный в нашем мире. Тот, кто захотел бы изобразить его, рабски следуя природе, нарисовал бы растрепанную женщину, одиноко рыдающую в комнате, вся обстановка которой — несколько стульев, стол да кровать; такая картина была бы весьма натуральна, однако мало радовала бы глаз. Но пусть ту же сцену нарисует живописец, наделенный живой фантазией: каких только идеальных обстоятельств он не соберет, дабы ее украсить! С каким мастерством подготовит воздействие картины на зрителя! Посреди холста он изобразит пустынный остров, со всем разнообразием гор, холмов, долин, рощ, полей и песчаных отмелей. Только что поднявшееся солнце озарит своими лучами далекий горизонт, и тысячи отблесков искусно представленного света украсят воздух и землю. Море будет мягко плескаться у скал, опоясывающих остров, и белизна пены составит приятный контраст с лазурью вод. По шири морской понесется на всех парусах корабль изменника Тезея, а на берегу мы увидим покинутую Ариадну с золотистыми волосами, рассыпавшимися по белым плечам, безо всякого убора, кроме легкого покроя, накинутого, дабы не оскорбить стыдливость зрителей; Ариадну, простирающую руки вслед кораблю, уносящему половину ее души; глаза красавицы закатились, бледные щеки омыты потоками слез, а уста полуоткрыты, призывая вернуться предателя афинянина. В другой стороне картины взору предстает не менее чудесное зрелище: фавны, сатиры и силены, неуклюже приплясывая и размахивая тирсами, бегут перед влекомой тиграми колесницей бога Вакха, который явился стереть слезы безутешной Ариадны. Маленькие Купидоны, догадываясь о том, что должно произойти, порхают в воздухе и держат наготове звездный венец, дабы увенчать им голову Ариадны⁷⁵ Сравните эту картину с предыдущей, сравните прочие натуральные картины с идеальными на тот же сюжет и скажите мне, какие из них больше поразят зрителя и доставят ему большее наслаждение; а также сыщется ли живописец, который, в точности подражая природе, сумел бы так разнообразить положения и соразмерить подробности.

Добавьте к этому новизну ощущений, возбуждаемых идеальным, а не натуральным подражанием; новизну, ко-

торая есть следствие свободы фантазии и ее права объединять в одном прообразе чудеса, рассеянные по всей природе. Тот, кто описал бы знаменитые края Киферу и Книд как они есть, не затронул бы нашего любопытства и не доставил бы удовольствия; ведь на самом деле это всего лишь два островка архипелага, окруженных рифами, мало плодородных, унылых и почти необитаемых, как утверждают путешественники, в том числе знаменитый естествоиспытатель Спалланцани. Но прочитайте описание Монтескье в его «Книдском храме», и вы увидите, как легкое перо писателя все украшает, увлекая и восхищая читателя новизной картин. Скажу то же о древней Трое и прославленных ее окрестностях, как то Сигейский мыс, остров Тенедос, реки Скамандр и Симоис, гора Ида, Антандр и прочие места, один лишь названия коих у Гомера и Вергилия тотчас пробуждают в нас восторг. Однако англичанин Роберт Вуд с Гомером и Страбоном в руках явился осмотреть эти места и нашел там только пустоши, голые скалы и пересохшие ручейки — неоспоримый довод в пользу идеализирующего подражания по сравнению с точной копией природы.

Другое, не менее существенное преимущество: идеализирующее подражание больше просвещает и наставляет нас, нежели натуральное. Знания, которые можно почерпнуть в искусствах, основанных на подражании, слагаются из трех вещей: из числа природных или нравственных свойств, которые эти искусства нам открывают; из сути означенных истин, более или менее способствующих нашему совершенству и благородному поведению, и из более или менее действенного способа, каким искусства запечатлевают эти истины в нашей душе. Не подлежит сомнению, что три перечисленных обстоятельства успешней достигаются при идеализирующем подражании, нежели при натуральном.

Что касается первого момента, натуральное подражание показывает нам в природе лишь то, что мы созерцаем в ней ежедневно, и нам достаточно глаз и опыта, дабы все это познать, не прибегая к другим учителям. Напротив, подражание идеализирующее открывает не только сущие, но и возможные свойства природы; не свойства того или иного индивида, но целого рода; не разрозненные, но слитые в едином предмете. Таким образом, урок становится всеобъемлющим.

Говоря о втором моменте, представляется неоспоримым, что образ совершенной природы, какой она предстает нам в идеализирующем подражании, снабжает нас более ясными понятиями о совершенстве и побуждает любить добродетель несравненно сильнее, нежели это дсляет подражание натуральное. Оно дает нам более ясные понятия о совершенстве, ибо цель его — очистить природу индивидов от всех изъянов и нарисовать их не такими, каковы они в жизни, но такими, каковы они были бы, если бы Творец, ради своих божественных целей, не предоставил свободу течению и следствиям вторичных причин в отношении частностей. Все люди обладали бы телесной красотой, которой мы восторгаемся в статуях Аполлона и Антиноя, если бы климат, состояние здоровья отца и матери, вещество, служащее для воспроизводства, физическое сложение тел, род и разнообразие пищи, более или менее утомительный труд и разные другие обстоятельства не искажали пропорций и изящества форм. Все женщины двигались бы грациозно и изящно, если бы образ жизни, воспитание, застенчивость или недостаточная ловкость мускулов не мешали их членам достичь той непринужденности, в которой — душа движений и которая с такой силой говорит нашему воображению. Но искусства, поправляя, так сказать, воздействие вторичных причин, сводят индивидов к первичной идее, к прототипу прекрасного и являют нам образ совершенства более соразмерного, в отличие от того, что мы обычно видим в природе. Ни один муж не прощается с женой столь нежно, как Тимант с Дирсеей в «Демофонте» Метастазно. Ни одна умирающая женщина не пользуется столь сладостными и выразительными модуляциями, как те, к каким прибегнет превосходная певица в последней сцене «Покинутой Дидоны». Не было в мире государыни, которая выражала бы смятение и горе с таким благородством, достоинством и силой, как знаменитая Клерон в «Семирамиде» Вольтера. И тот, кто захотел бы составить себе верную идею о нежности и грации, каких достигают интонации человеческого голоса либо позы тела, не почерпнет эту идею из наблюдений над Педро, Хуаном или Франсиско, но только из восхитительных модуляций певца, подобного Фаринелли или Пакьеротти, равно как из великолепной пантомимы таких балетмейстеров, как Анджолини или Новер.

Сходным образом идеализирующее подражание пред-

лагает нам идею добродетели и с величайшей силой воспламеняет в нас любовь к ней. Этого нельзя достичь, рисуя добродетель такой, какова она обычно в людях, ибо они редко поднимаются до вершин справедливости и почти всегда — на грани недостойного, даже когда совершают доблестные поступки; нет, надо представить ее нам в подлинном, первозданном облике, свободную от всякой примеси несовершенства и с той степенью красоты, какую созерцал мудрец, сказавший, что, появившись добродетель среди людей нагой, никто не остался бы к ней равнодушен и все преклонились бы перед ней.

Отлично знаю, что далеко не все авторы согласны с этим; например, знаменитый правовед Винченцо Гравина в своем «Основании поэтики» считает знания, почерпнутые из натурального подражания, более полезными, нежели почерпнутые из подражания идеализирующего. Но мнение сие, слабо обоснованное, было рассмотрено и с полным успехом опровергнуто аббатом Чезаротти в его «Замечаниях» об итальянском переводе Оссиана *, а до него — нашим соотечественником доном Игнасио де Лусаном в его превосходной «Поэтике» **. Эти ученые мужи лишили всех других писателей надежды преуспеть, затрагивая вновь тот же предмет. Вот почему, хотя я мог бы еще долго распространяться о нем и привести немало мыслей, его проясняющих, я полагаю более уместным отослать читателей к означенным трудам.

Что касается способа, каким идеализирующее подражание закрепляет впечатление в нашей памяти, то сказанное до сих пор подтверждает, что его способ предпочтительней, нежели способ подражания рабского; ибо, принимая во внимание непостоянство нашей природы, добро надобно подсластить удовольствием. Чем больше наслаждение от урока, тем легче запечатлеть в памяти его максимы. Так вот: если, как мы доказали выше, идеализирующее подражание доставляет большее наслаждение, чем подражание рабское; если оно действительно вызывает больше приятных ощущений; если оно превосходит рабское подражание новизной образов и идей, если больше занимает разум чудесным и неожиданным, то отсюда неизбежно следует, что предлагаемые им истины воспринимаются лучше,

* Том I, замеч. 20 к третьей песне поэмы «Фингал».

** Кн. I, гл. IX.

нежели истины подражания рабского, которое, рисуя вещи такими, как мы видим их обычно, не подстегивает нашего любопытства и не порождает в нас той высокой степени любви или отвращения, которая заставляет нас раскрыть объятия добродетели и бежать от порока. Предположим, что наставник некого принца, видя своего воспитанника разгневанным, увещевает его смирить свой гнев и рассказывает, сколь угодна богу кротость и каковы зловерные последствия упрямства и неуступчивости. Если бы поэт захотел натурально подражать такому увещанию и взял обычные в таком случае слова наставника, получилась бы рифмованная проповедь, достойная хвалы самое большее за свою мораль, но малопригодная для того, чтобы развлечь и восхитить читателей. Но послушайте то же самое увещание из уст Феникса, когда Ахиллес, разгневавшись на греков, собирается покинуть их и отплыть в родные края, и вы увидите, какую новизну, красоту и блеск обретают те же самые максимы под пером такого поэта, как Гомер:

Сын мой, смири же ты душу высокую! храбрый не должен
Сердцем немилостив быть; умолимы и самые Боги,
Столько превышшие нас и величьем, и славой, и силой.
Но и Богов — приношением жертвы, обетом смиренным,
Вин возлияньем и дымом курений смягчает и гневных
Смертный молящий, когда он пред ними виновен и грешен.
Так, Молитвы * — смиренные дочери великого Зевса —
Хромы, морщинисты, робко поднимающи очи косые,
Вслед за Обидой они, непрестанно заботные, ходят.
Но Обида могуча, ногами быстра; перед ними
Мчится далеко вперед и, по всей земле упреждая,
Смертных язвит; а Молитвы спешат исцелять уязвленных.
Кто принимает почтительно Зевсовых дочерей прибежных,
Много тому помогают и скоро молящему внемлют;
Кто ж презирает Богинь и, душою суров, отвергает,—
К Зевсу прибегнув, они умоляют Отца, да Обида
Ходит за ним по следам и его, уязвляя, накажет.
Друг, воздай же и ты, что следует, Зевсовым дочерям ** 76.

Всякий признает, что увещание Феникса новизной мысли и красотой аллегории сильнее привлечет к себе внимание

* Так я перевел греческое слово *λῆται*, что по-испански обозначает «молитвы»; от него же произошло слово «литания», но я избрал греческое, потому что почти вся прелесть приведенного отрывка держится на том, что в оригинале это слово женского рода. Если кому-либо не по вкусу мое изобретение, он может подставить вместо *precēs supplicas*.

** Илиад., п. 9.

Ахиллеса, чем те же советы, изложенные нравоучительным и непререкаемым тоном, каким изложил бы их мим Публий Сир⁷⁷. В силу этого и других доводов Аристотель — и тут с ним согласны почти все его комментаторы — высказал в своей «Поэтике» мнение, что знания, почерпнутые из поэзии, полезнее, важнее и ближе к философии, нежели знания, предлагаемые историей⁷⁸.

XI

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДЫДУЩЕЙ. ДРУГИЕ ПРЕИМУЩЕСТВА ИДЕАЛЬНОГО

Идеальное расширяет власть природы и внушает нам большую веру в наши силы.

Если бы познания человека ограничивались только особями и не охватывали виды и роды, такая невозможность возвыситься над чисто чувственными идеями сделала бы его неспособным к образованию, как неспособны к нему животные. И если бы искусства, основанные на подражании, сводились к точному воспроизведению натурального и не поднимались в горние чертоги красоты, праздной и почти бесполезной была бы наша деятельная и трансцендентальная способность, которая зовется воображением, и бесчисленные совершенства в природе остались бы нам неведомы. Натуральное показывает лишь существующие и воздействующие свойства; идеальное открывает свойства возможные. Художник-натуралист знакомит меня с красотой двух-трех дам, с коих он написал портреты, но, созерцая их, я познаю лишь совершенства двух-трех индивидов и бесконечно далек от познания пределов, установленных для красоты. Идеалист же, представляя моему взору Венеру Медицейскую или Венеру Тициана, дает познать совершенства всего рода человеческого и указывает, до каких границ простираются возможности природы в гармонии и пропорциях женского тела. Этот пример с равным успехом приложим и к другим искусствам, даже в сфере нравственного.

Если бы поэт захотел натурально живописать нравы общества, он превратился бы в историка и был бы вынужден изобразить большинство людей корыстными, тщеславными, лживыми, злобными, жестокими, коварными, непостоянными — словом, так или иначе порочными. Даже те, кого мир именует героями и кого анналы истории предлагают как образец для подражания, окажутся бесконечно далеки от истинного добра. Фемистокл, если верить историкам, был скуп, вероломен и не держал слова. Александр Македонский присовокупил к порокам, присущим всем завоевателям, безграничное тщеславие и алчность. Цезарь был чревоугодник, да и вообще неводержан. Царь Петр, прозванный «Великим» — жесток, самовластен и склонен к пьянству. Почти у всех знаменитых людей, которых мнение общества водворило в храм Славы, к добродетелям примешиваются изрядные пороки, так что пример их недостаточен и не дает понятия о доступном для людей пределе добродетели. Лишь идеализирующее подражание способно на это, согласно началам, изложенным в настоящем рассуждении.

Отсюда рождается вера в собственные силы, которую внушает художнику идеальная красота. Поэт, живописец, скульптор или музыкант могут сказать себе: «Я не раб подражания и не уподоблюсь тем несчастным, которые прикованы к скале и могут шагнуть лишь так далеко, как позволяет цепь. Я наделен воображением, благодаря коему владею в известном смысле всей вселенной; я делаю зримыми самые отвлеченные мысли, облекаю в плоть идеи, совершенствую природу, возношусь над нею и являю очам смертных само божество. Художник, не умеющий облагородить свои идеи, не найдет в природе образца, который научил бы его, как изобразить бога в момент, когда он низринул с неба мятежных ангелов; но я расскажу, как он величаво устремляет взор то на сотни тысяч духов, оставшихся ему верными, то на еще невоплотившийся род чело-веческий, то на земной рай и его согрешивших обитателей. Пророческое видение пробудит его всемогущий гнев: он спустится с трона небес и явится на самой высокой вершине горы Табор. Земля задрожит, устрасась божественного гнева; но он с державным милосердием прострит над ней десницу, дабы страх не уничтожил ее *.

* Клоушток в «Мессиаде».

героя, только что сразившегося со змеем или чудовищем, придает лицу его выражение напряженное и испуганное; но я избавлю свою статую от этого несовершенства и избавя Аполлона, кой, меча стрелы в дракона, сохраняет в лице и во всей фигуре спокойствие бога, презирающего врага и безо всякого труда одерживающего победу* Третий, подражая натуральным звукам, даст услышать почти те же интонации, какие слышны повседневно в голосах людей, одержимых страстью; но я соберу те же самые интонации, очищу их от всего неприятного и резкого, приведу в порядок, следуя самой изысканной мелодии, сделаю так, чтобы модуляции искусно двигались вокруг господствующей тональности, проникну к самым потаенным струнам сердца, затрону самые чувствительные фибры души, силой исторгну слезы, доведу до высшего восторга фантазию и разбуду скрытые силы духа** Подражатель натурального скажет мне, что при землетрясении почва колеблется, горы рушатся, разверзаются бездонные пропасти и оттуда вырываются языки пламени, пожирающего свою добычу; но я, завладев небом, морем, землей и адом, заставлю поверить, что мнимая натуральная причина есть на самом деле порыв божественного гнева: я изображу Нептуна, потрясающего своим трезубцем стены древней Трои и основания земного шара; от ужасных ударов дрожат леса Иды, колеблются вершины Антандра, море отступает далеко от берега, суда вот-вот опрокинутся... Даже сам Плутон, владыка преисподней, в ужасе прынул с трона, взывая к Нептуну, да перестанет сотрясать землю, дабы не смешались стихии и свет дня не померк от зрелища адских обитателей***⁷⁹. Точно так же поэт заурядный скажет мне, что солнце на рассвете восходит над горизонтом. Золотит небо, животворит воздух, радует землю и наделяет жизнью предметы; я же, добавив к прелести зримого мира красоты мира фантастического, опишу, как солнцу предшествует Аврора, милая дочь Утра, разгоняющая мрак своими розовыми перстами. Солнце, облаченное в пурпур, в лучезарном венце, покатит на колеснице, у которой оси, колеса и дышло золотые — и которая усеяна множеством рубинов, изумрудов и других драгоценных камней. Кони,

* Аполлон Бельведерский.

** Глюк, Люлли, Гендель, Перголезе.

*** Гомер, «Илиад.», 20.

накормленные амброзией, будут белоснежными, и лишь кое-где эту белизну нарушат красивые рыжеватые пятна. Перед ними помчатся резвые Оры—полунагие девы с гирляндами цветов на головах, — держа в руках поводья. По обе стороны колесницы будут видны дни, месяцы и год с его четырьмя временами, и всех я наряжу в идеальные одеяния, чудесно украшающие картину^{*80} Ценители красоты будут мне благодарны за то, что я умножил и усилил таким образом их наслаждения; и я, не греша тщеславием, смогу повторить вслед за Горацием:

*Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне лавром Дельф мне увенчай главу*⁸¹.

Эта благородная гордость художника наглядней выступает при выражении возвышенного, каковое легче и чаще достигается в подражании идеальном, нежели в натуральном. Знаю, что возвышенное есть и в природе, как в физических предметах, так и в нравственных, и происходит оно от стремительного, живого и внезапного ощущения, вызванного присутствием предмета, чья мощь многократно превышает наши силы, так что его природа представляется нам бесконечно более возвышенной, нежели наша. Так, вид горной цепи с неприступными вершинами; либо мрачной, ужасной пропасти; либо бурного разбушевавшегося моря; либо извержения вулкана, подобного Гекле, Этне или Везувия; либо урагана из тех, что буйствуют у берегов Гренландии или на Антильских островах; либо разъяренного неба, которое, нагромодив на горизонте черные тучи, оглушая громами и ослепляя молниями, словно хочет уничтожить все живое, — есть непосредственная причина, которая, представив нашим глазам безграничную мощь природы, порождает в нас образ возвышенного. То же скажу про идеи *бесконечного, необъятного, про идеи вечности и всемогущества*, кои тотчас представляют воображению идею существа сверхъестественного, чье величие в сравнении с нашим убожеством подавляет нас и почти приравнивает к праху. То же скажу о вдохновенных ответах и героических деяниях, предполагающих в субъектах их твердость духа и власть над собственными страстями, на какие,

* Овидий. «Метам.», кн. II.

казалось бы, неспособна ничтожная человеческая природа. Во всех подобных случаях точное подражание натуральному торжествует, и чем меньше добавит к красоте предмета художник, тем более он будет достоин хвалы и тем легче достигнет цели.

Тем не менее даже в подражании натуральному возвышенному большое место занимает идеальное. Ведь для того чтобы этот род возвышенного оказывал нужное воздействие в подражании, художник должен выразить его так, чтобы он удивлял, пленял новизной и восхищал, без чего предметы самые высокие покажутся наблюдателю отнюдь не таковыми. Стало быть, наибольший блеск возвышенному стилю придает мастерство исполнителя; иначе говоря, искусство впечатляет благодаря идеальному, понимая здесь под этим словом все, что художник добавит от себя к натуральному.

Поясним это на нескольких примерах.

Необъятность, исключительный атрибут бога, возбуждает, как мы сказали выше, наиболее высокую идею о возвышенном. Два писателя среди многих других взялись изобразить ее, но с успехом столь различным, что один чарует и восхищает, а другой вызывает смех. Альберт Галлер, знаменитый немецкий философ и поэт, говорит в одной из своих од о необъятности: «Мысль, обгоняющая ветер, мысль, что легче звука, быстрее времени и проворней крыл самого света, вотще старается досягнуть до тебя и приходит в отчаяние от невозможности достичь когда-либо твоих пределов». Кто не восхитится в этом отрывке уместностью сравнений, каковы, соединив самые скорые движения природы, почти объемлют, насколько это возможно для ограниченного ума, величие предмета? А теперь послушайте, как выражает ту же идею древний составитель смехотворной книги, именуемой «Талмудом»: «Хочешь ли составить себе должное понятие о неизреченной необъятности Иеговы?

Так внемли тому, что открылось мне в видении. Расстояние между очами Бога — триста тысяч восемьсот миль; каждая его стопа заключает в себе тридцать тысяч миль; каждая божественная миля слагается из ста тысяч божественных локтей; в каждом из этих локтей четыре божественных пяди, а каждая пядь равна по величине целому земному диаметру». Самый высокий образ невозможно передать таким безвкусным перечислением, и мысль, сама по

себе возвышенная, из-за способа изложения обращается в ребячество.

Следующий отрывок из Горация:

*И весть, что мир склонился долу,
Весь, кроме твердой души Катона*⁸²,—

следует причислить к возвышенным первого порядка, ибо одним кратким и сильным мазком поэт изобразил величие души Катона, коего не одолел даже Юлий Цезарь, даром что завоевал почти всю известную тогда землю. Но переставьте или разбавьте слова, и вы увидите, что, хотя мысль осталась та же, впечатление возвышенного почти полностью исчезнет. Например: *«Но Цезарь не смог привлечь Катона на свою сторону, хотя весь мир он уже подчинил своей власти»*.

Кто назовет такой способ выражаться возвышенным?

Возьму другой пример из неподражаемых стихов Гомера, где Юпитер снисходит к мольбе Фетиды защитить ее сына Ахиллеса;

*Рек, и во знаменьс черными Зевс помавает бровями:
Быстро власы благовонные вверх поднялись у Кронида
Окрест бессмертной главы, и потрясся Олимп многохолмный* *⁸³.

Недаром приведенный отрывок древние прославляли как один из самых возвышенных у Гомера. В самом деле, не считая священных книг, ни один древний писатель не дал нам столь высокой идеи о могуществе бога, какая явлена здесь в образе Юпитера, потрясшего Олимп одним помаванием бровей. Что станет с несчастными смертными в день отмщения, если даже в милосердии своем бог внушает такой ужас самим небесам, трону своей славы? От сокрытого здесь сравнения между державной властью Юпитера и нашей немощью рождаются удивление и восхищение — немедленные следствия возвышенного. Изучите, однако, тщательней означенную мысль, и вы найдете, что ее возвышает не столько понятие, сколько украшения поэта. То, что побуждает нас так ценить этот портрет Юпитера; то, что соблазнило Евфранора и Фидию, взявших из приведенных стихов образец для своих знаменитых статуй Юпитера-олимпийца; то, что вынудило иезуита Рапена сказать, что, когда он читает или слышит, как читают Го-

* Илиада, п. I, с. 258 (sic).

мера, ему чудится гармоническое и широкое звучание валторны*, проистекает главным образом от живописности и музыкальности, в какие облек идею греческий поэт. Рассмотрите внимательно слова, и вы увидите, что почти в каждом из них есть звукоподражание или почти зримый образ. «Черно-лазурный» цвет бровей, «умашенные амброзией» волосы, «бессмертная глава» и «многохолмный Олимп» — вот вам живопись. Звучания слов, отвечающие значению предметов: «*ēr'ōphrýsī Króniōn*», передающие шорох движущихся бровей, сопровождаемые звуковым повтором в словах «*kyanēēsín*» и «*pēusē*», которые изображают как брови поднимаются и опускаются; «*ēpērrhōsantō*» — величественный взмах волосами; «*kratōs ap'athanátōiō*» — огромность бессмертной головы; потрясение Олимпа в «*ēlēlīxēn*» и тяжесть и грохот дрожащих небесных чертогов «*mēgan Ōlympon*» — вот главные обстоятельства, составляющие музыку.

Но чтобы до конца постичь бесценную красоту этого отрывка, надо пойти дальше. Гомер не удовлетворился музыкой и поэзией вообще, но прибегнул к живописи и музыке, наиболее подходившим к природе изображаемого предмета.

Предмет возвышенный, и так же возвышенны его гармония и колорит. Черно-лазурный цвет бровей и волос слыл у древних признаком богов первого порядка: его присваивают Юпитеру, Плутону и Нептуну, трем наиболее чтимым божествам древней мифологии. Вот почему в переводах следовало бы сохранить этот эпитет или по крайней мере равнозначный ему, который указывал бы, что речь идет о бровях божества; по той же причине нельзя опустить «умашенные амброзией» применительно к волосам. Родительный падеж «*ánaktōs*» дает понять по антономазии, что то была голова не кого-либо, но верховного владыки; а «*athanátōiō*» — что голова эта бессмертна. Так всего тремя словами обрисована личность бога первого порядка, единственного верховного владыки и бессмертного по своей природе — героическая идея, оттененная звучанием слов «*ēpērrhōsantō ánaktōs ap'athanátōiō*», где преобладают гласные «а» и «о», самые звучные, величавые и открытые в алфавите. Последние мазки этого столь величественного портрета состоят в «*mēgan d'ēlēlīxēn Ōlympon*». Частица

* «Общие размышления о поэтике», прим. 37

«д» дает увидеть мгновенный переход от помавания главы Юпитера к потрясению Олимпа — мгновенность, свидетельствующая не только о быстрой связи следствия с причиной, но и о мощи божества, производящего подобное движение.

В «ἐλεῖξεν Ὀλύμπῳ» слышится гул потрясаемых небесных чертогов; отметим изысканную красоту звучания легкого и высокого, которое получается от повтора звуков «л», от соединения их с несколькими «и», от изображающего треск «ixēn» и от завершающего фразу «уmрῶn», которое передает грохот в обители богов; все это как нельзя лучше подходит к олимпийскому дворцу, построенному из стекла, золота, драгоценных камней и других отражающих звуки материалов, и приводит на память чертог солнца, описанный Овидием:

*Золотом ясным сверкал и огню подражавшим пиропом*⁸⁴.

Из приведенного разбора вытекает положение, провозглашенное мной заранее, а именно: прелесть и величие цитированных стихов большей частью определяются тем, что поэт добавил от себя; мысль же сама по себе, лишенная живописных и музыкальных украшений (а они все принадлежат художнику, ибо в природе не найти ни личности Юпитера, ни черно-лазурных бровей, ни дворца Олимпа), не заслужила бы высоких похвал всех разумных людей на протяжении целых тридцати веков. Это ясно видно по различным переводам того же отрывка на новые языки, переводам, от которых ни один читатель не получает такого наслаждения, как от подлинника, если он хоть мало-мальски освоил склад, характер и гармонию древнегреческого. Дабы не утомлять излишними примерами, ограничусь одним: переводом этого места у аббата Иачинто Черути, современного итальянского ученого, известного в Испании; Черути, испробовав свои способности на самом возвышенном и трудном предмете восточной поэзии — он изложил по-итальянски ни более ни менее как книгу Иова, — решил затем померяться силами с величайшим поэтом Греции и всего мира:

*Сказал и сделал знак черными бровями,
покачал бессмертной главой, потряхнул лбом
и божественными власами, и от этого задрожали
сферы и горы величественного Олимпа.*

Разумеется, переводчик здесь передал три главных момента мысли Гомера: Юпитер, дарующий милость, пома-

вание власами и потрясение Олимпа; его стихи, стало быть, не лишены внутренней возвышенности образа, которой не может этот образ лишить ни один даже самый скверный переводчик. Но, увы! — все своеобразные украшения великолепной картины Гомера исчезли. Куда делась богатая, широкая и звучная гармония греческих стихов, вместо которой осталась мелодия флейты или маленькой гитары, подобная вкрадчивому и капризному пению итальянских кастратов? В тексте Гомера я вижу брови необычайного цвета; какого не сыщешь в заурядной природе, — цвета, характерного исключительно для богов первого порядка, а в переводе они черные, как у какого-нибудь жителя Триполи. В подлиннике величие связано с важным и властным движением одних бровей; а перевод изображает какого-то припадочного Юпитера, который не только хмурит брови, но в то же время качает головой и, что уж совсем несуразно, трясет лбом. Все согласятся, что отец богов, прибегающий к подобным жестам, больше подходит для образа ряженого, нежели для Фидиевой статуи. Гомер разыгрывает свою сцену на вершине Олимпа, коему он дал эпитет «*roydëirádös*, то есть «многохолмный», дабы обозначить гору в Греции между Македонией и Фессалией, где помещали греки обитель своих богов; стало быть, от клятвы Юпитера дрожали именно вершины гор. Переводчик же говорит нам, что дрожали сферы, как будто на вершине горы имеются сферы или как будто Гомер намекал на систему Птолемея. Черути не почувствовал красоты и, что того хуже, не понял смысла подлинника; он взялся переводить Гомера наподобие того, как изнеженный житель Итаки тщетно пытался натянуть лук Улисса или мифические пигмеи — справиться с палицей Геркулеса.

Не стану приводить примеры из других искусств, ибо читатель сам легко найдет их. Если колосс Родосский, Мавзолей в Карии, египетские пирамиды и Ватиканский собор принадлежали раньше, да и теперь еще принадлежат к возвышенному в искусстве, то нет сомнения, что возвышенное проистекало и проистекает более от замысла и исполнения мастеров, нежели от натурального подражания. Всякий имеющий глаза знает, что природа не рождает ни колоссов, ни мавзолеев, ни пирамид, ни храмов; а стало быть, совершенство, достигнутое строителями означенных зданий, основывалось главным образом на идеальном. Этот последний вид искусства вынуждает меня внимательно

изучить возражения, которые сторонники натурального подражания могут выдвинуть против основ, установленных в настоящем рассуждении.

XII

ПРИВОДЯТСЯ НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПРОТИВ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЫ

Вот первое возражение, которое, в явный ущерб разуму, слышал я неоднократно из уст некоторых людей: они считают идеальную красоту химерой, ибо она возвышается над заурадной природой; эти люди смешивают ее с творением разума, так как для возникновения идеальной красоты необходимо действие постижения. С тем же основанием они могли бы заключить, что чертеж здания, сделанный зодчим, — химера, ибо не бытует в натуре; и что план садов и аллей в Аранхуэсе — чистая платоническая идея или сказочное животное перипатетиков, ибо в зримой природе никаких чертежей и планов нет. Но это замечание недостойно человека, постигшего хотя бы начатки философии, и порождено тем, что слово *идеальное* люди малосведущие понимают не как следствие рассуждения, почерпнутое из чувственных идей, — мы подробнее объяснили это выше, — но как необоснованное следствие прихоти или фантазии.

Второе возражение, детище первого, состоит в убеждении, что идеальная красота противоречит натуральному подражанию и, предлагая нам в качестве главного образца одну лишь фантазию художника, лишает изящные искусства и изящную словесность точки опоры.

Нет ничего более ложного, чем такое обвинение. Идеальная красота отнюдь не противоречит натуральному подражанию, она есть лишь совершенствование его; равно как натуральное подражание есть основание идеальной красоты. Кто провозглашает хвалу идеальному и советует применять его, отнюдь не пренебрегает натуральным и во все не убеждает художников, что не надо, мол, изучать его; и знай я, что такой, а не иной вывод сделают из моих первоначал, я собственными руками бросил бы в огонь эти

страницы. Первая и главная цель искусств — подражать природе; вторая — украшать ее; нельзя достичь второй цели, минуя первую; или, выражаясь точнее, излишне украшать природу, когда она сама по себе достаточно прекрасна, дабы произвести впечатление, коего добивается художник. Стало быть, художник должен тщательно изучить создания природы, которым он подражает, и выбрать из них самое верное и наиболее подходящее для его целей. Если, например, он находит в природе Антиноя, действительно существовавшего во времена императора Адриана; или Алкивиада, коего афиняне почитали самым красивым юношей своего века; или Елену, подобную той, какую описывает Феокрит ^{*85}; или Хармолея, чудо красоты, за каждый его поцелуй, по словам Лукиана ^{**86} платили по два таланта, то прибегать в этих случаях к идеальному — значило бы исказить предмет живописи или скульптуры. Можно даже привести несколько случаев, когда натуральная красота столь совершенна, что искусство не в силах ей подражать. Такова, должно быть, была красота Деметрия Полиоркета ^{***}, чье лицо было столь совершенно, что ни одному живописцу того времени не удалось его написать ⁸⁷. И такова была красота прославленной Хуаны Арагонской, королевы неаполитанской, почитавшейся среди современников чудом красоты; Агустин Нисо, придворный врач ее, оставил нам описание этой красавицы, самое полное, какое только можно отыскать.

Если, переходя к другому роду подражания, художник найдет среди людей Тита, прозванного историками «Утехой рода человеческого» ⁸⁸; Аристиду, слывшего у греков образцом бескорыстия и честности; Тразею, образец постоянства среди римлян; либо, по противоположной линии, Тигеллина, чудовище распутства и воплощение общественного позора; или Тимона Афинского, прославившегося среди древних своим человеконенавистничеством; или Эццелино, тирана падуанского, который жестокостями доподлинными превзошел легендарные злодеяния Прокруста и Бусирида. В подобном случае поэту нет нужды прибегать к вымыслу, ибо истина сама по себе доставит наслаждение, вызовет сострадание, ужас или восторг. Поэтому Плиний Младший в од-

* Идиллия, 18.

** «Разговоры в царстве мертвых», VIII, «Меркурий и Харон».

*** Плутарх в своем «Жизнеописании».

ном из своих писем хвалит поэта Канидия за то, что для своей поэмы о подвигах Траяна он избрал сюжет столь поэтичный сам по себе и превосходящий правдой самые невероятные измышления*. Поэтому же некоторые просвещенные критики защищают нашего Лукана от хулителей, порицавших его за то, что он не ввел в «Фарсалию» эпических вымыслов: ведь материя столь богатая, как гражданские войны между Цезарем и Помпеем, пришлось бы по вкусу римлянам и без мифологической приправы**

Отсюда вытекает, что красота, которую мы считаем идеальной, при известных обстоятельствах померкнет, если сравнить ее с существующим в природе. Разве не нашли бы мы, изучив детищ разных климатов, натуральные прообразы наших Венер и Геркулесов? В стране черкесов, в Грузии, на островах греческого архипелага есть, по словам путешественника, женщины столь прекрасные, что они выдерживают сравнение с античными статуями Леды или Ниобы. Кавалер Менгс уверяет, что знал в Неаполе мужчину столь же хорошо сложенного, как Аполлон Бельведерский. Многие рассказывали мне, что в Саксонии, Ирландии и Шотландии они встречали детей столь же миловидных, как на картинах Альбани. И — распространяя то же размышление на красоту нравственную — разве не ясно, что Мильтиады, Фокионы, Курии и Фабриции намного чаще встречались в первые века Спарты, Рима и Афин, в свободных республиках, поощрявших доблестный дух, нежели ныне в странах с деспотическим правлением, каковы Дели, Исфахан или Константинополь?

В подобных случаях правило, подсказываемое разумом, — предпочесть идеальной природе сухую и не замечать прирожденную красоту вещей вымыслами фантазии. Но так как в нашем климате и при наших условиях телесное и нравственное совершенство предметов — вещь редкая и трудно достижимая, художник, не находя его в природе, должен искать образец внутри нас, то есть создать мысленный прообраз, ни на миг не упуская из виду, что идеальное — лишь дополнение натурального.

Один весьма почитаемый критик придерживается мне-

* *«Очень хорошо, что ты вознамерился описать войну с даками. Какая еще найдется тема столь близкая нам, столь богатая, столь обширная, столь, наконец, поэтичная и, несмотря на подлинность, столь легендарная»* ⁹⁹.

** См. «Опыт об эпической поэзии» Вольтера и «Поэтику» Мармонтеля.

ния, что правило о совершенствовании природы следует соблюдать лишь в подражании человеческим поступкам, чья благость или злонамеренность, совершенство или несовершенство зависят от нашей свободной воли; остальные же предметы мира духовного и телесного художник не должен улучшать или ухудшать, но должен изображать их как они есть, ибо творец природы уже создал их такими, какими надлежит им быть*. Мнение сие представляется мне ложным, ибо оно основано на правиле, совершенно противоположном опыту, будто бы предметы телесные или духовные всегда обладают совершенством, которым должны или могут обладать в природе. Будь это так, все физические создания были бы одинаковы: цветы Шпицбергена или Исландии были бы столь же прекрасны, как цветы южных стран; львы и тигры Африки не отличались бы красотой от американских; все луга были бы равно хороши; все реки — равно ясны и прозрачны; весна была бы такой же в Гренландии или в краю эскимосов, как в королевстве Валенсия или в окрестностях Неаполя. Но коль скоро это не так, довод критика неоснователен, а стало быть, правило об украшении природы простирается на предметы физические не менее, нежели на нравственные. Так, когда художник рисует букет цветов и сюжет не обязывает его рисовать какой-либо определенный букет, он должен изобразить самый пышный и красивый из всех букетов; если же рисует грот и не обязан представить на полотне какой-то действительный грот, то должен не списывать его с первого попавшегося образца, но нарисовать грот самый приятный и восхитительный, как сделал Фенелон, рисуя грот Калипсо, и Ариосто, описавший грот, который послужил прибежищем счастливым любовникам Анджелике и Медору.

Стало быть, не одна лишь фантазия водит рукой художника в подражании идеальному, но также наблюдение природы, от коей мастер смеет отклоняться лишь в том случае, когда она недостаточна сама по себе для желаемого воздействия либо когда сюжет обязывает художника изображать предметы, образы коих не могут проникнуть в душу через органы чувств. Но даже в таких обстоятельствах он всегда должен класть в основу вымысла натуральное и совершенствовать одно с помощью другого; в противном

* Л у с а н, Поэтика, книга I, глава XI.

случае его творения будут лишь скопищем фантастических призраков, похожих, как говорит Гораций, на сновидения больного:

*[Книга] где образы все бессвязны, как бред у больного*⁹⁰.

Отсюда необходимость начинать изучение живописи и скульптуры с копирования натуральных образцов или, за неимением таковых, срисовывать гипсы, дабы приучить руку и глаз к точности, чего нельзя достичь одним воображением; а также тщательно изучать творения древних, беря их в качестве первого дополнения к природе, прежде чем следовать собственному идеалу. То же скажу о поэте и музыканте: начатки их науки целиком должны закладываться великими мастерами, но это уже избитая истина, и останавливаться на ней не стоит.

После сих правил отпадает сам собой несправедливый упрек некоторых людей, обвинивших приверженцев идеальной красоты в том, что, сравнивая одних живописцев с другими, они наделили многих испанцев званием натуралистов. Эпитет сей, если его правильно понимать, не означает никакого изъяна; и тот, кто применил его к Веласкесу, Мурильо, Рибере и другим, отнюдь не желал принизить изучение натурального, ни тем более другие достоинства, коими восторгаются в картинах этих превосходных мастеров. Кавалер Менгс, столь ярый сторонник идеального, в то же время, как никто, осыпал похвалами испанских художников. Прочтите его «Письмо к дону Антонио Понсу», и вы увидите, что ни один иностранец не оценивал столь высоко наших художников, как этот знаменитый немец. У Веласкеса он находит превосходный стиль, замечательное воздействие на зрителя и несравненное знание законов перспективы и светотени, ставя его в этом отношении даже выше Тициана. Говоря, в частности, об изучении Веласкесом натуры, он признает его столь совершенным, что «тот, кто пожелал бы достичь здесь чего-либо большего, пусть ищет его в природе, ибо самое необходимое он всегда найдет у этого мастера». Замечательным художником называет Менгс Рибера, восхищаясь его подражанием натуре, силой светотени, мастерским мазком и искусством показывать несущественные свойства тела, как то морщины, волосы на груди и тому подобное. Весьма высоко чтит Менгс и Мурильо, заявляя, что некоторые из его картин написаны с силой и сообразно натуре, а другие — с нежностью,

характерной для второй манеры живописца. Менгс воздаст должное и остальным художникам испанской школы, как можно дальше прочесть в означенном письме; следует отметить, к посрамлению его хулителей, что больше всего он хвалит испанцев за изучение натуры.

Если иной раз Менгс и укоряет испанцев за излишнюю натуральность, это относится лишь к тем случаям, когда идеализирующее подражание следовало бы предпочесть натуральному. Было бы несправедливо и опрометчиво утверждать, будто испанцы всегда чрезмерно натуральны; но, с другой стороны, было бы хвастовством заявлять, что они никогда этим не грешили. Приведем один лишь пример: разве картина Мурильо, изображающая мадонну с младенцем и находящаяся ныне в Риме, в собрании кабальеро Асары, не была бы совершенней, если бы к точности рисунка, к гармонии частей, к нежности выражения, к искусному расположению складок одежды и особенно к восхитительной мягкости колорита добавить божественные черты, которых не хватает здесь лицу и осанке Пречистой Девы, — черты, указывающие, что это богоматерь, царица ангелов? Я не настолько образован, чтобы выступать судьей между Менгсом и Мурильо, и остерегусь сравнивать их достоинства. Но, говоря единственно о воздействии их картин на меня, не могу утаить, что, когда я сопоставляю мадонну Мурильо с «Душой» Менгса, первая кажется мне прекрасной крестьянкой, вторая же доставляет мне наслаждение другого рода: наслаждение, заставляющее меня забыть все до сих пор виданное по части женской красоты и возрождающее во мне чувство, которое несколько раз испытал я при чтении Платона и некоторых превосходных сонетов Петрарки, а также слушая симфонии Тартини в исполнении Нардини.

В том же смысле надо понимать упреки Менгса, Винкельмана, кабальеро Асары, графа Альгаротти и других писателей, брошенные фламандской школе и немалому числу итальянских живописцев; эти упреки отнюдь не отрицают относительного достоинства произведений и не отрицают многих высоких качеств их, но лишь показывают, что художники недостаточно овладели искусством возвышаться над заурадной природой.

По той же методе надо судить и поэтов. Подражание природе не предосудительно, а, напротив, похвально, когда поэт выполняет его искусно и талантливо; оно подлежит

осуждению лишь тогда, когда точность подражания вырождается в грубую, смехотворную копию. либо когда по другим причинам следовало предпочесть удачный вымысел. Вся Европа, к примеру, рукоплещет гению Шекспира, чье перо представило нам самые тонкие переливы страстей и человеческих характеров с такой наглядностью, что кажется, не в силах человеческих превзойти его. Восхищаешься плодovitостью автора не меньше, нежели разнообразием его портретов, которые никогда нельзя смешать друг с другом, и все они обличают силу кисти, превосходящую все, что создано другими поэтами; с той, однако, разницей, что другие добавляют к своим картинам красоты, почерпнутые в собственном воображении, а Шекспир выступает толмачом природы, зеркалом, в точности отражающим самые неприметные ее движения. Поэтому к нему одному среди всех драматургов подходит звание натуралиста по преимуществу. Но когда поразмыслишь над вопиющими изъянами, допущенными английским поэтом из-за скрупулезной точности в подражании натуральному; над низменными выражениями, над грязным и пошлым языком, который в ходу в трактирах и кабаках, но который Шекспир так часто влагает в уста вельмож и знатных дам; когда видишь, что он попирает не только правила единства места, действия и времени, но даже географическую и историческую особенность; когда замечаешь дикость и бесстыдство, которыми он наделяет самых благородных исторических героев, хотя бы эти пороки и были им свойственны в жизни; когда созерцаешь неправильное ведение интриги в большей части его творений; когда наблюдаешь его стиль — то безвкусно высокопарный, то вялый и многословный, то чрезмерно грудной и темный, то холодный, ребячливый и нафаршированный антитезами и каламбурами, — то взираешь с неудовольствием на природу, столь несовершенную и низкую. И вот почему образованные народы Европы, хоть и признают Шекспира гением куда более самобытным и плодотворным, нежели французские драматурги, все же почти совсем отвернулись от него и обратились к французам, находя у них природу более отобранную, более приятную и пристойную, — одним словом, более подобающую идеальной красоте, присущей драматическому искусству.

По той же причине итальянцу Гольдони никогда не сравняться с Аристофаном, Плавтом, Теренцием и Мольером, хотя его пьесы не лишены достоинств, как то: лег-

кость диалога, более или менее верное воспроизведение правды жизни; но, несмотря на то, что Гольдони был реформатором комического театра в Италии, он не сумел усовершенствовать природу ни в языке, ни в поступках своих героев, довольствуясь лишь внешними очертаниями и, так сказать, поверхностно характеров, не углубляясь в подлинное познание человека, столь же необходимое комедиографу, как знание анатомии — скульптору.

Что касается наших испанских драматургов, было бы слишком долгим делом говорить о них с должной основательностью. Ведь их творения подобны рудникам Потоси, где среди груд порожней породы достанет серебра для целого континента. При всем том, воздавая им должное за хитроумную выдумку, за чистоту и богатство языка, за удачные, а иной раз и превосходные картины характеров, за красоту стихосложения, за чудесную плодovitость и прочее, необходимо признать, что они не умели, как правило, отделять хорошее от дурного и предпочитать лучшее хорошему. Хотя они часто следовали идеальному, из подражания их мало что можно извлечь, потому что им не удалось положить в основу его ни общечеловеческую природу, ни правила хорошего суждения; поэтому вкус их нередко произволен и ложен, что закономерно у авторов, кои изобретательностью кичатся больше, нежели здравым смыслом. Разумеется, можно привести то или иное исключение из правила, ибо, как всему миру известно, максимы, установленные в этом роде вещей, не могут обладать математической точностью и непреложностью.

Художники наиболее чтимые и снискавшие наиболее прочную славу во всякой стране и во все времена — те, что сумели удачно сочетать изучение природы с идеальной красотой. И те, кто довел до наивысшей степени совершенства и одно и другую, были названы мастерами классическими и служат образцом для других. Так как этот вывод есть прямое следствие всего установленного в настоящем рассуждении, я на нем больше не останавлиюсь. А если кто пожелает найти подтверждение ему на многих тщательно отобранных примерах, пусть прочтет «Размышления о поэзии» Луи Расина, сына знаменитого трагика *

* Глава VI.

ХІІІ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

ПЛАН НОВОГО СОЧИНЕНИЯ ОБ ИСКУССТВАХ, ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ

Полагаю, что я выполнил обещанное мною вначале, то есть дал надлежащее и внятное понятие об идеальной красоте, коснувшись не только самого существенного, но и наиболее любопытного в этом предмете. Много выводов или следствий можно почерпнуть из основ до сих пор изложенных; но было бы несправедливо требовать от меня заняться ими, так как намерение мое было — ограничиться покамест общими положениями. Надеюсь тем не менее, что я вложил в руки читателей, так сказать, подзорную трубу, позволяющую обозревать горизонты намного более обширные, чем поначалу кажется. Внимательное чтение настоящих изысканий откроет, возможно, глазам тех, кто умеет размышлять, безграничную перспективу, позволяющую угадать контуры величественного здания, заключающего в себе основную философскую теорию всех искусств. Настоящий труд есть лишь введение к такому всеобъемлющему сочинению, в котором нуждается наша Испания, да и многие другие нации; к сочинению, которое установит правила вкуса с той точностью, какая возможна для подобных предметов, и займет в литературе и изящных искусствах такое же место, как «Новый органон» Бэкона Веруламского в науках, а «Дух законов» Монтескье — в законодательстве и политике.

Не знаю, позволят ли мне обстоятельства предпринять труд столь непосильный, для которого требуются проницательный ум, тонкость суждения и способности философские; не выпадет ли у меня из рук перо при виде стольких и столь громадных препон. Но в любом случае мне остается по крайней мере удовлетворение сознавать, что я первый набросал чертеж и указал другим мореходам, более удачливым или более храбрым, курс, следовать коему не позволили мне робость или скромные познания.

Целью этого труда будет изучение причин как существенных, так и второстепенных, которые создают, совершен-

ствуют, меняют или портят выразительность во всех искусствах, основанных на подражании; причем означенные причины будут установлены не на авторитете или примере, но на естественных способностях человека и самых неоспоримых основах философии. Труд будет разделен на пять обширных трактатов или рассуждений, а каждый трактат будет состоять из многих глав — по методу Квинтилиана в «*О воспитании оратора*».

В первом трактате, восходя к происхождению наших ощущений и идей, будет рассказано о существенных отношениях между нашими чувствами как телесными, так и духовными — отношениями, заложенных природой, — и о предметах вселенной, служащих материей для подражания; там будет убедительно показано, что все эти отношения берут начало в чувствительности человека и в его физической организации, без чего не было бы страдания, наслаждения, искусств и литературы.

Во втором трактате речь пойдет о первичной материи подражания во всех искусствах и в каждом из них, взятом отдельно, то есть о естественных и условных знаках, о большей или меньшей их пригодности и силе, а также о происхождении языков, рассматриваемых как основание гармонии, мелодии и выразительности.

Третий трактат охватит *икастическое* в изящных искусствах и изящной словесности, то есть богатые источники выразительности, берущие начало в фантазии, и средства, какими использует эти источники то или иное искусство.

В четвертом речь пойдет о *патетическом*, то есть о влиянии на выразительность человеческой чувствительности и страстей. Будут указаны различные пути, какими искусства вызывают у нас страсти, и тогда выяснится, что наше наслаждение порождается двумя простейшими законами — *избегать страдания и следовать за удовольствием*; при помощи этих правил будет обоснована философия стиля, причем мы обобщим и исправим все, что оставили нам о сем важнейшем предмете древние.

После того как в четырех трактатах будет выяснено влияние существенных причин, мы перейдем в пятом и последнем к причинам второстепенным. Там будут подробно изложены вопросы о воздействии климата на таланты и на способ изображения предметов; о том, как различные религии искажают, совершенствуют или изменяют вкус; о том, до какой степени способствуют подобному воздействию

различные системы нравственности, законодательства и правления и какова здесь роль общественного мнения, завоеваний, царящего в обществе духа, философских идей, торговли, роскоши, женских нарядов, обращения с женщинами, так называемых «меценатов», моды и прочих случайных и преходящих обстоятельств.

ГАСПАР ХОВЕЛЬЯНОС

ЗАПИСКИ ОТНОСИТЕЛЬНО УСТРОЙСТВА ПОЛИЦИИ, ВЕДАЮЩЕЙ ЗРЕЛИЩАМИ И ОБЩЕСТВЕННЫМИ УВЕСЕЛЕНИЯМИ, А ТАКЖЕ ОБ ИХ ПРОИСХОЖДЕНИИ В ИСПАНИИ

ЧАСТЬ II

Дабы выразить свои мысли с большей ясностью и точностью, я разделю народ на два класса, один составят те, кто работает, другой — те, кто живет в праздности; к первому я отнесу людей, существующих продуктами своего ежедневного труда, а ко второму — людей, живущих на свою ренту или капитал. Кто не замечает разницы между первым и вторым в их отношении к общественным увеселениям? Правда, найдется еще много людей, занимающих промежуточное положение, но в зависимости от того, куда человек более склоняется — к трудовой деятельности или к праздности, — всегда можно будет определить его отношение к тому или другому классу. Также будет наблюдаться некоторая разница, связанная с местожительством в деревнях либо городах и более или менее многочисленных селениях, но ведь невозможно уточнить решительно все. Однако наши принципы легко можно будет применить ко всем классам и ситуациям. Поговорим сначала о народе, который трудится.

Этот народ нуждается в развлечениях, но не в зрелищах. Вовсе не надо, чтобы правительство его развлекало, однако надо, чтобы оно позволило ему развлекаться. В те редкие дни, в те недолгие часы, которые он может использовать в свое удовольствие, народ сам найдет себе увеселения; достаточно того, что ему предоставят свободу и защиту, позволяющие ими наслаждаться. Праздничный день,

ясный и тихий, когда можно было бы свободно прогуливаться, бегать, метать барру¹, играть в мяч, технику², в кегли, закусывать, выпивать, танцевать и веселиться в поле, как нельзя лучше удовлетворит его жажду развлечения и удовольствий. И за столь малую цену можно развлечь любой народ, каким бы большим и многочисленным он ни был!

Однако как же выходит, что большая часть народов Испании вовсе не развлекается? Любой, кто проехал бы по нашим провинциям, неоднократно сумел бы сделать это прискорбное наблюдение. В самые торжественные дни на улицах и площадях вместо веселья и радостного шума, которые должны были бы свидетельствовать о довольстве жителей, царят ленивое безделье и печальная тишина, на которые нельзя не обратить внимания без удивления и жалости. Если некоторые и выходят из дому, кажется, что лишь скука и безделье гонят их оттуда на поле близ села, к распаху у околицы, на площадь или же к портику церкви, где, завернувшись в плащи, либо прислонившись к какому-нибудь углу, либо сидя, либо слоняясь без всякой цели и намерения, проводят они так тоскливо часы и целые вечера, никоим образом не развлекаясь. И если к этому добавить пыль и грязь этих мест, бедноту и неряшливость их обитателей, облик грустный и молчаливый, разобщенность и отсутствие оживленного движения, которые замечаются повсюду, кто же не будет поражен и опечален при виде столь странного явления?

Здесь не место раскрывать все причины, которые к этому приводят, но, какими бы они ни были, можно быть уверенным, что все они проистекают от законов. И мы не можем умолчать, что среди самых распространенных — плохая полиция во многих селениях. Грубое усердие значительной части судей показывает, что высшее совершенство муниципального правления усматривается в повиновении народа и весь правопорядок сводится к тому, чтобы заставить трепетать перед законом жителей, которые замирают как вкопанные, заслышав свое имя. Отсюда следует, что любое волнение, перепалка или уличный шум расцениваются как беспорядок; всякая ссора, любая потасовка становятся предметом криминального дознания и влекут за собой расследования, тюрьмы, штрафы и целую вереницу тревог и судебных притеснений. Под властью такой жестокой полиции народ становится запуганным и унылым и, принеся в

жертву свои удовольствия ради безопасности, отказывается от всяких общественных увеселений, таких невинных, но, однако же, таких опасных, и предпочитает им одиночество и бездействие, что безусловно грустно и прискорбно, зато надежно.

Подобная система породила бесконечные полицейские регламенты, не только исключаящие довольство народов, но также их процветание и тем не менее проводимые с изрядной суровостью и твердостью. В некоторых местах запрещают музыку и сенсеррады³, в других — вечеринки и танцы. Кое-где заставляют жителей закрываться в своих домах с наступлением темноты, а в иных местах запрещают выходить на улицу без огня, останавливаться на углах улиц, собираться группами и подвергают прочим подобным ограничениям. Страсть командовать, а порой и алчность судей простерла до самых заброшенных деревушек свои строгие правила, которые едва ли были бы оправданы даже при дворе с его неразберихой, — и потому несчастный батрак, поливавший потом свой участок земли и ночевавший прямо на поле всю неделю, не может в субботний вечер свободно горланить на площади своего местечка или наигрывать романс у дверей своей невесты.

Даже моя страна, которая выделяется из всех прочих своим трудолюбием, естественной веселостью и простодушием своих обычаев, не смогла избежать подобных регламентов, и то неудовольствие, с которым их терпят и которому я бывал порой свидетель, побуждает меня сейчас к этим размышлениям. Разбросанность населения и не требует и не позволяет, к счастью, существования муниципальной полиции, придуманной для народов, живущих скученно, наш же народ собирается для развлечений на ромерии, и там-то постановления полиции его преследуют и ему докучают. Здесь запрещено употребление палок, необходимость которых вызвана не столько нуждой обороны, сколько глушью страны, упразднены пляски мужчин, а женщинам разрешено танцевать лишь до четырех часов дня, и в довершение всего — посетителей заставляют расходиться до молитвы, а ведь ромерии — единственное развлечение этих работающих и простодушных людей. Разве же при этом будет возможно, чтобы народ был настроен благодушно и доволен такой докучливой полицией?

Скажут, что все стерпится, и это — правда, все стерпится, но стерпится неохотно; все стерпится, но кто не по-

боится последствий столь долгого и принудительного терпения? Состояние свободы — это предпосылка мира, довольства и радости, состояние же подчинения — предпосылка беспокойства, насилия и недовольства, отсюда: первое — продолжительно, второе — подвержено переменам. Поэтому недостаточно, чтобы народы были спокойны, необходимо, чтобы они были довольны, и только в сердцах бесчувственных или в головах тех, кто свободен совершенно от каких бы то ни было принципов гуманности и политики, может скрываться идея достигнуть первого, пренебрегая вторым.

Те, кого оставляет равнодушным эта точка зрения, либо не проникают в связь, существующую между свободой и процветанием народов, либо по меньшей мере ее презируют — равно плохо одно, как и другое. Однако эта связь совершенно очевидна и весьма достойна внимания справедливой и мягкой администрации. Народ свободный и радостный непременно будет деятелен и трудолюбив и, будучи таким, станет вести себя благочинно и повиноваться справедливости. Чем больше народ будет получать удовольствий, тем сильнее он будет любить свое правительство, тем охотнее подчиняться ему, тем с большей готовностью станет его поддерживать и защищать. Чем больше у народа удовольствий, тем значительнее нежелание потерять их и тем сильнее он будет страшиться беспорядка и почитать власть, предназначенную для его смирения. У такого народа интенсивнее страсть к обогащению, ибо знает он, что вместе с его состоянием будут возрастать и его удовольствия. Одним словом, будет он стремиться с большим пылом к своему счастью, потому что обретет уверенность в том, что сможет им насладиться. Если это достойно быть первой целью всякого хорошего правительства, то неужели не ясно, что не должно взирать на это с пренебрежением и безразличием?

Даже то, что называется общественным процветанием — а разве это нечто другое, чем результат счастья индивида? — зависит также от этой цели; потому что власть и сила государства не столько состоят в многочисленности и богатстве, сколько — и в основном — в нравственном облике его обитателей. Действительно, какая сила может быть у нации, состоящей из людей слабых и развращенных, людей черствых, бесчувственных и далеких от всякого общественного интереса и стремлений ко благу общества?

Напротив, люди, которые имеют обыкновение собираться вместе, чтобы отдохнуть и развлечься, всегда образуют народ сплоченный и сердечный, им будет известен общий интерес, и они будут менее способны к тому, чтобы целиком посвятить себя частному интересу. Они будут более возвышенны духом, ибо будут более свободны, и в то же время будут обладать сердцем более справедливым и бесстрашным. Каждый будет уважать свой класс, поскольку будет уважать самого себя, и будет уважать все прочие классы, ибо захочет, чтобы его класс тоже уважали. Таким образом, чтя иерархию и порядок, установленные конституцией, они станут жить согласно ее правилам, ценить ее и отважно отстаивать, полагая, что защищают самих себя. Это ведь так очевидно: свобода и радость гораздо менее совместимы с беспорядком, чем подчинение и уныние.

Из этого не надо выводиться, что я рассматриваю магистратуру, обязанную заботиться об общественном отдыхе, как нечто угнетающее и бесполезное. Напротив, я полагаю, что без ее постоянной бдительности невозможно будет сохранить спокойствие и порядок. Сама свобода нуждается в его защите, ведь обычно при ней все позволено, если нет никакого тормоза, сдерживающего тех, кто преступает ее границы. Но вот здесь-то и грешат более обыкновения те недостойные судьи, которые смешивают бдительность с притеснением. Ни праздник, ни стечение людей, ни вообще какое бы то ни было развлечение народа не обходится без вмешательства представителей власти и закона. Судя по внешним проявлениям, можно было бы сказать, что они только пытаются укрепить свою власть, запугивая своих подчиненных, или же обеспечить собственный отдых за счет их свободы и удовольствий. Но тщетно: публика не в состоянии развлекаться, не имея для этого полной свободы, а ведь среди ночных обходов и дозоров полицейских ищеек, солдат, прутьев и штыков свободе нет места, равно как и робкой невинной радости, которая бежит от них прочь.

Но это неверный путь к тому, чтобы достичь той цели, ради которой был учрежден общественный магистрат. Если дозволено сравнить презренное с высоким, то надзор магистрата должен бы походить на попечение Всевышнего — быть неусыпным, но незримым, известным каждому, не будучи явленным никому, быть наготове, дабы

подавить беспорядок, а также дабы защитить свободу; одним словом, стать уздой для людей плохих и покровителем для хороших. А иначе уважаемый аппарат закона превратится в орудие подавления и, действуя против своего собственного института, возмутит тех самых, которых должен бы утешать и охранять.

Таковы наши мысли относительно народных увеселений. Не найдется такой провинции, округа или местечка, где не было бы своих гуляний и развлечений, устраиваемых периодически и установленных обычаем. Упражнения в силе, ловкости, проворстве или быстроте; массовые танцы (20)*, прогулки, состязания в беге, переодевания или маскарады, какими бы они ни были, все будут хороши и невинны — лишь бы они были общими для всех. Доброму судье следует защищать подобное времяпрепровождение народа, устраивать и украшать места, предназначенные для увеселений, удалять оттуда все, что могло бы помешать им, и позволить народу свободно предаваться развлечению и радости. А если судья порой и появится, чтобы посмотреть на народ, то пусть это будет скорее для того, чтобы его воодушевлять, нежели пугать или подчинять, пусть он будет подобен отцу, находящему удовольствие в радости своих детей, а не тирану, завидующему веселью своих рабов. В общем, никогда не следует выпускать из виду, что народ, который работает, как мы уже прежде заметили, нуждается не в том, чтобы правительство его развлекало, а в том, чтобы оно позволяло ему развлекаться.

* (20) Когда мы писали это сообщение, нам была еще неизвестна как страна басков, так и их воскресные танцы, но путешествие, предпринятое в этот край в 1797 г., доставило нам удовольствие их наблюдать и еще более утвердило в том, что мы выше изложили касательно народных развлечений. Здесь воочию восхищаешься тем, насколько хорошо сочетаются в этом простом времяпрепровождении порядок и приличие с радостью, свободой, удовольствием и веселым шумом, которые их воодушевляют. Вот где можно увидеть народ, который весь, неважняя на различия пола и возраста, с удовольствием бежит и прыгает под звуки тамбурина, взявшись за руки, и так единодушно предается веселью и развлечению, что лишь совершенно бесчувственный человек смог бы смотреть на это простодушное веселье, не испытывая желания участвовать в нем. Этого достаточно, чтобы порекомендовать такие публичные празднества взору каждого чувствительного человека, а философ увидит в них, кроме того, причину происхождения той искренности, откровенности и мудрой радости, которые характеризуют народ, ими наслаждающийся, а также истоки единства, братства и горячего патриотизма, царящих среди индивидов этого народа. Как легко было бы достичь тех же неосценимых благ в других провинциях, стоит только распространить такие простые институты! (Прим. автора.)

ГОРОДСКИЕ УВЕСЕЛЕНИЯ

Однако классы обеспеченные, которые живут на свой доход и в праздности проводят все дни или по крайней мере часть их, с трудом могут обойтись без зрелищ, особенно в больших населенных пунктах. В маленьких же, где большую часть составляют земледельцы, различие между классами будет незначительным. Каждый занят своими ежедневными заботами и трудами. Собственники и арендаторы, фермеры и наемные рабочие — все так или иначе трудятся, и если богатым менее необходима потребность в трудах, приносящих усталость, им предназначено судьбой большую часть времени отводить сну, еде и отдыху, помимо же этого — охоте, беседам, играм и чтению, — все это заполняет день и весьма точно соответствует положению одних и других.

Это последнее соображение тем более точно, что излишек состояния, который обычно делает заманчивыми другие, более искусственные развлечения, часто заставляет богатых покидать маленькие поселки ради жизни в больших городах, где входя в класс, к которому они принадлежат, они следуют обычаям, привычкам и занятиям остальных индивидумов этого класса, и с этого момента они составляют вторую группу согласно нашему делению, о какой мы теперь поговорим.

Влияние богатства, роскоши, примера и обычаев на мысли людей этого класса принуждает их, скажем так, к иному распределению времени и притягивает их к жизни изнеженной и изысканной, коей главным объектом является веселое времяпрепровождение немалой части дня. Безделье и скука, ей сопутствующие, делают развлечения необходимыми, и это является истинным объяснением той жажды, с которой стремятся к ним в многолюдных местах. Правда, хорошее воспитание способно будет предоставить много способов использовать время с пользой и приятностью без настоятельной необходимости зрелищ. Но предположив, что не все получают это воспитание и не всем, кто его получит, оно принесет пользу, а если и принесет, то все-таки не будет способно защитить тех, в ком чужой пример и обольщение смогут разрушить все созданное образованием, мы обнаруживаем вследствие всего этого, что всегда будет оставаться множество людей, для которых развлечения будут абсолютно необходимы.

Нужно, следовательно, чтобы правительство позаботилось о том, чтобы они носили общественный и невинный характер, дабы отделить их от темных и пагубных удовольствий.

Если же эта причина покажется недостаточной для того, чтобы обосновать необходимость зрелищ, найдется другая, крайне срочная и серьезная, каковой является потребность удерживать знать в своих провинциях и избежать как-то этой губительной тенденции постоянного привлечения населения и богатства окраин к центру. Недавние предусмотрительные меры, принятые, дабы удалить приезжих из Мадрида, убедительно доказывают эту необходимость, ведь наверняка те, что находятся при дворе без какой-либо должности, прибыли сюда не иначе как только в поисках вольности и развлечения, которых нет в их родных местах. Тоска, господствующая в большинстве городов, гонит оттуда всех жителей, которые, обладая достаточным состоянием для жизни в более населенных и веселых городах, переезжают туда, пользуясь своей естественной свободой, которую не ограничивать, а расширять и охранять должно всякое справедливое законодательство. Переезжая, они увозят с собой свои семьи и свое богатство, явление это помимо многих других зол таит в себе два особенно пагубных: отток жителей из провинций и обеднение оных, а также сосредоточение в немногих местах населения и богатства Государства, что причиняет разрушительный ущерб земледелию, промышленности, внутреннему транспорту и даже нравам. Посмотрим же, каковы средства, способные поправить это зло.

ОБЩЕСТВА ВЕРХОВОЙ ЕЗДЫ

В числе различных развлечений собственно городской знати есть одно достойное большего внимания, чем это обычно представляется.

Речь идет об обществах верховой езды, которые при усовершенствовании и распространении могли бы приносить большое благо. Не найдется другого такого занятия, столь невинного, полезного для здоровья и подходящего воспитанию дворянина, как то, что составляет основное содержание этих обществ. Их принципы руководства, благородные манеры, методическое обучение, массовые прогулки, праздники не только заняли бы и с пользой развлекли знать провинций, но и пробудили бы в определенной

степени ту мужественную и благородную учтивость наших старых кабальеро, от которой едва осталась слабая тень и которая, сочетаясь с идеями века более культурного и просвещенного, явилась бы как нельзя более подходящей духу и велению долга знати.

Однако эти общества, столь почитаемые в прежние времена, в наши дни лишились покровительства и с этих пор, ощущая свой упадок, сами ослабили свою дисциплину и даже в значительной мере растеряли свое достоинство. Нет провинции, которая не изобиловала бы членами Общества верховой езды, чьи звания едва ли уже предполагают что-либо иное, кроме права носить форму, а в столицах между тем теряется даже память о старинных играх⁴.

Многое говорилось против привилегий этих обществ и всяческих льгот, но ведь во всем надо знать меру. Не лучше ли усовершенствовать, чем упразднить? Хороший земледелец не уничтожает, а заботливо и терпеливо возвращает свои растения и из каждого извлекает всю ту пользу, которую только можно извлечь.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ АКАДЕМИИ

Пармский двор показал в последнее время пример другого института, достойного нашего подражания. Он учредил Драматическую Академию и снабдил ее соответственно назначению: культивированию всех знаний, относящихся к этой важной отрасли поэзии. Эта Академия предлагает темы для сочинения хороших драм, сурово и беспристрастно судит их, премирует наиболее выдающиеся таланты, и наконец, на практике и по научным принципам совершенствует искусство декламации, причем этим занимаются сами академики в частных театрах.

Почему бы не появиться такому институту во многих наших городах, и особенно при дворе? Помимо полезности, которую он даст в отношении реформы театра, сколь целесообразно и разумно заняло бы это нашу знать! Насколько бы улучшилось воспитание в том, что относится к области вежливости и учтивости, где более всего бывают недостаточны, а зачастую и полностью бесполезны формулы педагогов и наставников! Эти занятия научили бы представляться с непринужденностью, ходить и двигаться с безупречностью, говорить и жестикулировать с достоинством, слова произносить ясно и четко, придавать выражению те чувства и искренность, которые являются душой бе-

седы и столь необходимы, чтобы нравиться и убеждать,— а все это редкость у нас. С этого наша знать сама естественно перешла бы к внедрению хорошей поэзии, а в связи с этим и вообще гуманитарных наук. И вполне вероятно, что с течением времени эти организации превратились бы в подлинные Академии изящной словесности. Какое же полезное и приятное занятие могло бы тогда представляться людям знатым и богатым!

ПУБЛИЧНЫЕ БАЛЫ

Хотя публичные балы или благородные массовые танцы не слишком удобно проводить в небольших населенных пунктах, редкий город найдется, в котором бы они порой не устраивались во всем блеске и достоинстве. При условии, что ими бы руководили известные и уважаемые лица, оплачивали бы их попечители при умеренной плате за входные билеты в соответствии с количеством участвующих и значимостью бала, при соблюдении порядка,— как легко было бы устраивать это развлечение и повторять его во время рождества и карнавала перед постом великим, когда по обычаю проводится какое-нибудь необыкновенное гулянье. Там, где имеется театр или Дом комедий, общественный магистрат мог бы предоставить его для этой цели. Где же таковых нет, нашлось бы другое здание, публичное или частное, подходящее для этого.

Магистрат, вместо того чтобы презирать подобное вмешательство, должен бы предлагать для этого добровольно свои услуги, не принимая в развлечении большего участия, чем необходимо для того, чтобы поддерживать и охранять спокойствие и благопристойность торжественного действия, причем даже это делать не в форме судебной власти или служебных полномочий, которые столь плохо согласуются с невинным отдыхом.

МАСКАРАДЫ

Вероятно, отсюда можно бы беспрепятственно перейти к возрождению масок, которые были одобрены общим вкусом, а упразднены не без общего сожаления. Хотя кажется, что общественное мнение борется за то, чтобы их возродить, ведь кое-где они сейчас имеют место и не преследуются; и что было бы менее рискованно их устраивать открыто, так как власть может сделать больше в том случае,

когда имеет к маскараду доступ, чем когда его утаивают. Дюжина таких танцев, устроенных в промежутке между рождеством и масленицей, принесла бы порядочный доход, идущий на поддержание непрекращающихся спектаклей в столицах, подобно тому как это делается в Италии, особенно — в Турине. Не говорите, что маскарадные костюмы запрещены нашими древними законами. Маски и маскарадные костюмы (21) *, о которых говорит одна из статей Свода законов, носят совсем иной характер и как таковые существуют и будут существовать во всякие времена и во всяких странах. Несомненно, это развлечение, как и любое другое, может таить в себе опасности и даже преступления, но ведь все это способна учесть бдительность разумной полиции. А если этого так уж боятся, то пусть бы разрешили скромные маскарадные костюмы, с тем только чтобы не закрывать лицо. Если бы те, кто позволяет эти праздники, заслуживали любовь народа, все пошло бы хорошо. Вольности и беспорядки могут проистекать лишь по причине небрежения и невнимательности.

«ДОМА БЕСЕД»

Также очень не хватает нашим городам кафе или таких домов, где мог бы ежедневно собираться народ, с тем чтобы потолковать и развлечься. Эти заведения, устроенные достойным образом, являлись бы прибежищем для той части скучающей публики, которая, как говорится, ищет ежечасно, где бы убить время. Настольные дозволенные игры — в карты, шахматы, шашки; игры подвижные, такие как трукос⁵, бильярд; чтение общественных бумаг и газет, поучительные и общественноинтересные беседы не только предлагают достойное развлечение многим разумным и честным людям в часы, свободные от трудов, но

* (21) Это закон 7, статья VIII под названием: «О бунтах и выступлениях вооруженного народа», провозглашенный по требованию Кортесов Вальядолида в 1523 г.; эта дата и название закона могут помочь в его толковании. Общественная власть в то время была подвержена оскорблениям со стороны людей, объединявшихся для этих целей и использовавших порой маски и маскарадные костюмы, дабы достичь своего намерения. Но ведь речь шла вовсе не о запрещении безобидных маскарадных костюмов тех, кто собирался повеселиться в местах, указанных публичным магистратом и охраняемых им; речь шла о том, чтобы люди в масках не имели права свободно разгуливать днем и ночью по улицам и площадям, так как это могло бы способствовать преступлению, оставляя неизвестным его совершивших. (Прим. автора).

и благотворно влияют на тех безнадзорных юношей, которые получают воспитание вне семьи, или, как обыкновенно говорится, «на улице».

ИГРЫ В МЯЧ

Публичные игры в мяч (22)* приносят одновременно большую пользу, ибо помимо того что предлагают достойное развлечение тем, кто играет, и тем, кто смотрит, в большой степени развивают ловкость и силу у играющих и тем совершенствуют физическое воспитание юношей. То же можно сказать об игре в кегли, технику и им подобных. Бои коней, гусей и петухов, солдадески⁶, маскарадные группы мавров и христиан и другие общие увеселения тем более заслуживают покровительства, чем они проще, и потому их стоит устраивать и умножать. Кричат постоянно о том, что подобные обычаи непристойны, но что может быть более достойным предметом попечения хорошей полиции? К несчастью, действительно, она не находит должного применения своим функциям. Не придется ли ей вовсе уничтожить развлечения силой власти и ограничениями или же предоставить их слепой и разнузданной волюности?

Быть может, все, что я сказал, будет воспринято со скандалом теми, кто рассматривает эти вещи как нечто фривольное и не заслуживающее внимания магистратуры. Может ли происходить это презрение от других причин, нежели чем от бесчеловечности или невежества, нежелания видеть связь, существующую между развлечениями и общественным благом, или же от того мнения, что власть плоха, если она стремится создавать удовольствие гражданам? В нашей жизни столько огорчений — какой чувствительный человек не порадуется смягчению хотя бы некоторых ее мгновений?

ТЕАТРЫ

Это размышление подводит меня к разговору о реформе театра, первейшего и самого значимого из всех зрелищ.

* (22) В этом также отличается страна басков. В ней не найдется ни одной значительной деревни, которая не имела бы своей игры в мяч, игры массовой, удобной, даровой, разумно устроенной, популярной; и, подобно тому как мы считаем, что публичные танцы влияют на нравственный облик, мы находим также и в этих танцах и в этих играх причину крепости, силы и ловкости, которыми наделены баски. (Прим. автора).

Театр являет собой развлечение наиболее общее, наиболее разумное, наиболее доходное и потому наиболее достойное внимания и забот правительства. Прочие зрелища развлекают, зачастую поражая воображение чем-либо чуждым или нежно услаждая чувства приятностью тех предметов, которые они представляют. У театра помимо этих достоинств, ему присущих в высшей степени, есть еще и способность доносить удовольствие до самых сокровенных уголков души, возбуждая посредством имитации все мысли, которые только может объять дух, и все чувства, которые могут волновать человеческое сердце.

Из этого своеобразного характера драматических представлений следует вывести то обстоятельство, что правительство не должно расценивать театр только как публичное зрелище, но и видеть в нем зрелище, способное или поучать, или сбивать душу с пути истинного, совершенствовать или свращать сердца граждан. Следует и то, что театр, который отвращает души от познания правды, развивая ошибочные доктрины и пристрастия, или же отвлекает сердца от практики добродетели, возбуждая порочные страсти и чувства,— несомненно, вместо того, чтобы заслужить покровительство, сможет добиться лишь ненависти и порицания общественной власти. Из всего этого вытекает в конце концов, что самой полезной и мудрой политикой правительства будет та, которая сумеет объединить в театре эти две великие цели — обучение и общественное развлечение.

И пусть не уверяют, что такое объединение невозможно. Если ни одному народу земли, древнему или современному, не удалось этого достичь, то лишь потому, что нигде театр не являлся объектом законодательства, по крайней мере в этом смысле; потому также, что никто не стремился объединить в нем эти две великие цели, и потому, что драматургия в современных государствах просто ориентировалась на случайные успехи в своем развитии и была обязана исключительно гению немногих литераторов, а не постоянному содействию общественной власти. У нас этот столь важный предмет был почти всегда предоставлен алчности импрессарию или невежеству жалких стихоплетов и комедиантов, и, возможно, правительство никогда и не вмешалось бы в это дело, если бы не рассматривало его как объект дохода.

Но настало время подумать иначе, настало время дать

волю убеждению, которое обитает во всякой душе, и исполнить желание, которое кроется в сердце каждого истинного аристократа. Настало время предпочесть моральную пользу денежной выгоде, заблуждениям и порокам, царящим на сцене, и вымыть все нечистоты, которые до сих пор ее оскверняли из-за бесстыдства власти и упадка общественных нравов.

СРЕДСТВА ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ РЕФОРМЫ

I. В ДРАМАХ

К двум группам можно свести все дефекты нашей драматургии, первую составят те, что относятся к самой сущности драмы, вторую — те, что относятся к ее представлению. Пороки первой группы принадлежат либо к части поэтической — речь идет о совершенствовании самих драм, расцениваемых исключительно как поэмы, либо к части политической — здесь мы разумеем то влияние, которое представляемые в драмах доктрины и примеры могут оказать на общественные идеи и нравы. Пороки второй группы принадлежат к сфере непосредственно представления, сюда, следовательно, относятся люди и вещи, участвующие в драме, и те, кто ею руководит. О том и другом я постараюсь рассказать по возможности четко и кратко.

Реформа нашего театра должна начаться упразднением почти всех драм, идущих сейчас на сцене. Я говорю не только о тех, которым в наши дни отдается глупое и варварское предпочтение, о тех скороспелых творениях, которые плодит свора голодных и невежественных писак, что возвысились властью подмошников, дабы изгнать с них достоинство, правдоподобие, увлекательность, хороший язык, учтивость, комическую шутку и кастильское остроумие. Подобные чудища исчезнут при первом взоре, брошенном на сцену разумом и багородным чувством; я же говорю и о тех драмах, по праву известных среди нас, которые некогда послужили образцами другим странам и которые самая умная и просвещенная часть нашей нации всегда смотрела, да и сейчас смотрит с энтузиазмом и удовольст-

ваем. Я в числе первых признаю их неподражаемые красоты, плавность и естественность их диалога, чудесное искусство завязки, изящество развязки, огненный темперамент, интерес, шутки, комическое озорство, на которые они так щедры. Но какое это имеет значение, если эти самые драмы, рассматриваемые в свете предписаний закона, а главным образом, здравого смысла, поражены пороками и недостатками, с которыми мораль и политика не могут смириться? Кто возьмется отрицать, что в них, по резкому выражению одного современного критика, «наиболее красочно изображены самые бесчестные дела: обманы, притворства, похищения девушек, сопротивление закону, безрассудные дуэли и поединки, основанные на ложном понятии чести, дозволенные кражи, насилия замышляемые и совершаемые, наглые шуты и слуги, которые хвастают и зарабатывают на своих бесчестных посредничествах?» Подобные примеры, способные совратить невинность народа и более добродетельного, должны исчезнуть с глаз долой как можно скорее.

По тому же самому необходимо заменить эти драмы другими, могущими услаждать и наставлять, представляя примеры и события, которые совершенствовали бы дух и сердце той группы людей, что наиболее часто посещает театр. Вот где великая цель законодательства: улучшать все то, из чего состоит это зрелище, создавая театр, где можно было бы видеть постоянно героические примеры почтения к Всевышнему и религии наших отцов; любви к родине, суверену и конституции, уважения к иерархии, к законам и к хранителям власти, примеры супружеской верности, отцовской любви, сыновней нежности и послушания князей, человеческих и неподкупных высших должностных лиц, граждан, исполненных добродетели и патриотизма, благоразумных и усердных отцов семейства, верных и постоянных друзей — одним словом, людей героических и бесстрашных, стремящихся к общественному благу, ревностно отстаивающих свою свободу и свои права, защитников невинности и упорных преследователей беззакония. Такой, наконец, театр, где не только жестоко карались бы характеры, противоречащие этим добродетелям, но также были бы освистаны и высмеяны прочие пороки и сумасбродства, которые так беспокоят и удручают общество: гордыня и низость, мотовство и скаредность, лесть и лицемерие, тупое религиозное безразличие и суеверное

легковерие, болтливость и нескромность, смешная кичливость знатностью, властью, влиятельностью, ученостью, связями и вообще — все чудачества, все злоупотребления, все дурные привычки, которые овладевают людьми, когда те сходят с тропы добродетели, чести и учтивости, дабы предаться своим страстям и капризам.

Такой театр, развлекая частным и приятным образом зрителей, будет также влиять на их сердце и душу, то есть станет улучшать воспитание знати и богатой молодежи, обычного его завсегдатая. В этом смысле реформа представляется абсолютно необходимой, тем более что очень редки у нас учреждения, предназначенные для такого образования. Нет, наша крайняя озабоченность распространением научного образования не оправдывает того небрежения, с которым мы взираем на гражданское, а ведь последнее насути необходимо даже знатым и богатым, и тем более важно, что оно имеет большое влияние на всеобщее благо и особенно на общественные нравы.

Или мы сможем прославить себя нравами наших властвующих? Но где издревле присущие им добродетели? Слишком губительна была для государства та пагубная политика, которая стремилась создать общественное благо на подавлении этого класса.

Каков же результат столь опрометчивой системы? Она привела лишь к тому, что отдалила этот класс от возвышенности, великодушия, храбрости и стольких качеств, достойных подражания, отвлекла его от высоких целей, ради которых он был создан, и кинула его в лапы праздности и роскоши, чтобы те его сожрали и поглотили вместе с его репутацией и состоянием.

Я хорошо знаю, что общественное воспитание, и особенно воспитание класса имущих и богатых, нуждается в других средствах, но почему же не использовать нам одно из них — такое очевидное, простое и подходящее? И так как богатые юноши неизбежно посещают театр, то отчего, вместо того чтобы развращать их там чудовищными поступками или смешным шутовством, не начать воспитывать их принципами чистыми и возвышенными, примерами благородными и добродетельными?

Это средство даже не будет препятствовать улучшению воспитания народа, в поведении которого столь сказывается пример класса имущих. Ибо откуда же получает он идеи и принципы, как не от тех, кто постоянно блистает

пред его очами, чью завидную судьбу и поступки он наблюдает и чьим привычкам стремится подражать, даже если порицает и осуждает их? Помимо того, театр является таким открытым и всеобщим зрелищем, что не найдется ни такого класса, ни такого человека, каким бы бедным и презренным он ни был, который иногда не прибегал бы к этому развлечению.

Ввиду всего этого, дабы улучшить воспитание народа, другая реформа представляется более необходимой, и касается она той простонародной части нашей драматургии, где властвует низкое и грубое шутовство и где полно всяческих заблуждений и вольностей. Немало наших старых комедий—почти все энтресесы⁷ и многие современный сайнете⁸ и тонадилли⁹, герои которых—праздные гуляки, рассчитаны на этот вкус и тем более вредны, что привлекают и внушают любовь к театру самой низкой и простой части народа, услаждая ее грубыми и тупыми буффонадами, которые и составляют всю их заслугу.

Быть может, лучше было бы совсем убрать с нашей сцены жанр, открытый соращению и низости, жанр, неспособный наставлять и возвышать дух граждан. Быть может, вместе с ним должны бы исчезнуть марионетки и матачины¹⁰, паяцы, арлекины и кукольники, волшебные фонари и прочие выдумки, которые хотя сами по себе и безобидны, но совершенно испорчены бестолковым и грубым применением. Ибо чего стоили бы примеры добродетели и честности, показываемые в театре, если тем временем посреди площади с шутовской кафедры вещает дон Кристобаль из Полишинеля свою похотливую доктрину всему народу, который открывши рот слушает его непристойные грубости? Однако если кажется немилосердным лишать народ этих развлечений, которые вследствие своей дешевизны и простоты как нельзя более ему подходят, по крайней мере следует очистить их от всего того, что приносит вред и унижает его. И религия и политика в один голос требуют этой реформы.

Пусть не думают, что такое усовершенствование было бы не под силу гению. Владычество воображения слишком велико, а владычество иллюзии слишком могущественно, дабы сдерживал нас этот страх. В трагедиях древних, столь прекрасных и возвышенных, не было этих изнеженных влюбленных, докучливо заполняющих сегодня наши драмы.

В добрый час сохраняйте любовь на сцене, но замените нечистую и тайную чистой и законной, и тогда наверняка можно будет извлечь самое лучшее из этой всеобщей страсти. Возможно, она станет менее неистовой, менее взволнованной, менее интересной и приятной, если ее будут изображать так, как того требуют законы чести и честности? И что же! Разве настоящим талантам не удастся и без нее наставлять и улаживать зрителя? Ведь сколько различных объектов, волнений и чувств, сколько революций, событий, конфликтов предоставляет естественный и нравственный порядок вещей, дабы заинтересовать и взволновать человеческое сердце и вести людей к добру и добродетели! Прямые души наслаждаются всем тем, что прекрасно и возвышенно, грубые и вульгарные — всем тем, что ново и чудесно. Здесь находятся два громадных царства — рассудка и воображения; два источника — наслаждения и восхищения, открытые талантам, чтобы они могли с приятностью наставлять любой класс зрителей. Пусть только правительство взялось бы поощрять одаренных людей, вознаграждая их по достоинству, и тогда оно достигло бы всего, чего захотело.

А пути к этому вовсе не трудны. Организуйте при дворе конкурс дарований, которые хотят работать для театра, и установите две премии в 100 дублонов и одну золотую медаль для авторов лучших драм, которые претендовали бы на награды. Выбор предмета сочинения, условия конкурса, испытание драм и присуждение премий вменялось бы в обязанность определенной группе людей, которые, обладая необходимыми знаниями, пользовались бы уважением и доверием публики. Кому же, как не Королевской Академии языка, которая призвана распространять хорошую кастильскую поэзию, надлежит заняться этим делом? Эта организация, проникнувшись важностью предмета и овладев методами, приводящими конкурс к совершенствованию, сможет посвятить ему часть своих задач и полностью исполнять желания правительства и нации, совершая столь важное дело.

В какой-нибудь из конкурсов следует сократить количество премий и вместо трагедий и комедий принимать энтремесы, сайнете, слова и музыку к тонадилям, установив в специальных указах условия, которым должна отвечать каждая из этих маленьких драм, — и это с той целью, чтобы нельзя было на нашей сцене увидеть либо

услышать ничего такого, в чем не блистали бы строгая чистота, скромность и хороший вкус.

С помощью этого средства можно было бы за короткое время добиться хороших драм. Возможно, следовало бы взять за принцип благоразумную снисходительность, ибо человеческий дух прогрессирует постепенно, точка совершенства очень далека, и легко и беспрепятственно достигнуть ее будет невозможно. Академия, отмечая премией достойнейших, должна будет выбирать те драмы, которые наиболее приблизились к поставленным целям, и, сочтя их пригодными к постановке, позаботится исправить их, напечатать и дать к ним замечания, кои сочтет надлежащими, для того чтобы таким образом распространялись хорошие идеи и можно было бы скорее прийти к совершенству.

Помимо конкурса пусть пишет и печатает каждый, кто хочет, свои творения, но ни одна драма, какой бы она ни была, не может быть поставлена на сцене ни в Мадриде ни в провинции без разрешения той же Академии — так сразу захлопнется дверь и перед той вольностью, что царил до сих пор в сфере, столь связанной с общественными идеями и нравами.

Если засомневаются, что такого незначительного стимула достаточно для достижения той высокой цели, которую мы выдвигаем, то пускай поразмыслят над тем, что для больших талантов самая высокая премия — аплодисменты, и что в ней никогда не будут испытывать недостатка произведения возвышенные, когда очистится наша сцена и станут царить на ней разум и хороший вкус. Кто знает, что может эта пружина? Аплодисменты, которыми был награжден «Эдип», заставили умирать от восторга Софокла, первого из греческих трагиков.

II. В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ДРАМ

Усовершенствовав таким образом драмы, останется улучшить их представление, реформа которого должна начаться с актеров или исполнителей. Здесь зло тоже достигло вершины. Правда, осудив небрежность, с которой подбирают наших комедиантов, должны мы признать, что они творят чудеса. И как только можно ожидать, чтобы среди людей, лишенных воспитания, какого-либо обучения и образования, малейшего теоретического представления

о своем искусстве, и более того — лишенных стимула и вознаграждения, попадались бы время от времени личности, владеющие столь поразительным мастерством, которым мы восхищаемся? Гению они обязаны многим или даже всем. Но заметьте, что такие редкие феномены выявляются лишь при представлении тех низких характеров, которые соответствуют их уровню или наиболее близки к характеру, однако же для представления высоких образов и персонажей никогда не находилась актер, способный возвыситься над посредственностью. Декламация есть искусство и, как все подражательные искусства, имеет свои принципы и правила, заимствованные у Природы, где разделены все образцы возвышенного, прекрасного и комического. Теория этого искусства еще ни у одной нации не достигла возможного совершенства. Вот цель наиболее достойная трудов нашей Испанской Академии! Какое множество тем можно предложить талантам, которых привлекает этот институт и стимулирует премиями, дабы развивать прекрасную литературу!

Драматические Академии, о которых я говорил выше, могли бы этому способствовать, возможно, более плодотворно, ибо самая большая трудность этого искусства заключается в приложении на практике его принципов, здесь имелось бы преимущество развивать одновременно и тот и другой вид обучения. Тогда частные театры, в которых знатная и обеспеченная публика, составляющая эти Академии, представила бы к подражанию лучшие и наиболее достойные образцы, распространили бы без труда искусство декламации и знание ее законов, открыв множество талантов, рожденных для нее, а ныне никому не ведомых и для всех потерянных.

Не было бы также, на мой взгляд, заботой, недостойной радения и предусмотрительности правительства, подыскивать иностранных учителей или же посылать наших юношей поучиться за пределами королевства, с тем чтобы основать после путешествия практическую школу воспитания комедиантов, ибо, в конце концов, если театр должен быть тем, чем ему следует быть, — а это и есть школа воспитания для богатых и обеспеченных людей, — то какой предмет заслужил бы более заботы, чем совершенствование инструментов и всех тех сообщающихся сосудов, что составляют всю систему.

Это обучение заставит исчезнуть со сцены массу недо-

статков и пороков, которые сегодня ее омрачают: громкое дыхание и шепот суфлера, столь прозаические и столь противоречащие театральной иллюзии, общий смутный гул, крики и грубые завывания, неистовые кривлянья и дерзкие выходки, утрированные жесты и движения, что либо смешат, либо огорчают зрителей, и, наконец, та нехватка умения и памяти, та вечная рассеянность, та бесстыдная наглость, те вольные взгляды, те непристойные телодвижения, та чрезмерная напыщенность, то отсутствие приличия, достоинства, скромности, учтивости и благородного облича, которые отличают столько наших комиков и будоражат публику строптивую и бесстыдную, равно как и отворачивают людей умных и хорошо воспитанных.

Несколько ежегодных премий, предназначенных актерам, наиболее выделившимся своим талантом, умом и усердием; чрезвычайные награды, вручаемые в особых случаях особо отличившимся актерам; некоторые знаки отличия, к которым не останутся они бесчувственными, когда театр станет тем, чем он должен быть, и наши комики забудут, чем они являлись прежде; и наконец, какое-нибудь место или скромная должность вне театра, даваемая в виде вознаграждения за долгую и хорошую службу в нем,—привели бы к значительному улучшению этой профессии и вызвали бы уважение к ней, в то время как сейчас она находится в крайне плачевном состоянии.

III. В ОФОРМЛЕНИИ

Есть надобность и в еще одной реформе: забота об улучшении декораций и украшении сцены также заслуживает внимания правительства. Если даже в наших корралях на виду у двора мы едва знакомы не скажу с роскошью и великолепием, а лишь с приличием и упорядоченностью, то что же тогда творится с остальными театрами Испании? Определенно, что, судя по ним о состоянии наших искусств, можно было бы справедливо сказать, что они еще находятся в состоянии примитивной некультурности. Таковы низкие, тесные и неудобные коллизеи, таков варварский стиль их архитектуры, несоблюдение законов перспективы на занавесах и кулисах, неприличие, бедность и изношенность одежд; жалкая материя, плохая и скудная мебель и бутафория; громоздкие и грубые машины и механизмы для передвижки декораций; одним словом, ни-

куда не годное состояние всего сценического аппарата. Кто, сравнив это жалкое состояние убранства нашей сцены с великими достижениями наших изящных искусств, не поразился бы, сколь плохо и мало мы их используем?

Театр — это, собственно, обиталище всех искусств, все в нем должно быть прекрасно, элегантно, благородно, достойно и в известной степени великолепно не только потому, что этого требует представляемое на сцене, но и затем, чтобы служить применением и поощрением искусствам роскоши и воспитывать таким образом хороший вкус у всей нации.

IV. В МУЗЫКЕ И ТАНЦАХ

А что можем мы сказать о музыке и о танце, областях столь отсталых и способных быть улучшенными до блестящего состояния? Что иное представляет собой в настоящее время наша театральная музыка, как не набор безвкусных и нелепых подражаний, лишенных оригинальности, характера, вкуса и применяемых совершенно произвольно к дурной и несоответствующей поэзии? А чем иным являются наши танцы, как не жалким копированием весьма вольных и неприличных танцев низшего класса? Другие нации выводят танцевать на подмостки богов и нимф, мы же — ма-ноло¹¹ и вердулер¹². А ведь музыка и танец не только могут составить лучшее украшение сцены, но они также являются основным объектом представления, потому что, в конце концов, среди людей, посещающих театр, всегда будет много таких, которые обладают лишь чувствами.

V. В УПРАВЛЕНИИ И РУКОВОДСТВЕ

Проведение этой реформы следует вменить в обязанность людям образованным. Чего можно ожидать от сценического искусства, отданного во власть неопытности актеров, жадности импрессарио или невежества официальных поэтов и музыкантов? В таких руках все пойдет еще хуже. Но если один или двое избранных от каждой столицы, люди с образованием и хорошим вкусом, умом и общественным рвением, которые выделены не милостью, а благодаря таким своим качествам, возьмут на свою ответственность эту область из рук полиции и будут неукоснительно заботиться о ее совершенствовании, все станет улуч-

шаться день ото дня. Там, где имелась бы Драматическая Академия, можно было бы без боязни возложить на нее эту заботу, а также назначать директоров театра из ее членов. Те, что служат на сцене, должны будут подчиняться этим директорам, голос их станет решающим при подготовке, оформлении и проведении спектаклей, а возможности их будут широки и неограниченны во всем, что имеет отношение к театру.

Подобная деятельность, охватывающая множество мелких и весьма разносторонних забот, будет слишком затруднительна для муниципальных магистратов, ввиду этого будет достаточно, если директора станут действовать в согласии с ними, всегда предоставляя им то, что касается исполнения юридической стороны дел, и прибегать к их помощи в случаях судопроизводства, наложения запрещения или исполнения приговора. Таким образом стали бы и другие работать совместно, дабы добиться порядка и достоинства в этом всеобщем и таком важном развлечении.

Вмешательство в него правосудия рассматривалось всегда как нечто неизбежное, и основанием тому является беспокойство, гам, путаница и беспорядок, которые обычно царят в наших театрах. Но кто же не видит, что весь этот беспорядок проистекает от качества самих спектаклей? Сколь разительно отличается от него спокойствие и внимание, с которым смотрят представление «Аталии»¹³ или «Дьявола-проповедника»!¹⁴ Сколь заметна разница между зрителями корралей Крус и Принсипе и зрителями колизея Каньос, даже если это одни и те же люди! Человек легко поддается аффектам, которыми его желают заразить, и обычно расположение его души не что иное, как результат ощущений, производимых предметами, его окружающими, в сочетании с его состоянием и минутными желаниями. Так что прекрасная и элегантная форма театра, великолепие сцены, серьезность и интерес спектакля безошибочно внушат ему ту сдержанность, которой требует стечение народа при всяком публичном увеселении, где каждый, заплатив за то, чтобы хорошенько провести время, имеет равные права и обязанности в поддержании нормального порядка.

Не хватает, однако, решения суда, дабы обеспечить это спокойствие, и весьма странно, что оно до сих пор не принято. Мне никогда не доводилось видеть в наших театрах беспорядка, причиной которому не были бы главным об-

разом стоящие зрители патьо ¹⁵ Оставим сейчас в стороне, что это обстоятельство привлекает в театр помимо некоторых честных и скромных людей множество темных и праздных личностей, соблазненных дешевизной. Помимо этого само по себе неудобство находиться на ногах в течение трех часов, причем большую часть времени на цыпочках, топчась, толкаясь и против воли склоняясь то туда, то сюда, с лихвой способно испортить настроение и самому спокойному зрителю. Да и кто в подобной ситуации мог бы ожидать от него умеренности и терпения? И это тогда, когда из толпы вырывается крик дерзкого москето ¹⁶, раздаются благосклонные либо враждебные аплодисменты чисперо ¹⁷ и истых приверженцев театра, свистки и всеобщий гул, которые расстраивают, смущают несчастного актера и исчерпывают терпение самого сдержанного и терпеливого зрителя. Но стоит всем сесть — и сумятица прекратится, каждый будет иметь четырех свидетелей: рядом, спереди и сзади, которые станут за ним наблюдать и будут заинтересованы в сохранении тишины и серьезности. Благодаря этой мере исчезнет также постыдная разница между зрителями, вызванная их различным положением; все будут сидеть, всем — это будет по нраву, у всех будет хорошее настроение, а потому не надо будет бояться даже незначительного беспорядка.

СРЕДСТВА ДЛЯ ОПЛАТЫ ЭТОЙ РЕФОРМЫ

Для такой радикальной и полной реформы несомненно требуются большие капиталы, но я полагаю, что театр будет ими располагать. Если все его доходы пойдут на его содержание, самый захудалый театрик сможет стать вполне достойным тех условий, в которых он находится. Ведь в чем заключается беднота наших лучших театров? Кто этого не видит? В том, что из них сделали объект налога. Какая связь между мадридскими госпиталями, монахами Святого Хуана, неприютными детьми, секретариатом кортесимьенто ¹⁸ и тремя колизеями? Однако она есть; все это участники дележа доброй части прибыли от театра. То же самое происходит в тех театрах, которые существуют вне двора, и происходило в тех, которые ныне уже не существуют. Следствие таково, что актеры плохо оплачиваемы, декорация смешна и неприглядна, гардероб неприличный и непригодный, освещение скудное, музыка убогая, балет очень скверный, а то и вовсе никакого. Отсюда же

поэты, художники, композиторы, которые работают для сцены, вознаграждаются недостаточно, а потому только и видны там отбросы дарований. Отсюда, наконец, проистекает в значительной мере и обидная отсталость постановки наших спектаклей. Чего нельзя бы предпринять с обильными доходами мадридских корралей, будь они распределены с предоставлением прав и должным образом? Каких великолепных результатов можно было бы добиться во всем сценическом деле! Но даже и они будут разительно отличаться от тех, что добивались древние в своих спектаклях! В 100 млн. сестерциев обошлись убытки, вызванные пожаром временного театра, который Эмилиий Скавр приказал соорудить в Риме, дабы отметить начало своего правления. И в славные времена Афин постановка трех трагедий Софокла стоила республике больше, чем Пелопоннесская война. Мы столько не просим; верно, у нас появились бы слезы при виде расхода общественной ренты, созданной потом народа, с таким безумным мотовством; но по крайней мере желали бы мы, чтобы доход театра использовался для его улучшения и то, что содействует бесполезной роскоши, послужило бы для забав и развлечений народа.

Реформа сцены увеличит доход театра и по другим причинам; ибо вследствие возрастания числа зрителей можно будет повысить безбоязненно цену билетов. Развлечение это в том состоянии, в коем оно сейчас находится, является потребностью немалого количества людей, улучшенное же во всех отношениях сколь многих привлечет оно еще! Сколько серьезных, богобоязненных, образованных людей тонкого и деликатного вкуса, которые сегодня избегают грубостей, плутовства и нелепостей нашей сцены, станут искать в ней честного отдохновения, если будут уверены, что не увидят там ничего такого, что оскорбило бы их стыдливость или шокировало здравый рассудок. Тогда-то театр станет тем, чем он должен быть, — школой для молодежи, средством от праздности, отвлечением и отдыхом от беспокойства жизни общественной, а также докучливостей, передряг частной.

Эта дороговизна входного билета отдалит народ от театра, и я полагаю — это к лучшему. Я не стремлюсь для кого бы то ни было закрывать его двери, пусть в добрый час будут они открыты всем, но следует косвенным образом затруднить вход бедному человеку, который живет своим

трудом, для которого время — деньги и театр более возвышенный и чистый — пагубное развлечение. Ранее я говорил, что народу не нужны спектакли, теперь же я говорю, что они вредны ему, исключения не составят даже те, кто работает при дворе. О древнем народе античности, который давал законы миру, Ювенал сказал, что он довольствовался в свое время хлебом и зрелищами¹⁹. Наш народ требует куда меньше — позвольте мне это выражение — он довольствуется хлебом и переулком.

Быть может, для нашей сцены настанет день такого совершенства, что на ней можно будет показывать в жанре низком и грубом не только представление наивное и простое, но также поучительное и полезное. Тогда, вероятно, надо будет устраивать дешевые и просторные театры, чтобы развлекать в них по праздничным дням народ больших столиц, но этот момент еще очень далек от нас, а ускорять его — дело крайне рискованное, и потому пусть это останется в области надежд и благих пожеланий.

Вот те идеи, которые я смог собрать и изложить среди моих забот и с поспешностью, которую достаточно демонстрирует пространность и небрежность этого писания. Убежден, что Академия благодаря своей учености и хорошему вкусу сумеет улучшить мои идеи, и потому я представляю их ей с большим доверием и прошу очень настойчиво, чтобы непременно использовали эту оказию, быть может, единственную в своем роде, дабы призвать настоятельно Правительство к устройству особой ветви общей полиции, от чего зависит утешение, а может стать, и счастье нации.

Хихон. 29 декабря 1790

КОММЕНТАРИЙ

Встречающиеся в книге имена собственные и названия вынесены в словарь; при этом словарь не содержит общеизвестных имен, кроме тех, которые нуждаются не в общем пояснении, но в специальном примечании, связанном с текстом. В целом аннотации ориентированы на контекст. Переводы иноязычных текстов (латин., греч., итал., франц.) выделены курсивом.

ЭНРИКЕ ДЕ ВИЛЬЕНА. «ИСКУССТВО СЛАГАТЬ СТИХИ»

Энрике де Вильена (1384—1434) — испанский писатель, происходил из королевского рода. Человек чрезвычайно любознательный, Вильена обращался к разным сферам человеческой деятельности. Современники считали, что он заключил союз с дьяволом, и приписывали ему «Трактат об астрологии». Бесспорно ему принадлежит «Книга о дурном глазе или порче», в которой сведения из области медицины соседствуют с разными предрассудками и суевериями. Перевод трактата осуществлен по изд.: *Enrique de Villena, Arte de trovar*, Madrid, Suarez, 1923.

¹ Перу Вильены принадлежит «Версия Энеиды», первый перевод латинской поэмы на испанский язык.

МАРКИЗ ДЕ САНТИЛЬЯНА. «ПОСВЯЩЕНИЕ И ПИСЬМО...»

Маркиз де Сантильяна, Иньиго Лопес де Мендоса (1398—1458) — испанский поэт. Шестнадцать лет от роду ездил в Арагон на поэтическое состязание, и с тех пор литература заняла важное место в кругу его интересов. Участник политических феодальных распрей, воин и блестящий придворный, он являл собой одну из самых ярких и колоритных фигур эпохи. Писал в духе провансальско-галисийской традиции трубадуров, а также в духе итальянских поэтов раннего Возрождения — Данте, Петрарки, Боккаччо. Перевод сделан по изд.: *San-tillana Iñigo Lopez de Mendoza, Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

¹ I Кор. 13, 11.

² См. Цицерон, «Об ораторе», I, 8, 34, 35 и др.; II, 8, 33—38.

³ «Чистилище», VII, 16—18, пер. с итал. М. Лозинского.

⁴ Светоний в своих «Жизнеописаниях» сообщает о юношеских опытах Цезаря на поэтическом поприще (56, 5—7), о том, что Август бегло касался поэзии (85), Тиберий писал латинские и греческие стихи (70, 2), а Тит имел к таким занятиям даже особую склонность (3, 2).

⁵ Роберт Неаполитанский известен так же, как Роберт Анжуйский. При его дворе жил в Неаполе не только Петрарка, но и Боккаччо.

⁶ Пер. с итал. В. Соловьева. Сантильяна ошибочно считал, что этот сонет (269), посвященный кардиналу Джованни Колонна, относится к Роберту Неаполитанскому.

⁷ Возможно, речь идет о Гвидото из Болоньи (XIII век), который перевел на итальянский язык известную «Риторику к Гереннию».

⁸ Сантильяна имеет в виду представителей рыцарской поэзии, чьи произведения дошли до нас в сборниках, именуемых кансьонейру. Наиболее полный из них «Общий кансьонейру» (1516).

⁹ Гийом де Мишо.

¹⁰ Орфей традиционно не причисляется к первым философам, хотя, с другой стороны, Пифагор и Эмпедокл имеют много черт основателя культа, а не школы. Усмирение «адских фурий» известно по мифу об Орфее. Что же касается Пифагора и Эмпедокла, то Боэций в «Наставлениях о музыке» (I, 1) сообщает, что они умели подбирать музыкальный лад, успокаивающий взбешенного и обезумевшего человека.

¹¹ «Каждый день узнаю и одновременно забываю» (катал.).

¹² «Обеты Павлина», сочинение французского писателя Жана де Лонгьона, написанное в 1313 году и являющееся продолжением «Книги об Александре». Рыцари ели жареных павлинов и произносили за столом обеты. Книга была очень популярна.

¹³ Название «искусство лексапрена» носил определенный прием стихосложения, который заключался в том, что в первом стихе каждой строфы повторялся последний стих предыдущей.

¹⁴ Кантики (или арии) у Плавта отличались пестротой и сложностью метра, Теренций же вставлял в свои комедии мелодекламации из трохеев и ямбов. Что имеет в виду Сантильяна, не вполне ясно.

¹⁵ Пер. с исп. П. Кореневского.

¹⁶ Имеется в виду историк Рима Гай Веллей Патеркул и его слова о том, что в отношении формы Овидий далеко превосходил других поэтов («Римская история», II, 36).

¹⁷ У Горация нет такого стиха; пер. с латин. П. Брагинской.

¹⁸ Аквитания — южная часть Галлии между Гаронной и Пиренеями. В средние века была самостоятельным государством на юге Франции. После продолжительных войн XII—XV вв. была окончательно присоединена к Франции под названием Гиень.

ХУАН ДЕЛЬ ЭНСИНА. «ИСКУССТВО КАСТИЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ»

Хуан дель Энсина (1469—1529) — испанский писатель, создатель гуманистической драмы. Устраивал представления при дворе герцога Альбы. Пьесы первого периода (он назвал их эклогами) близки к

старым формам испанского средневекового театра как религиозного, так и народного, а также к старой испанской литературе. Поздние его произведения проникнуты гуманистическими и оптимистическими настроениями, он прославляет любовь и радости жизни. Перевод выполнен по изд.: Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, v. I.

¹ См. Цицерон, «Об обязанностях», III, 1.

² См. Цицерон, «В защиту Гнея Планция», XXVII, 66.

³ См. Цицерон, «Об ораторе», I, 8, 32.

⁴ Словом *vates* по-латин. называют и прорицателя и поэта; само слово «поэт» заимствовано римлянами из греческого.

⁵ Вопреки Энесию Софокл в действительности был и сановником, и жрецом Асклепия, и стратегом.

⁶ Донат в «Жизнеописании Вергилия» (17) сообщает, что поэт написал однажды на воротах Августа лестное двустишие. Дурной стихотворец Батилл приписал себе авторство, за что получил от Августа и благодарность и награду. Чтобы посрамить Батилла, Вергилий написал на тех же воротах четыре раза начало стиха: *Sic vos pop vobis...* («Так вы — не вам...»), и Август потребовал продолжить стихи. Батилл не смог, тогда Вергилий, подписав под первым двустишием: «Я ведь стихи написал, а другому досталась награда», — продолжил строки так, что получилось стихотворение о творцах, ничего не получающих за свой труд.

⁷ См.: Вергилий, «Энеида», XII, 834 и сл.

⁸ Светоний («О поэтах. Вергилий», 46), основываясь на авторитете Аскония Педияна, сообщает, что в ответ на обвинения в заимствованиях у Гомера Вергилий отвечал: «Почему они сами не попробуют совершить такое воровство? Тогда они поймут, что легче у Геркулеса похитить палицу, чем у Гомера стих». Вергилий имел в виду то, что совершенство Гомера исключает плагиат: контраст стихов Гомера с дурными стихами может погубить незадачливого поэта.

⁹ В сочинении «Об ораторе» Цицерон подчеркивает, что рисуемый им образ совершенного оратора идеален («я обрисую его таким, каким, быть может, никто и не был», I, 7—9).

¹⁰ «О воспитании оратора», см. I, 10, 38, II, 4, 31, 34 и др.

¹¹ «Наставления о музыке», I, I. Ср. 1, 9—10, V, 2 и др.

¹² Вопросы ритмизации прозы и использования тех или иных стоп в арсенале оратора Цицерон рассматривает в трактате «Оратор» (52, 174 и сл., особенно 190); Квинтилиан посвящает им значительную часть 4-й главы IX книги трактата «О воспитании оратора» (52 и сл.).

¹³ «Наставления о музыке», I, 34; Боэций считает, что истинный *musicus* тот, кто судит об исполнении и сочинении, в то время как исполнение музыки — *artificium corporale* — чуждо спекулятивному началу, да и сочинитель устремляется к музыке неким природным побуждением, а не рациональным началом.

¹⁴ О воспитании речи начиная с младенчества Квинтилиан говорит в самом начале своего трактата (I, 1).

¹⁵ См. прим. 17 к «Посвящению и письму» Сантильяны.

¹⁶ «О воспитании оратора», X, 1, 27; I, 4, 4 и др.

¹⁷ Пер. с латин. Н. Брагинской.

¹⁸ Гораций, «Оды», I, 1, 1, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.

ХУАН ДЕ ВАЛЬДЕС. ИЗ «ДИАЛОГА О ЯЗЫКЕ»

Хуан де Вальдес (?—1541) — испанский гуманист, последователь Эразма, с которым он находился в переписке. Подверглся преследованиям инквизиции, вынужден был бежать в Италию. Его религиозные идеи изложены в сочинении «110 божественных суждений», в котором он развивает мысли, близкие к идеям Реформации. Перевод осуществлен по изд.: Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*. Ediciones de «La lectura», Madrid, 1928.

¹ «Всеобщий песенник», как и «Песенник Баены» — собрание стихов поэтов того времени. Дальше идет перечисление имен поэтов, чьи стихи находятся в песеннике. Из них крупнейшие: Гарси Санчес де Бадахос — поэт XV века, известный также своей несчастной любовью, которая довела его до безумия; маркиз Асторги — поэт XV века, автор одного из лучших произведений, помещенных в песеннике, «Строфы своей подруге».

² Образцовый перевод трактата итальянского гуманиста Кастильоне «Придворный» был сделан испанским поэтом Хуаном Босканом.

³ Теренций, «Адельфы», V, 8, 16, пер. А. Артюшкова.

⁴ В «Диалоге» перечисляются рыцарские романы, испанские и переводные. «Смелый и доблестный рыцарь Амадис, сын Перииона Галльского и королевы Элилены» (вышел в 1508 г.) — первый и лучший испанский рыцарский роман, послуживший образцом для подражания. Роман «Могучий рыцарь Пальмерин Оливский» (1511) имеет вторую часть, посвященную подвигам его сына Прималеона. «Подвиги весьма добродетельного рыцаря Эспландиана, сына Амадиса Галльского» вышли через два года после романа об Амадисе. «История военных подвигов донна Флорисандо» появилась в 1526 г. «Летопись деяний Леполема, прославленного рыцарем креста, сына императора германского, написанная на арабском языке и переведенная на испанский», вышла в 1521 г. «Великие подвиги оружия Лисуарта греческого, сына Эсплондана» вышли в 1525 г. В конце перечисления приведены романы каролингского цикла: «Хроника благородного рыцаря Гуарино Мескино» (1548) и «Книга о благородном и сильном рыцаре Ринальдо де Монтальбанском» (1523). Сентиментально-рыцарский роман «Красавица Мелесина» переведен с французского и вышел в свет в 1526 г. «История благородных рыцарей Оливареса Кастильского и его друга Артура» вышла в 1499 г. Как видим, в первой половине XVI в. на Испанию обрушился целый поток рыцарских романов.

⁵ Гораций, «Наука поэзии», 359, пер. М. Гаспарова.

⁶ «Спор любви» — повесть, опубликованная в начале XVI в. с подзаголовком: «У одного влюбленного умерла возлюбленная, другой ухаживает без надежды на взаимность. Спорят, кто более несчастен».

БАРТОЛОМЕ ТОРРЕС НААРРО. «ПРОПАЛЛАДИЯ»

Торрес Наарро (? — ок. 1531 г.) — испанский писатель. Находился в плену у пиратов, был продан в рабство в Алжир, выкуплен и жил в Риме и Неаполе. Некоторые его произведения были представлены при папском дворе. Его стихи и пьесы помещены в сборнике «Посвященное Палладе» и имеют ярко выраженную ренессансную направленность. Перевод осуществлен по изд.: Bartolomé Torres Naharro, Propalladia, Madrid, 1936.

¹ Полудеревенщина, то есть настоящий поэт. Аллюзия на Персия Флакка (Prol. 6).

² Овидий, «Письма с Понта», III, 4, 82—83, пер. Н. Вольпин.

³ Эти определения дает в своем трактате De poematicis грамматик Диоген (Grammatici lat. ed. Keil, I, стр. 491), причем определение трагедии дается со ссылкой на Теофраста. Ср. Аристотель, «Поэтика», 5, 144 9a.

⁴ Цицерон, «О государстве», IV, 11.

⁵ Акрон — не поэт, а грамматик (см. Словарь имен); статария — комедия, лишенная бурных событий; претекста — драма на сюжет из римской жизни, получившая название от римской тоги — претексты, однако это трагедия, а не комедия; табернария (от слова таберна — «харчевня») — грубое, фарсовое представление; паллиата — комедия, переработанная с греческого оригинала, название происходит от греческого короткого плаща — паллия; тогата — комедия с сюжетом из римской жизни; мотория — комедия с быстро развивающимся действием.

⁶ См. «Наука поэзии», 189—190.

⁷ «Солдатская», «Тинеллярня», «Серафина», «Именея» — комедии Торреса Наарро.

⁸ Овидий («Наука любви», III, 549—550, пер. М. Гаспарова) воспекает в этих строках поэт

ХУАН ХАУРЕГИ-И-АГИЛАР «ДИАЛОГ ПРИРОДЫ, ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ»

Хуан Хауреги-и-Агилар (1570—1649) — художник и поэт, высоко чтимый современниками. Лопе де Вега в одном сонете прославляет его картину «Юдифь». В настоящее время картина эта утеряна, и мы можем судить о его живописи главным образом по отзывам современников. Перевод выполнен по изд.: Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1931.

¹ Немой — Хуан Фернандес де Наваррете (1526—1579), известный под именем Эль-Мудо (глухонемой), прозванный современниками

Апеллесом. Один из первых представителей реализма в испанской живописи.

КРИСТОБАЛЬ ДЕ ВИЛЬЯЛОН.

«ОСТРОУМНОЕ СРАВНЕНИЕ ДРЕВНЕГО И СОВРЕМЕННОГО...

Кристобаль де Вильялон (XVI в.) учился в Алькала де Энарес, был лицензиатом богословия, однако никогда не был священником. Жил во Франции, Италии, Фландрии. Попал в плен к турецким пиратам, которые отправили его в Константинополь. Выдавал себя там за врача и лечил дочь турецкого султана. По возвращении в Кастилию написал книгу «Путешествие в Турцию». Является также автором «Кастильской грамматики». Очевидно, именно он фигурирует в сообщении Сервантеса об Алжире. Текст Вильялона взят из работы: Sanchez Cantón F. G. Fuentes literarias para la historia del Arte Español, Madrid, 1923.

¹ Возможно, имеется в виду художник Алесандро Бонвисино, ученик Тициана, или же Алесандро де Карпи, который учился с Лоренцо Костой.

ОТВЕТ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ КАРПИО НА ПИСЬМО, НАПИСАННОЕ ЕМУ НЕКИМ СЕНЬОРОМ ПО ПОВОДУ НОВОЙ ПОЭЗИИ

Перевод осуществлен по изданию: Coleccion escogida de obras no dramáticas de Fray Lope Felix de Vega Carpio, Biblioteca de autores españoles, Madrid, 1935.

¹ Имеются в виду стихи Горация: «Правда и то, что порой мы прощаем поэту ошибки, / Да не всегда и стрела попадает туда, куда метит» («Наука поэзии», 349—350, пер. М. Гаспарова).

² Флорентийская академия Круска занималась проблемами языка и стиля и решала их в пуристическом духе. Академики обсуждали вопрос об Ариосто и Тассо.

³ Антоний Юлиан, ритор и учитель Авла Геллия, был уроженцем Испании; на пиру, который упоминает Лопе де Вега, между греками и представителями латинской образованности завязался спор о превосходстве греческой или латинской словесности. Презрительному тону греков Авл Геллий противопоставляет исполненные достоинства ответы своего учителя; вся сцена — «Аттические ночи», XIX, 9, 1—14, цитата — XIX, 9, 7.

⁴ «Аттические ночи», 1, 9, 3; традиция сообщает и большие сроки пифагорейского посвяжительного молчаливчества.

⁵ Цицерон, «О границах добра и зла», V, 21.

⁶ Цезарь, «Записки о галльской войне», VI, 39.

⁷ «Учение академиков», 1, 19.

⁸ Речь идет о Гонгоре.

⁹ Дельфийский оракул назвал Сократа мудрейшим из людей.

¹⁰ Имеется в виду сжатый слог «Поэтики».

¹¹ «Аттические ночи», XI, 7, 1(4).

¹² «О воспитании оратора», I, 5, 71.

¹³ То же, I, 6, 3.

¹⁴ То же, I, 6, 41.

¹⁵ То же, VIII, 3, 56.

¹⁶ Платон, «Пир», 215b; моделью красоты, скрытой под безобразным обликом, служили Платону глиняные статуэтки силенов, полные внутри. Статуэтки раскрывались, и внутри показывалось «диво», «чудо», прекрасное божество, что-либо блестящее и сияющее.

¹⁷ Лопе де Вега может иметь в виду слова Гераклита о том, что тайная гармония лучше явной, или о том, что природа любит скрываться (фр. 54 и 123 по Дильсу); не исключено между тем, что источник Лопе на сегодня утрачен.

¹⁸ См.: Платон, «Государство», 377e и слл., 595a и слл.; у Гомера, который также не во всем годится для идеального государства (например, начало X кн. «Государства», «Тезет» 152-е и др.), Платон находит основания подражательной, то есть драматической, поэзии, к которой вообще относится весьма недоброжелательно («Государство», особенно 605a и слл.).

¹⁹ Лопе де Вега был, по-видимому, знаком с мистическим трактатом, созданным в начале нашей эры в кругах так называемых герметиков, религиозной секты, сплавившей гностицизм, иудейскую и эллинистическую мистику. В этом трактате под именем Пемандра (Пастыря) божество открывает автору тайны бытия и путь к мудрости.

²⁰ «О христианском учении», XII, 36, 54.

²¹ В действительности — Луцилий; этот фрагмент сохранен у Нонния (533, 14). Пер. с лат. Н. Брагинской.

²² Авл Геллий, «Аттические ночи», XII, 2, 10; здесь цитируется Сенека Младший.

²³ Плеоназм — повторение, ненужное многословие; амфиболия — неясное или двусмысленное выражение, которое невозможно интерпретировать безошибочно.

²⁴ Эти слова принадлежат не Цицерону, а неизвестному автору «Риторик к Гереннию» (II, 11).

²⁵ Речь идет о Гарсиласо де ла Вега. Он обозначается также как Ласо.

²⁶ Лопе де Вега имеет в виду следующие стихи: «Пир украсят пущь груды роз, / Зелень мирта, и в ней лилия бледная». «Оды», I, 36, 15—16, пер. Г. Церетели.

²⁷ См.: «Оратор», I, 156, 2.

²⁸ Риторические фигуры. Агноминация — то же, что паронимасия, игра слов, сходных по звучанию, но различных по значению; апострофы — обращение к отсутствующему лицу как к присутствующему, к

мертвому как к живому, к неодушевленному как к одушевленному; градация — последовательное нагнетание или ослабление сравнений, образов, эпитетов, метафор и т. п.; дубитация — колебание, нерешительность, сомнение; ретиценция — то же, что апосиопеза, — фигура умолчания; амплификация — повторение одного и того же с использованием разных оборотов.

²⁹ Сочинение Саннадзаро «Рождение святой девы» было написано по-латыни. Лопе де Вега имеет в виду перевод этого сочинения, осуществленный его современником Франсиско де Эррера Мальдонадо.

³⁰ «Какосиндетон» — греческий термин, буквально обозначающий «дурное связывание».

³¹ В «Государстве» (607а) Платон называет Гомера «поэтичнейшим из поэтов».

³² Цицерон называет этого трагика «железным писателем» в трактате «О границах добра и зла», I, 5.

³³ Стихотворение Фернандо де Эрреры «Святому королю дону Фернандо».

³⁴ По мифу голова растерзанного вакханками Орфея плыла по морю вместе с его лирой; лира играла, а голова пела в волнах, пока не приплыла на «песенный» остров Лесбос.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ СТИХИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ, ГОНГОРЫ, КЕВЕДО, СОНЕТЫ ГОНГОРЫ ОБ ИСКУССТВЕ, ЭПИГРАММЫ

¹ Из комедии «Девушка из Ла Платы».

² В комическом цикле Лопе де Вега пародирует вычурный стиль некоторых простаков-поэтов.

³ Кордова — родина ритора Сенеки и его сына, знаменитого философа.

⁴ «Поэмы одиночеств» Гонгоры.

⁵ Имеется в виду персонаж поэмы Гонгоры «О Полифеме и Галатее».

⁶ Поэма Лопе де Веги «Красота Анхелики», в которой он разрабатывает эпизод из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд».

⁷ «Аркадия» — пасторальный роман Лопе де Веги (издан в 1598 г.), в котором под видом пастухов изображены герцог Альба и его приближенные.

⁸ «Драгонтея» — поэма, в которой Лопе де Вега изображает похождения заклятого врага Испании английского адмирала-пирата Френсиса Дрейка.

⁹ «Пилигрим на своей родине» — новелла Лопе де Веги, написанная в духе романов «восточно-византийского цикла». Богата автобиографическим материалом.

¹⁰ «Завоеванный Иерусалим» (1608) — поэма Лопе де Веги, в которой он разрабатывает мотивы, взятые из поэмы Торкватто Тассо «Освобожденный Иерусалим».

¹¹ Филипп II.

¹² Галион — старое испанское название лодки; здесь заключена аллюзия на то, что Петр был рыбаком, на последнюю главу Евангелия от Иоанна, в которой ученики Иисуса видят с лодки появившегося на берегу воскресшего учителя.

¹³ Латеран — резиденция пап.

¹⁴ Реплика на один из романсов Гонгоры (1591), высмеивающий реку Тахо.

¹⁵ Кеведо был автором «Кастильского Анакреона».

¹⁶ Реплика на сонет Гонгоры «К Галисии», написанный предположительно в 1609 г.

ФРАНСИСКО КЕВЕДО «КУЛЬТИСТСКАЯ ЛАТИНОБОЛТОВНЯ...»

Перевод осуществлен по изд.: Francisco de Quevedo y Villegas. Obras completas, Madrid, Aguilar, 1958—1960, t. 1.

¹ Мерлин Кокайо — псевдоним Теофило Фоленго (1491—1544), создателя макаронического стиля.

² В комедии Плавта «Пуниец» раб пытается беседовать с купцом из Карфагена на якобы пунийском наречии, представляющем собой набор бессмысленных, вымышленных слов.

³ Кеведо имеет в виду римского драматурга Пакувия (220 — ок. 130 до н. э.). Этот автор писал трагедии на греческие сюжеты. Актеры, игравшие в этих трагедиях, облачались в старинные тяжелые костюмы богов и героев, а сам стиль Пакувия считался архаичным и тяжеловесным — отсюда «пакувиевы хламиды».

⁴ Паулина — акт отлучения от церкви, при чтении которого гасили свечи.

ПИСЬМО ДОНА ПЕДРО ДЕ ВАЛЕНСИИ, НАПИСАННОЕ ДОНУ ЛУИСУ ДЕ ГОНГОРЕ. 126(56)

Педро де Валенсия — знаменитый гуманист, знаток греческого и древнееврейского языков. Его письмо Гонгора держал в секрете.

Перевод выполнен по изд.: Luis de Góngora y Argote, Obras Completas, Madrid, 1956.

¹ То есть Сенека Младший («О благодеяниях», I, 1, 3 ср. II, 30 сл.).

² «Палатинская Антология», XVI, 305, пер. с греч. Л. Блуменау.

³ Валенсия несколько искаженно цитирует здесь «Любовные элегин» Овидия (I, 15, 13—14, пер. С. Шервинского).

⁴ Популярная цитата неизвестного автора, которую приводит Псевдо-Лонгин в трактате «О возвышенном», III, 3.

⁵ См. Гораций, «Наука поэзии», 388.

⁶ Пер. с исп. Е. Лысенко.

⁷ Валенсия заимствовал этот фрагмент не из самого Еврипида, а из Платона, который в диалоге «Горгий» (485e) перефразирует стихи из несохранившейся трагедии «Антиопа» (Háuk фр. 185). Пер. с исп. Е. Лысенко.

⁸ Пер. с исп. П. Грушко.

⁹ Пер. с исп. П. Грушко.

¹⁰ Ниже Валенсия все же приводит это стихотворение; см. прим. 30.

¹¹ См.: Гомер, «Илиада», XXI, 338.

¹² Эти примеры и фрагменты стихов неизвестного софистического автора приводятся в трактате некоего последователя Теофраста Деметрия, который называется «О стиле» (191, 192) и который долгое время приписывался Деметрию Фалерскому.

¹³ Античная пословица.

¹⁴ Буквальный перевод греческого термина. *μετρητικὸς*;

¹⁵ Для передачи цитат из трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном», в которых Валенсия почти не отступает от оригинала, здесь и далее использован перевод с греческого этого трактата, выполненный Н. Чистяковой (М.—Л., 1966); в данном случае с некоторыми изменениями приводится перевод 4 и 5 глав III книги.

¹⁶ Валенсия умалчивает, что трагик, которого цитирует и критикует Лонгин, — знаменитый Эсхил. Цитата из несохранившейся трагедии «Орифия», опущенная Валенсиной, стала классическим образцом «пара-трагического» стиля («О возвышенном», III, 2).

¹⁷ Здесь Псевдо-Лонгин цитирует стихи из несохранившейся трагедии Софокла на сюжет мифа об Орифии и Боре; Софокл сравнивает Борея с флейтистом, который дует во всю мочь в отверстие своего инструмента, пренебрегая специальной повязкой, поддерживающей нижнюю челюсть, для того чтобы смягчить резкость звука («О возвышенном», III, 3).

¹⁸ «Лакедемонская полития», III, 5; игра слов, в которой Лонгин (IV, 5) упрекает Ксенофонта, основана на том, что «зрачок» и «девочка», «девушка» — по-гречески — одно слово (ср. Plat. Alc., I, 133a; латин. *пура* и *пурилла*). Это не омонимы, но своеобразная полисемия, известная во многих языках; слова со значением «ребенок», «кукла», «человечек», «девочка» и др. совпадают со словом, обозначающим зрачок, или родственны ему. Объяснение этому, видимо, в том, что смотрящий в зрачок другого человека видит свое маленькое отражение.

¹⁹ «Илиада», I, 25; это слова Ахилла, обращенные к Агамемнону, незаконно обделившему героя.

²⁰ «Законы», V, 741c.

²¹ «Законы», VI, 778. d.

²² «История», V, 18.

²³ Всему пассажи соответствует «О возвышенном», IV, 4—7.

²⁴ «О возвышенном», V, 1.

²⁵ «О возвышенном», VII, 1.

²⁶ Валенсия цитирует Гомера в собственном прозаическом переводе.

²⁷ «Одиссея», XI, 315—318, пер. В. Жуковского.

²⁸ «Илиада», XX, 53—65, пер. Н. Гнедича.

²⁹ «Орест», 255—257, пер. И. Анненского.

³⁰ Френ Симонида Кеосского (Бергк фр. 37), пер. Вяч. Иванова.

³¹ 2 Кор. 6, 11—12.

³² Десятая Олимпийская Ода (I—11), пер. с греч. М. Гаспарова без соблюдения размера подлинника.

³³ Пиндар заставил себя ждать с обещанной одой.

³⁴ Ассоциация с камешками, которыми пользовались для расчета и для суда.

ПИСЬМО НЕКОГО ДРУГА ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ,
НАПИСАННОЕ ПО ПОВОДУ ЕГО «ОДИНОЧЕСТВ». 127 (57)

ПИСЬМО ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ
В ОТВЕТ НА ПРИСЛАННОЕ ЕМУ. 2 (58)

Перевод обоих писем осуществлен по изд.: Luós de Gingora y Argote, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1956.

¹ См. прим. 4 к «Искусству кастильской поэзии» Хуана дель Эн-сины.

² Гонгора, очевидно, издевательски мистифицирует своего противника. Перефразируя слова из Евангелия от Матфея (7, 6: «Не бросайте жемчуга вашего пред свиньями»), Гонгора приписывает их «Поэтике» Аристотеля. Ср. ниже слова Гонгоры о том, что его противник не должен быть сведущ в материях Нового Завета.

³ Имеется в виду евангельский Никодим (Иоанн, 3, 1—12; 7, 50; 19, 39), чья роль в жизни Иисуса, отношение к христианскому учению и личность представляются загадочными.

БАЛЬТАСАР ГРАСИАН
«ОСТРОУМИЕ, ИЛИ ИСКУССТВО ИЗОЩРЕННОГО УМА»

Бальтасар Грасиан (1601—1658) — испанский писатель и философ, член иезуитского ордена. В своих трактатах «Герой» (1637), «Политик» (1640), «Остроумец» (1646), в книге максим «Карманный оракул, или Искусство благоразумия» (1647) и в романе «Критикон» (1651—1655) выразил пессимистический взгляд на человеческую природу и противопоставил ей разум и цивилизацию, которые возвышают и шлифуют человека, учат его жизненному поведению.

Приводя в своем трактате множество цитат из латинских авторов, древних и средневековых, Грасиан обычно снабжает эти цитаты своими пересказами и переводами. В русском переводе дается лишь перевод оригинала, а толкование Грасиана опускается <...> То же самое касается и стихов Марциала, которые обычно сопровождаются испанским стихотворным переводом Мануэля Салинаса, Бартоломе Леонардо и других поэтов. Все эти переводы опущены.

В примечаниях не дается отсылок к изданиям испанских стихотворений, которые в изобилии приводит Грасиан. Специалисты могут обратиться за справкой к академическому изданию данного трактата, по которому и осуществлен настоящий перевод: G r a s i a n, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1960.

РАССУЖДЕНИЕ I

¹ Эпиграмма переводная из «Латинской Антологии»* (709) соответствует греческим эпиграммам VII, 542, IX, 56, 387 из «Палатинской Антологии». Рукописи приписывают ее Юлию Цезарю, Августу Германику и Адриану; пер. с латин. Н. Брагинской.

² Филипп II.

³ Эту позднюю эпиграмму рукописи приписывают Овидию; «Латинская Антология», 787; пер. с латин. Н. Брагинской.

⁴ «Панегирик» Плиния — единственная сохранившаяся речь Плиния Младшего, произнесенная им в благодарность за назначение консулом и составившая в разработанном виде целый трактат. «Панегирик» воспевал императора Траяна. Утомительная изысканность азиатского стиля не помешала этому сочинению стать образцом для позднейших «галльских» панегириков и предметом восхищения для верноподданных ораторов.

РАССУЖДЕНИЕ II

¹ Имеется в виду св. Августин.

² Имеется в виду Антонио де Леон Пинело, хронист Вест-Индии, автор «Погребальной славы королевы Изабеллы».

³ Первая жена Филиппа IV происходила из семьи Бурбонов.

⁴ Здесь Грасиан использует термин стоиков. По их учению, первостихия мира, художественно-творческий огонь, пронизывает весь космос и создает всецелое смешение — космическую «симпатию», то есть всеобщую взаимопроницаемость и взаимопревращаемость вещей.

⁵ Гай Веллей Патеркул, «Римская история», III, 53.

⁶ Гарсиласо де ла Вега.

⁷ «Латинская Антология», 266; пер. с латин. Н. Брагинской.

⁸ «Римская история», II, 34.

* Antologia Latina sive poesis Latinae Supplementum, rec. Alexander Riese, fasc. I, Lipsiae, 1896.

РАССУЖДЕНИЕ III

¹ Пер. с латин. Н. Брагинской.

² «Пепельная среда» — это католический обычай, приуроченный к первому дню поста — среде: священник сыплет на головы молящихся пепел.

³ Пер. с исп. Е. Лысенко; игра слов непереводима.

⁴ Публий Флор, «Сокращение римской истории», IV, 2.

⁵ Принцем Эскилаче Грасиан называет Франсиско де Борха-и-Арагон.

⁶ «Лебедь» относится к Гонгоре и его романсу: «Среди коней освобожденных...».

⁷ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁸ Святой Аврелий Августин, епископ Гиппонский.

РАССУЖДЕНИЕ IV

¹ Слово «лавровый» подразумевает и имя возлюбленной Петрарки Лауры.

² Пер. с итал. О. Седаковой.

³ Тутовое дерево шелковица — символ благоразумия.

⁴ Пер. с итал. О. Седаковой.

⁵ Марциал, «Эпиграммы», I, 7, пер. с латин. Ф. Петровского.

⁶ Служивший при дворе халифа Иоанн Дамаскин был оклеветан, и халиф приказал отрубить ему правую руку. Иоанн взмолился богоматери, и к вечеру отрубленная рука приросла на место. В благодарность Иоанн принес в дар богоматери отлитую из серебра руку, которая была приделана к образу. Такова легенда о «Троеручице».

⁷ Публий Флор, «Сокращение римской истории», I, 7.

⁸ Non plus ultra — не далее этого предела — выражение Пиндара из «Немеейской Оды» (III, 21), фигурирующее обычно по-латыни. Пиндар говорит о Геракловых столпах, дальше которых, по воззрениям древних, невозможно держать путь. Употребляется расширительно для обозначения крайнего предела.

⁹ Гелиады, обратившиеся в тополя, печальясь о гибели брата.

¹⁰ Марциал, «Эпиграммы», IV, 32, пер. с латин. Ф. Петровского.

¹¹ Марциал, «Эпиграммы», III, 19, пер. с латин. Ф. Петровского.

¹² Мария Австрийская, дочь короля Филиппа III, в 1631 г. вышла замуж за Фердинанда III.

¹³ Вергилий запретил после его смерти издавать те произведения, которые он сам не издал, но по указанию Августа Варий и Тукка осуществили издание «Энеиды». Данные стихи приводятся в жизнеописании Вергилия Светонием (38), ср. «Латинская Антология» (653), но

авторство Сульпиция Аполлинария Гая, карфагенского грамматика и младшего современника Вергилия, оспаривается; так, *Vita Probiana* называет автором Сервия Вара; пер. с латин. Н. Брагинской.

¹⁴ «Латинская Антология», 242, пер. с латин. Н. Брагинской.

¹⁵ Пер. с португ. М. Талова.

РАССУЖДЕНИЕ V

¹ Лицензиат Хуан де Вальдес-и-Менендес. Его сонет Грасиан взял из «Цветов знаменитых поэтов», изданных Педро де Эспиносой.

² Комедия «Любовь ради одной любви».

³ Пер. с итал. О. Седаковой.

⁴ Речь идет о стих. Гонгоры: «На празднике, который был в Севилье...»

⁵ Строфа взята из романа Луиса Гонгоры, который начинается словами: «В бедном пастушьем домике...»

⁶ Публий Флор, «Сокращение римской истории», I, 5.

⁷ Марциал, «Эпиграммы», II, 80, пер. с латин. Ф. Петровского.

⁸ Пер. с итал. О. Седаковой.

⁹ Имеется в виду Педро Грасиан, родной брат Бальтасара.

¹⁰ Имеется в виду Хуан Руфо.

¹¹ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 6, пер. с латин. Ф. Петровского.

¹² См.: *Decimi Magni Ausonii Opuscula*, Berlin, 1961, Appendix, V, XXXVI (247); пер. с латин. Н. Брагинской.

¹³ Старинными Грасиан обычно называет авторов, большей частью анонимных, из песенников и романсеро.

¹⁴ Пер. с итал. О. Седаковой.

РАССУЖДЕНИЕ VI

¹ Овидий, «Фасты», I, 386, пер. с латин. Ф. Петровского.

² Стихи взяты из романа, начинающегося словами: «Эскадра ко-роля...»

³ Стихи из анонимного романа, который иногда приписывают Гонгоре.

⁴ Переделка греческой эпиграммы из «Палатинской антологии» (VI, 54); пер. с лат. Н. Брагинской.

⁵ «Панегирик», гл. VII.

⁶ Строки из романа «На берегу Саплукара».

⁷ Имеется в виду Фома Аквинский.

⁸ Марциал, «Эпиграммы», V, 74, пер. с латин. Ф. Петровского.

⁹ Имеется в виду фрай Ортенсио Фелипе Парависнио-и-Артеага.

¹⁰ См. Матфей, I, 2.

¹¹ Слово «некто» Грасиан использует так же, как слово «старинный» (см. выше прим. 13 к Рассуждению V). Данный романс начинается словами «В зеркале глаз...».

¹² Матфей, I, 16.

¹³ Патеркул («Римская история», IV, 19) имеет в виду то, что Марий был разрушителем Карфагена.

¹⁴ Речь идет о Маргарите Австрийской, дочери Максимилиана II, и о Марии Австрийской, которая ушла в монастырь.

¹⁵ См. Иоанн, 19, 30.

РАССУЖДЕНИЕ VII

¹ Эту эпиграмму Вергилию приписывает Донат; в несколько ином виде она представлена и в «Латинской антологии» (256); пер. с латин. Н. Брагинской.

² См. Иоанн, 10, 40.

³ Величайшим из писателей назван Фома Аквинский.

⁴ Грасиан говорит здесь об иезуите Фернандо де Саласаре и его книге «В защиту непорочного зачатия Богородицы Девы».

⁶ Имеется в виду Благовещение. Лука, I, 28.

⁶ Лукан, «Фарсалия», I, 1—7, пер. Л. Остроумова.

⁷ Имеется в виду не император Нерон, а император Тиберий; Нерон — одно из имен в роду Клавдиев.

⁸ Лукан, «Фарсалия», I, 33—39, пер. Л. Остроумова.

⁹ Мария спешит к Елисавете, Лука, I, 39.

¹⁰ Эти стихи доньи Люсианы де Нарваэс фигурируют в «Цветках знаменитых поэтов», выпущенных Эспиносой.

¹¹ Этот сонет опубликован в первой части «Рифм» Марино.

¹² Пер. с итал. О. Седаковой.

¹³ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 4, пер. Ф. Петровского. Речь идет об императоре Домициане, именовавшем себя Цезарем Августом Германиком Дакийским; ему посвящена вся VIII книга.

РАССУЖДЕНИЕ VIII

¹ Пер. с латин. Н. Брагинской.

² Клавдий Клавдиан, «Против Руфина», I, 1—23; пер. с латин. Н. Брагинской.

³ Речь идет о Благовещении. Лука, I, 35.

⁴ Марциал, «Эпиграммы», V, 43, пер. Ф. Петровского.

⁵ Еврейское имя Мария (Мариам) произвольно сопоставляется с латинским mare — море.

⁶ Пер. с итал. О. Седаковой.

⁷ Марциал, «Эпиграммы», X, 14(13), пер. Ф. Петровского.

⁸ Пер. с итал. О. Седаковой.

⁹ Этим сонетом испанская поэтесса представлена в сборнике «Поэтическое состязание в честь нашей госпожи», опубликованном в 1644 г.

РАССУЖДЕНИЕ IX

¹ Марциал, «Эпиграммы», IX, 81, пер. Ф. Петровского.

² Пер. с итал. О. Седаковой.

³ В настоящее время большинство исследователей считают это сочинение анонимным.

⁴ Гораций, «Наука поэзии», 1—10, пер. М. Гаспарова.

⁵ Принадлежность этого романса Гонгоре оспаривается.

⁶ Начало письма Дидоны к Энею в Овидиевых «Героидах» (VII, 1—2), пер. С. Ошерова.

⁷ «Легенда об Адонисе» дон-Диего де Фриаса напечатана в сборнике «Различные поэтические произведения великих испанских гениев» (Сарагоса, 1654).

⁸ Имеется в виду «Дафна и Аполлон».

⁹ Речь идет о Хуане Руфо.

¹⁰ Видимо, острова Филиппа IV.

¹¹ Очевидно, стихи Гонгоры.

РАССУЖДЕНИЕ X

¹ Здесь лебедем Испании назван Гарсиласо де ла Вега.

² Пер. с итал. О. Седаковой.

³ Пер. с итал. О. Седаковой.

⁴ Марциал, «Эпиграммы», III, 43, пер. Ф. Петровского.

⁵ Вергилий, «Георгики», I, 232, пер. Н. Брагинской.

⁶ Гораций, «Юбилейный гимн», 2.

⁷ Овидий, «Метаморфозы», IV, 349, пер. С. Шервинского.

⁸ Граснан ошибочно приписывает Лукану этот стих Лукреция; «О природе вещей», V, 481, пер. Ф. Петровского.

⁹ Силий Италик, «Пунническая война», X, 111; пер. с латин. Н. Брагинской.

¹⁰ Стаций, «Фиваида», II, 139; пер. с латин. Н. Брагинской.

¹¹ Сенека, «Геркулес безумный», 592.

¹² Пер. с латин. Н. Брагинской.

¹³ Платон, «Теэтет», 153 (со ссылкой на Гомера).

¹⁴ Плиний Старший, «Естественная история», II, 13.

¹⁵ Граснан ошибочно приписывает Авсонию выражение из Псевдо-Вергилиева «Комара» (11).

¹⁶ У Цицерона («Тускуланские беседы», I, 68) речь идет о временах, а не о звездах.

¹⁷ Царь Давид, Псалом 18, 6.

¹⁸ Речь идет о мятеже Виндекса, наместника Галлии, против императора Нерона. Gallus по-латыни — петух и житель Галлии. В Светониевом «Жизнеописании Нерона» (45, 2) упоминается несколько отличный вариант этой насмешливой надписи на колонне: «Ты разбудил своим пением галлов (петухов)». Здесь заключен намек на артистические претензии Нерона.

¹⁹ Пер. с итал. О. Седаковой.

²⁰ Из пасторали «Верный пастух», пер. О. Седаковой.

²¹ Сонет этого современника Хуана Руфо фигурирует в «Цветях знаменитых поэтов».

РАССУЖДЕНИЕ XI

¹ Хуана Австрийского Первого называют так, чтобы отличить от сына Филиппа IV дона Хуана Хосе Австрийского. Хуан Руфо служил у Хуана Австрийского Первого и воспел его в своей поэме «Австриада».

² «Панегирик», гл. XXII.

³ Это очень точный перевод XXIX идиллии Феокрита, следовавшего традиции Анакреонта (40); пер. с греч. М. Грабарь-Пассек.

⁴ Имется в виду Хуан Руфо.

⁵ Марциал, «Эпиграммы», IV, 59, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XII

¹ Само имя в этом сонете значит: Хлорида — Зеленеющая, Цветущая.

² Отрывок из поэмы «Наставления девственницам» (ст. 526—533) Граснан приводит в латинском переводе Биллия. Пер. с греч. Н. Брагинской.

³ Гораций, «Сатиры», I, I, 33—40, пер. М. Дмитриева.

⁴ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁵ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁶ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁷ Пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XIII

¹ Этот сонет приписывали различным поэтам. Тирсо де Молина опубликовал его в «Толедских виллах» и приписал какому-то кастиль-

скому принцу. Возможно, что это литературный прием и автором является сам драматург.

² Пер. с латин. Н. Брагинской.

³ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁴ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁵ Имеется в виду Франсиско де Борха, герцог Гандия.

⁶ Пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XIV

¹ Марциал, «Эпиграммы», I, 6, пер. Ф. Петровского.

² См. Лука, I, 57.

³ См. Лука, II, 6.

⁴ Марциал, «Книга зрелищ», 12, пер. Ф. Петровского; младенец Дионис (Вакх) был извлечен из тела пораженной перуном матери.

⁵ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁶ Франсиско Хавьер, который был там миссионером.

⁷ Переводная эпиграмма неизвестного автора из «Палатинской Антологии» (IX, 115), пер. с латин. Н. Брагинской.

⁸ См. Иоанн, 19, 26.

⁹ См. Бытие, 3, 12.

¹⁰ См. Иоанн, 19, 25.

¹¹ Речь идет об ордене августинцев.

¹² См. Матфей, 20, 21; Марк, 10, 37.

РАССУЖДЕНИЕ XV

¹ Марциал, «Эпиграммы», III, 66, пер. Ф. Петровского.

² Пер. с латин. Е. Лысенко.

³ Валерий Максим, «Достопамятные дела и слова», II, 10, 2.

⁴ Стихи из романа «У ног донна Энрике...».

⁵ См. Песнь Песней, 6, 10.

⁶ Этот мадригал приписывается также Кеведо.

⁷ См. прим. 8 к Рассуждению IV.

РАССУЖДЕНИЕ XVI

¹ Плиний, «Панегирик», гл. XXII.

² Марциал, «Эпиграммы», I, 62, пер. Ф. Петровского.

³ См. «Римская история», II, 1; сочинение Патеркула вмещает историю Рима в 2 книги.

⁴ Речь идет о Хуане Руфо.

⁵ См. «Римская история», I, 5.

⁶ Пер. с итал. О. Седаковой.

⁷ Валерий Максим, «Достопамятные дела и слова», IV, 4 (начало). Рассказ Максима скупее: женщине, которая хвастала драгоценностями, Корнелия указала на своих детей Гракхов, сказав: «Вот мое украшение».

⁸ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 36, пер. Ф. Петровского.

⁹ Энкомьенда — доходы, жалуемые с какой-нибудь местности, предоставленной в угодье.

РАССУЖДЕНИЕ XVII

¹ Имеется в виду Гонсало Фернандес де Кордова, испанский командующий, войска которого разбили французов 28 апреля 1503 г. в битве при Чериньоле.

² Пер. с итал. О. Седаковой.

³ См. Плутарх, «Жизнеописание Цезаря», 59.

⁴ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁵ Сонет Марии Ньето де Арагон напечатан в «Посмертном слове», сборнике, выпущенном на смерть Исабели Бурбонской.

⁶ Контаминация стихов 10, 14 и 15 из Псалма 44.

⁷ Марциал, «Эпиграммы», V, 69(78), пер. Ф. Петровского.

⁸ Статуя Пасквино в Риме была известна тем, что к ее постаменту складывали язвительные эпиграммы. Статуя получила свое имя от некоего сапожника, который, по преданию, жил на этой улице Рима и отличался злословием.

⁹ Папа Адриан VI был постоянным предметом злословия испанцев.

¹⁰ «Португалец» в испанской литературе «золотого века» — синоним влюбленного.

¹¹ Пер. с итал. О. Седаковой.

¹² Публий Флор, «Сокращение римской истории», I, 10. По Валерию Максиму (V, 6, 1), Брут с такой силой бросился с копьем на Арунта, что, получив смертельную рану от своего оружия, умер одновременно с противником.

¹³ Гонсало Фернандес де Кордова (1453—1515).

¹⁴ Марциал, «Эпиграммы», VI, 3, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XVIII

¹ См. прим. 8 к Рассуждению XVII.

² Пер. с латин. Н. Брагинской.

- ³ Пер. с латин. Е. Лысенко.
- ⁴ Пер. с латин. Е. Лысенко.
- ⁵ Имеется в виду король Португалии.
- ⁶ Марциал, «Эпиграммы», IX, 5, пер. Ф. Петровского.
- ⁷ Грасиан неточно передает анекдот из Плутархова «Жизнеописания Фокиона» (IX).
- ⁸ Марциал, «Эпиграммы», III, 61, пер. Ф. Петровского.
- ⁹ См. Сенека Старший, «Контroversы» VII, 3, 8—9.
- ¹⁰ Пер. с латин. Н. Брагинской.
- ¹¹ Марциал, «Эпиграммы», V, 13, пер. Ф. Петровского.
- ¹² Матфей, 11, 11; Лука, 7, 25.
- ¹³ Марциал, «Эпиграммы», I, 110, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XIX

- ¹ Гораций, «Оды», III, 3, 1—8, пер. Н. Гинцбурга.
- ² Грасиан приписал Ликургу то, что традиция передает о Солоне.
- ³ Пер. с латин. Н. Брагинской.
- ⁴ Это изображение Геракла-Логоса, «галльского» Геракла, следует небольшому сочинению Лукиана под названием «Геракл», где и описывается такая картина. В предпоследней строке Альчиати использовал первые слова стиха Цицерона из его поэмы «О моем консулате» («Об обязанностях», I, 22, 77), ставшие крылатыми. Пер. с латин. Н. Брагинской.

- ⁵ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 21, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XX

- ¹ Марциал, «Книга зрелищ», 18, пер. Ф. Петровского.
- ² Аюнтамьенто — городской совет.
- ³ Марциал, «Эпиграммы», VI, 53, пер. Ф. Петровского.
- ⁴ Пер. с латин. Н. Брагинской.
- ⁵ Иоанн, 19, 34.
- ⁶ Пер. с латин. Н. Брагинской.
- ⁷ Имеется в виду Хуан Руфо.
- ⁸ Публий Флор, «Сокращение», I, 13.
- ⁹ «Панегрик», гл. X.
- ¹⁰ Марциал, «Эпиграммы», IV, 44, пер. Ф. Петровского. Ниса считается местом воспитания младенца Диониса.
- ¹¹ Босые кармелиты — монахи, ходившие босиком, чем демонстрировали высшую степень аскетизма. Орден босых кармелиток основала святая Тереса.

- ¹² Марциал, «Эпиграммы», VII, 83, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XXI

- ¹ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 60, пер. Ф. Петровского.
² Имеется в виду Дионисий Ареопагит.
³ Марциал, «Эпиграммы», III, 35, пер. Ф. Петровского.
⁴ Марциал, «Эпиграммы», III, 40(41), пер. Ф. Петровского.
⁵ Апулей, «Метаморфозы», II, 4, пер. М. Кузьмина-С. Маркиша.
⁶ Пер. с латин. Е. Лысенко.
⁷ Пер. с латин. Н. Брагинской.
⁸ Пер. с латин. Н. Брагинской.
⁹ Марциал, «Эпиграммы», I, 3, пер. Ф. Петровского.
¹⁰ Один из тетрастихов «Цезари»; в ук. издании Авсония № XXI, пер. с лат. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXIII

- ¹ Иеронимит — член ордена св. Иеронима, церковного деятеля IV—V века, который перевел Библию на латинский язык (так наз. Вульгата).
² «О доблестях женщин», 6, 246 В—D.
³ Фукидид, «История», II, 45.
⁴ «О доблестях женщин», 242 E.
⁵ Пер. с латин. Н. Брагинской.
⁶ «Воды краденые слаще и утаенный хлеб приятен» (Притчи, 9, 17). Речь идет о блуднице.
⁷ Здесь изменено время глагола в цитате из псалма (77, 25: «Хлеб ангельский ел человек», то есть манну), а вместе с этим и смысл слов в духе Нового завета: ангельский хлеб — не манна, а духовная пища.
⁸ Иоанн, 3, 16.
⁹ Имеется в виду Гонгора.
¹⁰ Пассаж заимствован из «Гермотима» Лукиана (XX).
¹¹ Эмблема исходит из X «Сатир» Ювенала (ст. 28 и сл.), пер. с латин. Н. Брагинской.
¹² Пер. с исп. Е. Лысенко.
¹³ Пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXIV

¹ Диего де Фуэнтес напечатал свои «Рифмы» в Сарагосе.

² Поэт Картахены — Педро де Картахена. Приведенные стихи опубликованы во «Всеобщем песеннике» Эрнандо де Кастильо.

³ Стихотворение это помещено там же, где стихотворение Картахены.

⁴ Гарси Санчес де Бадахос. Стихи его напечатаны там же.

⁵ Один из поэтов, чьи стихи печатались в том же песеннике. Грасиан по ошибке соединил первое четверостишие (номер 387 в сборнике Эрнандо де Кастильо) с четверостишием из другого стихотворения (номер 388).

⁶ Граф де Салинас — просвещенный аристократ. Эта его поэма напечатана в «Цветах знаменитых поэтов» Эспиносы.

⁷ Стихотворение это фигурирует в сборнике Эрнандо де Кастильо, где автор его обозначен как адмирал.

⁸ Марциал, «Эпиграммы», I, 81, пер. Ф. Петровского.

⁹ Столичный Лебедь — Антонио Уртадо де Мендоса.

РАССУЖДЕНИЕ XXV

¹ Марциал, «Эпиграммы», II, 3, пер. Ф. Петровского.

² Манхар бланко — сладкое блюдо из куриной грудки, молока и сахара.

³ Имеется в виду Хуан Руфо.

⁴ Плутарх, «Цезарь», X.

⁵ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 17, пер. с латин. Ф. Петровского.

⁶ «Жизнеописание Эзопа», 25.

⁷ Кордовский советник — Хуан Руфо.

⁸ Стихи Алонсо де Кордовы опубликованы во «Всеобщем песеннике» Эрнандо де Кастильо.

⁹ Стихи Картахены, Диего де Сан Педро, герцога Медины Сидонии опубликованы во «Всеобщем песеннике» Эрнандо де Кастильо.

РАССУЖДЕНИЕ XXVI

¹ Марциал, «Эпиграммы», VII, 25, пер. Ф. Петровского.

² Такие мотивы назначения Тиберия наследником приводят и Тацит («Анналы», I, 10) и Светоний («Божественный Август», 21, 2).

³ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 79, пер. Ф. Петровского.

⁴ Марциал, «Эпиграммы», IX, 46, пер. Ф. Петровского.

⁵ Марциал, «Эпиграммы», I, 10, пер. Ф. Петровского.

⁶ Книга итальянского писателя Боккачини "Ragguagli di Parnaso"

была переведена на испанский язык под названием «Известия с Парнаса».

⁷ По некоторым данным, эту эпитафию написал Кеведо.

⁸ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁹ Из четырех евангелистов только Лука (23, 40—43) говорит, что распятый с Христом разбойник уверовал в него.

¹⁰ «О милосердии», 11, 2; речь идет, скорее, об утомленной (laessa) жестокости.

¹¹ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 27, пер. Ф. Петровского.

¹² Публий Флор, «Сокращение», IV, 2.

¹³ Марциал, «Эпиграммы», VIII, 19, пер. Ф. Петровского.

¹⁴ «Панегирик», гл. XXVIII.

¹⁵ Луис Велес де Гевара.

¹⁶ Грасиан, видимо, приписывает эти стихи Вергилию, но они ему не принадлежат; ниже пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXVII

¹ То есть Муз.

² Марциал, «Эпиграммы», I, 37, пер. Ф. Петровского.

³ Гораций, «Сатиры», I, 3, 1—7, пер. М. Дмитриева.

⁴ Имеется в виду Хуан Руфо.

⁵ Т. е. Филомелу, сестру Прокны, жены фракийского царя Терея; литературную обработку мифа о Филомеле, Прокне и Терее см. в VI песне «Метаморфоз» Овидия.

⁶ Т. е. идейского судьи Париса; пер. с латин. Н. Брагинской.

⁷ Имеется в виду Хуан Перес де Мойя (1513—1596), испанский философ и моралист, автор «Тайной философии» (1588).

⁸ «Учтивый Галатео» — произведение Джiovанни де Ля Каса (1503—1556). Произведение это было переведено на испанский язык и обработано Лукасом Грасианом Дантиско. Его название показывает, что оно написано по указанию Галатео Флоримонте, епископа де Сесо. Это правила поведения и советы, чего надо избегать и к чему стремиться.

⁹ Марциал, «Эпиграммы», V, 17, пер. Ф. Петровского.

¹⁰ Гонсало Арготе де Молина в 1575 году впервые издал знаменитую книгу Хуана Мануэля «Граф Луканор».

¹¹ Марциал, «Эпиграммы», I, 75, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XXVIII

¹ С этим упреком, по Ливию (XXII, 51, 4), Махарбал обратился к Ганнибалу.

² Пер. с латин. Н. Брагинской.

³ Гораций, «Наука поэзии», 158—174, пер. М. Гаспарова.

⁴ Матео Алеман, «Гусман де Альфараче», ч. 1, пер. Е. Лысенко.

⁵ Марциал, «Эпиграммы», V, 81, пер. Ф. Петровского.

⁶ См. прим. 9 к Рассуждению XXIII.

⁷ Грасиан приводит средневековую вариацию басни Эзопа (27) и Федра (I, 7); пер. с латин. Н. Брагинской.

⁸ В античности было распространено мнение о бесполости пчел. Вергилий в «Георгиках» (IV, 198 и сл., 294 и сл., 554 и сл.) считает пчелиную матку царем, не знает ее настоящей функции и фантастически объясняет рождение пчел из падали; ср. Книга судей, 14, 8—9.

⁹ Марциал, «Эпиграммы», II, 13, пер. Ф. Петровского.

¹⁰ «Достопамятные дела и слова», X, 6, 2.

¹¹ Реально взяв власть в свои руки, Тиберий долго лицемерно отказывался от нее, заставляя себя упрашивать. Светоний («Тиберий», 24, 2) приписывает эти слова одному из сенаторов, раздраженному притворством принцепса.

РАССУЖДЕНИЕ XXIX

¹ Марциал, «Эпиграммы», IV, 18, пер. Ф. Петровского.

² Пер. с латин. Н. Брагинской.

³ Сонет Томаса Гудиеля (1565) опубликован в книге «Овидиевские Героиды» (Послание Дидоны Энею) с объяснениями и моральными сентенциями на испанском языке (1628).

⁴ Марциал, «Эпиграммы», VI, 29, пер. Ф. Петровского.

⁵ Педро Портер-и-Касанате был не только адмиралом, но и автором трактата «Замечания об ошибках испанского мореплавания».

⁶ Слово *falcon*, новоиспанское *halcon*, значит — сокол. Грасиан часто таким образом обыгрывает имя Хаиме Хуана Фалькона, писавшего на латинском языке.

⁷ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁸ Овидий, «Метаморфозы», II, 1—4, 31—4, 47, 54—56, 126—127, 136—140, пер. С. Шервинского.

⁹ Пословица, которой Сократ завершает диалог «Гиппий Большой».

РАССУЖДЕНИЕ XXX

¹ См.: Плутарх, «Александр», V.

² Король Кастилии Энрике IV, которого Грасиан часто упоминает.

³ Этого арабского правителя Грасиан высоко оценивает в своем сочинении «Герой».

⁴ Эти ее слова приведены в VI главе «Испанского цветника» Мельхиора де Санта Крус, которая называется «О маврах».

⁵ Хуан де Вега — вице-король Сицилии с 1541 по 1557 год.

⁶ См.: Светоний, «Божественный Тит», 1, 1.

⁷ Там же, 8, 1.

⁸ Карлос I, король Испании.

⁹ См.: Светоний, «Божественный Веспасиан», 8, 24.

¹⁰ Светоний, «Божественный Тит», 8, 1.

¹¹ Речь идет об Альфонсе Великодушном, короле Неаполя.

¹² Грасиан ошибочно говорит о государстве, когда в действительности Александр, отправляясь в поход, раздал своим соратникам царское имущество, чтобы и они могли отправиться вместе с ним; см.: Плутарх, «Александр», XV. Со словами Антигона ср.: Сенека, «О милосердии», 1, 19, 6.

¹³ Имеется в виду пленение короля Франсиска I при Павии в 1525 году.

¹⁴ Первый анекдот об Александре см. у Плутарха («Александр», XIII), второй у Валерия Максима («Достопамятные дела и слова», VIII, 14, ex. 2), знаменитые слова Цезаря у Плутарха («Цезарь», XI).

РАССУЖДЕНИЕ XXXI

¹ Имеется в виду Хуан Руфо.

² Название одного из подразделений ордена францисканцев.

³ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁴ Матфей, 16, 18; Петр значит — «камень».

⁵ Эта эпиграмма приписывается в греческих антологиях Платону (AP VII, 670; Plan., III, 6, 2), в указ. издании Авсония числится в Аппендиксе (V, 12, 144); пер. с латин. Н. Брагинской.

^{5а} Пер. с итал. О. Седаковой.

⁶ Игра на словах «Рома» и «амор»; пер. с латин. Н. Брагинской.

⁷ Речь идет о хронисте Устароссе.

⁸ Марциал, «Эпиграммы», III, 39, пер. Ф. Петровского.

⁹ Пер. с итал. О. Седаковой.

¹⁰ Овидий, «Письма с Понта», I, 2, 1, пер. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXXII

¹ Пер. с латин. Н. Брагинской.

² См. Светоний, «Тиберий», 42, 1; Биберий — от bibere — пить, Кальдий — от calidum — подогретое вино, Мерон — от tegum — неразбавленное вино.

³ В оригинале игра на amans — влюбленный и amens — безумный; пер. с латин. Н. Брагинской.

⁴ В оригинале игра на тех же словах, что и выше (amens и amans); «Девушка с Андроса», акт 1, сц. III, 13, пер. А. Артюшкова.

⁵ Эпиграмма Авсония, указ. изд., XXXIII (39), пер. с латин. Н. Брагинской.

⁶ Речь идет о Саламанке.

⁷ Корраль — загон для скота, а также огороженное место для театрального представления, или театр.

⁸ «Верный пастух».

⁹ Испанские лабиринты — род куплетов, которые можно читать с любой строки. Каждый содержит законченную мысль и рифмовку.

¹⁰ Речь идет о Франсиско де Борхе.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIII

¹ Речь идет об Альваро Кубильо де Арагоне.

² Марциал, «Эпиграммы», 1, 79, пер. Ф. Петровского.

³ Иоанн, 19, 34.

⁴ То есть апостол Иоанн, «ученик, которого любил Иисус».

⁵ Имеется в виду Фома Аквинский.

⁶ Марциал, «Эпиграммы», VI, 12, пер. Ф. Петровского.

⁷ Марциал, «Эпиграммы», III, 13, пер. Ф. Петровского.

⁸ Эта эпиграмма помещена в «Цветах знаменитых поэтов».

РАССУЖДЕНИЕ XXXIV

¹ Вергилий, «Энеида», II, 3, пер. С. Ошеров.

² К Галатам, 6, 14.

³ Лука, 2, 28.

⁴ Вергилий, «Буколики», III, 104—105, пер. с латин. С. Шервинского.

⁵ Военный поход в Португалию.

⁶ “Agma vigintque сапо” — начало «Энеиды»; сапо — «пою» и «седому». Таким образом, вместо обычного чтения «Битвы и мужа пою» предлагается: «Оружие и мужа (то есть воинов) — седовласому».

⁷ Откровение Иоанна Богослова, 2, 17.

⁸ Исход, 16, 15.

⁹ Маргарита королева (жемчужина королев) — Маргарита Австрийская, жена Филиппа IV.

¹⁰ «Узнаю по примете», подразумевается известная поговорка: «узнаю льва по когтям».

¹¹ Овидий, «Скорбные элегии», 1, 1—2, пер. С. Шервинского.

¹² Начало «Фарсалии» Лукана, пер. Л. Остроумова.

¹³ I Кор. 13, 4, 7.

¹⁴ Псалом 126, 1,

¹⁵ У Овидия речь идет о дворце Феба; «Метаморфозы», II, 5, пер. С. Шервинского.

¹⁶ Перефразированный стих Цицерона, см. прим. 3 к Рассуждению XIX.

¹⁷ Вергилий, «Буколики», IV, 1—3. пер. С. Шервинского.

¹⁸ См. прим. 8 к Рассуждению IV.

РАССУЖДЕНИЕ XXXV

¹ Пер. с латин. Н. Брагинской.

² Пер. с латин. Н. Брагинской.

³ Это стихи из романа, опубликованного позднее в первой части «Цветов знаменитых поэтов». Возможно, они принадлежат Лопе де Веге.

⁴ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁵ Марциал, «Книга зрелищ», 256, пер. Ф. Петровского.

⁶ Пер. с итал. О. Седаковой.

⁷ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁸ Пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXXVI

¹ Указ. изд. Авсония. Аппендикс, II(12), пер. Н. Брагинской.

² Пер. с итал. О. Седаковой.

³ Пер. с латин. Н. Брагинской; ср. AP IX, 346.

⁴ Этот сонет Ипполиты де Нарваэс опубликован в сборнике Эспиносы «Цветы знаменитых поэтов».

⁵ Хуан Лоренсо Ибаньес принадлежал к сарагосскому литературному кругу.

РАССУЖДЕНИЕ XXXVII

¹ Марциал, «Эпиграммы», VII, 98, пер. Ф. Петровского.

² Пер. с латин. Н. Брагинской.

³ Марциал, «Эпиграммы», V, 29, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XXXVIII

¹ Гораций, «Послания», I, 1, 72—75, пер. Н. Гинцбурга.

² См.: Валерий Максим, «Достопамятные дела и слова», VII, 3, 12. Сказочный характер этой истории подтверждается тем, что Юний

Брут, будущий основатель республики как фольклорный персонаж прикидывался дурачком и оказался умнее всех.

³ Марциал, «Эпиграммы», II, 12, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIX

¹ Речь идет о греческой апокрифической книге Ветхого завета, которая в различных Библиях носит названия и Первой, и Второй, и Третьей Книги Ездры. Вставная притча (III, I—V, 6) рассказывает о состязании трех воинов-телохранителей Дария в мудрости. На вопрос царя, что всего сильнее, один ответил вино; другой — царь; третий — сначала назвал женщин, а затем — истину. Последний был признан победителем.

² Гораций, «Сатиры», I, 1, 1—22, пер. с латин. М. Дмитриева.

³ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁴ Гипотезис — греческое слово, обозначающее предположение.

⁵ Эпиграмма приписывается как Хильдеберту Лаварденскому, так и другим авторам; пер. с латин. Н. Брагинской и М. Гаспарова; в «Латинской Антологии» (786) в конце добавлены еще два стиха.

⁶ Хуан Руфо в своем «Романсе о командорах».

⁷ Эти слова принадлежат Протагору, Платон же приводит их в диалоге «Теэтет» (152а).

⁸ Ср. Екклесиаст, 3, 20.

⁹ Лука, 1, 66.

¹⁰ Иоанн, 21, 21; вопрос Петра о судьбе Иоанна.

¹¹ Исход, 16, 15; иудеи вопрошают о манне.

РАССУЖДЕНИЕ XL

¹ Пер. с латин. Н. Брагинской; в эпиграмме заключены аллюзии на гибель Сфинкса, бросившегося со скалы, после того как Эдип разгадал загадку (о человеке) и надпись на дельфийском храме «познай самого себя» (то есть человека).

² Грасиан имеет в виду опубликованный во «Всеобщем песеннике» диалог «Вопрос Габриэля, обращенный к Мосен Креспи, мужчины к женщине».

³ Речь идет о Хуане де Мене. Ответ «Часы». Грасиан также извлек эту загадку из «Всеобщего песенника».

⁴ Книга судей, 14, 14. Самсон растерзал льва, а в труп его нашел затем мед и пчел.

РАССУЖДЕНИЕ XLI

¹ Диоген Лаэртский, «Жизнеописания софистов», VI, II, 63; 38.

² Марциал, «Эпиграммы», VIII, 12, пер. с латин. Ф. Петровского;

Грасиан приводит эту эпиграмму не в оригинале, а в переводе Салинаса.

- ³ Диоген Лаэртский, «Жизнеописания софистов», VI, I, 3.

РАССУЖДЕНИЕ XLII

- ¹ Стихотворение Хуана Руфо «Пастушка».

² Сонет Варгаса Мачуки. Опубликован в «Хвале знаменитым женщинам Ветхого завета» Мартина Каррильо. Варгас Мачука принадлежал к кружку поэтов-саргосцев.

- ³ Стихи Хорхе де Монтемайора из «Дианы».

- ⁴ То же.

- ⁵ Марциал, «Эпиграммы», I, 64, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XLIII

- ¹ Екклезиаст, I, 2.

- ² Персий, «Сатиры», I, I, пер. Ф. Петровского.

- ³ Овидий, «Метаморфозы», I, 84—86, пер. С. Шервинского.

⁴ Диас де Ренхифо рассматривает это стихотворение как весьма известное.

- ⁵ Этот сонет напечатан в «Цветах знаменитых поэтов».

- ⁶ Марциал, «Эпиграммы», V, 42, пер. Ф. Петровского.

⁷ Имеется в виду «Инструкция, которую дон Хуан де Сильва, граф Порталегре дал, посылая своего сына дона Диего ко двору. Добавление к советам, которые Хуан де Вега дал Эрнандо де Вега, своему сыну, посылая его во Фландрию».

⁸ Один из эпизодов II части романа «Гусман де Альфараче» Матео Алемана.

- ⁹ Марциал, «Эпиграммы», X, 47, пер. Ф. Петровского.

- ¹⁰ Возможно, Антонио Перес.

РАССУЖДЕНИЕ XLIV

- ¹ Гораций, «Эподы», 2, 1—8, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.

² То же, 67—70; оба отрывка Грасиан приводит в испанском переводе.

- ³ Сонет помещен в «Цветах знаменитых поэтов» Эспиносы.

⁴ Стихи взяты из романа о короле доне Алонсо отца Ортенсио Феликса де Парависино-и-Артеаги.

- ⁵ Этих стихов нет в «Диане» Хорхе де Монтемайора.

РАССУЖДЕНИЕ XLV

¹ В античности существовало представление, что пальма даже лучше растет, если на ее ветви возложить тяжесть; см. Авл. Геллий, «Аттические ночи», III, 6.

² Речь идет об Александре Великом.

³ Марциал, «Эпиграммы», I, 42, пер. Ф. Петровского. Грасиан приводит не оригинал, а перевод Салинаса.

⁴ Этот анекдот рассказан одним из основоположников испанской прозы эпохи Возрождения Хуаном де Тимонедой в его произведении «Десерт, или Утеха путников» и относится к венецианскому послу при дворе турецкого султана.

⁵ Имеется в виду эпизод, когда царь Соломон, для того чтобы определить, кто из двух скорбящих женщин является истинной матерью ребенка, предложил разрезать его и отдать каждой по половине. Истинная мать отказалась это сделать.

⁶ Эпизод из Светония; «Божественный Клавдий», 15, 2.

⁷ Гораций, «Наука поэзии», 191, пер. М. Гаспарова.

⁸ Гораций, «Наука поэзии», 143—149, пер. М. Гаспарова.

⁹ Сказка о Психее рассказана Апулеем в IV, V и части VI книги «Метаморфоз».

РАССУЖДЕНИЕ XLVI

¹ Имеется в виду Филипп II.

² Уподобляя себе Гефестиона, когда царица просила прощения за то, что приняла другого за царя, Александр использовал каламбур, ибо его имя значит «разитель мужей», то есть он сказал: «ошибки нет, ибо и это — разитель мужей». Анекдот передает Курций Руф («История Александра Македонского», III, 12, 17).

РАССУЖДЕНИЕ XLVII

¹ См.: Диоген Лаэртский, «Жизнеописания софистов», VI, II, 41.

² Курций Руф, «История Александра Македонского», VII, 8, 17—18. Послы скифов, явившись к Александру, рассказывали ему о данных им народом дарах. По Геродоту (IV, 5), это были золотые предметы, упавшие с неба и культово почитавшиеся. У Курция Руфа скиф называет упряжку быков и плуг, копье, стрелу и чашу. Плоды, добытые трудом быков, скифы подносят друзьям; из чаши вместе с ними совершают возлияния богам; стрелой поражают врагов вдали и копьем — вблизи.

³ Анекдот о концовке речи Гиперида в защиту знаменитой гетеры приводится в псевдоплатарховом сочинении «Жизнеописания десяти ораторов», 849E, ср. Афиней, «Пир софистов», XIII, 591e.

⁴ Винсенцио Кардуччи в своих «Диалогах о живописи».

⁵ Речь идет о браке Изабеллы Бурбонской с принцем Филиппом (будущий Филипп IV) и Анны Австрийской с будущим французским королем Людовиком XIII.

РАССУЖДЕНИЕ XLVIII

¹ Сантельмо — св. Педро Тельмо. Святой, патрон моряков; по поверью появляется на морских волнах после бури. (*Прим. Е. Лысенко*).

² Грасиан говорит о себе.

³ Имеется в виду кардинал Ришелье.

⁴ Марциал, «Эпиграммы», I, 100, пер. Ф. Петровского.

⁵ Слова Феодора Гадарского, обучавшего Тиберия красноречию; Светоний, «Тиберий», 57

⁶ Гораций, «Оды», I, 4, 13—14, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.

⁷ Несколько искаженная цитата из «Посланий Луцилию», I, V, 4.

⁸ Речь идет о доне Диего Сильва и Мендоса, графе де Салинас. Его «Поэма о надежде» опубликована в «Цветах знаменитых поэтов» Педро де Эспиносы.

РАССУЖДЕНИЕ XLIX

¹ Марциал, «Эпиграммы», VI, 69, пер. с латин. Е. Лысенко.

² Марциал, «Эпиграммы», II, 58, пер. Ф. Петровского; Грасиан приводит эпигramму в испанском переводе.

³ Гражданский венок воин получал за личную храбрость, за спасение во время сражения римского гражданина; гражданский венок должен был требовать для своего спасителя сам спасенный, который на всю жизнь затем становился в положение зависимости от своего спасителя.

⁴ Речь идет, очевидно, о красноречивом толедском проповеднике Педро Сансе.

⁵ Изображения Меркурия как покровителя странников и торговцев находились на дорогах, улицах и площадях.

⁶ Марциал, «Эпиграммы», I, 20, 4, пер. Ф. Петровского.

⁷ Испорченное «месье».

РАССУЖДЕНИЕ L

¹ Стихи Гонгоры из «Стойкости Исабели».

² Марциал, «Эпиграммы», I, 19, пер. Ф. Петровского; Грасиан приводит перевод Бартоломе Леонардо взамен оригинала.

³ Салас Барбадильо в своем романсе «Дидона и Эней».

⁴ На русский полный обратный перевод невыполним, так как, в отличие от античного стихосложения, ударение не должно отличаться от прозаического; приблизительный перевод Н. Брагинской.

ФЕЙХО-И-МОНТЕНЕГРО «ОСНОВАНИЕ ВКУСА» ЧТО-ТО

Бенито Херонимо Фейхо-и-Монтенегро — испанский просветитель (1676—1764), бенедиктинский монах, автор работ на разные темы, направленных против средневековых суеверий и предрассудков. Защищал вслед за Лунсом Вивесом и Фрэнсисом Бэконом опытные знания. Две публикуемые статьи взяты из его работы «Универсальный критический театр». Перевод сделан по изд. P. Fray Benito Jeronimo Feijoo у Montenegro. Biblioteca de Autores españoles, t. 56, Madrid, 1934.

¹ Числа, 11, 6, ср. 21, 5.

² То есть «Послание к Ефесеянам» апостола Павла.

ЭСТЕБАН ДЕ АРТЕАГА «ФИЛОСОФСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ ОБ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЕ»

Эстебан де Артеага (1747—1798) — представитель испанской эстетики XVIII века, рано вступил в орден иезуитов. Был изгнан из Испании вместе с другими иезуитами в 1767 г. Поселился в Италии, изучал право в Болонье. Автор ряда известных работ по истории музыки: «Развитие музыкального театра в Италии с основания до современности» и «О ритме, звучащем в Италии с основания до современности» и «О ритме звучащем и ритме немом в музыке древних». Перевод трактата выполнен по изд.: Estebán de Arteaga, La belleza ideal. Clásicos castellanos, t. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

¹ Речь идет о Фидии; «Оратор», II, 9, пер. М. Гаспарова.

² Имеется в виду спор между Аполлонием Тианским и гимнософистом Феспесионом (Филострат Флавий, «Жизнеописание Аполлония Тианского», VI, 19) о том, как следует изображать божества: в человеческом или зверином облике.

³ Диоген Лаэртский в «Жизнеописаниях софистов» (IX, 72) приводит такие слова Демокрита: «Ни о чем мы отчетливо не знаем, каково оно в действительности, действительность — в пучине». Эти слова и имеет в виду Артеага. Традиция (Цицерон, «Учение академиков», II, 10, 32; Лактанций, «Эпитома «Божественных наставлений», 40; «Божественные наставления», III, 28, 13; III, 30, 6 и др.) говорит о потаенном месте, бездонном, глубоком колодезе, куда Демокрит помещал истину или действительность.

⁴ «Энеида», X, 771, пер. С. Ошерова.

⁵ То же, II, 68, пер. С. Ошерова.

⁶ То же, X, 361, пер. С. Ошерова.

⁷ То же, VII, 784, пер. С. Ошерова.

⁸ Пер. с латин. Н. Брагинской; ср. Иоанн, 19, 30.

⁹ «Илиада», XXIII, 116, пер. Н. Гнедича.

¹⁰ «Одиссея», IX, 70—71, пер. В. Жуковского.

¹¹ Пер. с латин. Н. Брагинской.

¹² «Георгики», I, 143, пер. С. Шервинского.

¹³ Вергилий, «Энеида», III, 658, пер. С. Ошерова.

¹⁴ 13—14, пер. С. Шервинского.

¹⁵ «2 Филиппика», I, 1.

¹⁶ Пер. с исп. П. Грушко.

¹⁷ Имеется в виду известная из Ксенофонта («Воспоминания о Сократе», II, 1, 21) притча софиста Продика о юноше Геракле, который оказался на распутье; по одному пути его увлекало Наслаждение, по другому — Доблесть или Добродетель.

¹⁸ «Оды», II, 8, 14—16, пер. Ф. Петровского.

¹⁹ «Одиссея», IX, 371—374, пер. В. Жуковского; Артеага приводит перевод Гомера на испанский, выполненный Гонсало Пересом.

²⁰ «Киклоп», 382—410.

²¹ Овидий, «Метаморфозы», XIV, 204—213, ср. Вергилий, «Энеида», III, 623—632.

²² «Энеида», VI, 237—241, пер. С. Ошерова; здесь в примечаниях Артеага приводит стихотворный перевод Вергилия, выполненный Грегорио Эрнандесом де Веласко, жившим во второй половине XVI в. священником из Толедо. Артеага и в дальнейшем часто использует этот перевод Вергилия.

²³ «Оды», IV, 4, 44.

²⁴ «Энеида», I, 124—127, пер. С. Ошерова; в примечаниях перевод Эрнандеса де Веласко.

²⁵ «Энеида», II, 222—224, пер. С. Ошерова; в примечаниях пер. Эрнандеса де Веласко.

²⁶ Пер. с португ. П. Грушко.

²⁷ См. «Метаморфозы», XIII, 1—390.

²⁸ «Дон Кихот», ч. II, гл. XII, стр. 139, пер. с исп. Б. Кржевского.

²⁹ «Энеида», III, 623—627, пер. С. Ошерова; в примечаниях Артеага приводит собственный перевод на испанский.

³⁰ Пер. с франц. С. Шервинского.

³¹ «Оды», II, 3, 9—12, пер. А. Семенова-Тян-Шанского; в примечаниях перевод самого Артеаги.

³² «Наука поэзии», 185—186, пер. М. Гаспарова; в примечаниях Артеага приводит перевод, выполненный Ириарте.

³³ См. «Птицы», 227—228, 237.

³⁴ Артеага слегка искажает мысль Платона, для которого фантастическое подражание, отвлекающееся от непосредственной реальной модели, еще «хуже» простого (икастического) подражания, ибо коренится в субъективном начале и служит софистической лжи.

³⁵ «Софист», 236 с и сл. В этом диалоге Платон специально оста-

навливается на различении икастического подражания, копирующего предмет (изобразительные искусства), и фантастического.

³⁶ Гораций, «Наука поэзии», 409—412, пер. М. Гаспарова; в примечаниях Артеаги — перевод Ириарте.

³⁷ Плавт, «Клад», 299—302, 309, пер. А. Артюшкова.

³⁸ Лукан, «Фарсалия», IV, 337—347, пер. Л. Остроумова.

³⁹ Акт. V, явл. 3, пер. с франц. Вс. Рождественского; в примечаниях Артеаги — его собственный перевод.

⁴⁰ Пер. с исп. П. Грушко.

⁴¹ Пер. с итал. П. Грушко.

⁴² «Георгики», I, 316—334, пер. С. Шервинского; в примечаниях перевод Артеаги.

⁴³ Акт I, сц. 2, пер. с франц. П. Грушко.

⁴⁴ Действ. 2, явл. 2, пер. с франц. С. Шервинского.

⁴⁵ Петроний, «Сатирикон», гл. 118, пер. Б. Ярхо.

⁴⁶ «Наука поэзии», 191, пер. М. Гаспарова.

⁴⁷ См. «Георгики», IV, 317 и сл.

⁴⁸ «Сатиры», I, 4, 41—42, пер. Н. Дмитриева; в примечаниях перевод Ириарте.

⁴⁹ Рассуждение о сущности прекрасного и о том, что прекрасное не есть отдельный предмет, начинается в диалоге «Гиппий Большой» с того, что Гиппий дает определение прекрасного: «прекрасное — это прекрасная девушка»; у Платона, однако, нет речи о картине, изображении.

⁵⁰ См. «Поэтика», 15, 1454b.

⁵¹ Цицерон, «О подборе материала», II, 1; из Цицерона же Артеага, видимо, заимствовал рассказ о Зевксиде.

⁵² Апеллес был оклеветан перед Птолемеем и отомстил этой картиной, описанной у Лукиана, как бы самой Клевете.

⁵³ «Энеида», VI, 238, пер. С. Ошерева.

⁵⁴ «Энеида», VI, 638—641, пер. С. Ошерева; в тексте Артеаги приведен испанский перевод Эрнандеса де Веласко.

⁵⁵ Пер. с латин. Ф. Петровского; греческие варианты этой эпиграммы сохранены в «Палатинской Антологии»; параллельны Авсонию эпиграммы Антифила (XVI, 139) и двух анонимов (XVI, 138, 140).

⁵⁶ См. «Энеида», IV, 642—705.

⁵⁷ «Энеида», IV, 532, пер. С. Ошерева.

⁵⁸ См. «Энеида», IV, 646—647. Артеага, вероятно, имеет в виду комментарий Сервия (IV, 496 и 647), в котором меч, оставленный Энеем в дар обезумевшей от горя Дидоне, сопоставляется с мечом, подаренным Гектором Аяксу (на этот меч бросился герой, кончая с собой). Так как Вергилий описывает, как спутники Энея, сражаясь в

Трое, захватили для обмана греков греческое оружие и доспехи, то Артеага мог предположить, что именно меч Аякса (Гектора) подарил Эней Дидоне, а она пронзила себя этим мечом. Однако у Вергилия нет подобной истории.

⁵⁹ «Звонкому пению птиц подражать научились устами...» — «О природе вещей», V, 1379—1380, пер. Ф. Петровского.

⁶⁰ Под «мерой» Артеага имеет в виду то, что в современной теории музыки именуется «метром».

⁶¹ Здесь Артеага допускает ошибку: «молоссом» называлась стопа из трех долгих слогов.

⁶² Фракийский пророк — Орфей.

⁶³ «Энеида», VI, 645—647, пер. С. Ошерева; в тексте перевод Эрнандеса де Веласко.

⁶⁴ Пер. с англ. Н. Холодковского.

⁶⁵ «О воспитании оратора», IX, 4, 118.

⁶⁶ Проперций, II, 1, 3—4, пер. Л. Остроумова.

⁶⁷ Переменчивое течение в проливе Эврип — традиционный в античности и позже образ непостоянства.

⁶⁸ Крылатые слова из комедии Теренция «Девушка с Андроса», V, 3, 23, пер. А. Артюшкова.

⁶⁹ Пер. с исп. П. Грушко.

⁷⁰ Пер. с латин. Н. Брагинской.

⁷¹ «Оды», III, 8, 1—8, пер. Н. Гинцбурга.

⁷² Пер. с исп. П. Грушко.

⁷³ По учению Эпикура, вечные боги, существующие вне мира людей, не вмешиваются в земные дела, не подвержены страстям, их состояние — покой и безмятежность.

⁷⁴ Сказочный дворец Амура, куда попала Психея, описан Апулеем в «Метаморфозах» (V, 1—2).

⁷⁵ Это описание Артеага заимствовал из эпиллия Катулла «О свадьбе Пелея и Фетиды» (64) или из следующего Катуллу описания Филострата Старшего («Картины», I, 15).

⁷⁶ «Илиада», IX, 496—513, пер. Н. Гнедича; Артеага приводит в тексте свой прозаический перевод.

⁷⁷ От автора мимов Публия (Публилия) Сир(р)а сохранились подлинники и поддельные сборники нравоучительных максим.

⁷⁸ «Поэтика», 9, 1451b.

⁷⁹ «Илиада», XX, 57—66.

⁸⁰ См. ст. 106 и сл.

⁸¹ «Оды», III, 30, 14—16, пер. С. Шервинского.

⁸² «Оды», II, 1, 23—24, пер. Г. Церетели.

⁸³ «Илиада», I, 528—530, пер. Н. Гнедича; ссылка Артеаги ошибочна.

⁸⁴ «Метаморфозы», II, 1—2, пер. С. Шервинского.

⁸⁵ Имеется в виду Елена Прекрасная.

⁸⁶ Отсылка Артеаги ошибочна, мегарского красавца Хармолея Лукриан выводит в X, 3 «Разговоров в царстве мертвых».

⁸⁷ См.: Плутарх, «Жизнеописание Деметрия Полиоркета», 2.

⁸⁸ «Любовь и утеха (услуга) рода человеческого». Такое прозвище получил Тит по словам Светония («Жизнеописание Тита», 1, 1).

⁸⁹ См. «Письма», VIII, 4, 6—7.

⁹⁰ «Наука поэзии», 7, пер. М. Гаспарова.

ХОВЕЛЬЯНОС «ЗАПИСКИ ОТНОСИТЕЛЬНО УСТРОЕНИЯ ПОЛИЦИИ, ВЕДАЮЩЕЙ ЗРЕЛИЩАМИ» (Ч. II)

Гаспар Мельчор де Ховельянос (1744—1810) выдающийся испанский просветитель. Занимал различные судебские должности, был министром юстиции. За издание «Общественного договора» Руссо был отстранен в 1801 г. от должности, которую занимал до наполеоновского вторжения. В последние годы жизни активно участвовал в борьбе испанского народа против Наполеона, возглавлял в Центральной хунте одну из наиболее влиятельных партий.

Публикуемая работа переведена по изд. Jovellanos, Obras escogidas, Clásicos castellanos t. II Espasa—Calpe, S. A. Madrid.

¹ Барра — железная палка, которую бросают игроки. Выигрывает тот, кто дальше забросит.

² Техуэло — старинная испанская игра.

³ Сенсеррада — шум свадебной ночью перед домом вдовца или вдовы, вторично вступивших в брак.

⁴ Здесь перечисляются старинные игры кавалеров и всадников.

⁵ Трукос — разновидность игры в бильярд.

⁶ Солдадеска — игра, участники которой наряжаются солдатами и имитируют военные действия.

⁷ Энтремес — интермедия в одном акте, исполняемая между хорнадами комедии.

⁸ Сайнете — одноактная шуточная пьеса, исполняемая в конце театрального представления.

⁹ Тонадилья — песня или пьеска с куплетами.

¹⁰ Матачины — ряженые, в разноцветных маскарадных костюмах и смешных масках. Матачины танцуют и под веселую музыку колотят друг друга деревянными шпагами и воздушными пузырями.

¹¹ Маноло — мадридский парень, принадлежащий к низшим слоям общества.

¹² Вердулера — грубая и бесстыдная женщина.

¹³ «Аталия» — трагедия Расина, переведенная в 1754 году на испанский язык Эухеньо Лагуно-и-Амирола.

¹⁴ «Дьявол-проповедник» — испанская комедия, авторство которой приписывается Луису де Бельмонте Бермудесу.

¹⁵ Патио — основная часть зрительного зала (прим. Е. Лысенко).

¹⁶ Москетеро — публика, стоящая во время спектакля.

¹⁷ Чисперо (*мадр.*) — гуляка, весельчак.

¹⁸ Коррехимьенто — орган административной власти в провинции (прим. Е. Лысенко).

¹⁹ Имеется в виду известное выражение: *Panem et circenses*. Ювенал, «Сатиры», X, 80(81).

СТИХИ ИСПАНСКИХ И ПОРТУГАЛЬСКИХ ПОЭТОВ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В СБОРНИКЕ

Работы, публикуемые в настоящем сборнике, содержат большое число законченных поэтических произведений, преимущественно сонетов, принадлежащих перу испанских и португальских поэтов. Ниже приводится в алфавитном порядке список поэтов с указанием страниц, на которых помещены их стихи в переводах П. Грушко.

- АНОНИМЫ: 194, 285, 243, 426, 563.
 АНДРЕС, Хуан Франсиско: 371.
 АРГИХО, Хуан де: 435, 457.
 АРХЕНСОЛА, Бартоломе Леонардо: 190, 208, 237, 252, 256, 264, 273, 303, 306, 310, 334, 339, 382, 392, 396, 411, 430, 430, 433.
 АРХЕНСОЛА, Луперсио Леонардо: 169, 327, 334, 351, 443.
 ГАРСИЛАСО де ла ВЕГА: 173, 228, 301, 322, 394, 399, 419, 439.
 ГОНГОРА-и-АРГОТЕ, Луис де: 131—135, 175, 183, 204, 227, 229, 243, 251, 262, 286, 299, 302, 307, 358, 373, 375, 379, 397, 404, 409, 455.
 ГОНСАГА, Людовико: 318.
 ГРАСИАН, Педро: 248.
 ГУДИЕЛЬ, Томас: 359.
 КАЛЬДЕРОН де ла БАРКА, Педро: 139—140.
 КАМОЭНС, Луис Вас де: 171, 196, 205, 300, 397, 410.
 КАРИЛЬО де СОТОМАЙОР, Луис: 179, 181, 197, 216, 225, 234, 245, 302, 337.
 КАРЛОС, инфант: 286.
 КАСТИЛЬЕХО, Кристоаль де: 138.
 КЕВЕДО, Франсиско де: 135, 434.
 КОЛЬМЕНАРЕС, Диего де: 217.
 КОРРАЛЬ, Габриэль дель: 138.
 КОРДОВА, Хуан де: 420.
 КУЭВА, Франсиско де ла: 185.
 ЛИНЬЯН, Педро де: 361, 448.
 ЛОПЕ де ВЕГА КАРПИО, Феликс: 127, 129—131, 177, 199, 201, 211, 214, 239, 255, 258, 265, 270, 290, 298, 321, 328, 331, 346, 400, 407, 434, 456.
 ЛОРЕНСО ИБАНЬЕС, Хуан: 406.
 МАЧУКА, Варгас: 425.
 МЕНДОСА, Ана Винсенсиа де: 220.
 МЕНДОСА, АНТОНИО де: 176, 192, 247, 305, 319.
 МОНТЕМАЙОР, Хорхе де: 427.
 МОРА: 301.
 НАРВАЭС, Ипполита де: 405.
 НЬЕТО де АРАГОН, Мария: 272.
 ПАНТАЛЕОН, Атанасио: 249.
 ПЕРЕС де МОНТАЛЬБАН, Хуан: 403, 424, 459.
 РАХАС, Пабло де: 357.
 РЕБОЛЬЕДО, Бернардино де: 139.
 РИБЕЛЬЯС, Мигель де: 250.
 РУФО, Хуан: 266.
 САЛАС ВАРБАДИЛЬО, Алонсо Херонимо де: 340.
 САЛИНАС-и-ЛИСАНА, Мануэль де: 241, 371.
 САРАТЕ, Франсиско де: 174, 238, 408.
 СИЛЬВЕСТРЕ, Грегорио: 352.
 ТАРИФА, маркиз: 232.
 ТАССИС-и-ПЕРАЛЬТА, Хуан де (ВИЛЬЯМЕДИАНА): 269, 436.
 ТЕЛЬЕС ХИРОН, Педро: 429.
 ТОРРЕ, Франсиско де ла: 138.
 ФИГЕРОА, Франсиско де: 402.
 ХАУРЕГН-и-АГИЛАР, Хуан: 104.
 В переводе с итал. О. Седаковой:
 МАРИНО: 199, 219, 267, 370, 401.
 ГВАРИНИ: 183, 218.

СЛОВАРЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

- Август Октавиан** — первый римский император (годы правления 43 до н. э. — 14 н. э.). В европейской литературе и историографии были популярны псевдоисторические рассказы и анекдоты об Августе, возникшие нередко не в античные времена и исходящие из его репутации мудрого и снисходительного правителя.
- Августин Аврелий** (354—430) — один из церковных учителей, епископ Гиппонский. В молодости готовил себя к поприщу риторы и пришел к христианству через манихейство и неоплатонизм. Его наиболее знаменитые произведения — «Исповедь» и «О граде Божием».
- Аверн** — озеро в Кампанье. Воды этого озера были сернистыми, и их смрад считался признаком того, что здесь находятся устья подземных рек преисподней, а также спуск в царство мертвых.
- Авила Хиль Гонсалес** (ум. 1658) — историограф Кастилии. Автор ряда сочинений, в том числе «Истории древностей Саламанки» (1606), «Истории жизни и деяний короля Энрике III в Кастилии» (1638), «Истории жизни и деяний короля Филиппа III» (1606).
- Авила Хуан Батиста де** (род. 1597) — знаменитый теолог и проповедник, известен также как поэт. Ему принадлежит поэма «Страсти Человека-бога в десимах» (1661).
- Аврелий Марк Антоний** (121—180) — римский император с 161 г.; известен как «философ на троне». В своем знаменитом сочинении «Наедине с собой, или К самому себе» выступает как представитель позднего эклектического стоицизма; художественные достоинства этой книги сделали ее источником афоризмов.
- Авсоний Децим Магн** (Великий) (310—392) — знаменитый римский поэт, оратор и ритор. Его творчество отличается разнообразие жанров, форм, метров, основанное на глубокой изученности античного наследия; ему принадлежит около 150 эпиграмм, переводных и оригинальных.
- Агафокл** (361—289 до н. э.) — правитель Сиракуз, прославившийся своей жестокостью и сумасбродством. Не имея наследников, он завещал сиракузянам демократию.
- Агесандр** — родосский скульптор, по Плинию, вместе с Полидором и Афинодором создатель группы Лаокоона.
- Агесилай** (444—361 до н. э.) — спартанский царь и полководец, воевавший за гегемонию

- Спарты; описан Ксенофонтom Афинским в сочинении «Агесилай» как образцовый правитель.
- Адриан Публий Элий (76—138) — римский император (с 117 г.). Род его происходил из Испании, где и сам он служил в юности. Прославлен как всякого рода благотворительностью и покровительством искусствам, так и произвольными смертными приговорами.
- Адрий — ветер и олицетворение ветра.
- Акид — сын Пана и нимфы, возлюбленный Галатеи, по одной из версий мифа, убитый из ревности циклопом Полифемом.
- Акрон Гелений — грамматик II в. н. э., написал комментарий к комедиям Теренция и стихам Горация. Сохранились псевдо-Акроны сходили к Горацию.
- Актеон — миф. охотник, превращенный Артемидой в оленя за то, что случайно увидел ее купающейся, и растерзанный собственными псами.
- Акийн .Луций — трагический поэт II в. до н. э. Считался наиболее крупным римским трагиком; писал драмы на греческие сюжеты, перерабатывая Еврипида и Софокла, и претексты.
- Алеман Матео — Матео Алеман-де-Энеро (1547—1614?). Выдающийся испанский романист, автор знаменитого романа «Гусман де Альфараче», в котором, изображая походжения плута, рисует жизнь Испании того времени и проповедует стоическую философию как выход из противоречий жизни. Книга Матео Алемана — самый знаменитый плутовской роман, оказавший огромное влияние на испанскую и мировую литературу.
- Алкей (кон. VII — перв. пол. VI в. до н. э.) — прославленный Lesbosский поэт, представитель эолийского мелоса Его темы: политическая борьба, винопитие и любовь; пользовался разнообразными размерами, один из которых еще в древности был назван «Алкеевой строфой».
- Алкеста (Альцеста, Алкестида) — супруга царя Фер Адмета, добровольно пошедшая на смерть вместо мужа. Геракл в борьбе со Смертью освободил Алкесту.
- Алкивиад (ок. 450—404 до н. э.) — афинский политический деятель, полководец, воспитанник Перикла, ученик Сократа. Фигурирует в литературе как пример блестящих дарований, дурно и во зло употребленных.
- Алкид — Алкидом назывался Геракл как внук тирифского царя Алкея; махехой Алкида именуется ненавидевшая его Гера, ибо отцом героя был Зевс.
- Алкман — лирический поэт второй пол. VII в. до н. э. Первый известный по имени руководитель хора в Спарте, писавший культовые песни «парфении» (девичьи песни).
- Алоады — От и Эфиальт, сыновья героя Алоэя, внуки Посейдона, отличались с детства исполинским ростом и силой. Решив захватить небесный Олимп, взгромодили на вершину Олимпа горы Пелион и Оссу, но Аполлон поразил братьев своими стрелами. Их имена стали символом нечестивой человеческой дерзости.
- Альберти Леон Батиста (1404—1472) — итальянский ученый, архитектор, писатель, музыкант. Автор эстетических трактатов «О статуе» (1435), «О живописи» (1435—1436), «О зодчестве» (опубл. 1485).
- Альфонс Мудрый — кастильский король (годы правления 1252—1284). Стремился к объединению Испании, но потерпел крах в своих политических притязаниях. Сыграл видную роль в развитии испанской науки и литературы. Был инициатором создания истории Испании

(«Всеобщая хроника»), истории человечества («Всеобщая история»), а также свода законов, именуемого «Семь частей». Все они написаны на кастильском наречии и являются первыми образцами кастильской прозы. На галисийском наречии Альфонс Мудрый написал «Песни в честь девы Марии».

Альфонс де Ля Серда Хуан — испанский писатель XIV в. Сочинения его до нас не дошли.

Альд Мануций (1448—1515) — родоначальник семьи венецианских типографов. Основал в 1485 году в Венеции типографию, из которой вышло много изданий (в том числе античных авторов), извесных под именем «альдин».

Альчиати Андреа (1492—1550) — итальянец, крупнейший представитель так называемой эмблематической литературы. Его эмблемы в Испании прокомментировал Франсиско Санчес де Ля Бросас.

Амасис — пятый фараон 26 династии, годы правления 570—526 до н. э., считался другом греков; несмотря на расцвет Египта в его царствование, через полгода после смерти Амасиса страна была завоевана персами.

Амвросий (333/334 или 339/40, Трир — 397, Милан) — получил ораторское и юридическое образование. Посредничество между арианами и ортодоксами снискало ему такое уважение, что он был избран епископом еще до крещения. Роздал свое имущество и вел аскетическую жизнь. Использовал в богословских сочинениях античных и христианских греческих авторов, что содействовало влиянию греческой мысли на латинскую культурную сферу. Его проповеди отличает ораторское воодушевление и изящество.

Амфикрат Афинский — ритор I в. до н. э., бежавший после прихода Суллы в Грецию к парфянам, а оттуда ко двору Тиграна; заподозренный в измене, покончил с собой.

Амфион и Зет — близнецы, сыновья Зевса и Антиопы. Зет был отважным охотником, Амфион волшебным музыкантом. Когда братья строили фиванские стены, звуки подаренной Гермесом чудесной лиры заставляли двигаться камни.

Амфитрида, или Амфитрита — греческая полуантропоморфная богиня моря, супруга Посейдона и мать Тритона.

Анакреонт — греческий лирический поэт середины VI в. до н. э. Его легендарная маска (постоянно влюбленного и отвергнутого, воспевающего радости жизни и страшась смерти старца) породила множество позднейших подражаний («анакреонтика»).

Анаксарх Абдерский — греческий философ IV в. до н. э., последователь Демокрита, развивавший его пропедевтический скептицизм и ставший учителем основателя школы скептиков Пиррона. Его звали Евдемоником, так как счастье («евдемонию») он называл высшим благом. Сопровождал Александра Македонского в походе; традиция изображала его придворным льстецом.

Анахарсис — легендарный скифский царь, прославившийся во время путешествия в Грецию своей мудростью и под влиянием Солона посвятивший себя занятиям философией.

Анраде Диего Лопес де — августинец, профессор теологии и проповедник королевской капеллы. Автор многочисленных сочинений на религиозные темы.

- Андре Ивон Мари (1675—1754) — французский философ, картезианец, автор «Эссе о прекрасном» (1741). Известен под именем Отец Андре.
- Андрес Хуан Франсиско — друг Грасиана.
- Анжерияно Жироламо — итальянский поэт XVI в., жил в Неаполе. Писал эпиграммы, элегии и эклоги на латинском языке. Автор сатирической поэмы «De principium miseria» (1522).
- Анна де Болеа (1623—1624) аббатиса. Писала стихи и сочинения на религиозные темы.
- Антандр — древний эолийский город.
- Антигон Гонат (319—240/39 до н. э.) — сын Деметрия Полноркута, правил с 283 г. Македонией, ученик стоика Зенона, покровительствовал поэтам и ученым, воевал с Птолемеем, Пирром, Ахейским союзом.
- Антигон Одноглазый (ок. 380—301 до н. э.) — полководец Александра Македонского, один из диадохов, изгнавший вместе с сыном (Деметрием Полиоркетом) из Афин Деметрия Фалерского и после битвы при Ипсе основавший династию малоазийских правителей Антигонидов.
- Антипатр (397—319 до н. э.) — македонский полководец, поддерживавший Александра во вступлении на престол; в 334 г. оставлен наместником Македонии, после смерти Александра вел Ламийскую войну, в 321 провозглашен правителем империи.
- Антипатр Сидонский (кон. II в. до н. э.) — автор многочисленных эпиграмм, представитель «финикийской» школы, шедевр на стилистические украшения.
- Антипатр Тарсский (род. 150 г. до н. э.) — глава стоической школы своего времени.
- Антистен Афинский (ок. 444—366 до н. э.) — ученик Горгия, затем Сократа; основатель школы киников.
- Антифат — миф. царь гигантов лес-тригонов, людоедов. У Гомера лес-тригоны губят флот Одиссея.
- Анхиз — отец Энея и проводник его в царстве мертвых.
- Апеллес — знаменитый мастер греческой монументальной живописи второй половины IV в. до н. э., придворный художник Александра Македонского и позднее — Птолемея.
- Апис — священный бык, почитавшийся в Мемфисе; от его имени египетский бог Птах давал прорицания. Священное животное мумифицировалось после смерти как Осирис — Апис, откуда возник культ Сераписа. Греки отождествляли Аписа с Эпафом, сыном Зевса и Ио в образе коровы.
- Аристей — сын Урана и Геи или Аполлона и Кирены, благотворительный бог, почитавшийся как покровитель стад, пчел, земледельцев, виноделов и т. п.
- Аристид (кон. V — нач. IV в. до н. э.) — фиванский художник, учитель Евфранора. Использовал энкаустик. Традиция иногда называет его первым, кто изображал «душу» (то есть эмоции, аффекты).
- Ариция — город в Лации и одно из имен Дианы, чье святилище здесь находилось. Жрецом этого святилища был беглый раб, убивавший своего предшественника и так получавший жизнь и жречество.
- Арнаут Даниэль — пропансальский трубадур, писал в 1180—1200 г., сторонник «темной манеры», сложной и изощренной поэтической техники.
- Арнобий — учитель риторики из Северной Африки времен Диоклетяна (III в. н. э.), внезапно обратившийся к христианству. Его книга «Против язычников» демонстрирует разочарование в

языческой вере, но знакомство ее автора с христианской теологией весьма поверхностно. Однако его критика политеизма на материале античных авторов (Варрон, Лукреций) предвосхищает Августина.

Арриан Флавий (ок. 95—ок. 175) — римский военачальник. Был учеником стоика Эпиктета и оставил записи бесед (диатриб) учителя, написал историю Индии и историю персидского похода Александра Македонского («Анабасис Александра»).

Артаксеркс I (465—424 до н. э.) — персидский царь, сын Ксеркса I, чей флот потерпел поражение при Саламине.

Артаксеркс II — персидский царь, сын Дария II, правил с 404 по 358 г. до н. э. Сражался с братом Киром, диктовал грекам так называемый Анталкидов мир.

Артемисия см. Мавсол.

Аррунт (прав. Аррунт) — младший сын последнего римского царя Тарквиния Гордого; Аррунт — частое имя в роду Тарквиниев, поэтому иногда он отождествлялся с Секстом, обесчестившим Лукрецию.

Архенсола Бартоломе Леонардо де (1562—1631) — один из крупнейших поэтов испанского Возрождения. Переводчик Горация, сторонник строгих классических форм, боролся против Гонгоры. Писал сатиры и послания, в которых критиковал придворную жизнь и звал к уединению. Стихи его изданы посмертно в 1634 году вместе со стихами его брата. Известен его сонет «На картину, на которой изображен Гераклит и Демокрит. Дону Нуньо де Мендоса».

Архенсола Луперсио Леонардо (1559—1613) — испанский поэт, драматург и историк. Как и его брат Бартоломе, был поклонником античности и писал в классических жанрах, сочинял

сонеты и послания, делал вольные переложения из Горация. Стихи его изданы посмертно.

Архидиакон Торский — испанский поэт XIV в. Его стихи, написанные на галисийском диалекте, содержатся в «Песеннике Баены».

Архилох — греческий поэт второй половины VII в. до н. э., автор инвективной ямбической лирики. Сохранились лишь фрагменты. В древности считался величайшим поэтом.

Архипита (или Архипоэт) — псевдоним или почетное прозвище средневекового поэта, родившегося ок. 1140, возможно, в Германии. Принадлежал ко двору Фридриха Барбароссы. Типичный и наиболее значительный представитель поэзии вагантов; десяток сохранившихся стихотворений свидетельствует о большом даровании, непринужденном владении латинским языком и о классической образованности.

Асара Хосе Николас де (1730—1804) — испанский политический деятель и литератор. В качестве дипломата провел большую часть жизни в Риме. Через год после смерти Менгса Асара опубликовал его сочинения, снабдив их биографией и обстоятельными комментариями.

Астианакт — сын Гектора и внук Приама, фигурирует как имя нарицательное для обозначения младенческого возраста.

Атей — царь скифов (середина IV в. до н. э.), который использовал войска Филиппа Македонского в своих целях и выступил против него. Плутарх сохранил его изречения.

Атрей — сын Пелопса, царь Микен, отец Агамемнона и Менелая; мстя за соблазнение своей жены, Атрей накормил своего брата Фiesta мясом его собственных детей.

Атропа (или Атропос) — «Неотвратимая», та из Мойр, которая обрывает нить жизни.

Аусиас Марк (1395—1462) — каталонский поэт. Хорошо знал классическую поэзию и итальянских поэтов. Ему принадлежит книга стихов «Песни любовные, моральные, духовные и посвященные смерти».

Афраний Луций — полководец Помпея Великого. Был пощажен Цезарем вместе с войском и вновь сражался против него на стороне Помпея, пережил Фарсальскую битву и был убит после окончательного поражения помпеянцев у Тапса (46 г.).

Ахеронт — заболоченная река в преисподней и сама преисподняя. Иногда озеро, через которое перевозчик Харон переправляет души в царство мертвых.

Аэтий (Аэтион) — художник, чей расцвет приходится на середину IV в. до н. э. Его картина «Свадьба Александра и Роксаны» была выставлена на Олимпийских играх; картина имела такой успех, что распорядитель игр выдал за Аэтия свою дочь.

Бавия Луис де (1555—1628) — испанский историк. Перевел с итальянского «Историю объединения королевства португальского» Настаджио, которую читал Грасиан.

Барбаро Ермолао (1454—1493) — итальянский поэт и ученый. Был профессором университета в Падуе.

Барклай Джон (1582—1621) — шотландский поэт и сатирик. Его главное произведение «Архенис» (1621) содержит сатиру на европейскую, преимущественно французскую, политику того времени.

Батте Шарль (1713—1780) — французский писатель и теоретик искусства. Автор известного сочинения «Изящные искус-

ства, сведенные к единому принципу».

Беллона — римская богиня войны; ее храм находился на Марсовом поле.

Бергани Фелипе, прозванный Бургоньон (ум. 1543) — художник и скульптор, француз по происхождению, приехал в Испанию в последние годы XV в., работал в соборах Толедо и Бургоса. Создал первый иконостас в ренессансном духе для собора в Паленсии.

Берругете Алонсо Гонсалес (1490—1561) — знаменитый испанский скульптор и художник, самая известная его работа иконостас в монастыре Сан-Бенито (1526—1532).

Бион Борисфенский (ок. 325 — ок. 255 до н. э.) — странствующий учитель мудрости. Был продан отцом в рабство ритору, получил образование, свободу и наследство от хозяина. Наибольшее влияние оказала на него киническая философия, атеизм и гедонизм. Но ни к какой школе в собственном смысле Бион не принадлежал. Велико значение созданного им стиля диатрибы, предшественницы мениппеи и римской сатиры. Его изречения собраны у Диогена Лаэртского.

Битий и Пандар — сыновья Алканора, спутники Энея. Вергилий упоминает другого Бития — в свите Дидоны.

Боккалини Трояно (1556—1613) — итальянский политик и сатирик. Был на службе у римского папы, но как человек независимого характера поспорил с ним. Умер в Венеции, возможно, насильственной смертью.

Боканхель Габриэль (1608? — 1658?) — библиотекарь кардинала инфанта дона Фернандо. Автор книг «Рифмы» (1627) и «Лира муз с человеческими и божественными голосами» (1635).

Боот — созвездие «Волопас», в которое по мифу превращались Аркад, Икарый, Филомел.

Борха Франсиско де — испанский иезуит XVII века, был генералом ордена.

Борха-и-Арагон Франсиско де (1507—1588) — испанский аристократ. Принадлежал к блестящему арагонскому кружку мыслителей и поэтов, в который входил Грасиан. Его «Сочинения в стихах» опубликованы в 1648 году.

Боскан Хуан (1490—1542) — испанский поэт. Вместе с Гарсиласо де ла Вега осуществил реформу испанской поэзии, приблизив ее к передовым формам поэзии итальянского Возрождения.

Ботеро Джiovани (1540—1617) — автор книг «Достопамятные изречения знаменитых людей», «Государственное благо» и «Сообщения о разных странах мира и государствах». Его политическая теория, направленная против макиавеллизма и содержащая концепцию, типичную для эпохи контрреформации, оказала влияние на политические взгляды Грасиана.

Бозций, Аниций Манлий Торкват Северин (ок. 480—524) — философ и математик, ученик неоплатоника Прокла Диадох, советник короля остготов Теодориха. Когда же свободолюбие привело его в темницу, он в ожидании казни написал пять книг прославленного «Утешения философией» в форме мениппей и диалога. Получил прозвание Утешителя. В «Наставлениях о музыке» рассматривает акустико-математические основы музыки, доказывая превосходство рационального «математизированного» понимания музыки над ее эмпирическим восприятием. Со времен каролингского возрождения и до гуманизма эта книга как полный свод ан-

тичных музыкальных теорий была канонической.

Брандан Диего — один из португальских поэтов, представленных во «Всеобщем песеннике», собранном и исправленном Гарсией де Ресенде (Лиссабон, 1516).

Бриарей — миф. сторукий великан, сын Геи и Урана, которого Зевс поставил сторожить в Тартаре свергнутых титанов.

Брут Луций Юний — легендарный основатель республики, первый консул, изгнавший последнего царя Тарквиния Гордого в 509 г. до н. э. (традиционная дата). На поединке с сыном Тарквиния Аррунтом погиб, погубив и противника.

Бузигес — афинянин, который первым пахал на запряженных быках; ему Демофонт дал Палладий, который Диомед поручил доставить в Афины.

Бусирид — миф. сын Египта, царь, который приказал принести в жертву богам всех иноземцев; когда Геракла подобным же образом вели к алтарю, он убил царя.

Быюкенеи Джордж (1506—1582) — крупнейший шотландский поэт XVI в., писавший как на шотландском наречии, так и на латинском языке. Создал первые образцы шотландской прозы.

Валера Мосен Диего де (XV в.) — придворный Энрике IV и королей-католиков, политик и путешественник. Его «Краткая хроника Испании, или Валериана» содержит историю Испании начиная с древности и кончая царствованием Хуана II.

Валерий Максим — римский писатель первой половины I в. н. э. Его сочинение «Достопамятные дела и слова» представляет собою подбор исторических анекдотов, рассказов и легенд. Книга Валерия Максима и в древности и в средние века

- служила источником назидательных и ярких примеров для риториков, писателей и педагогов. Стиль сочинения отличается известная напыщенность.
- Вальдеррама Педро (1510—1611) — августинец, писатель, оратор ордена.
- Варий Руф — римский поэт второй половины I в. до н. э., принадлежавший к кружку Мецената; друг Горация и Вергилия. Он издал «Энеиду» Вергилия.
- Василий Великий (ок. 330—379) — брат Григория Нисского, епископ Кесарийский. Сочинения этого отца церкви относятся к этико-аскетической области. Его внимание к античной культуре имело серьезное влияние на образование церковнослужителей.
- Вебб Даниэль — английский эстетик, близкий к Менгсу, под влиянием которого написал трактат «Изыскания о красоте в живописи» (1803).
- Велес де Гевара Луис (1549—1644) — испанский драматург, поэт и автор романа «Хромой бес», послужившего прообразом произведения Лесажа, носящего то же название. Гевара — типичный художник барокко.
- Веллей — см. Патеркул Веллей Гай.
- Вергилий Публий Марон (70—21 до н. э.) — знаменитый автор «Энеиды», был «школьным», образцовым автором уже в самой античности. Начиная с «Божественной комедии», проводник Данте приобрел огромное влияние и на европейскую поэзию.
- Версоса Хуана де (1523—1574) — арагонец из Сарагосы. Изучал греческий и латинский языки в Париже. Выполнял дипломатические поручения в различных европейских странах. Автор «Посланный» на латинском языке.
- Вида Марк Иероним (1480?—1566) — выдающийся поэт, писал на латинском языке. Подражал Вергилию, использовал мифологические сюжеты.
- Видадь де Бесальду Рамон (ок. 1150 — ок. 1220) — испанский трубадур. Самое известное его произведение «Чистое искусство трубадурствовать».
- Вильегас Бернард де (ум. 1651) — иезуит, писатель и профессор теологии и схоластической философии. Автор сочинений на латинском и кастильском языках.
- Вильянсан (1604—1633) — адвокат королевских совестов. Известный гуманист Антонио Уртада-и-Мендоса написал, желая осмеять Вильянсана, куплеты, ставшие знаменитыми.
- Вильямеднана (1580—1622) — испанский поэт. Представитель придворной аристократии, один из самых выдающихся последователей Гонгоры. Писал сонеты, романсы, поэмы. Боролся против временщиков Филиппа III и Филиппа IV. Был убит наемником, подосланным королем и его приспешниками.
- Винкельман Иоганн Иохим (1717—1768) — немецкий историк античного искусства. В своей работе «История искусства древности» (1763) заложил основы буржуазно демократического классицизма.
- Вольф Христиан (1679—1754) — немецкий философ, популяризатор и систематизатор идей Лейбница.
- Вуд Роберт (1714—1775) — английский археолог.
- Галл Гай Корнелий (70/69—26) — соученик и друг Вергилия. Писал любовные элегии в духе Эвфориона, предшественник знаменитых римских элегиков.
- Галлер Альберт фон — немецкий

- писатель и ученый XVIII в. (медики, математик, ботаник). Автор пасторальной поэмы «Альпы» и философской — «Происхождение зла».
- Гальвес де Монтальво Луис (род. 1549) — испанский поэт. Лучшее его произведение пасторальный роман «Пастух Филлиды».
- Ганасса (ок. 1540? — ок. 1588?) — итальянский комик. В комедии дель арте исполнял роль дзанни. Выступал во Франции и Испании.
- Гарай Бласко — испанский ученый XIV в.
- Гарпократ — эллинистическая форма египетского божества Гора, который почитался и вне Египта как божество Солнца и символизировал молчание.
- Гаррис Хуан де — друг Граснана и Ластаносы. Служил в Памплоне и благодаря этому имел возможность доставлять друзьям французские книги.
- Гарсиласо де ла Вега (1503—1536) — гениальный испанский поэт. Вместе со своим другом Хуаном Босканом реформировал испанскую поэзию в духе принципов итальянской поэзии эпохи Возрождения. Особенно замечательны его эклоги, рисующие жизнь на лоне природы и выражающие мечту о «золотом веке». Его высоко ценили Сервантес и Лопе де Вега.
- Гварини Джамбаттиста (1538—1612) — один из основоположников литературы барокко в Италии. Писал изысканные мадригалы. Автор трагикомической пасторали «Верный пастух», в которой отошел от ренессансной простоты и гуманистических идей и выступил как представитель маньеризма.
- Гелиады — дочери Аполлона, превратившиеся в тополя от печали по Фазтону, погибшему брату.
- Геликон — горная цепь в Беотии, считавшаяся местопребыванием муз и Аполлона. Здесь находились источники Аганиппа и Гиппокрена.
- Гелиодор — греческий писатель III или IV в. н. э., автор романа «Эфиопика» («Феаген и Хариклея»). Намеренная многозначность повествования породила еще в Византии традицию искать в романе скрытый от непосвященных религиозно-философский смысл, чему способствовало предание о том, что Гелиодор стал епископом.
- Геллий Авл — римский писатель (род. ок. 130). Работал в Афинах, написал «Аттические ночи», где в сравнительно свободном порядке расположены беседы и поучения из различных областей науки (история языка и литературы, философия, мифология, история). Сочинение ценно бесчисленными цитатами и эксерцптами из более древних писателей.
- Генрих IV — французский король (с 1589 по 1610). Сыграл выдающуюся роль в объединении страны и прекращении внутренних распри.
- Гермократ Луций Флавий — греческий софист II в. н. э. Умер молодым, но, по мнению современников, прожив дольше, затмил бы своих соперников в риторическом искусстве.
- Геро — см. Леандр и Геро.
- Гефестион — полководец, друг и соратник Александра Македонского.
- Гильен де Бергада — известный каталонский трубадур XII в.
- Гиперид (390—322 до н. э.) — один из десяти канонических аттических ораторов, ученик Платона и Исократы, современник Демосфена и его сторонник в антимакедонской борьбе, за что был осужден Антипатром.
- Гиппокрена — ключ на вершине Геликона, считавшийся источником поэтического вдохновения.

Главк с Хиоса — по Геродоту (I, 25), открыл технику сварки или пайки железа. Грасиан ошибочно приписывает ему открытие самого железа.

Гольдони Карло (1707—1793) — знаменитый итальянский комедиограф. Реформировал старинную комедию дель арте и создал просветительскую реально-бытовую комедию.

Гоизага Луис (1568—1591) — восемнадцати лет вступил в иезуитский орден. Ухаживал в госпитале за заразными больными. Умер молодым.

Гонсалес де Мендоса Педро — вельможа и испанский поэт XIV в. Известны четыре его стихотворения, которые находятся в сборнике поэтов того времени, так называемом «Песеннике Баены».

Гораций Квинт Флакк (65 до н. э. — 8 н. э.) — великий римский лирик, никогда не утрачивавший славы хрестоматийного поэта, хотя вплоть до Возрождения его оды воспринимались с трудом. Если «горацианская мудрость» вызвала множество неглубоких перепевов, а виртуозная техника стиха Горация была навсегда утрачена, то «Наука поэзии» стала источником и образцом нормативной поэтики и Возрождения и классицизма.

Горгий из Леонтины (483—375 до н. э.) — знаменитый оратор и софист, считавшийся основателем художественной («украшенной») прозы и теории такой прозы.

Гранада Луис де (1504—1588) — испанский писатель, принадлежащий к так называемым мистикам. Обладая солидными познаниями в области античности и стремился сочетать Платона и Блаженного Августина. Основные его труды «Книга молитв и размышлений», «Путе-

водитель для грешников», «Введение в символ «веры».

Грасиан Дантиско Лукас — испанский художник, автор книги «Испанский Галатео» (1582), которой предпослан сонет Лопе де Вега.

Григорий I Великий (ок. 540—604) — римский папа (с 590 г.), пользовался славой высокообразованного и ученого человека, его речи, проповеди и даже деловые письма обнаруживают владение риторической техникой, хотя сам он относился неодобрительно к занятиям риторикой и грамматикой, к изучению античных писателей. Наиболее крупные его произведения посвящены толкованию Библии, наставлению священников. Западная церковь обязана ему основанием учения о чистилище. С его именем связан термин «григорианское пение».

Григорий Назианзин Богослов (ок. 329—390) — близкий друг Василия Кесарийского, один из церковных святителей, получил риторическое и философское образование, обучался десять лет в Афинах у прославленного ритора Гимерия. Участвовал в церковной жизни и даже был в 380/81 г. патриархом Константинополя. Из его обширного наследия литературной славы особенно пользовались 45 его речей, 245 писем и разнообразная лирика.

Грифо Себастьян — французский печатник XVI века. Для своих изданий использовал особый шрифт, известный под названием «грифа».

Дав — комический персонаж, раб в комедии Теренция «Девушка с Андроса» и в других комедиях; нарицательное имя комедийного раба.

Даниэлло (ум. 1565) — итальянский писатель. Автор «Поэти-

ки» (1536), издавал произведения Петрарки и Данте с комментариями, перевел вторую книгу «Энеиды» и «Георгики» Вергилия.

Деметрий Полиоркет (ок. 336—286 до н. э.) — сын Антигона Одноглазого, типичный правитель-диодох, ведший постоянные и нередко победоносные войны с другими наследниками империи Александра; изгнал из Афин Деметрия Фалерского.

Деметрий Фалерский (ок. 350—283 до н. э.) — афинский государственный деятель и философ, ученик Теофраста. С 318 по 307 г. наместник Афин. Философ, комментатор Гомера, автор диалогов и других сочинений. В трактате «О стиле» развивалась перипатетическая теория речи. Сочинения Деметрия не сохранились, но гуманисты приписывали ему трактат «О стиле» другого Деметрия, позднего последователя Теофраста.

Диоген Синопский, Киник (ок. 412 — ок. 323 до н. э.) — греческий философ, самый знаменитый и популярный из учеников Аппитисфена, вел жизнь нищего, презирал условности и называл себя гражданином мира. К нему восходит выражение «пересценка ценностей».

Дионисий Ареопагит(а) — по легенде, это первый епископ Афин, обращенный апостолом Павлом. Приписанные ему сочинения, по-видимому, возникли в Сирии в V в. (однако автор точно не известен). Написаны они чрезвычайно сложным и искусным языком и ставят своей целью сплавление неоплатонической и христианской мысли. В IX в. Иоанн Скот Эрнунген перевел сочинения Псевдо-Ареопагита (4 трактата и 11 писем) на латынь. Схоластика испытала на себе влияние «Ареопагитик», и только гуманизм

Лоренцо Валла заподозрил подделку.

Дионисий Галикарнасский — греческий ритор аттицист и историк второй половины I в. до н. э., жил в Риме. Написал, кроме известной «Древней истории Рима», трактат «О расположении слов». Ориентируясь на стиль греческих писателей V—IV вв., исходил из критериев правильности, ясности, красоты и целесообразности.

Дионисий Лонгин — под этим именем, принадлежавшим греческому ритору и неоплатонику III в. н. э., до нас дошло сочинение «О возвышенном», относящееся к I в. н. э.; написано в форме послания, подобно «Посланию к Пизонам» Горация. Валенсия считает трактат принадлежащим Лонгину.

Домициан Тит Флавий (51—96) — римский император с 81 г., сын Веспасиана, известен жестокостью, коварством и мелочным самолюбием. В литературной традиции образец отвратительного тирана: репрессии Домициана серьезно затрагивали образованную, пишущую часть общества.

Домиций Гней Кальвин Максим (Цензор) — консул (283 г. до н. э.), вместе с коллегой Корнелием Долабеллой успешно сражался с нашествием кельтов (галлов), в 280 г. стал первым цензором из плебеев, сложив с себя власть диктатора, принятую для проведения выборов.

Донат Элий — римский грамматик IV в. н. э., создавший *Arts grammatica* — классическую латинскую грамматику в двух вариантах: малом (элементарный курс) и большом для более высокой ступени. Эти книги в бесчисленных рукописях служили средневековой Западной Европы учебником для школ.

Донату принадлежат комментарии к Теренцию и Вергилию. Евтерпа — муза лирической поэзии.

Евфранор — греческий художник, скульптор и теоретик искусства IV в. до н. э. Среди его произведений особенная слава досталась «Парису».

Жорди де Санкт Жорди (ум. ок. 1449) — представитель итальянской школы в каталонской поэзии, автор поэм «Осада любви», «Спор о чести и любви».

Зевксид — греческий художник V/IV в. до н. э., современник Паррасия. Развивал достижения своего учителя Аполлодора — перспективу и светотень. Отличался умением живо изображать мифологические персонажи.

Зенон Китийский (ок. 335 — ок. 262 до н. э.) — греческий философ, основатель стоической школы. (Отличать от Зенона Элейского, автора знаменитых апорий.)

Зет и Амфион см. Амфион.

Ида — 1) горный массив на Крите, место рождения Зевса; 2) гора на северном побережье Малой Азии, в Троаде; место «священного брака» Геры и Зевса и суда Париса.

Иксон — миф. царь фессалийских лапифов, пытавшийся овладеть Герой и жестоко за это наказанный в Аиде.

Империал Франсиско — испанский поэт XIV—нач. XV в., по происхождению итальянец. Крупнейший поэт из представленных в «Песеннике Баены». Внес в испанскую литературу итальянские мотивы. В своем произведении «Речь о семи добродетелях» пересказывал «Божественную комедию» Данте.

Ирида — греческая богиня радуги, крылатая вестница богов.

Исабель Бурбонская «желанная» — жена Филиппа IV «Желанная» — потому что поддержи-

вала партию, враждебную фавориту Оливаресу.

Исидор Картагенский (570—630) — архиепископ, придавал особое значение музыке, в которой видел великое средство успокаивать человеческую душу.

Исменпей — фиванский флейтист и коллекционер резных камней; когда Александр Македонский обрек разрушению мятежные Фивы, упросил сохранить дом, где некогда жил Пиндар.

Испан — племянник Геркулеса, миф. герой-эпоним Испании.

Кадм — миф. основатель Фив, с него начинается фиванский цикл мифов. Ему приписывается изобретение греческого алфавита на основе финикийского, добыча руды и др. «Открытие» золота приписывалось как Кадму, так и многим другим мифологическим персонажам.

Каллимах (310—240 до н. э.) — представитель эллинистической поэзии, создатель малых форм и ученой поэзии. Как глава Александрийской библиотеки был ученым-филологом и составителем первого каталога греческих авторов и их произведений. Оказал влияние на Проперция, Овидия, Катулла.

Каллистен Олиньский (370—327 до н. э.) — философ, племянник Аристотеля, придворный историк Александра Македонского. По преданию, был осужден за неприятие проскинезы. Его сочинения о деяниях полководца положили, вероятно, начало обширной литературе, в том числе знаменитому роману об Александре, который долгое время приписывался этому автору.

Канидия — прозвище гетеры или вольноотпущенницы, которую высмеивает и обвиняет в мрачном колдовстве Гораций.

Каниний Руф — сосед Плиния Младшего, поэт, чьи литератур-

- ные интересы выясняются из писем Плиния (1, 3; 2, 8; 3, 7, 6, 2; 7, 18; 8, 4; 9, 33).
- Капинет Жан** — Жан Клопинель, французский поэт XIII века, продолживший «Роман о розе» и превративший его в своеобразную энциклопедию воззрений средневекового общества.
- Карнеад из Кирены** (214—129 до н. э.) — греческий философ. С него начинают Новую, или Третью, Академию, главный представитель скептического направления. Занимался теорией вероятности и вопросами о возможности знания, требовал воздерживаться от положительных суждений. Участие Карнеада в знаменитом посольстве трех философов в Риме (155 г.) произвело огромное впечатление на неискушенных в философии римлян.
- Каро Аннибал** (1507—1566) — итальянский писатель. Известен его спор с Кастельветро, написавшим по приказу герцога Фарнезе стихотворение, признанное лучшим образцом петраркизма.
- Кассий Гай** — сторонник Цезаря в гражданской войне, был претором в 44 г. и вместе со своим родственником Брутом, главой антицезарианского заговора, убийцей Цезаря. После поражения республиканцев при Филиппах (42 г.) покончил с собой.
- Кассиодор Флавий Магн Аврелий** (ок. 490—ок. 583) — римский государственный деятель и писатель на службе императора Теодориха. В 540 г. основал монастырь, где собирал древние рукописи и руководил их переписыванием. Написал «Наставления» — основы духовного и светского образования клира. Важным источником для изучения официального стиля того времени являются 12 книг «О разном». Кассиодор написал также хронику, комментарий к псалмам и др.
- Кастельветро Лудовико** (1505—1571) — итальянский теоретик драмы. Написал трактат «Поэтика Аристотеля в популярном изложении» (1570), в котором выступил как один из основателей европейского классицизма.
- Кастильехо Кристоаль де** (1490—1550) — испанский поэт, выступавший против реформы Хуана Боскана и Гарсиласо де ла Вега, внесших в испанскую поэзию итальянские поэтические формы. Защищал национальную поэтическую манеру.
- Кастильо Мигель де** — монах картезианского монастыря в Сарагосе, о котором он написал свою знаменитую поэму.
- Кастильоне Бальтасаро** (1476—1529) — итальянский писатель Высокого Возрождения. Самое знаменитое его произведение «Придворный» (1528). Этот кодекс аристократического человеческого идеала воспринял и оригинально переосмыслил Грасиан в своем «Остроумном».
- Кастро Августин де** (1589?—1671) — ученый иезуит, проповеди которого имели отчетливую политическую окраску.
- Кастро Гильен де** (1569—1631) — валенсианский драматург, принадлежащий к школе Лопе де Вега. Автор 43 пьес, среди которых есть мифологические комедии, «комедии плача и шпалги». Наибольший интерес представляет его комедия на легендарно-исторический сюжет «Юношеские годы Сиды».
- Катон Марк Порций** (Старший) (234—149 до н. э.) — римский государственный деятель, оратор и писатель. Известен строгостью нрава и простотой «римского» образа жизни. Считается основателем латинской прозаической литературы; его «Происхождения» — первая ис-

тория на латинском языке; был также первым, кто издал свои речи. Для сына Катон написал «учебники» по медицине, риторике, праву, военному делу, сельскому хозяйству (последняя книга сохранилась). В средние века была популярна приписанная ему книга изречений (III в. н. э.).

Катон Марк Порций Утический (95—46 до н. э.) — правнук Катона Старшего, последователь стоиков. Стал в оппозицию к Цезарю, затем к триумвиату и был вынужден покинуть Рим. Когда победа Цезаря стала очевидной, Катон в Утике бросился на меч. Честность, мужество и непоколебимость, истовая защита республиканского строя сделали имя Катона Утического нарицательным для всех противников единовласти.

Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35—ок. 96) — римский теоретик ораторского искусства родом из Испании и потому пользовавшийся особым уважением у себя на родине и в средние века, и во времена гуманизма и просвещения. Сохранившийся трактат «О воспитании оратора» — один из ценнейших источников по античной риторике и педагогике. Книга I освещает этапы образования оратора, начиная с детства, 2—3 содержат анализ риторики как науки; за этим следует полный курс риторики и описание идеального оратора, заимствованное из сочинения Цицерона «Оратор».

Кибела — фригийское имя богини материнства и плодородия, почитавшейся в античном мире как Великая Мать, отождествляется с Реей, возлюбленная Аттиса. Оргиастический культ этой богини распространился из Фригии по всему Средиземноморью во времена поздней

империи. Кибела изображалась с тимпаном, львами и корибантами.

Киллар — прославленный конь одного из Диоскуров.

Киприан Тасций Цецилий (ок. 200—258) — ритор, с 248 г. епископ Карфагенский, подвергался гонениям и погиб мученической смертью. По его письмам и трактатам можно восстановить большую часть старой латинской Библии.

Кир Младший — брат Атаксерса II, сатрап в Малой Азии, воевал с братом за трон и погиб в 401 г. Поход Кира, в котором среди десяти тысяч греческих наемников был Ксенофонт Афинский, описан в «Анабасисе» этого историка.

Кирка — в латинском звучании Цирцея.

Кифера — остров у берегов Пелопоннеса.

Киферея — одно из имен Афродиты, знаменитое святилище которой находилось на Кифере.

Клавдиан Клавдий — грекоязычный александриец, пришедший в Рим в конце IV в. н. э. Стал латинским придворным поэтом императора Гонория. Это последний крупный автор классической традиции, сравнимый с поэтами «серебряного века». Будучи язычником, жил и пользовался почетом при христианском дворе.

Клавдий (Тиберий Клавдий Нерон Германик, как римский император Тиберий Клавдий Цезарь Август Германик, 10—54). — Репутация слабоумного и слабохарактерного спасла ему жизнь при Калигуле, а после убийства последнего Клавдий в 41 г. был провозглашен императором. Неутомимый в государственных, а особенно, до мелочности, в судебных делах, Клавдий находился под влиянием своих жен Мессалины и Агриппины (после казни пер-

- вой), которая, чтобы предоставить престол своему сыну Нерону, отравила Клавдия, своего дядю и мужа.
- Клеобул — входит в число семи греческих мудрецов, жил в начале VI в. до н. э. Писал стихи. Известно его изречение: «Самое лучшее — мера». По преданию, отличался красотой и вместе со своей дочерью Клеобулиной прославился загадыванием загадок.
- Климент Александрийский, Тит Флавий (ок. 150—ок. 217) — знаменитый христианский ученый; в своей «трилогии» («Увещание к язычникам», «Строматы» и «Педагог») Климент рассматривает языческую науку и образованность (I), отношение христианства к язычеству (II), христианство само в себе, своего рода христианский «Домострой» (III). Климент создавал теорию соглашения веры и знания, сопоставлял аксиоматику науки с догматами богословия, учил о «разумной вере». Первые две книги — ценный источник для изучения античной мифологии и философии, последняя — для культурной и бытовой истории греко-римского мира того времени. Аллегорическое толкование Писания, исповедовавшееся Климентом, имело неисчислимых последователей.
- Клиарх — историк IV в. до н. э., вероятно, участвовал в походе Александра Великого в Азию, после чего написал биографию, царя, ставшую образцовой.
- Клитий — гигант, убитый Гекатой или Гефестом; изображен на Пергамском алтаре.
- Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803) — начинатель «золотого века» немецкой литературы. Его поэма «Мессиада» (1745—1773), написанная гекзаметром, представляет собой попытку возродить классический эпос.
- Клото — миф. одна из трех мойр, прядущих нить жизни.
- Книд — город в Кари, славный святилищем Афродиты (знаменитая Афродита Книдская Праксителя).
- Кобос Франциско де — старший командор Леона, секретарь Карлоса V.
- Кольменарес Диего де (1588—1651) — сеговийский историк и поэт.
- Корнелий Галл — см. Галл Корнелий.
- Корнелия — дочь Сципиона Африканского, жена Семпрония Гракха и мать Тиберия и Кая Гракхов. Считалась образцом добродетельной римской матроны. При жизни ей была поставлена статуя с надписью: «Корнелия мать Гракхов».
- Коцит — приток Ахеронта в Эпире, перенесенный мифом в Аид как ледяная река «плача и стонаний».
- Кризолог — архиепископ Равенский (V в. н. э.). Прозвище Кризолог обозначает «златослов». Автор проповедей, из которых можно почерпнуть много сведений о жизни христиан V в.
- Круза Жан Пьер (1663—1740) — швейцарский философ, сторонник картезианства, автор «Трактата о прекрасном» (1712).
- Ксанф и Этон — кони Феба.
- Ксеркс I — персидский царь, сын Дария Гистаспа (царствовал с 486 по 465 г. до н. э.), отличавшийся самоуверенностью и тщеславием. Он повел свое огромное войско через Геллеспонт в Грецию, но, потерпев поражение на море при Саламине и Микале, вернулся в Азию прежде поражения своих сухопутных войск и предоставления своим полководцам ведение войны с греками.
- Кубильо де Арагон Альваро (1596—1661) — испанский поэт и драматург, принадлежал к кругу Кальдерона.

Курий Маний Дентат — народный трибун III в. до н. э., трижды избирался консулом, служил образцом простоты, неподкупности, бескорыстия и верности обычаям старины.

Курций Квинт Руф — римский историк, время жизни точно неизвестно; написал в сер. I в. н. э. «Историю Александра Македонского», ценную сведениями по военной технике и послужившую источником притч и анекдотов об Александре.

Лайнес Педро — испанский поэт (1586). Его стихи опубликованы в сборниках «Музыкальные произведения» Антонио де Кабесона и «Кладе поэзии» Педро де Падилья. Эспинель посвятил ему одно из стихотворений в своих «Рифмах».

Ландо Ферран Мануэль де — испанский поэт XV века. Известен также как знаток латинского языка. Его произведения есть в «Песеннике Баены».

Лаомедонт — миф. царь Трои, у которого по приговору Зевса один год был в рабстве Аполлон. Аполлон и Посейдон выстроили стены Трои, но неблагодарность царя навлекла на город бедствия, которые по оракулу отвращались принесением в жертву девушки морскому дракону. Геракл убил дракона, но и тут Лаомедонт не пожелал платить за помощь. Тогда Геракл осадил и захватил Трою и убил Лаомедонта.

Ластаноса Хуан Оренсо де — брат мецената Грасиана.

Леандр — (миф.) юноша из Абидоса, каждую ночь переплывавший Геллеспонт к своей возлюбленной Геро, жрице Афродиты, которая зажигала факел на высокой башне. В ненастную ночь Леандр утонул, а Геро бросилась в море.

Лебриха Антонио де (1444—1522) — испанский ученый, из-

вестный своими работами в области кастильского языка и классического образования.

Ледесма Алонсо де (1552—1623) — сеговиец, учился у незуитов. Среди его произведений «Духовные мысли» (1600—1616), «Эпиграммы и иероглифы» (1625) и т. д. Его называют божественным и потому, что он писал о вещах, связанных с религией, и потому, что был виртуозом концептизма.

Леон Фрай Луис де (1527—1591) — испанский поэт, один из величайших лириков эпохи Возрождения. Автор стихов на религиозные темы, в которых изображал дисгармонию мирской жизни и проповедовал уединение. Стихи его были изданы Кеведо. «Песня разочарования» известна также под названием «Подражание Петrarке».

Либер — древний италийский бог плодородия виноградников, отождествленный с Вакхом-Дионисом. Народная «этимология» связывала имя бога с прилагательным *liber* — «свободный», считая, что бог вина освобождает человека от забот. Либер обозначал и вообще «вино».

Ливий Тит (59 до н. э. — 17 н. э.) — римский историк эпохи Августа, один из наиболее популярных римских историков, автор монументального труда «От основания города». Слава этого труда основывается на исключительной образительной силе Ливия, на драматически окрашенном, ярком рассказе.

Ликамб — отец Необулы. Он обещал свою дочь в жены поэту Архилоху, но не сдержал слова, найдя более богатого жениха. По преданию, стихотворные инвективы и нападки оскорбленного поэта довели отца и дочь до самоубийства.

Линьян де Риаса Педро (ум. 1607) — испанский поэт, автор коротких лирических стихотворений и романсов. Его ценили Сервантес и Лопе де Вега.

Лисипп — знаменитый скульптор IV в. до н. э. из Сикиона, занимавшийся сначала торевтикой и живописью. Он создал около 600 скульптур, дошедших во многих прославленных римских копиях. Слава его была так велика, что во времена Августа за произведение скульптора платили золотом, равным по весу статуе. Особенно популярны были изображения Александра Македонского.

Лойола Игнасио (1491—1556) — основатель и первый генерал ордена иезуитов, отпрыск древнего испанского рода. Получив тяжелое ранение, он охромел и, пережив духовный кризис и совершив паломничество в Иерусалим, обратился в возрасте 33-х лет к изучению богословия. Преследования инквизиции вынудили Лойолу переселиться во Францию, где в 1540 г., с согласия папы, он создал воинствующий орден иезуитов. Лойола был фанатически предан католической церкви и требовал слепого повиновения; в 1622 г. канонизирован.

Лопес де Айяла Перо (1332—1407) — испанский политический деятель и писатель. Автор «Поэмы о дворце», в которой сатирически изображает придворные нравы, и «Хроники», рисующей правление четырех испанских королей.

Лорри Жан — Гильом де Лоррис, французский поэт XIII века, начал писать стихотворный аллегорический «Роман о розе».

Лука Марк Анней (39—65) — римский поэт из Кордовы, племянник философа Сенеки. Поэтический дар Лукана вызвал зависть и ненависть Нерона.

Осужденный за участие в заговоре Пизона, Лукан вскрыл себе вены. Испанские авторы избегают упоминать рассказ о том, как их знаменитый соотечественник показал на свою мать, будто бы участницу заговора. Из многочисленных сочинений Лукана сохранилась поэма о гражданской войне «Фарсалия». Квинтилиан хвалит Лукана за силу и богатство мыслей, но причисляет скорее к ораторам, чем к поэтам.

Лукиан из Самосаты (род. ок. 120 г. н. э.). — Родной язык этого плодовитого писателя времен второй софистики не был греческим, однако он оставил около 80 сочинений на чистом аттическом наречии, написанных с большим изяществом и юмором. Среди его сочинений ссть декламации, «эссе», фантастическая пародийная повесть, диалоги, берущие начало в миме и в философии, письма. В своих декламациях Лукиан оставил немало образцов интересной критики искусства.

Лукреций Кар Тит (98 или 94—55 или 51 до н. э.) — знаменитый римский поэт и философ-эпикурец, автор единственного в своем роде в римской литературе сочинения в стихах «О природе вещей», где философское учение облечено в прекрасную поэтическую форму и проповедуется с большим пылом. Интерес к Лукрецию, почтавшемуся и в I в. н. э., вновь воскрес во времена Возрождения.

Лукреция — жена Луция Тарквиния Коллатина. Обесчещенная Секстом, сыном царя Тарквиния Гордого, она покончила с собой. Брут, будущий консул, присутствовал при ее трагической гибели. Возмущение Секстом привело к падению царской власти в Риме.

Луцилий Гай (ок. 180—120 до н. э.) — влиятельный и богатый римлянин, который считается основателем жанра римской сатиры. Писал в основном в гекзаметрах, непринужденно и с большим юмором обсуждая злобу дня, события научной и политической жизни, собственные приключения. Это первая до Катулла поэтическая индивидуальность.

Луцилий Гай Младший — друг философа Сенеки, адресат его «Писем» и некоторых трактатов. Был автором стихов и философской прозы, а вопросы, на которые ему отвечает Сенека, изобличают широту интересов и пытливый ум.

Луцина — римская богиня родов, родовспомогательница, ассимилированная в Юноне Луцине.

Люлли Жан Батист (1632—1687) — французский композитор. Создал тип «лирической трагедии», монументального музыкального спектакля, связанного с классицизмом.

Мавсол — царь Карии. После его смерти (353 до н. э.) жена Артемисия была столь неутешна, что выпила его прах, чтобы сохранить в себе супруга, и выстроила ему памятник, почитавшийся одним из чудес света. По имени этого царя богатые гробницы стали называться «мавзолеями».

Магомед II (1430—1481) — султан, завоеватель Константинополя.

Макробий Амбросий Феодосий — латинский писатель IV—V в. н. э. Сохранилось его сочинение «Сатурналии», написанное в форме застольной беседы, где содержатся разнообразные сведения о римской культуре с особенным вниманием ко всякого рода раритетам. В духе неоплатонизма написан комментарий на Цицерона под названием «Сон Сципиона».

Мандана — дочь персидского царя Астиага и мать Кира. Отец Манданы выдал ее за человека низкого происхождения, чтобы избежать предсказанного ему свержения с трона внуком. Но Кир отнял у него престол.

Манрике Хорхе (1440—1479) — испанский поэт. Писал melancholicкие любовные стихи. Прославился гениальной поэмой «Строфы на смерть отца», в которой говорится о вселившей смерти.

Мануэль Хуан (1282—1343) — испанский писатель, создатель книги «Граф Луканор» — дидактического произведения, содержащего басни, притчи и поучения и заложившего основы кастильской художественной прозы.

Мариана Хуан де (1536—1624) — испанский иезуит, историк и политический писатель. В своей работе «О короле и институте королевской власти» (1599) говорит о праве убить короля — тирана, нарушающего законы.

Марино Джамбаттиста (1569—1625) — итальянский поэт, один из выдающихся представителей поэзии барокко. Для Марино характерно представление о бренности всего сущего и о дисгармонии, царящей в мире. Как и Гонгора, стремился к созданию сложного и причудливого языка поэзии. Самое значительное его произведение поэма «Адонис» (1623) и сборники стихов «Лири» (1608), «Эпиталамы» (1616), «Волынка» (1620). От имени Марино производят наименование литературного направления «марианизм».

Марциал Марк Валерий (ок. 40—ок. 104) — римский поэт, уроженец Испании, писавший исключительно эпиграммы, но различными размерами. Остроумие Марциала сыграло заметную роль в переосмыслении

эпиграммы как сатирического жанра. Марциал родился и умер в городе Бильбилис, поэтому его часто называют Бильбилитинцем, и испанские авторы гордятся им как соотечественником.

Матье Пьер (1563—1621) — автор книг «История последних злоключений Франции в царствование Генриха III и Генриха IV (1594), «История Франции» (1631). Все суждения Грасиана о Генрихе IV базировались на этих книгах.

Матьяш Корвино (1443—1490) — венгерский король эпохи Возрождения, сыгравший прогрессивную роль в укреплении венгерского государства.

Машо Гильом де (1300—1377) — французский поэт и музыкант. Глава так называемой риторической школы. В отличие от средневековых трубадуров связан с городской культурой и книжной ученостью.

Мегилл — спартиат, член посольства 408/07 г. до н. э. в Афины по поводу освобождения военнопленных. Участник диалогов Платона «Законы» и «Послелакония».

Мезентий — этрусский царь, которого Турн позвал на помощь против Энея. Вергилий рисует его жестоким тираном.

Мелеагр — миф. герой Калидонской охоты, чья жизнь хранилась в недогоревшей головне. Один из мифов о Мелеагре рассказывает о его жестоком гневе на мать и отказе защищать родину от врагов. Описание этого гнева и имеет в виду Артеага, когда упоминает страшное лицо Мелсагра.

Мена Хуан де (1411—1456) — испанский поэт XV века, автор эпической поэмы «Лабиринт Фортуны», в которой выражает идею объединения страны.

Менгс Антон Рафаэль (1728—1779) — немецкий художник и

теоретик искусства, сторонник классицизма.

Мендельсон Моисей (1729—1786) — немецкий философ, представитель умеренного крыла просвещения, принадлежал к школе Лейбница-Вольфа. Его сочинения по эстетике — «Письма о чувствительном» (1755) и «Рассмотрение источников и связей изящных искусств и наук» (1757).

Мендоса Антонио (1586—1644) — испанский лирик и драматург. Был при Филиппе IV государственным секретарем, командором ордена Калатравы и членом инквизиции. Писал героические комедии и комедии «плаща и шпаги».

Мериан Иоганн Бернард (1723—1807) — немецкий академик, философ эклектического направления, автор книги по вопросам эстетики «Как науки влияют на поэзию».

Меркурий Трисмегист или Гермес Трисмегист («Трижды великий»). — Греческий Гермес, проводник душ умерших, был отождествлен с египетским богом Тотом и получил совершенно новый облик. Это божество, дающее откровение (Логос и Нус) в греко-египетской «герметической» теософски-окультурной литературе.

Метрокл — кирик IV в. до н. э., брат Гиппархин, ученик Теофраста. Считался первым, кто начал собирать поучительные высказывания, благодаря этому киризм стал соприкасаться со словесностью.

Миллико Джузеппе (1739—1802) — итальянский певец и композитор. Выступал в Вене, Лондоне и Берлине, был певцом королевской капеллы в Неаполе. Автор знаменитых опер «Страдание в любви» и «Зелинда» и ряда кантат и композиций.

Мильтиад — афинский аристократ, служивший у персидского царя Дария I, но после восстания в Ионии бежавший в Афины, избранный стратегом 490 г. до н. э. и одержавший блестящую победу при Марафоне.

Миро де Мескуа Антонио (1574—1644) — драматург школы Лопе де Вега.

Мирра или Смирна — миф. дочь царя Кинира, воспламенившаяся нечестивой любовью к своему отцу и обманом заставившая его разделить с ней ложе. Мирра превратилась в дерево, когда отец, узнав о случившемся, хотел ее убить.

Мом — сын Ночи, олицетворение злословия и насмешек; по мифу он лопнул от досады, когда не смог найти в Афродите изъяна.

Монтальван Хуан Перес де (1602—1638) — друг Лопе де Вега, драматург его школы и первый биограф. Подвергался нападкам и насмешкам Кеведо.

Монтемайор Хорхе де — испанский писатель (1520—1561), португалец по происхождению. Автор романа «Семь книг о Диане» (1559?), заложившего основы пасторального романа в Испании. Сервантес критиковал нелепую фантастику этой книги, но высоко ценил ее стиль. Показателем популярности книги были многочисленные попытки подражать ей.

Монтескье Шарль де (1689—1755) — французский писатель, публицист, философ эпохи Просвещения. Автор «Духа законов» (1748), теоретического сочинения, заложившего основы буржуазно-демократической теории государства. «Книдский храм» (1725) поэма в прозе, богатая живописными декоративными описаниями и прославляющая эпикуреизм.

Морланес Диего де (XVI в. — 1610) — доктор прав и теоло-

гии, занимал видные судебские должности, покровительствовал иезуитской коллегии в Сарагосе. Писал поэтические произведения и принадлежал к группе арагонцев — сторонников Гонгоры.

Мурет Марк Антонио (1526—1585) — французский гуманист. Подвергался преследованиям на родине, вынужден был бежать из Франции, получил убежище в Риме, где ему покровительствовал кардинал Ипполит д'Эсте и папа Григорий XIII. При жизни были опубликованы его сочинения «Разнообразные чтения», «Послания», «Ювениллия и различные стихи» и др.

Мусей — греческий певец мифической древности, считался учеником Орфея. Позднее ему были приписаны оракулы и религиозные стихи.

Муций Сцевола Гай — легендарный герой ранней римской истории, который после неудавшегося покушения на этрусского царя Порсенну был схвачен и сжег свою руку, не сумевшую поразить врага, на огне. Такой пример мужества римского юноши устранил Порсенну и заставил его снять осаду города.

Невий Гней (ок. 270—ок. 201 до н. э.) — древнейший римский драматург и эпический поэт после Ливия Андроника. Переводил и переделывал греческих комиков, прибегая к контаминации. Первым создал трагедии на римские сюжеты — претексты. Эпическая поэма о Пунической войне, написанная древним сатурновым стихом, повлияла на Вергилия. Стиль Плавта во многом зависел от комедий Невия.

Нерон Клавдий Друз Германик Цезарь (37—68) — римский император с 54 г. При нем было

первое преследование христиан, обвиненных в поджоге Рима, поэтому христианская традиция закрепила в его облике черты тщеславного и нечестивого деспота. Тем интересней, что Грасиан приводит эпизоды из «первого» периода правления императора, когда тот находился под влиянием философа Сенеки, а не проходимца Тигеллина.

Нимрод — «сильный зверолов пред Господом» (Бытие, 10, 9). Имя Нимрод стало нарицательным для охотника.

Новерр Жуан-Жорж — французский балетмейстер XVIII века. Друг Вольтера и Гаррика. Его книга «Письма о подражательном искусстве» вызывала большой интерес. Гаррик назвал его «Шекспиром танца». Заслугой Новерра было то, что он ввел в танец драматический элемент и пантомиму.

Овидий Публий Назон (43 до н. э. — 17 н. э.). — Из произведений знаменитого поэта в средние века особенно ценили и толковали «Метаморфозы», а трубадуры считали Овидия наставником в любовной поэзии. Поэты и художники Возрождения и Просвещения не раз использовали мифы из Овидиевых «Метаморфоз» и «Фаст».

Октавиан — см. Август Октавиан.

Орфей — фракийский певец, сын музы Каллиопы, изобретатель гексаметра, участник похода аргонавтов, основатель религиозного учения, получившего название орфического. Орфики оставили под именем своего учителя обширную литературу. Миф об Орфее, чарующее пение которого укрощало дикую природу, о верном возлюбленном, спустившемся в Аид за женой Евридикой и растерзанном менадами, служил матери-

алом Полициано, Кальдерону, Глюку, Гайдну и другим.

Оры или Горы — прекрасные богини, олицетворявшие времена года, благосклонные к людям, приносящие изобилие.

Падилья Педро — испанский поэт XVI в. Опубликовал сочинение «Духовный сад», а также романсы, в которых перелагал испанские легенды. Был другом Сервантеса, который хвалил некоторые его произведения.

Пазьнелло Джованни (1741—1816) — знаменитый итальянский оперный композитор. С 1776 по 1784 жил в Петербурге. Написал 148 опер, кантаты, симфонии, рондо, духовную музыку.

Пактол — река в Лидии (Малая Азия), в которой, по мифу, купался Мидас, превращавший в золото все, к чему прикасался; река считалась золотоносной.

Паллада — одно из культовых имен Афины.

Пальмиренко Лоренсо (1514—1580) — эрудит и латинист. Преподаватель риторики в Валенсии. Его сочинения «Усердный человек в деревне» и «Усердный при дворе» опубликованы там же в 1568 и 1573 гг.

Панталеон де Рибера Анастасио (1600—1629) — мадридский поэт, стихи его были опубликованы после его смерти в 1634 г.

Парависино и Артеага Гортензий Феликс (1550—1633) — теолог и знаток античности. В детские годы Грасиана был проповедником в Толедо. Сочинял в духе Гонгоры не только стихи, но и проповеди, собранные в сборнике «Евангелические речи». Следовал манере культивирования. Друг Гонгоры и Эль Греко, который написал два его портрета.

Парада Пабло де — испанский полководец XVII в., друг Гра-

- сиана, посвятившего ему первую часть «Критикона». Пабло де Парада оборонял Террагону от французских войск. В освобождении Лериды участвовал сам Грасиан, проявивший незаурядное мужество.
- Паррасий — знаменитый художник второй половины V в. до н. э., современник Зевксида, не пользовался перспективой и светотенью, работал в монохромной технике.
- Патеркул Веллей Гай (19 до н. э. — 32 н. э.) — автор краткого изложения римской истории; вводит в свое риторическое украшенное повествование явления литературы и культуры, придерживается официальной трактовки истории принципат.
- Педро Марк (1338?—1413) — представитель оригинальной каталонской школы поэтов, писал стихи политического и любовного содержания.
- Педроса Грегорио де (1571—1633) — проповедник Филиппа II, занимал видные церковные должности.
- Пелисьер Хосеф (1602—1679) — хронист арагонского королевства. Малоодаренный поэт.
- Пемандр — под этим мифологическим именем сохранился герметический диалог-откровение Гермеса Трисмегиста, в котором сплавлены элементы гностицизма, греческой, иудейской и египетской мистики.
- Пентадий — поздний латинский поэт, время жизни которого точно не известно. В «Латинской Антологии» сохранилось несколько его эпиграмм, которые отличает пристрастие к антитезам и так называемые «серпентины».
- Перес де Гусман Фернан (1376—1460) — испанский поэт и политический деятель. Боролся против фаворита короля Хуана II Альваро де Луна. Писал стихи дидактического, философского и морального содержания. Автор прозаического сочинения «Хвала славным испанским мужам».
- Перес де Олива Фернан (1494—1531) — испанский гуманист. Перевел на испанский язык «Электру» Софокла и «Гекубу» Еврипида. Самое знаменитое из его оригинальных сочинений «Диалог о достоинстве человека».
- Периандр — ок. 627 г. до н. э. стал тираном Коринфа, умер ок. 586 г. Основал Истмийские игры, был дружен с легендарным поэтом Арноном. Среди семи мудрецов называют и Периандра.
- Персей — сын Зевса и Данаи; вместе с матерью был брошен в море в ящике в море. По приказу Полидекта добыл голову Медузы. На обратном пути спас от чудовища эфиопку Андромеду. Персей стал затем царем Аргоса, а голову Медузы отдал Афине. Миф о Персее использовали живописцы Тинторетто, Тициан, Рубенс, драматурги Кальдерон и Корнель.
- Персий Флакк, Авл (34—62) — римский поэт-сатирик. Темы его шести сатир, изданных посмертно, традиционны для стоической школы: исправление нравов, самопознание, истинная свобода. Тон патетический, трактовка моралистична.
- Пет — см. Цецина.
- Петроний Гай Арбитр (?—66 н. э.) — «арбитр изящества» при дворе Нерона. Ему угрожал обвинение в заговоре против императора, и он покончил с собой; его последние часы широко известны по описанию Тацита. Считается автором «Сатирикона» — романа-мениппеи, дошедшей во фрагментах.
- Пико делла Мирандола Джованни

(1463—1494)—итальянский философ-гуманист, представитель неоплатонизма, который истолковывал в духе пантеизма и, опираясь на который, выступал против католической догмы.

Пиндар (ок. 518—442 или 438 до н. э.) — прославленный поэт из Фив. Произведения его включали гимны, дифирамбы, пэаны, парфении, френы и др. Они предназначались для торжественного исполнения. Эпипикии Пиндара отличаются стихийной силой языка, богатством ритмического рисунка и поэтических ассоциаций. Истинно греческая специфичность всегда мешала пониманию его произведений, «устаревших» уже в античности.

Писистрат (ок. 600—528/27 до н. э.) — с 561/60 афинский тиран, дважды изгнанный из города и вновь возвращавшийся к власти. Свою власть передал по наследству сыновьям Гиппию и Гиппарху. При Писистрате началось культурное и экономическое возвышение Афин. Поэмы Гомера впервые были собраны и записаны по указанию этого правителя.

Питтак — тиран Митилен, один из семи мудрецов, предмет нападок поэта Алкея. Ему принадлежит выражение «корысть не насытна».

Пиччини Никколо (1728—1800) — известный итальянский композитор. Долго жил в Париже, где поставил свою оперу «Роланд». Был в музыке противником Глюка.

Пиэрия — область близ Олимпа, место рождения муз, которых называют поэтому Пиэридами.

Плавт Тит Макций (сер. III в. до н. э. — ок. 184 г. н. э.) — римский комедиограф. Перерабатывая греческие новоаттические комедии, оставался близок народному балагану с элементами буффонады. Был эллинисти-

ческих Афин оборачивался в Риме карнавальной фантастикой. По римской комедийной традиции пьесы Плавта напоминают оперетту с музыкальными номерами. Забытый в средние века, Плавт снова получил признание в театре XV—XVI вв.

Плиний Младший (ок. 62— ок. 114) — римский писатель и оратор. Племянник Плиния Старшего, давшего ему образование. При Траяне занимал высокие должности. Кроме «Панегирика Траяну» сохранились «Письма», представляющие большой историко-литературный интерес. Письма содержат литературную критику, отличаются изяществом языка и тонкими наблюдениями.

Плиний Старший (ок. 24—79) — римский писатель, ученый и государственный деятель. Автор многочисленных сочинений по истории, искусству, риторике, естественным наукам. Создал дошедшую до нас «Естественную историю» — огромную энциклопедическую компиляцию сведений о природе. В этом сочинении содержатся также описания картин и статуй, множество исторических анекдотов и бытовых деталей. Несмотря на тяжелый слог, Плиния читали во все века.

Полигнот — знаменитый греческий художник первой половины V в. до н. э., которому за его талант было даровано афинское гражданство. Он писал картины на сюжеты героического эпоса, которые выставлялись в святилищах, храмах, в специальных портиках. Мнение Теофраста о Полигноте как изобретателе живописи показывает, что его картины произвели переворот в изобразительном искусстве.

Полициано Анджеоло (1454—1494) — итальянский поэт и гу-

манист. Придворный поэт Лоренцо Медичи. Автор «Сказания об Орфее», положившего начало итальянской гуманистической драме.

Помпей Секст (73—35 до н. э.) — сын Помпея Великого, владел Сицилией и вел морскую войну против триумвиата Августа, Антония и Лепида, был побежден и убит в Милете (Малая Азия).

Понс Антонио (1725—1792) — испанский художник, известен не своей живописью, а 20-томным трудом «Путешествие по Испании», основополагающим сочинением в области испанской археологии.

Понтано Джованни (1426—1503) — итальянский политик, историк и поэт. Большую часть своей жизни провел в Неаполе. Писал латинские трактаты в прозе, а также эпиграммы, гимны и элегии на латин. языке.

Потин — свнух и советник египетского царя Птолемея XIII Фаросского (отсюда «Фаросское зло» у Марциала). Фактический правитель Египта, приказавший убить Помпея Великого, когда после Фарсалийского поражения он искал убежище в Египте. Потин выступил затем и против Цезаря и был казнен.

Пракситель — прославленный греческий скульптор в Афинах второй трети IV в. до н. э. Особенно известны его изображения богов: Книдская Афродита, Гермес из Олимпии, Аполлон Савроктон и др.

Прокл Диадох (410—485) — крупнейший философ-неоплатоник, систематизировал и завершил философию Плотина и Ямвлиха, придав ей вид религиозной философии. Писал и гимны и трактаты, но основной его жанр — комментарий, преимущественно к Платону.

Прокруст — «вытягиватель» прозвище Дамаста или Полинемо-

на, который, по мифу, вытягивал путников, останавливавшихся у него, в длину своей кровати, пока те не умирали. Однако обычно «прокрустовым» называют тесное, короткое ложе.

Проперций Секст (ок. 50 до н. э. — 15 н. э.) — римский поэт, автор 92 любовных элегий. Печальное настроение первой его книги, описывающей условно-литературную историю любви к Кинфии-Гостии, способствовало выработке послеантичного понятия «элегический». Стиль поэта характеризуется сочетанием многословия и лапидарности, мифологическими аллюзиями, новаторством в языке, ораторскими приемами. Интерес к Проперцию возродился после Петrarки.

Протагор из Абдеры (ок. 480—410 до н. э.) — наиболее значительный и в то же время первый софист, учивший по всей Элладе праву, риторике и этике. Протагор имел большое влияние на Перикла, Еврипида и, возможно, Демокрита. Им был провозглашен релятивистский тезис: «человек есть мера всех вещей». За скептическое сочинение о богах («есть ли боги или нет, я не знаю») Протагор был обвинен в нечестии и изгнан из Афин. С него начинаются в Греции грамматические исследования.

Птоломей Клавдий (ок. 83—ок. 161) — александрийский астроном, географ и математик, создатель геоцентрической системы, которая просуществовала до Коперника, поскольку не противоречила эмпирическому наблюдению.

Публилий (Публий Сир(р) — римский автор мимов I в. до н. э., сирийский раб по происхождению. В своих мимах он выступал как актер и заслужил известность искусством импрови-

зации. Победил в состязании Лаберия. Под его именем кроме фрагментов мимов дошли сборники сентенций, извлеченные из его мимов и расположенные в алфавитном порядке в I в. н. э. В средние века эта простая мудрость, выраженная остро и афористично, имела широкую читательскую аудиторию.

Раби Святой — средневековый испанский поэт, еврей по национальности, автор «Моральных поговорок, посвященных королю дону Педро» — собрания кратких изречений и сентенций в стихах.

Радамант — сын Зевса и Европы, брат Миноса. После смерти стал судьей в загробном мире. Радамантом называют строгого и справедливого судью.

Раймонд Франсискус (или Франсуа Раймонд) (1558—1631) — иезуит. Его поэтические произведения опубликованы в сборнике «Эпиграммы, элегии и речи» и в книге «Поэмы». Раймонд был также автором сочинения «Речи панегирические».

Рахас Пабло де (Пауло Альбинно де Рахас) — друг Ластаносы, покровителя Грасиана. Есть основание предполагать, что он был автором или соавтором сочинения «Критика размышлений», направленного, как теперь выяснено, против Грасиана.

Ребольедо Бернардино (1597—1676) — испанский поэт, дипломат и военачальник. Представитель дидактической поэзии. Ребольедо был также автором «Речи о красоте и любви» (1652), трактата, в котором он излагал идеи ренессансного платонизма.

Регул Марк Атилий — консул времен I Пунической войны, частью потопивший, частью захвативший флот карфагенян.

Он высадился в Африке, продолжая преследовать врага, но потерпел поражение и попал в плен. Через пять лет был послан в Рим, чтобы выговорить мир карфагенянам, но, представ перед сенатом, выступил против заключения мира. По данному обещанию вернулся в Карфаген и был предан мучительной казни. В литературе фигурирует как пример стойкости и патриотизма.

Ренхифо Хуан Диас де — испанский теоретик искусства XVI в. Первое издание его труда «Испанское поэтическое искусство» вышло в 1592 г. и много раз переиздавалось вплоть до XVIII в.

Рехон де Сильва Диего Антонио (1740—1796) — автор дидактической поэмы «Живопись» (1786), трактующей проблемы искусства в духе классицизма.

Риньери Кальсабиджи (1715—1795) — итальянский литератор, поэт и критик. Жил в Париже и Вене. Писал либретто для Глюка. Его «Рассуждение о драмах Метастазии и трагедиях Альфиери» относится к числу наиболее знаменитых трактатов о музыке.

Ричардсон Джонатан (1665—1745) — английский художник и эстетик. Его главные работы «Эссе о теории живописи» (1715) и «Эссе о всеобщем искусстве живописи» (1718).

Родригес Алонсо (1531—1617) — автор книги «Духовные произведения». Известный испанский художник Сурбаран изобразил его в своей картине «Видение достойного уважения Алонсо Родригеса».

Руис Хуан — протопресвитер Гитский (XIV в.), величайший испанский поэт средневековья, автор знаменитой поэмы «Книга благой любви», в которой средневековые мотивы переплетаются с вольным смыслом.

Руфо Хуан (1547 — ум. после 1620) — испанский поэт. Был членом Совета Кордовы. Во время восстания морисков занимался вербовкой солдат, участвовал в походе непобедимой Армады. Автор ряда стихотворных произведений, в том числе поэмы «Австриада», высоко ценимой Сервантесом. «Поэма о командорах» или, точнее, «Романс о командорах» представляет собой пять романсов, объединенных единым сюжетом. Лопе де Вега взял из этой поэмы сюжет своей комедии «Командоры Кордовы».

Руэда Лопе де (1510—1565) — испанский драматург, писавший пьесы в духе итальянских комедий эпохи Ренессанса, диалогичные, в которых фигурировали пастухи, а также комические интермедии, именуемые пасос. Эти пасос высоко ценил Сервантес, подражавший им в своих интермедиях.

Саладин — султан Сирии и Египта. Вел борьбу против крестоносцев.

Салас Барбадиля Алонсо Херонимо (1581—1635) — автор плутовского романа «Дочь Селестины, или Изобретательная Елена», а также «Басни об Аполлоне и Дафне», носящей бурлескный характер.

Салинас-и-Аспилькуэта Висенсио — брат Хорхе Салинаса. Их племянник Мануэль де Салинас был другом и сотрудником Грасиана и помогал ему при втором издании «Остроумия».

Салинас Дон Мануэль де (конец XVI—XVII в.) — испанский поэт. Автор сочинения «Добродетельная Сюзанна» и стихов на религиозные темы, переводчик Марциала.

Саллюстий Гай Крисп (86—35 до н. э.) — римский историк, участник гражданской войны на

стороне Цезаря. С 44 г. отошел от политики. Он поднял историографию до уровня искусства. Следуя греческим образцам, создал жанр исторической монографии с несколькими центральными характерами. Слог Саллюстия отличается торжественностью и лаконизмом, он послужил образцом для Тацита.

Салмоней — миф. царь Элиды, который хотел, чтобы его считали богом и почитали как бога, пытался имитировать гром и молнию. За нечестие был поражен перуном Зевса и обречен на вечные муки в Аиде.

Сан Педро Диего де (XV в.) — автор повести «Темница любви». Произведение содержит апологию женщины и психологический анализ любовного чувства. Писал также стихи.

Сантьяго Эрнандо де (1540?—1639) — священник, оратор и духовный писатель. Среди его произведений — «Рассмотрение всех евангельских текстов и праздников поста».

Сарти (1729—1802) — известный композитор. Писал оперы и духовные сочинения. Также был придворным капельмейстером в России.

Санчес Бросенсе (Санчо де Лас Бросас Франсиско, 1523—1601) — испанский гуманист. Автор латинской грамматики, которую сам перевел на испанский язык.

Санчес де Талавера Фернан — испанский поэт XIV в. Писал о предопределении и свободе воли, автор стихов о быстротечности жизни, в которых предвосхитил знаменитые «Стансы на смерть отца» Хорхе Манрике.

Сарате Франсиско Лопес де (1580—1658) — автор стихов, опубликованных в Мадриде в 1619 г. под заглавием «Различные поэтические произведения

- Франсиско Лопеса де Сарате. Сервантес ценил его поэму «Изобретение Креста» и считал его продолжателем традиций Торквато Тассо.
- Святая Кордула — по преданию молодая девушка, одна из спутниц святой Урсулы; когда на них напали гунны, Кордула сумела спрятаться, но, вдохновленная божественной силой, преодолела страх и явилась, чтобы принять мученический венец.
- Святая Тереса (Тереса де Сепеда-и-Аумада, 1515—1582) — исп. мистик. Канонизирована в 1662 г. Наиболее значительные сочинения «Книга о моей жизни», «Путь к совершенству», «Внутренний замок, или Обитель души». Получила признание в качестве одного из лучших литературных дарований испанского «золотого века».
- Святой Бернардо (1090—1153) — монах францисканец, проповедовал во Франции в период второго крестового похода, воинствующий католик. Автор теоретических трактатов и гимнов.
- Святой Фульгенций (VII в.). — епископ Есихи. Активный и воинствующий пропагандист католической религии.
- «Селестина» или «Трагикомедия о Калисто и Мелибее» (конец XV в.) — комедия-новелла, выдающееся произведение испанской литературы раннего Ренессанса. Автором, во всяком случае большей ее части, является Фернандо де Рохас.
- Сенека Луций Анней Старший (ок. 54 до н. э. — ок. 39 н. э.) — римский ритор и историк, отец философа Сенеки. Составленный им сборник вымышленных декламаций ораторов эпохи Августа дает сведения о системе обучения красноречию. Стиль Сенеки является переходным от Цицероновского к «рубленым» сентенциям «серебряного века».
- Сенека Луций Анней Младший (ок. IV в. до н. э. — 65 н. э.) — римский философ-стоик и писатель, наставник и советник Нерона; был обвинен в заговоре против императора и покончил с собой. Моральные сочинения Сенеки использовались христианами писателями-моралистами, в то время как его патетические трагедии повлияли на драматургию классицизма.
- Сервий Гонорат — грамматик, живший в Риме ок. 400 н. э. и составивший обширнейший комментарий к произведениям Вергилия.
- Сервилия — дочь Сорана, казненная Нероном только за то, что пыталась узнать у магов судьбу своей семьи.
- Серда Хозеф де Ла — бенедиктинец, профессор теологии в Саламанке. Занимал высокие церковные должности.
- Сеспедес Валентин де (род. 1587) — иезуит. Были опубликованы его проповеди, в различных сборниках появлялись его стихи. Есть предположение, что Сеспедес под псевдонимом дон Педро де Песо писал комедии.
- Сигей — город в Троаде в месте, где Скамандр впадает в море. Подле Сигея происходила большая часть сражений между греками и троянами. Здесь был похоронен Ахилл.
- Сигизмунд (1368—1457) — представитель люксембургской династии, при жизни разделил свою империю между тремя сыновьями.
- Сиций Италик, Тиберий Катий (26—101) — римский государственный деятель и эпический поэт, по воззрениям близок стоикам. В гекзаметрической поэме «Пуническая война» за образец стойкости берет римлян

времен второй Пунической войны, противопоставляя их варварской несдержанности карфагенян. Подражал Вергилию; в его поэзии «больше отделки, чем таланта». Текст поэмы был заново открыт в 1417 г. и оказал известное воздействие на Тассо и других.

Силое Диего де (ум. 1563) — испанский скульптор и архитектор, работал в Гранаде и Толедо.

Сильвестр (Грегорио Сильвестр Родригес де Меса, 1530—1569) — жил и умер в Гранаде, где был органистом. Его стихи были изданы в 1582 г. Он писал в арханческом стиле Крестобалья де Кастильехо и старинных песенников, а также отдал дань поэзии в духе петраркизма.

Симонид Кеосский (ок. 556—468 до н. э.) — греческий поэт, автор хоровой и декламационной лирики. В античности высоко ценили Симонида за ясность и простоту при передаче человеческих чувств. Особым успехом пользовались его френы (надгробные плачи).

Симоэнт — река в Троаде, стекающая с Иды и впадающая в Ксанф. Здесь происходили многие сражения греков и троянцев.

Синон — грек, перебежавший к троянцам, чтобы убедить их ввести в город деревянного коня. Ночью он открыл коня и выпустил греческих воинов.

Синьор Дон Карлос — брат Филиппа IV.

Сир(р) Публий или Публилий — см. Публилий или Публий, Сир(р).

Сисгамбрис — персидская царица, мать Дария, захваченная в плен Александром Македонским.

Скалiger Жюль Сезарь (Джулио Скалиджеро, 1484—1558) — филолог и медик. Родился в

Италии, с 1529 г. жил во Франции. Известен своим латинским сочинением «Герой», эпиграмами на персонажей античной истории, а главной, книгой «Поэтика» (изд. в 1561), представляющей критический комментарий к поэтике Аристотеля.

Скамандр — река в Троаде, близ которой происходили сражения греков с троянцами; представляется также речным божеством, участвует в событиях троянской войны.

Смит Адам (1723—1755) — экономист и философ. Его «Теорию нравственных чувств» (1759) перевел на испанский язык Алонсо Ортис в 1794 г.

Соса Лопе де — испанский поэт, стихи которого включены во «Всеобщий песенник» Эрнандо де Кастильо. Песенник этот издан был в Валенсии в 1511 г. и содержал почти тысячу стихов поэтов второй половины XV в. Грасиан в этом рассуждении обращается и к другим поэтам, стихи которых опубликованы в этом сборнике.

Сосия — комический персонаж из комедии Плавта «Амфитрион», раб, которого морочат превращения Юпитера и Меркурия.

Сотомайор дон Луис Каррильо де (1583—1610) — один из первых поэтов испанского барокко. Жил в Италии и перенес манеру Джамбаттисто Марини на испанскую почву. Писал эклоги и сонеты.

Стагирит — Аристотель из Стагиры.

Стаций Публий Папиний (ок. 40—96) — римский поэт, победитель многих поэтических состязаний, популярная фигура своего времени. Большой славой пользовалась его «Фиваида» — эпическая поэма на мифологический сюжет. Поэмы Стация, как и его стихотворный сборник самого разнообразного содержания «Сильвы» («Леса»),

- читали в средневековье и брали за образец для подражания.
- Стесихор (конец VII — первая половина VI в. до н. э.) — прозвище, обозначающее «устроитель хоров», подлинное имя этого крупнейшего представителя хоровой лирики — Тисий. Сюжеты его хоровых поэм мифологические. Стесихору приписывают изобретение строфы, антистрофы и эпода.
- Страбон (64/63 до н. э. — ок. 20 н. э.) — греческий географ и историк, примыкавший по своим воззрениям к стоикам. Его обширная «География» использует множество источников и заключает в себе огромное количество исторических и антикварных сведений.
- Строции Тито Веспасиан (1424—1505) — итальянский поэт. Министр герцога Феррарского. Написал в честь своего покровителя Борсо д'Эсте поэму «Борсеада».
- Суарес Франциско (1548—1617) — обновитель схоластики, автор латинского трактата «Метафизические споры» (Саламанка, 1597).
- Сурита Херонимо (1512—1580) — арагонский историограф. В течение тридцати лет работал над своими «Анналами об арагонской короне».
- Сципион Африканский Старший (235—183 до н. э.) — крупнейший римский государственный и военный деятель, высадившийся в 204 г. в Африке (отсюда прозвище Африканский), победитель карфагенян при Замах. С 199 по 184 г. — принцепс сената. Сципион был человеком прекрасного эллинистического образования.
- Таида — нарицательное имя гетеры.
- Тапия Хуан де — кастилец по происхождению, служивший при дворе Альфонса V в Неаполе. Его стихи помещены в «Песеннике Стуньига».
- Тарквиний Гордый — последний римский царь этрусского происхождения, отличавшийся заносчивостью и жестокостью. Преступление его сына (см. Лукреция) послужило поводом к изгнанию царей и установлению республики.
- Таррега Франсиско Августин де (1554?—1602) — каноник собора в Валенсии.
- Тенедос — один из островов Эгейды у побережья Троады. Здесь стали на якорь корабли греков, отплыв от Трона, чтобы обманутые жители ввели в город деревянного коня.
- Терамен (или Ферамен) — политик и полководец, один из «тридцати тиранов», казненный Критием в 403 г. до н. э.
- Терей — сын Ареса, фракийский царь, влюбившийся в сестру своей жены Прокны Филомелу и отрезавший ей язык, чтобы, обесчещенная, она не могла рассказать о его преступлении. Однако Филомела сумела поведать о злодеянии, и Прокна из мести накормила Терей мясом его собственного сына. Филомела обратилась в ласточку, Прокна в соловья, Терей — в удода.
- Терентия Постумий — адресат сочинения «О возвышенном» Псевдо-Лонгина, знатный римлянин, возможно, ученик автора.
- Теренций Публий (ок. 190—159 до н. э.) — римский комедиограф, вольноотпущенник, член кружка Сципиона Младшего. Теренций использует сюжеты и персонажи новоаттической комедии. Стремясь сохранить дух греческих образцов, он руководствуется гуманистическими идеями, склонен к психологической разработке характеров. В эпоху Возрождения изучали

не только изящный разговорный язык Теренция, но его филантропические, педагогические идеи.

Гертуллиан Септимий Флорент (ок. 160—ок. 220) — христианский писатель ригористического и аскетического направления. Монтанист. Повлиял и на ортодоксальную церковь. Много сделал для создания новой латинской христианской лексики.

Техада Пасс Августин де (1568—1635) — испанский поэт, автор «Истории Антекеры» и большого количества стихотворений.

Тибулл Альбий (ок. 50—19 до н. э.) — римский поэт-элегик, круг интересов которого подчеркнуто исключает политику. Темы Тибулла — домашний уют, верность возлюбленной, почитание богов, утопический сельский патриархальный быт. Безупречный вкус, простота и изящество его элегий всегда находили своих почитателей.

Тигеллин Софоний — снискал расположение императора Нерона разведением скаковых лошадей, был назначен преторианским префектом, стал наперсником императора, участником и инициатором его злодеяний. После смерти Гальбы, на чью сторону Тигеллин перешел, когда падение Нерона стало неизбежным, был приговорен к смерти, покончил с собой.

Тимей (352—256 до н. э.) — историк из Сицилии, живший в Афинах. Написал сочинение по истории Сицилии и Италии, где старался представить историю греков и латинян как нечто единое.

Тимомах — греческий живописец II в. до н. э., чье изображение Медуи перед убийством детей породило множество литературных откликов.

Тимон Афинский — афинянин времен Пелопоннесской войны, выстроил себе уединенный дом,

избегал общения с людьми. Язвительность и человеконенавистничество сделали его имя нарицательным. Имя Тимона традиционно носит персонаж мизантропа.

Тиртей (вторая половина VII в. до н. э.) — согласно преданию, был школьным учителем, которого афиняне послали спартацам вместо военной помощи, и воинственные песни Тиртея послужили не хуже вооруженного отряда. Темы элегий Тиртея — война и смерть за родину.

Тит Флавий Сабин Веспасиан (30—81) — старший сын Веспасиана, римский император с 79 г., завершил иудейскую войну и разрушил Иерусалим. Традиция представляет его как справедливого и мягкого правителя.

Титий — великан, сын Зевса, преследовал Лето и был за то убит ее детьми, Аполлоном и Артемидой. Титий распростерт в Аиде, и два коршуна терзают его вновь отрастающую пещень.

Торре Франсиско де Ля (1534—1594) — испанский поэт. Его стихи издал Кеведо.

Тостадо Альфонсо де Мадригал (ум. 1455) — епископ Авилы, писатель, известный своей плодовитостью. Отсюда поговорка «Написать больше, чем Тостадо».

Тразея Клодий Пэт (Пет) Публий — сенатор, глава так называемой стоической оппозиции при Нероне. Его протест заключался главным образом в молчаливом осуждении положения в государстве. За свою «вызывающую» честность и суровость, за мужество и свободулюбие Тразея был осужден и покончил с собой в 66 г.

Трасилл (I в. н. э.) — александрийский астролог. Император Тиберий познакомился с ним

- на Родосе и с тех пор безраздельно доверял всем его предсказаниям.
- Траян Марк Ульпий (53—117) — римский император с 98 г. Его военные победы принесли Риму обширные территории. Традиция называет этого цезаря «Лучшим Принцепсом», его переписка с Плинием Младшим показывает его государственную мудрость, он не притеснял сенат и привлекал к себе солдат и плебеев своей щедростью.
- Тукка Плавтий — друг Горация и Вергилия. Вместе с Варием по указанию Августа подготовил к изданию «Энеиду» Вергилия.
- Туллий — Марк Туллий Цицерон.
- Туллия — любимая дочь Цицерона, чей добрый нрав он высоко ценил и жестоко страдал после ее смерти.
- Турн — царь рутулов, мощный противник Энея.
- Улисс — латин. имя Одиссея.
- Урбан VIII (1568—1644) — римский папа.
- Фабриций Гай Лусцин — полководец в войне против Пирра Эпирского и его союзников, прославившийся справедливостью и бескорыстием.
- Фаларид (VI в. до н. э.) — тиран Акраганта. В позднейшие времена считался образцом жестокого тирана; своих жертв он живьем зажаривал в медном быке. В конце XVII в. были найдены поддельные «Письма» Фаларида.
- Фалерисц — см. Деметрий Фалерский.
- Фальконе Этьен-Морис (1716—1791) — знаменитый французский скульптор, работавший в России, автор памятника Петру I в Петербурге. Его теоретические труды — «Размышления о скульптуре» (1761) и «Наблюдения над статуей Марка Аврелия» (1771).
- Фебрер Андреас — испанский поэт XIII в., осуществил перевод «Божественной комедии» Данте на каталонское наречие.
- Фемида — богиня из поколения Титанов, олицетворяющая право и суд, мать Гор и Мойр. От нее Аполлон получил дельфийский оракул.
- Фемистокл (ок. 524—459 до н. э.) — афинский политик и стратег, сторонник демократов. Традиция отмечает его государственную мудрость и его изгнание (остракизм), связанное с тем, что Фемистокл слишком возвышался над остальными гражданами и приобрел слишком большое влияние.
- Феникс — старый учитель Ахилла, традиционный образ благоразумного и доброго старца (не имеет отношения к птице Феникс).
- Феодор Гадарский — видный ритор, наставник Тиберия, соперник Аполлодора, учителя Октавиана Августа.
- Феокрит (конец IV — первая половина III в. до н. э.) — греческий поэт, живший при дворе Птолемея II Филадельфа. Феокрит — создатель литературного жанра идилий, использовал фольклорную традицию пастушеских состязаний в пении. В городских сценах Феокрит шел за мимом. Стиль Феокрита колеблется от нарочитой наивности до нарочитой учености.
- Феофраст (Феофраст, ок. 372 — ок. 287 до н. э.) — греческий философ, ученик Платона и Аристотеля, глава перипатетиков (после Аристотеля). Для истории литературы интересны его «Учебник риторики», лежащий в основе позднейшей риторической теории, и «Характеры» — сборник из тридцати кратких характеристик человеческих типов, который послу-

- жил образцом для Ж. Лабрюйера и других моралистов нового времени.
- Фердинанд де Антекера** — был регентом Кастилии во время малолетства своего племянника Хуана II, а потом королем Арагона.
- Ферскид Сирский** — греческий философ времен семи мудрецов, изучавший восточную мудрость финикиян; считался учеником Пифагора. Его называли в числе первых греческих прозаических писателей. Свидетельства о его жизни носят легендарный характер.
- Фернандо де Жерена Гарсиа** — испанский поэт конца XIV — начала XV в. Примыкал к школе провансальских трубадуров. Его стихи есть в «Песеннике Баены».
- Феспид** — греческий трагический поэт VI в. до н. э. Ему приписывалось создание трагических представлений. Актер, автор и режиссер, Феспид ввел и полотняные маски.
- Фиест** — брат Атрея, см. Атрей.
- Филипп III** — испанский король (с 1598 по 1621).
- Филон Александрийский** (ок. 25 до н. э. — 50 н. э.) — иудейский философ, стремившийся объединить иудейскую религию с греческой философией, прежде всего стоицизмом и платонизмом. Этой цели служили в том числе его комментарии к Пятикнижию. Важную роль в его философии играл Логос — посредник между богом и человеком.
- Флор Публий Анней** — римский историкограф времен императора Адриана, составивший «Сокращение римской истории» по Титу Ливию.
- Флоренсия Херонимо де** (1565—1633) — ученый иезуит и профессор теологии. Его многочисленные проповеди были опубликованы. По аналогии с изречением «посол королей и король послов» его называли «проповедником королей и королем проповедников».
- Фокион** (402—318 до н. э.) — афинский государственный деятель, сторонник македонской партии и противник Демосфена. После поражения греков вел переговоры с македонцами и некоторое время был главой афинской демократии. Его личные качества прославлены в «Жизнеописании» Плутарха.
- Фоленто Теофило** (1491—1544) — итальянский поэт, создатель «макаронического стиля».
- Фосс Исаак** (1618—1689) — немецкий филолог. Его произведение «Об исполнении стихов и о воздействии ритма» было опубликовано в 1673 г.
- Фрина** — знаменитая афинская гетера IV в. до н. э. Пракситель изобразил ее, и это изображение было помещено в Дельфы. Она, вероятно, служила моделью Афродиты Книдской Праксителя и Афродиты Анадиомены Апеллеса. Богатство ее было столь велико, что она предлагала восстановить на свои средства разрушенные Александром Фивы при условии, что на стене будет написано: «Александр разрушил, гетера Фрина восстановила». Оратор Гиперид защищал ее от обвинения в кощунстве и как убедительнейший довод в ее пользу сорвал с нее покрывало, красота принесла ей оправдание.
- Фробен Иоганн** (1460—1527) — родоначальник семьи немецких книгопечатников. Основал в Базеле собственную типографию, в которой в 1491 г. издал Библию.
- Фронтин Секст Юлий** (40—103) — государственный и военный деятель, наместник Британии. Писал о военном деле; его «Стратегематы» содержат множество примеров из греческой и

римской военной истории и слу-
жат наставлению полководцев.

Хавьер Франсиско (1506—1552)—
испанский иезуит, ученик Игна-
цио Лойолы, был миссионером
в Азии.

Хагедорн Христиан Людвиг
(1713—1780) — немецкий гра-
вер и эстетик. Автор работ
«Рассмотрение живописи» и
«Письма об искусстве».

Хаиме Завоеватель — король Ара-
гона (1213—1276), завоевал Ба-
леарские острова, королевство
Мурсии и Валенсии.

Хатчесон Френсис (1694—1747)—
видный английский моралист и
философ. Исходным пунктом
его работы «Исследование о
происхождении наших идей о
красоте и добродетели» (1725)
была идея «морального чувст-
ва», врожденной способности
человека различать добро и
красоту, зло и безобразие. Хат-
чесон исходил из единства эти-
ческого и эстетического.

Хилон — один из семи мудрецов.

Хименес де Сиснерос Франсиско
(1436—1517) — кардинал и ве-
ликий инквизитор, прославил-
ся жестоким и фанатичным ис-
треблением еретиков.

Хирон (Алонсо Хирон де Реболье-
до) — валенсианский поэт
XVI в., автор поэмы «Страсти
нашего господина Иисуса Хри-
ста».

Хрисипп (276—204 до н. э.) — эл-
линистический философ, один
из основателей школы стоиков,
имевший много учеников. Пер-
вым сформулировал идеал сто-
ического мудреца, свободного
от аффектов, живущего в со-
гласии с природными законами.

Хуан II — король Кастилии (был
на престоле с 1406 по 1454 г.).

Цецилий Стаций — римский поэт
(ум. в 174 г. до н. э.) родом
из Галлии, вольноотпущенник.

Написал около сорока коме-
дий в подражание Менандру.

Цецилий Квинт Нигер — квестор
Сицилии при Верресе, прини-
мавший участие в его требова-
тельствах. Претендовал на роль
обвинителя Верреса вместо Ци-
церона, чтобы выгородить об-
виняемого.

Цецина Пэт (Пет) — сенатор, осу-
жденный на смерть при Клав-
дии за участие в восстании Ка-
мила Скрибониана. По словам
Плиния Младшего («Письма»,
III, 16), его жена Аррия пер-
вая пронзила себя кинжалом и,
передавая его мужу, чтобы
притупить ему решимости, сказа-
ла: «Пет, не больно».

Цинна Луций Корнелий — против-
ник Суллы, выступавший на
стороне и от имени демокра-
тов. В 27 г. до н. э. стал кон-
сулом, а затем и безраздель-
ным диктатором Рима на те-
четыре года, которые Сулла
воевал с Митридатом. Цинну
поддерживал Марий и провин-
циалы, которым он дал полные
гражданские права. Когда Сул-
ла двинулся на Рим, Цинна
был убит взбунтовавшимися
воинами (84 г.).

Чезаротти Мельхиор (1730—
1808) — поэт и критик, друг
Артеаги.

Чеко Дасколи (1269—1327) —
итальянский дидактический по-
эт, злейший враг Данте. Был
сожжен на костре за свои ере-
тические взгляды.

Шартье Ален (1385—1435) — про-
фессиональный писатель, нота-
риус и секретарь короля. Со-
чинял политические речи на ла-
тинском языке. Славу его со-
ставили французские сочинения,
и прежде всего «Книга о че-
тырех дамах» и «Безжалостная
красавица».

Эак — предок Ахилла, любимец
богов.

Эвр — ветер и олицетворение ветра.

Эмилий Скавр Марк (род. 163/2 до н. э.) — оптимат и противник демократов, выстроил (как цензор) большую дорогу, названную его именем. У Саллюстия есть его яркий портрет.

Энний Квинт (239—169 до н. э.) — римский поэт и драматург, близкий окружению Сципиона Старшего. Энний писал претексты, трагедии, сатиры, эпиграммы, переводил греческие философские сочинения. Основное его сочинение — «Анналы» — эпическая поэма, излагающая историю Рима от Ромула до современности. Энний разработал латинский гекзаметр. Только «Энеида» Вергилия потеснила «Анналы» из круга чтения римлян. Сохр. отрывки.

Эпиктет (ок. 50—ок. 130) — эллинистический народный стоический философ, вольноотпущенник, в 94 г. был изгнан вместе с другими философами из Рима. Его «Беседы», касавшиеся исключительно вопросов этики, сохранились в записях его ученика Арриана. В поздней античности и в средние века его философия считалась философией «утешения».

Эредия Хуан Фернандес де (род. между 1480—1485 гг.). Арагонец по происхождению, был родственником знаменитого реформатора испанской поэзии Боскана, женатого на его племяннице. Один из немногих валенсианских поэтов, ценимых Грасианом.

Эрнандес Габриэль (1608—1672) — арагонец, приор монастыря Святого Августина в Уэске. Религиозный проповедник и поэт.

Эррера Эрнандо де (1534—1597) — выдающийся испанский поэт эпохи Возрождения, глава так называемой севильской школы, прозванный Божественным. Один из основоположников

маньеризма эпохи Возрождения. Наиболее знамениты его героические оды, в особенности ода на победу при Лепанто.

Эрехтей, или Эрихфоний — миф. царь Афин, о котором у Вергилия («Георгики» III, 113) сообщается, что он первым научил греков езде на колеснице.

Эскала — Бартоломео Скала (1430—1497) — канцлер Флоренции при Медичи, автор «Истории флорентийцев». Полицияно был с ним в переписке.

Эсмир Эстебан де — друг Грасиана, основал иезуитскую коллегию в Граусе.

Эспинель Висенте (1550—1624) — испанский поэт и музыкант, создатель особой строфы, называемой десима, и получившей в его честь прозвание «Эспинель». Автор оригинального плутовского романа «Жизнь оруженосца Маркоса Обрегана», известного под названием «Оруженосец».

Этон — см. Ксанф и Этон.

Ювенал Децим Юний (ок. 60 — ок. 127) — римский поэт-сатирик, профессиональный ритор-декламатор. Круг тем и лиц его сатир охватывает все римское общество, изображаемое с позиции «маленького человека». Сатиры Ювенала немало способствовали созданию ходячего мнения об «упадке нравов» в Римской империи. В средние века Ювенал ценился как суровый моралист, в новые времена как обличитель-борец.

Юлиан Антоний — латинский ритор, родом из Испании, наставник Авла Геллия.

Юстус Липсий (1547—1606) — знаменитый филолог. Изучал римские древности и занимался критикой латинских текстов. Был сторонником стоицизма. Известен своим изданием Тацита.

Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. Пер. с испан. Сост., вступит. статья А. Л. Штейна. Коммент. А. Л. Штейна и Н. В. Брагинской. М., «Искусство». 1977.

695 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Сборник содержит наиболее интересные произведения эстетической мысли испанского Ренессанса. В книге находит отражение кризис, приведший к искусству барокко, борьба тенденций внутри эстетики XVII в., испанское Просвещение и классицизм. Своеобразной чертой развития испанской эстетики XV—XVIII вв. является тесная связь теории и художественной практики. Ее теоретиками, как правило, были видные поэты, драматурги и художники. Поэтому наряду с немногочисленными научными трактатами в сборник включены и соответствующие поэмы, сонеты, высказывания крупных представителей испанского искусства.

И 10507-150
025(01)-77 15-76

7И

ИСПАНСКАЯ ЭСТЕТИКА

История эстетики в памятниках и документах

Редактор
Л. Р. МАРИУПОЛЬСКАЯ

Художник
А. Т. ТРОЯНКЕР

Художественный редактор
Э. Э. РИНЧИНО

Технический редактор
Н. Г. КАРПУШКИНА

Корректоры
А. А. ПАРАНЮШКИНА,
Н. Н. ПРОКОФЬЕВА

Сдано в набор 19/X 1976 г. Подписано к печати 8/VI 1977 г. Формат издания 84×108¹/₃₂. Бумата тип. № 1. Усл. печ. л. 36,54. Уч.-изд. л. 39,915. Изд. № 17330. Тираж 15 000 экз. Заказ 2174. Цена 3 р. 20 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.