

DOI: 10.31857/S241377150009509-2

Оформление литературно-критического суждения во Франции XVII в. Предисловия Жана Шаплена

© 2020 г. Л. А. Симонова

Кандидат филологических наук,
Россия, 115408, Москва, ул. Паромная, д.3, кв. 57
mouette37@yandex.ru

Дата поступления материала в редакцию 03 февраля 2020 г.

Дата публикации: 30 апреля 2020 г.

Резюме. В статье на примере текстов Жана Шаплена (1595–1674) рассматривается становление и развитие французской литературной критики в первой половине XVII в., в период закрепления эстетических норм классицизма. В центре внимания – идентификация фигуры “критика” в его взаимодействии с “автором” и “читателем”, осознание критики как особого рода литературной деятельности, жанры, в которых реализовал себя критический дискурс (главным образом предисловие), а также актуализация в изучаемый период проблемы читательской рецепции. Подробно разбирается предисловие Шаплена к поэме “Адонис” Дж. Марино, где наряду с теоретизацией литературного жанра, основанной на авторитете античной поэтики, концептуализацией важнейших для классицизма требований “правдоподобия” и “пользы” происходит последовательное оправдание художественного эксперимента с учетом эстетических запросов современности.

Ключевые слова: Жан Шаплен, критика, классицизм, поэтика, литературная теория, жанр, автор, предисловие, рецепция, читатель.

Для цитирования: Симонова Л.А. Оформление литературно-критического суждения во Франции XVII в. Предисловия Жана Шаплена // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2020. Т. 79. № 2. С. 50–65. DOI: 10.31857/S241377150009509-2.

Formation of Literary-Critical Judgment in the 17th-century France. Prefaces by Jean Chapelain

© 2020 Larisa A. Simonova

Cand. Sci. (Philol.),
Apt 57 3 Paromnaya Str., Moscow, 115408, Russia

Received by Editor on February 06, 2020

Date of publication April 30, 2020

Abstract. The article examines the formation and development of French literary criticism in the first half of the 17th century by addressing the texts of Jean Chapelain as its notable representative. Our analysis of literary processes takes into account historical and social conditions (in particular, the strengthening of absolutism, the flourishing of salon culture, the appearance of a scholarly-minded public). We consider the influence of ancient literature and theory, mainly the reception of genre models. The focus on literary polemics allowed us to highlight the specifics of normative literary criticism, to which Chapelain belongs. The article discusses the characteristic features of the genre of Preface, which allowed this genre to come to the fore on the French literary avant-scene of the early 17th century, despite the lack of national poetics and major theoretical

treatises. At the center of this study there is the figure of “critic” in his interaction with “author” and “reader”, as well as some issues of readers’ reception. Our focus is on Chapelain's intellectual writings, on his critical manner. Chapelain's Preface to Marino's poem “Adonis” is analyzed in detail, with particular attention to his views on the genre theory. In the Preface to “Adonis”, Chapelain positions himself as a literary critic, celebrating the classical poetics and theorizing about genres, setting forth the classicist concepts of ‘truthfulness’ and ‘usefulness’, and simultaneously justifying artistic experimentation, which takes into account the aesthetic concerns of contemporary society. The flexibility of Chapelain's critical discourse is discussed. The article argues that the emerging normative system of classicism was never fixed or rigidly established; instead, it was able to accommodate itself to changing literary and social milieu, reflecting both the need to exert authority and to demonstrate certain authorial liberty.

Key words: Jean Chapelain, criticism, classicism, poetics, literary theory, genre, author, Preface, reception, reader.

For citation: Simonova, L.A. *Oformlenie literaturno-kriticheskogo suzhdeniya vo Frantsii XVII veka. Predisloviya Zhana Shaplenu* [Formation of Literary-Critical Judgment in France of the 17th Century. Prefaces by Jean Chapelain]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2020, Vol. 79, No. 2, pp. 50–65 (In Russ.). DOI: 10.31857/S241377150009509-2.

Одна из характерных особенностей развития литературного процесса во Франции XVII в. — активность критико-теоретической полемики. Она совпала с во многом ею же провоцируемым закреплением классицистической эстетики¹, устанавливающейся с начала столетия в переносе на французскую почву при посредничестве итальянских теоретиков античной поэтики, требования которой необходимо было согласовать с разнообразной, ориентированной на современную публику литературной продукцией, преломляя в соответствии с давлением меняющейся моды наследуемые у Ренессанса относительно устойчивые жанровые каноны. Среди самых известных литературных полемик — спор вокруг писем Геза де Бальзака в 1624–1630 гг., в которых пересматривалось не критичное подражание древним, заданное гуманистами; спор вокруг “Сида” Корнеля в 1637–1638 гг., в котором узаконивались эстетические принципы “правильной” драмы; спор вокруг сочинений Венсана Буатюра в 1653–1655 гг., в процессе которого происходило оправдание “салонной литературы”; спор вокруг комедий Мольера “Школа жен”, “Тартюф”, “Дон Жуан” в 1660–1670 гг., в котором на первом плане оказался вопрос о морали и приличиях театральных пьес; спор вокруг “Принцессы Клевской” мадам де Лафайет

в 1678–1679 гг., вызвавший пересмотр поэтики романа; наконец спор “древних” и “новых” (1687–1694) о традициях античной словесности и отношении к ним с позиции современности — эпохи Людовика XIV. Говоря о разного рода литературных полемиках и настаивая на своем праве оценивать эстетическую состоятельность сочинений, Н. Буало заявил: “Сейчас век критики, все ею занимаются, это развлечение каждого” [2, р. 285 (здесь и далее перевод мой. — Л.С.).]

Подобное интеллектуальное оживление вокруг литературы определялось несколькими условиями: становление культурного слоя, ориентированного на этический принцип просвещенного вкуса (социофеномен “благовоспитанного общества” — *honnêtes gens*), огромную роль в распространении которого как идеального образца поведения и мышления / словесного самовыражения играли салоны (например, маркизы де Рамбуайе) и который предполагал как читательскую, так и творческую (прежде всего, писательскую) активность, а также осведомленность в литературных новшествах, как и в художественно-эстетических вопросах (так, в предисловии к трагикомедии “Сильванира” Ж. Мерэ, по примеру многих авторов своего времени, апеллирует к некоему “ученому” зрителю, разбирающемуся в законах драматических жанров и умеющему объяснять отдельные слабости исполнения необходимостью формы [3, р. 36]); политизированность литературы в исторически сложившейся ситуации беспрецедентного укрепления авторитета монархической власти (ярким по-

¹ Механизм идейного столкновения и взаимовлияния различных концепций, послуживший выдвиганию и последующему доминированию “правильной” критики, отстаивающей нормативность литературы (в первую очередь, драматической), подробно прослежен в книге Ж. Форестье “Трагедийные страсти и классицистические правила” (2003) [1].

казателем чего стало создание Французской академии в 1635 г.); наблюдающееся на протяжении всего столетия балансирование в подходе к оценке произведений между двумя требованиями — воспитания и развлечения; оформление литературы как самостоятельной области² наряду с закреплением позиции “литераторов” (*gens de lettres*) как отдельной общественной группы, претендующей на особую статусность в демонстрации как интеллектуального превосходства, так и относительной самостоятельности при заметной коммерциализации писательского творчества, несмотря на сохраняющуюся зависимость от королевских пенсий и меценатства (в 1660-е годы слово “писатель” как обозначение принадлежности к “республике словесности” перестает быть уничижительным и приобретает оттенок неоспоримого достоинства); наконец колебание в понимании характера и меры творческой свободы.

Во французском литературоведении актуален вопрос о том, правомочно ли относить появление литературной критики к XVII в.³ Если учитывать позицию Э. Бюри, критика XVII в. развивается на почве *ars critica* Ренессанса, которая, в свою очередь, опирается на традицию эллинистической эпохи (филологии Александрии), решавшей три задачи: определение канона великих произведений, закрепление “классического” языка и установление базовых основ интерпретации текстов [6, р. 17–19]. По убеждению П. Дандрея, именно в XVII веке сложились необходимые для появления литературной критики предпосылки — “красота письма перестала носить характер декоративный и технический и приобрела характер конечной цели литературного творения, иначе говоря, литература как таковая узнала себя в упорядоченной системе поэтики” [7, р. 5]; это совпало с переходом от “автора” к “писателю” и от “рассудительного читателя” к “критику”, что предполагает осознание этими представителями литературы, вступающими друг с другом в отношения

восполняющего взаимодействия и соперничества, своей статусной идентичности.

Вместе с этим встает вопрос о появлении и определении критики как особой литературной активности и критика как отдельной фигуры. Если под “критикой” понимать оценочное с претензией на теоретизирование суждение, объектом которого является литературное сочинение, то можно считать, что она зарождается в разного рода текстах, предшествующих в изданиях произведениям, тогда получается, что первыми критиками были все без исключения авторы “паратекстов”⁴, таких как “предуведомление”, “рассуждение”, “разбор”, “предисловие”, “краткое содержание”. Однако целесообразнее предположить, что “критиком” должно выступать иное лицо, нежели “автор”: принципиальную значимость имеет заявленная извне творческого процесса и его результата претензия на власть над произведением, опирающаяся на авторитет теоретической концептуальности и имеющая своей целью, скорректировав, *перевоспроизвести* с помощью понятийного кода авторский замысел. Развитие критики во многом обуславливалось необходимостью оправдывать или опровергать новаторство современных авторов сравнением с античными жанровыми моделями, а вместе с этим и доказывать поступательное развитие литературы. Гез де Бальзак в одном из писем так определяет свою задачу в качестве того, кто оценивает литературное произведение: “...уметь различать благо кажущееся и настоящее, хорошее и лучшее; судить о хорошем со всех сторон и с учетом всех особенностей, взвешивать малейшие достоинства и ценности; именно в этом ваш покорнейший слуга хотел бы преуспеть, и его смелость вознесла бы его в эту высокую область критики” [9, р. 90].

Кроме роли “цензора”, критик выполняет роль посредника между автором и читателем. Рассматривая критические тексты Шаплена, А. Дюпра развивает гипотезу рождения литературной критики как “практики интерпретации текстов, включенных в сложную реальность их восприятия, которое постепенно отделяется от теоретического и ученого подхода к поэзии, исключительно посвященной связи произведения с идеей искусства, которая его создает” [10, р. 120]. Согласно наблюдениям исследовательницы над предисловиями Шаплена, он “глубоко изменяет

² По наблюдению А. Компаньона, на протяжении всего XVII в. устанавливаются понятия, характеризующие литературную активность. Так, в этот период во многих текстах прослеживаются споры о значении и ценностной значимости терминов “литература” и “писатели”, что свидетельствует о “все более явном признании за сферой литературы ее автономности” [4].

³ Этой проблеме, в частности, посвящен тематический выпуск журнала “Littérature classique” (2015. № 1) — “Рождение литературной критики” [5].

⁴ Согласно терминологии, предложенной Ж. Женеттом [8].

правила критической игры, упраздняя дистанцию между словом Философа, суждением современной публики и самим литературным фактом. <...> Литературная критика избегает таким образом альтернативы, которая открывается ей в начале века: сделать критерием красоты поэтического произведения точное соответствие заранее установленной схеме, что ведет к исключению из легитимной продукции всего, что с ней расходится, — или сделать ее субъективным критерием удовольствия, которое ведет к отрицанию правильности правил литературы...” [11, р. 57] “Правильная” (или нормативная) литературная критика, представителем которой был Шаплен, подразумевала обязательность безусловных требований, предъявляемых к художественному вымыслу. Вместе с этим Шаплен наряду с Гезом де Бальзаком намечает перспективы развития критики, постепенно отклоняющейся от поэтики и учитывающей зрительскую / читательскую рецепцию.

Среди названных паратекстуальных жанров особое место, в том числе и в количественном отношении, занимают предисловия⁵, которые имеют ряд особенностей: непосредственный дискурсивный выход к читательской аудитории, позволяющий согласовать творческий замысел с коммерческими и социально-политическими интересами (автор предисловия заинтересован как в успешном распространении издания, так и в закреплении своего общественного статуса); прямая связь теории (нередко обращение к античности как доверяющему авторитету) с практикой — защита новаторского решения наряду с обращением к древним образцам или же примерам ближайших предшественников, пунктирно намеченные сравнения с которыми позволяют подчеркнуть узнаваемые жанрово-типологические признаки⁶; благодаря риторической незаданности текста, его логико-стилистической

гибкости возможность беспрепятственного включения в теоретический спор; неофициальное, необремененное императивными формальными требованиями сближение с читателем в условиях дружеской беседы (предисловие часто имеет эпистолярную форму); оправдание публикации указанием на примечательные стороны авторского текста; удобство для ответа на уже имеющуюся или же предполагаемую критику; наконец констатация достоинств сочинения с точки зрения читательского восприятия, что позволяет составить образ идеального читателя, как и смоделировать выгодную рецепцию, отвечающую скорректированной поэтологической норме.

Интерес к предисловиям наметился во Франции еще в эпоху Ренессанса, однако тогда они выполняли, скорее, ознакомительную функцию: представляли автора, указывали на авторский замысел, поясняя название и построение произведения, объясняли полезность произведения. В XVII в. характер предисловия заметно меняется: подвижки связаны прежде всего с установкой на полемику и теоретизирование в условиях разности позиций, назревшей необходимостью литературной рефлексии (вызванной в первую очередь задачей согласовывать новые жанры — трагикомедию, роман и др. — с традиционной поэтикой) и отсутствием канонически определенной, безапелляционно доказанной и жестко закрепленной на французской почве нормативной эстетической программы, о наличии и активном функционировании которой свидетельствуют крупные теоретические трактаты или поэтики (“Поэтика” Ла Менардьера появится только в 1639 г., “Практика театра” д’Обиньяка — в 1657 г., а “Поэтическое искусство” Буало — в 1674 г.). Кроме того, разворачивание критического высказывания в предисловии, то есть оправдание поэтологических особенностей предваряемого произведения с опорой на более или менее распространенные теоретические концепты и в соответствии с социально-этическими запросами, должно было быть востребовано публикой: только в этом случае выносящий суждение как носитель оценивающего, подкрепленного литературной эрудицией и риторической убедительностью дискурса обладал безусловным авторитетом. Тот, кто в предисловии судит о выходящем в свет сочинении (им может быть как сам автор, так и его собрат по перу), должен взять на себя роль критика, то есть предложить условную модель жанра, обоснованную

⁵ Первую половину XVII в. в литературоведческих исследованиях часто называют “временем предисловий” (см., например, книгу Ж. Дотоли «Время предисловий. Театральная полемика от Арди до спора о “Сиде”» [12]).

⁶ “...Отношение, которое они <драматурги> обнаруживают в предисловиях к их сочинениям по отношению к Стагириту, колеблется между почти религиозным уважением и позицией вызова, в которой находит выражение явное желание преодолеть наследие, оцениваемое как архаическое и препятствующее развитию. Но между этих крайностей, в большей степени гипотетически, чем реально, представляющих драматургический выбор, авторы не прекращают привлекать Аристотеля, чтобы оправдать свой творческий поступок” [13, р. 8].

теоретической рефлексией, обозначить свою позицию в актуальных литературных спорах, заручиться поддержкой в научных кругах, вовлечь в свои рассуждения читателя, сделав его своим сторонником и исключив вместе с этим свое сближение с карикатурной фигурой “педанта”, надоедающего тяжеловесными рассуждениями («...паратекст стремится поставить под вопрос авторитет ученых, чтобы предложить иную теорию, порожденную практикой и предназначенную публике. Отказываясь от стиля “научных рассуждений” и не претендуя “просвещать” читателя, автор стремится предложить размышление, способное примирить теорию и практику и объединить абстракцию с соблазном» [14, р. 25]). В предисловиях этого времени часто очерчивается образ читателя как заинтересованного, образованного, глубоко мыслящего, посвященного в литературные вопросы единомышленника. Своей диалогичностью, то есть установкой на контакт с читателями как конечной инстанцией, санкционирующей оригинальность авторского решения, предисловия во многом обязаны их тиражируемостью.

Жан Шаплен известен как крупнейший и авторитетнейший теоретик литературы и критик первой половины XVII в. Укрепивший свое влияние в качестве литератора благодаря связи с салоном маркизы де Рамбуйе, службе у кардинала Ришелье, покровительством которого он пользовался, а также членству во Французской академии, Шаплен — знаток древних и современных поэтик, греческого, латыни и итальянского — достаточно планомерно и активно развивал концепцию литературного процесса и идеи программируемого художественного творчества в многочисленных текстах, хорошо известных современникам, таких как предисловие к “Гусману де Альфараче” Алемана (1620), предисловие к “Адонису” Марино (1623), “Письмо о правиле 24-х часов” (1630), «Замечания об “Истории фландрских войн” кардинала Бентивольо» (1632), “Рассуждение о репрезентативной поэзии” (1635), «Мнение Французской академии о трагикомедии “Сид”» (1637). Из текстов Шаплена можно понять, что основой и гарантией качества его критического письма послужили городская культура, установившиеся в светском обществе критерии хорошего вкуса и блестящего ума, а также царящий в салонах дух раскованности и изысканности, отрицающий ученый педантизм и теоретическую сухость в суждениях на литературные темы.

Возвышение Шаплена совпало с закреплением позиций литератора, который благодаря письму, в частности — критико-теоретическому, может претендовать на социальную успешность. В статье, посвященной социальному положению и причинам влиятельности Шаплена, К. Жуод так характеризует его критический дискурс: “Поборник правил, которые, по его мнению, есть не что иное, как кодифицированный хороший вкус, он, однако, никогда не дает прецедента судить о произведениях других, начиная с устойчивых интеллектуальных критериев. Он, кажется, разорван между согласием с рациональной теорией литературной продукции, из чего он делает профессию, и саморепрезентацией или тем, что он оценивает как тайну, бесконечность, невыразимость” [15, р. 347]. С Шапленом связано само становление статуса критика как самостоятельного лица⁷, выносящего суждение, весомость которого зависит как от его знаково-смысловой организации, так и от его посреднической роли между автором и читателем.

Важным представляется то, как Жан Шаплен приходит к осознанию себя как критика, как он начинает мыслить необходимость укрепления литературной теории, учитывая ту важную роль, которую она играет в развитии литературы, влияя на сам процесс образно-языкового смыслопорождения, организуемый целенаправленным авторским усилием, а также определяет характер отношений между произведением и читающей публикой. Все это можно проследить в предисловии Шаплена к поэме Дж. Марино “Адонис”, вышедшей в Париже в 1623 г. Это предисловие было одной из первых критических работ Шаплена, именно оно принесло ему известность в литературных кругах и именно в нем закладывались основные положения его поэтологической системы. Предисловие имеет форму письма, что было достаточно распространённым явлением для того времени и привычным способом выражения теоретической мысли для самого Шаплена (так, рассуждение “о правиле 24-х часов” тоже будет написано в форме письма). И все же в данном случае эпистолярное оформление проясняет некоторые стороны того, как Шаплен видит

⁷ Шаплен настаивал на своей профессиональной свободе в качестве пишущего, неоднократно подчеркивал незаинтересованность в материальной выгоде от своих трудов, говоря, что его перо не продается, тем самым он выделял себя из многочисленных писателей, зарабатывающих литературой.

стоящую перед ним задачу и устанавливает себя как автора критического труда. В первых же строчках Шаплен обнаруживает свое подчиненное положение по отношению к адресату письма — месье Фаверо, советнику короля в Высшем податном суде; авторитетность его личности и суждений изначально принимается как само собой разумеющееся. Это объясняется не только молодостью автора письма (ему двадцать восемь лет) или его неизвестностью (переведенный Шапленом роман “Гусман де Альфараче” с его предисловием был издан анонимно) и потребностью в покровительстве. Его положение как того, кто высказывает свое мнение, довольно неустойчиво, в своем языковом поведении в начале письма он выказывает себя не слишком уверенным в себе новичком, вынужденным считаться с принципами восприятия и оценки литературного произведения в определенных кругах общества. Шаплен указывает на возможные суждения знатоков, а также ряд наблюдений, сделанных адресатом письма.

Значительность приобретает та область частного, которая получает общественный резонанс: известность приходит к литературному сочинению благодаря распространению одобрительных отзывов, а также благодаря славе, которой окружено имя автора (к моменту выхода в свет “Адониса” Марино был достаточно хорошо известен во Франции, Шаплен называет его “великим человеком”, одно имя которого должно обеспечить успех произведению). В таком случае в активности пишущего как критика нет надобности, и этот вариант отсутствия критики определяется Шапленом как вполне допустимый.

Однако оказывается, что простого суждения одного или нескольких человек для того, чтобы придать произведению весомость в глазах читающей публики, недостаточно. Важно даже не то, носит ли суждение устный или письменный характер, важно, что само наличие суждения, претендующего на неопровержимую объективность, оказывается вообще проблемным. Шаплен задает ситуацию необходимости критики: он очерчивает состояние страха и сомнения, в котором могут оказаться даже такие знатоки литературы, как его адресат, и которое является непреодолимым препятствием для уверенного и доказательного высказывания о произведении.

Шаплен косвенно указывает на то, что известность имени автора, как и простое восхищение

“красотами” произведения [16, р. 186], не может быть весомым доказательством его эстетических достоинств. Он намекает на отсутствие ясных, обоснованных критериев оценки литературного произведения, на которые можно было бы опираться в критическом суждении. Именно отсюда страх и сомнение судящего, которые могут стать причиной неопределенности положения изданного произведения и даже его неуспеха. Все это требует появления критики, которую и ставит своей целью предложить Шаплен как автор предисловия.

И здесь же встает вопрос, кто есть он сам, чтобы полагаться на его мнение. Шаплен называет себя человеком “без имени, без влияния, без положения в обществе” [16, р. 187]. В этом нельзя видеть только формулу самоуничтожения, как и простое отражение действительного положения вещей. Здесь прочитывается вопрошание Шаплена о себе как говорящем: что дает ему право публично выносить свое мнение о литературном произведении, может ли он надеяться на то, что его высказывание будет авторитетным. Позиция Шаплена уязвима, и именно эта нетвердость, грозящая провалом, заставляет его искать необходимую опору во всеми признаваемом, неопровержимом Авторитете, каковым является античная теоретическая мысль. Однако здесь же стоит задаться вопросом, насколько для самого Шаплена задан этот Авторитет как обязательный, требующий неотступного следования принцип. Абсолютная полнота Авторитета, который сам по себе был бы достаточен для оценки произведения, сделала бы необязательным его собственное присутствие как критика. Если бы он без всякого опосредования сблизил в сопоставлении Авторитет как предельно строгий критерий и разбираемое сочинение Марино (а в трактате проследивается возможность такой дискурсивной стратегии), он устранил бы тем самым себя. Такое самоупражнение в планы Шаплена явно не входит. Он ставит своей целью опереться на Авторитет, но не ценой умаления своей позиции. Шаплен знает, что должен заявить о себе, более того — закрепить свое положение в качестве разбирающего литературный предмет. Говоря о своей малозначительности, безавторитетности, Шаплен замечает: “...Я мог бы говорить без какой-либо доктрины и без достаточных оснований, чтобы достойно рассуждать о такой высокой теме” [16, р. 187].

В этой оговорке можно видеть намек на отрицательный путь критического высказывания, от которого автор предисловия отворачивается, это предположение достойного порицания незнания или настолько же предосудительной самоуверенности. Однако в этом и обозначение Шапленом не просто своего присутствия, но дерзновения поступка судить, который предполагает несколько возможностей — высказываться с опорой на авторитетное учение или же без опоры на него. Уже только допущение того, что можно говорить, полагаясь исключительно на свое мнение, есть рождение литературной критики. Однако в этом событии, как и во всяком зарождении нового, есть неуверенность. В приведенном высказывании Шаплена обнаруживается дистанция между говорящим и “высокой темой” [16, р. 187]. Пиетет к обсуждаемому предмету не позволяет говорить “от себя”: тот, кто высказывается о произведении искусства, должен стать его достоин, возрасти до него. Этому и способствует авторитет теоретической мысли древности, к которому прибегает пишущий предисловие.

Итак, Шаплен берется доказать, что “Адонис” Марино обладает многочисленными поэтическими достоинствами, и это возможно осуществить только при опоре на авторитет аристотелевской “Поэтики”. Шаплен избирает примечательную тактику: чтобы доказать безупречность сочинения Марино, он показывает, насколько оно соответствует главным требованиям, которые в античности предъявлялись к жанру эпоса. Иначе говоря, Шаплен, прибегая к авторитету античной теории, создаёт совершенную модель эпического жанра и навязывает его поэме Марино. Однако Авторитет не берется как изначально целиком заданный (Шаплен отказывается от перечисления жанровых признаков, что могло бы походить на текст поэтики или комментирование Аристотеля: “...Я оставил бы в стороне все эти определения и классификации как достаточно полно предложенные и рассмотренные другими” [16, р. 187]). По замыслу Шаплена, идея совершенной эпоса и образ поэмы Марино должны быть прочно пригнаны друг к другу, что требует перестраивания одного и другого. Здесь-то и проявляется активность пишущего как критика: следуя своему замыслу установить прямые соответствия между одним и другим, он приходит к необходимости изменить их качества, достаточно вольно обращаясь

с предполагаемой первичной нормой, а следовательно, заметно тесня Авторитет.

За образец, с которым сравнивается “Адонис” Марино, берется “эпос”, но это уже несколько измененный жанр — тот, которому Шаплен, по его признанию, не находит точного названия и признаки которого устанавливаются критиком непосредственно в сближении идеальной жанровой модели с поэмой итальянского автора. По выражению Шаплена, он решает вопрос, “в какой мере позволено поэту привносить новое, отличающееся от полученного, при условии, что новое охватывается эпосом как жанром, который нужно показать, чтобы установить красоту нового” [16, р. 187]. Отталкиваясь от понимания эпоса, Шаплен определяет достоинства “Адониса”, и наоборот, задавая характеристики сочинения Марино, он проясняет особенности жанра, отходя таким образом от изначальной античной формы и ее определения в “Поэтике” Аристотеля. Опираясь на Авторитет, Шаплен от него ускользает, чтобы установить свой собственный авторитет критика.

Ускользание к “своему” для критика предполагает усиление собственного голоса и ослабление влияния Авторитета, в какой бы инстанции он ни выражался — античной теории или разбираемом сочинении, ту или иную степень свободы обращения с материалом. Это проявляется, в частности, в той дистанции, на которой Шаплен располагается по отношению к поэме Марино — он не следует за текстом “Адониса”, не цитирует его; а также по отношению к всевозможным поэтикам — он избирает только три вопроса, которые представляются ему наиболее спорными и от разрешения которых зависит его позиция. Само предположение наличия теоретической проблемы, которая может иметь неоднозначное решение, является двигателем критической мысли.

Шаплен пишет предисловие таким образом, что оно не кажется вторичным относительно текста Марино. Он последовательно, без жесткой привязки к “Адонису” выстраивает концепцию жанра, подвижность которого якобы не противоречит обязательным, традиционно закрепленным законам. Поэма Марино, которую отличают по-маньеристически сложная, довольно тяжеловесная нарративная конструкция, а также причудливость образов, пестрая

множественность описательных деталей⁸, явно не укладывается в канон эпического жанра, каким он закрепляется в поэтиках XVI — начала XVII в., ориентированных на античные примеры. Однако Шаплен мастерски приводит ее поэму в соответствие с жанровой нормой, в качестве доказательства используя даже “неправильности” ее композиции и стиля. Хотя Шаплен прямо не задействует текст “Адониса”, не цитирует его, на протяжении всего предисловия имеют место образно-смысловые сцепления с поэмой, посредством чего текст Марино оказывается непротиворечиво встроен в теоретический дискурс Шаплена, приведен в согласие с требованием логической ясности и однородности художественной формы.

Далеко не случайное рассуждение о новизне жанра поэмы Марино критик начинает с примеров причудливых существ. “La monstruosité”, “le monstre”, “monstrueux” как “противоестественное”, “причудливое”, “непонятное”, “неправильное” (именно в таком значении употребляет эти слова Шаплен) могут служить характеристикой композиции и стиля самой поэмы Марино. В этом просматривается отсылка к построению и образности “Адониса”, однако Шаплен не делает на этом акцента. Примеры “странных” существ включены в рассуждение о правдоподобию, подчинены осмыслению отражения в литературе природы, таким образом Шаплен “нейтрализует” странность текста поэмы, умаяя ее до незначительного, второстепенного признака. Текст Марино как бы перестает существовать сам по себе, он присваивается сразу на нескольких поэтологических уровнях (к которым применимо определение “причудливое”), становясь доказательством верности природе. Шаплен говорит о четырех (!) приметах “новизны”, которые при всей их “странности” в своей сущности не противоречат природе. Получается, что “правдоподобие” как сверхтребование, которое в последующем будет использоваться для критического опровержения эстетической значимости произведения (главным образом в разборе “Сиды”), здесь служит ее доказательством. Такое приспособление поэтологического принципа “правдоподобия” к конкретной критической задаче возможно потому, что этот концепт получает у Шаплена далеко не однозначную трактовку. Кроме того, “правдоподобие” оказывается связано у Шаплена

с понятием “la fable”, которое обозначает как формальный признак, так и содержательный, то есть имеет значение одновременно “фабулы” (построение сюжета) и “вымысла” (изобретение темы)⁹. Такая неоднозначность понятий придает критическому дискурсу Шаплена подвижность.

Доказать значительность “Адониса”, исходя из самого текста поэмы как полнозначной целостности, обладающей оригинальными художественными достоинствами, Шаплен не может. Литературного текста как ценностно-смысловой основы, на которую прямо, без всяких опосредующих инстанций может опереться критическое высказывание, ему явно недостаточно. Шаплен нуждается в Авторитете, в надежной системе эстетических координат, каковой оказывается для него “Поэтика” Аристотеля. Представить сильные стороны “Адониса” он может только в том случае, если убедительно покажет его совпадение с образцовой моделью жанра. Однако, поскольку “Адонис” не совпадает с традиционной формой эпоса, Шаплен вынужден корректировать саму модель, “подгоняя” ее под повествовательные особенности и образность этой поэмы.

Так, Шаплен доказывает, что в эпосе могут изображаться события мирной жизни. И поскольку подобного прецедента в античной литературе Шаплен не находит, он вынужден обосновывать эту возможность. С этой целью он сближает эпопею и трагедию (в которой как раз могут изображаться события мирной жизни), что позволяет ему перенести качества одного жанра (трагедии) на другой (эпопею). Что же позволяет Шаплению сближать эти жанры? Общность тематического содержания, иначе говоря, того материала, которому в данном случае подражает литература. Доказать это позволяет опять-таки разработка концепта “правдоподобие”, который будет двигателем его критико-теоретической мысли и последовательное расширение значения которого позволит ему по-разному трактовать литературные произведения в зависимости от той критической задачи, которую он будет перед собой

⁹ Согласно утверждению А. Дюпра, прослеживающей развитие критической мысли Шаплена, “определение литературного правдоподобия и использования в теории, как и в критике этого определения, без всякого сомнения, была главной задачей, на которой был сосредоточен Шаплен в своих разных сочинениях; и именно это усилие закончилось для него созданием настоящей литературной системы” [11, p. 28].

⁸ На это, в частности, обращает внимание К.А. Чекалов (см.: [17, с. 72–86]).

ставить в каждом конкретном случае. Кроме того, “правдоподобие” будет тем понятием, которое благодаря его смысловой гибкости позволит Шаплёну выходить из-под давления Авторитета, при этом не порывая связи с ним.

Этот принцип расширенного понимания эстетического закона как условия развития теоретической мысли будет определен Шаплёном в этом же предисловии к “Адонису”. В частности, это можно увидеть в том, как он говорит о вкладе Марино в развитие литературного жанра (здесь принцип развития литературы и теории один и тот же): “...Поэзия будет ему бесконечно обязана как тому, кто успешно расширяет ее границы и кто с полным основанием расширил и увеличил ее средства и темы” [16, р. 191].

Такая самопроекция Шаплёна в роли теоретика на личность поэта как изобретающего новое (“похвальная (!) новизна” [16, с. 191]) имеет текстуальное подтверждение. В частности, это будет наблюдаться там, где Шаплён выходит к современности: он как критик совпадает с поэтом во времени, их дискурс отвечает духу античности и вместе с тем заключает все прелести новой литературы. Появление современности как предъявляемой к литературе и критике меры узаконивает само право интерпретации как сочинений, так и античной теории.

Категория времени имеет чрезвычайно важное значение в теоретической мысли Шаплёна. Она связана со многими разрешаемыми им проблемами, такими как устойчивость и изменчивость литературной традиции, предметные связи с античными сочинениями, заимствование канонов и степень возможной их трансформации. Шаплён отвечал на эти вопросы по-разному. С одной стороны, он говорил о законах литературы как о константных, сопротивляющихся диктуемым временем изменениям (“...сохраняется настолько долго неприступным и непоколебимым против ударов времени” [16, с. 194]). С другой стороны, он констатирует неизбежное исчезновение многих художественных достоинств литературы древности, спровоцированный необратимым ходом времени разрыв с наследием античности (“...сколько полезных вещей потеряно и погребено в руинах древности” [16, с. 194]). Однако, согласно Шаплёну, ослабляющуюся связь с античностью можно восстановить, спасая то, что, казалось, было навсегда потерянным. В этом сохранении литературной традиции

ведущая роль принадлежит поэтам, которые воспроизводят в своем творчестве те жанровые приемы, которые были найдены древними авторами.

Однако Шаплён вынужден признать, что точного повторения того, что имелось в произведениях античной эпохи, быть не может. Современные поэты, даже с их ориентацией на древнюю литературу, необходимо привносят что-то свое. И здесь встает вопрос о допустимой мере новаторства, иначе говоря, о равновесии между устойчивостью заданных античностью формальных признаков и их изменчивостью как неизбежным следствием художественных экспериментов. Главным критерием оправданности поэтологических трансформаций у Шаплёна выступает “польза” (разработка Марино эпического жанра “очень полезна”, репродуцирование художественных принципов античной литературы отвечает “общественной пользе” [16, с. 194]). Понятие “пользы” наряду с “правдоподобием” (которые, отметим, в дискурсе Шаплёна являются взаимодополняемыми, а нередко и взаимозаменяемыми) может иметь у критика настолько широкое значение (отчасти в силу его неопределенности, как, например, в данном случае, когда оно никак не поясняется и не сближается, как в других работах, с такими концептами, как “нравственность”, “вкус”, “образованность”, “мода”), что может служить для доказательства любого положения. Понятие “пользы” и “правдоподобия”, на первый взгляд, являются признаками зависимости от Авторитета, о связи с которым они в любом случае сигнализируют, однако на самом деле выступают способом высвобождения критического суждения. Неопределенность, а значит, подвижность понятий “правдоподобие” и “польза”, которые в последующих работах Шаплёна получают заметное смысловое уплотнение, дают возможность критику уйти от жесткой регламентированности поэтик.

Обосновывая закономерность появления новой разновидности эпической поэмы, Шаплён не может не отдавать себе отчета в том, что вступает на зыбкую почву: ему не всегда удастся соответствовать основным нормативным принципам, уступка литературному материалу иногда приводит к явному разрыву с ними. Например, сближая трагедию и эпическую поэму как высокие жанры и противопоставляя их комедии, при обращении к “Адонису” Шаплён замечает, что в подобного рода

поэмах могут присутствовать грубые шутки (здесь расхождение с Авторитетом настолько очевидно, что критик вынужден прибегнуть к оговорке — шутки “сдержанные и сдержанно сказанные” [16, р. 193]). Можно опять-таки задаться вопросом, что является оправданием такого заметного отдаления от Авторитета. Как и во всех иных случаях, таковым выступает подразумеваемый (здесь он особо не акцентируется) закон “правдоподобия”. Сами воспроизводимые события у Марино имеют особый характер (это мирная жизнь), так что подобное отступление от жанрового канона допустимо. Таким образом, “правдоподобие” (в этом предисловии в широком значении — соответствие повествовательных приемов и стиля изображаемому предмету) может санкционировать почти любые несоответствия авторитетной норме.

Исходя из подобного характера “правдоподобия”, Шаплен прямо говорит о “смешанной” природе “Адониса” — эпической поэме, которая находится “между трагедией и комедией, героическим эпосом и романом” [16, р. 193], другими словами — включает в себе черты “героические, трагические, комические” [16, р. 196]. Все соответствующее низкому жанру объясняется избранным материалом — мирная жизнь: если герои и развязка имеют природу “значительную и возвышенную”, то предшествующие финалу события и описания — природу “простую и сниженную” [16, р. 193]. Такая же неоднородность, смешение строгой стройности и грубоватой простоты, по мнению Шаплена, присущи и стилю “Адониса”.

Расширение концепции “правдоподобие”, которая в большей степени и узаконивает его критическое высказывание, оправдывая вместе с этим свободное обращение с разбираемыми сочинениями, во многом является следствием смены точки зрения. В каждой критической работе Шаплена можно наблюдать переход от “внутренней” точки зрения (то есть взгляда “изнутри” произведения) к внешней, и если последняя не вытесняет первую (что, в принципе, невозможно), то явно превалирует.

В предисловии к “Адонису” от повествовательных и образно-стилистических особенностей поэмы (что охватывается понятием “отбора”, закрепляющим соответствие избранной поэтом темы способам ее раскрытия) Шаплен переходит к вопросу о “вере”. Вера читателей в изображаемое есть обязательное требование, предъявляемое к сочинениям (у Шаплена оно

подкрепляется аксиоматическим положением об исправлении нравов как главной цели искусства). И здесь произведение со всеми его поэтологическими частностями, на определение которых были направлены усилия критика, как бы перестает существовать. Вера — это тот абсолют, который устанавливается в критически настроенном по отношению к произведению сознании. Определяющее затруднение заключается в том, что всякое сочинение а priori принимается за вымысел, однако при этом должно пониматься как правдивое. На устранении этого противоречия и надлежит сосредоточиваться критику, задача которого вместе с этим — доказать, что рассматриваемое им произведение правдивое или же таковым не является.

Казалось бы, доказывая правдивость сочинения, Шаплен должен был снять границу между артефактом и действительностью, установив их тождественность. Однако он возводит между ними непроницаемую стену, недвусмысленно заявляя, что реальность не может выступать предметом литературной критики (он говорит о том, что не существует такого высказывания, в правдивости которого нельзя было бы усомниться, из чего следует, что критерия правдивости как отношения литературного сочинения к реальности нет). Правдивость всякого произведения, согласно Шаплену, должна быть понята как вероятность, допустимость. Иными словами, критик (а вместе с ним и читательская аудитория) должен предположить некую идеальную реальность и проследить, насколько приближается к ней изучаемый текст как последовательное разворачивание заданной темы. Создание произведения понимается именно как построение согласно определенным правилам слаженной конструкции, в которой все составляющие прочно пригнаны друг к другу (“...соответствие составляющих в их связи” [16, р. 197]).

По мысли Шаплена, литературное повествование, в отличие от фактографического (в частности, исторического), характеризуется упорядоченностью, строгой композиционной связью, отсутствием несогласованности, “случайности” событий. Важно, что правила построения задает критика, поскольку именно она моделирует идеальную реальность и отслеживает степень соответствия ей. В этом усилия культивировать идеальную реальность литературное творчество и сближается с критикой, что находит

подтверждение в их близости философии (поэзия названа Шапленом одной из “высочайших наук”, связанной с философией) и единстве их моральной природы. При этом направляющую роль в определении этического идеала, к достижению которого должна стремиться литература, играет критика. Шаплен закрепляет внешнюю по отношению к литературному произведению точку зрения, это его собственный взгляд — взгляд критика, который в зависимости от своей установки констатирует совпадение или несовпадение разбираемого текста как с этическими, так и эстетическими принципами.

Так, доводя до логического предела идею правдоподобия (а вместе с ней и абсолютного авторитета критики), Шаплен замечает, что в историческом повествовании он видит факты и не видит никакого морального урока, а следовательно, не может извлечь и пользы, тогда как в литературных сочинениях он находит все изображаемое разумным (“...Я вижу, что все, что происходит... разумно” [16, р. 197]), соответствующим моральной истине.

Цель критика, как и автора литературного сочинения, — постичь и выразить природу. Однако к ней нельзя подходить прямо, без всякого опосредования. При приближении к правде вещей обнаруживаются неупорядоченность, неопределенность, случайность, иначе говоря, то, что не поддается рациональному освоению и не может быть сведено к некоему моральному принципу. Отношение к природе как к непосредственной данности обесмысливает всякое усилие познать и передать ее. Идти к постижению и воплощению природы нужно обходным путем. Дистанцировавшись от беспорядка, неясности, противоречивости, нужно создать идеальную модель, законы которой легко поддаются определению и которую всегда можно оправдать “разумностью” и “справедливостью”. Такая “природа” устанавливается, точнее говоря, конструируется одновременно автором и критиком, результаты усилий которых должны непротиворечиво совпасть. Здесь же возникает вопрос, как эта смоделированная природа относится к природе реальной. Оказывается, что между ними нет ничего общего, первая ни при каком условии не сопоставима с последней, никак от нее не зависит, никак ею не проверяется.

Если следовать рассуждению Шаплена, то о природе реальной, то есть о фактической действительности, сказать нечего: она ускользает,

в ее наличии всегда можно усомниться. Так, обращаясь в качестве примера к Ахиллу Гомера и Энею Вергилия, Шаплен делает оговорку, что, даже если верить в их существование, о том, какие они были на самом деле, ничего точно знать нельзя. Но в этом и нет никакой необходимости, поскольку у Гомера и Вергилия они представлены совсем иными, нежели могли быть на самом деле. Автору, создающему литературный образ, необязательно знать о настоящем характере того, кого он изображает. Первичной оказывается идея, то есть некий замысел о человеческом характере, который определяют те или иные отчетливо выраженные качества. В таком случае от настоящего Ахилла или Энея, которые принимаются коллективным сознанием за реально существующие личности, берется только имя, которое при осуществлении авторского замысла становится знаком определенных человеческих свойств и организуемой ими судьбы.

Вера читателей в изображаемое основывается на имени-знаке, который соотносится с допустимой реальной личностью, и находящей логическое подтверждение убежденности в правильности идеи характера. Автор волен измышлять своего Ахилла или же Энея, насколько не заботясь о том, соответствуют ли создаваемые характеры реальности, и имея целью то, чтобы его предположение о существовании сотворяемой им личности воспринималось аудиторией как вероятное и, более того, оправданное бытийной закономерностью (“Доказательством всему этому может явиться, например, Ахилл Гомера либо Эней Вергилия, которые, если в таковых верить, не были ни такими гневливыми, ни такими благонравными, какими они их нам представили, и однако, желая предложить под их именами идеи вещей, которые им переданы, они сделали их такими, насколько не заботясь о том, нарушается ли этим какая-то правда...” [16, р. 198]). У автора и читательской аудитории должна быть общая уверенность в наличии определенных глобальных идей, которые объясняют человека и судьбу. Это единство общества (к которому принадлежат как автор, так и читатели) в вере в законы, организующие мировой порядок и определяющие смыслы человеческой жизни, и является современностью.

Отвечать современности есть основное требование, предъявляемое к искусству апологетами классицизма. Автор сближен с аудиторией общим полаганием законопорядка. Заметим,

что совпадение творческого акта и восприятия его результата происходит в плане абстрактного обобщения: автор предлагает выраженную по законам риторики универсальную, то есть имеющую общий характер, истину, публика оценивает ее, так же как и способы ее выражения, согласно общепризнанным этическим и эстетическим меркам и составляет о ней свое суждение. Эта моделируемая в соответствии с принимаемыми всеми законами реальность и является тем общим, что объединяет автора и читательскую публику. Без этой модели не будет встречи, взаимодействия двух участников творческого процесса (роль того, кто выносит суждение о произведении, не менее активна, чем роль того, кто произведение создает), который служит залогом культурного прогресса общества. Если же говорить о непосредственно данной реальности, она не может обеспечить подобную встречу-взаимодействие, поскольку по причине ее “неправдоподобия”, то есть ее бессистемности, некодированности, неструктурированности, иначе говоря, ее неопределимости (у Шаплена – “голая правда” [16, р. 199]), не может быть как предметом изображения, так и предметом суждения. Закреплением и узакониванием этого общего для автора и читателей знаково-смыслового пространства и занимается критика. Чем устойчивее это пространство, тем легче автору оперировать культурными смыслами, тем легче воздействовать на читателя, чье восприятие можно прогнозировать. Если говорить о читателе, то его воображение должно быть подготовлено к тому, что предлагает ему автор. Обращение автора к неупорядоченности, случайности реальности затруднило бы восприятие его сочинения, ослабило бы у читателя впечатление от знакомства с ним (“...чтобы быть принятой, поэме достаточно быть правдоподобной из-за легкости впечатления, правдоподобием производимого на воображение, которое подчиняется и дает себя увлечь таким способом в соответствии с намерением поэта” [16, р. 199]).

В теоретизировании Шаплена “правда” всегда противопоставляется “правдоподобию”. “Правдой” называется все внешнее по отношению к литературному произведению, она является обозначением неполноты, недостаточности, непоправимой ущербности. Правда неинтеллигентна и внеэстетична. Правда необходима как то, что наличествует, однако она предполагается в значительном удалении, так что непосредственно не обнаруживается. Правда никогда

не приближается, но, наоборот, вытесняется, ее вторжение заведомо предупреждается и блокируется. В правде нет надобности (“...правда не является источником поэзии” [16, р. 199]): чем дальше автор уходит от произвольности реальности, чем меньше опирается на беспорядочность фактического материала, чем меньше нуждается в том, что существует помимо культивируемой им кодовой системы, тем большего правдоподобия он достигает (“...чем больше она <поэма> потеряет от недостатка исторической правды, тем больше приобретет от достаточности вероятности” [16, р. 199]).

В теоретизировании Шаплена “правдоподобие” становится кодовой надстройкой над произведением, той идеальной моделью, которая создается усилием законотворческой мысли критика и именно посредством его текстов входит в сознание образованного общества, а следовательно, с этой моделью и должно совпадать литературное сочинение. В таком случае “правдоподобие” не является имманентным качеством литературного текста, оно есть поэтологическое требование, которому автор, создавая произведение, должен стремиться соответствовать. Задача Шаплена как критика – скрыть насильственный характер закона, в сущности, довлеющего над автором, и вместе с этим укрепить свою власть как легализующего определенные подвижки в границах предлагаемой совершенной жанрово-стилистической схемы.

Критик не является простым читателем, в силу своего статуса он должен значительно превышать того, кто непосредственно – по существу произвольно – воспринимает литературное сочинение. Для того чтобы утвердить свое превосходство, он должен вступить в определенное взаимодействие с произведением, стать как можно более активным в своем к нему отношении. Для этого необходимо, чтобы произведение не было самодостаточным, закрытым в самом себе, – в таком случае оно было бы недоступно критике, ускользало бы от нее. Для того чтобы состоялся акт критического суждения, нужно, чтобы произведение было открытым, то есть допускало присоединение того, что вне и даже (учтем амбиции того, кто судит) сверх него. То, что делало произведение доступным оценке, так это узаконенное навязывание ему требования, которое существовало помимо него, с которым оно могло не совпадать (отклоняясь от него в большей

или меньшей степени), но которому должно было стремиться соответствовать.

Одним из основных требований была “цель”. Произведение не могло иметь своей целью само себя, “цель” носила общественно-исторический характер и “размыкала” произведение в область культурно-этического. Через все критико-теоретические тексты Шаплена красной нитью проходит идея о том, что главной целью литературы, как и искусства вообще, является польза. Идея пользы как главной цели произведения и обеспечивает критическому суждению почти неограниченные возможности. Имея этическую природу, польза напрямую не соотносима ни с одним из организующих литературный текст художественных принципов. Это значит, что абсолютно любая поэтологическая составляющая сочинения, будь то сюжет, композиция, мотив или изобразительные средства, может быть оценена с точки зрения пользы. И поскольку “польза” категориально не соответствует ни одному из оцениваемых элементов, любой из них может быть принят или же опровергнут, признан сильной стороной произведения или слабой. Это и можно наблюдать в предисловии к “Адонису”.

Указав на превосходство поэм с героической темой над всеми другими, Шаплен возвращается к генеральной установке своего разбора поэмы Марино – доказательству ее совершенства. Для этого он обосновывает целесообразность изображения мирной жизни. Объектом оценки становится главная тема “Адониса” – жизнь, лишенная героических действий (что было изначально принято за наиболее показательный признак этой поэмы). Шаплен доказывает, что именно повествование о мирной жизни – повседневности с ее простотой, отсутствием потрясений, “беспокойных”, “бурных” переживаний – как нельзя лучше отвечает пользе, под которой понимается очищение порочных страстей. Совершенно очевидно, что таким образом может быть доказано превосходство любой темы – как мирной, так и героической. Все зависит от смыслового акцента: в данном случае “очищение страстей” сближается в тексте Шаплена с “притуплением”, “ослаблением” страстей, что характерно для сочинений, изображающих мирную жизнь. Напрашивающийся вопрос заключается в следующем: не является ли такая отнесенность произволом критики, которая,

пользуясь слишком широким аргументом, может доказать самые разные положения.

Сила Шаплена как критика в том, что ему удается избежать произвольности суждений (так будет и в «Мнении Французской академии о трагикомедии “Сид”»). Он находит опору в узких, а значит, устойчивых, эстетических критериях, таких как единство действия (все события стянуты к главной теме), постоянство места (с ним соотносено центральное событие), ограничение времени (все происходит в пределах года), однородность изобразительного материала. При этом данные критерии определяются с нескольких точек зрения (а тем самым, безусловно, укрепляются, задавая критику вполне определенные рамки): с точки зрения содержания (собственно темы), формы (построения), а также воздействия на читателя. Важно, что все это сводится к правдоподобию, которое устанавливается не только как проблема литературы, но и как проблема критики. Именно Шаплен как критик (принадлежащий своему времени!), а не античные авторы и теоретики определяет меру “пользы” и “удовольствия”, к достижению которых должен стремиться автор, именно критик делит читателей на “благоразумных”, которые могут оценить совершенство сочинения, и “ограниченных”, которые преследуют целью грубое увеселение, именно критик подсказывает, как нужно относиться к тому или иному произведению.

Апелляция к древним часто выглядит лишь риторическим приемом, позволяющим Шапленам развить собственную аргументацию в доказательстве необходимости моделируемого им жанрового образца, отвечающего главному назначению литературы. Сочинение произведения представляется ему от начала до конца программируемым актом, имеющим конечной целью пользу. При этом автор на каждом этапе творческого процесса – *inventio, dispositio, elocutio* – необходимо должен делать выбор в пользу совершенной формы. Так, автор поэмы должен уметь избирательно подходить к материалу, сосредоточиваясь на разработке одной темы, стягивая к ней все мотивные линии и относительно нее организуя систему изобразительных средств. Программируемость творческого акта, помимо прочего, дает право подключаться к нему вторым лицам, а именно литературным критикам (к каковым и принадлежит Шаплен), которые располагают точными (поскольку они выдаются за соответствующие постулатам античных авторов),

складывающимися в четкую систему правилами сочинения произведений. Таким образом, в творческом процессе критик может играть направляющую роль, что последовательно и закрепляет Шаплен в своих работах. Вместе с этим он как критик оставляет за автором некоторую свободу: предполагает возможность новаторского эксперимента, в котором сочинитель отклоняется от традиционно заданной формы, однако допустимую степень такого отклонения определяет опять-таки критик.

Шаплен устанавливается на определенной дистанции от разбираемого им текста Марино (в предисловии он только один раз с детальной точностью, хотя и довольно кратко, говорит о содержании поэмы), что дает ему относительную свободу как критику и теоретику. И он явно не заботится о том, чтобы его критический разбор точно соответствовал “Адонису”. Марино становится у Шаплена поэтом, в творчестве которого происходит допустимая, оправданная художественной задачей трансформация традиционного жанра героической поэмы. Шаплен задается целью доказать талант Марино как умеренного, остающегося в рамках допустимого и закономерного новатора. И в этом качестве совпадающего с ним во времени поэта, в чьем творчестве новизна не противоречит традиции, иначе говоря, художественный эксперимент санкционирован авторитетом античности, Марино становится соперником Шаплена как критика. Если поэма Марино во всем потенциально совершенна, то есть может занять место образцовой модели, за которую принимались античные сочинения, она задает границы критике, которая в этом случае не может быть больше разбираемого произведения, считаясь с уже достигнутым им абсолютном, что отбрасывает критика на второстепенные позиции, заставляет его нагонять автора, попевать за его свершениями. Для Шаплена как критика это неприемлемо: он готов признать талант Марино и оправдать разрабатываемую им жанровую модификацию, но не готов признать за ним ту абсолютность, которая поставила бы предел ему самому и затруднила бы его развитие как критика, а затем и как поэта — автора “Орлеанской девы”.

Заявление Шаплена о том, что он предпочитает героическую поэму как более совершенную форму эпоса, не является случайным. В этой установке предлагать превосходящий разбираемое произведение образец жанра можно видеть один из принципов критического

суждения классицизма. В случае с Шапленом это имеет как культурные, так и личные основания, совпадение которых было обусловлено самим моментом: становлением литературной критики и становлением Шаплена как литератора — критика и поэта. Прием, каким он, доказывая сильные стороны поэтического таланта Марино, устраняет его как соперника, можно наблюдать в размышлении Шаплена, построенном на апробированном риторикой разделении “слов” и “вещей”.

Шаплен делит тексты на несколько разрядов: к первому он относит те, которые предлагают читателю “простые, не приведенные в порядок вещи” (это главным образом исторические повествования); ко второму принадлежат те, которые строятся на описаниях (такова поэма Марино как пример “чистой поэзии” — “там поэзия предстает в своей истинной чистоте” [16, р. 207]). Казалось бы, что может быть выше “чистой поэзии”? И здесь Шаплен обозначает сверхмеру, которой Марино как автор не соответствует. Он выделяет третий разряд текстов, где вещи и слова создают непротиворечивое единство, в котором превалируют первые. Это тот случай, когда поэзия превосходит саму себя, примером чему служит героическая поэма. Тем самым Шаплен указывает на границы возможностей Марино как поэта и определяет абсолютно совершенную форму самой поэзии, которая с помощью него как критика может быть достигнута. Таким образом, он закрепляет права критика в его превосходстве над разбираемым сочинением.

Все рассматриваемые Шапленом художественные качества никогда не определяются сами по себе, но всегда относительно других качеств подобного порядка. При этом все качества обязательно составляют иерархическую систему, которая с точки зрения критика имеет смысл как восхождение от менее совершенного к более совершенному. Критик не только оценивает качества разбираемого им произведения, но и согласно данной им оценке включает его в иерархическую систему. При этом критик должен предложить качество более совершенное, нежели то, которым обладает анализируемое сочинение. В этом предположении намечается линия возможного развития литературных форм, а также перспектива совершенствования таланта автора (что будет акцентировано Шапленом в «Мнении Французской академии о трагикомедии “Сид”»).

Ведущая роль в этом допускаемом движении принадлежит критику: он тот, кто обладает предельно полным знанием о должном в искусстве, задает ту конечную цель, к которой необходимо устремляться всякому творцу. Критик всегда готов предложить идею, которая превосходит конкретный текст, обнаруживая тем самым потенциал творчества как рационально управляемого построения образцовой структуры.

Так, Шаплен говорит о повествовании, которое составляют неупорядоченные, лишённые “описательности” явления, а также о повествовании, в котором превалируют описания. Согласно установленному риторикой и рефлекслируемому литературной теорией XVII в. принципу разделения *inventio* и *elocutio*, словесная ткань и содержание могут не соответствовать друг другу, перевес как в одну, так и в другую сторону вредит произведению, притом что доминирование описательности, то есть усиление формальных признаков, допустимо (это Шаплен и отмечает у Марино). Однако превалирование формы Шаплена как критика не удовлетворяет. Он говорит о безупречном примере, в котором явления и описания, то есть содержательная и формальная составляющие, дополняют друг друга, одно служит другому, гармонично связано с другим, одно другое не заслоняет и не подавляет. Здесь Шаплен развивает заданный риторикой и перемещаемый по примеру итальянских теоретиков на литературу вопрос об отношении между “вещью” и “словом”. Притом что приоритет отдаётся Шапленом “вещам” (он использует слово “*la chose*”, что нужно понимать как в самом широком смысле – бытийная наличность, так и в узком – тема сочинения (“Я везде подразумеваю *тему*” [16, р. 207])), он как критик устремляется к установлению абсолютного равновесия между двумя сторонами произведения как к сверхзадаче, осуществление которой и будет возможно полной реализацией потенциала искусства, которое достигнет совершенства.

Самим построением критического высказывания Шаплен старается уравновесить содержание (“тему”) с формой (“описанием”), устремляясь к решению сверхзадачи, которую ставит перед литературой. И здесь же Шаплен переходит к вопросу о том, как эта сверхзадача, которая доступна с позиции критики, может быть осуществлена с позиции автора, иначе говоря, можно ли считать, что она

достижима Марино, соответствует его возможностям. В этой точке мысль Шаплена делает скачок: в своем рассуждении он переходит на другой категориальный уровень, вследствие чего происходит разрыв между критикой и литературой. Обращаясь к поэме Марино, он говорит уже не о равновесии между формальной и содержательной сторонами, а о “поэтичности”, то есть об умении поэта доступными ему средствами разрабатывать тему. В этом искусстве разрабатывать тему Марино как поэт демонстрирует свое мастерство – его произведение в высшей степени поэтично, однако этим же он нарушает равновесие между содержанием и формой в пользу последней, а значит, не решает той сверхзадачи, о которой говорит Шаплен. Таким образом, относительно литературы как поступательно развивающегося процесса, который предполагает трансформацию жанровых форм, обозначенная Шапленом сверхзадача оказывается всегда возможной и практически недостижимой.

Итак, обосновывая возможность эволюции жанра, то есть допустимое, не противоречащее сущности жанра изменение его отдельных признаков, Шаплен тем самым утверждает необходимость литературной критики, главным назначением которой становится санкционирование подвижек внутри жанровой структуры, что предполагает определение константных свойств жанра и тех его составляющих, которые без ущерба для целостности формы могут подвергнуться модификации (совсем не случайно Шаплен завершает свое предисловие очередным указанием на *новизну* разрабатываемой Марино темы *в рамках традиционного жанра* («...я считаю “Адонис”... хорошей поэмой, в своей новизне сделанной по основным правилам эпопеи» [16, р. 216]). Таким образом, критик, принимая за образец художественные формы античности, легитимизирует процессы, происходящие в современной ему литературе.

Узаконивая происходящие с жанрами изменения, Шаплен как критик совпадает со своим временем. При этом стратегическим условием для развития самой критики является как закрепление концептуально значимых, направляющих разворачивание теоретического дискурса понятий (“правдоподобие”, “польза”, “ясность”, “новизна” и др.), так и расширение их смысла, что должно обеспечить этому дискурсу подвижность. Критические

тексты Шаплена служат доказательством того, что складывающаяся нормативная система классицизма никогда не являлась застывшей, жестко установленной, но всегда предполагала гибкость, незавершенность, способность модификации в соответствии с изменяющимся литературным и социокультурным контекстом, а также исходя из необходимости позиционирования авторитетности, как и относительной свободы авторского письма, которая неизбежно подрывает изнутри всякую устойчивую структуру, даже в том случае, когда она сохраняется в качестве “страховки”.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. *Forestier G.* Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française. Paris, 2003. 346 p. (In French.)
2. *Boileau N.* Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1966. 1360 p. (In French.)
3. *Mairet J.* La Silvanire, ou La morte-vive. Paris: Hachette Livre – BNF, 2012. 186 p. (In French.)
4. Cours de M. Antoine Compagnon. Septième leçon: Naissance de l'écrivain classique // [www/fabula.org](http://www.fabula.org) > compagnon > auteur 7. (In French.)
5. Littérature classique. 2015. № 1: Naissance de la critique littéraire. (In French.)
6. *Bury E.* De l'ars critica à la critique dramatique: un dialogue de sourds? // Littérature classique. 2016. № 1: Naissance de la critique dramatique. P. 17–29. (In French.)
7. *Dandrey P.* Naissance de la critique littéraire // Littérature classique. 2015. № 1: Naissance de la critique littéraire. P. 5–16. (In French.)
8. *Genette G.* Seuils. Paris: Seuil, 1987. 400 p. (In French.)
9. *Balzac G. de.* Lettres de feu M. de Balzac à M. Conrart. Paris: Jean Elsevier, 1659. 382 p. (In French.)
10. *Duprat A.* Entre poétique et interprétation. Sur la Lettre-préface de Jean Chaplain à l'Adon de Marino (1623) // Littérature classique. 2016. № 1: Naissance de la critique dramatique. P. 117–128. (In French.)
11. *Duprat A.* Introduction // Chapelain J. Opuscles critiques. Genève, 2007. 496 p. (In French.)
12. *Dotoli G.* Temps de préfaces. Le débat théâtral en France, de Hardy à la Querelle du Cid. Paris: Klincksieck, 1996. 358 p. (In French.)
13. *Cayuela A., Decroisette F., Louvat-Molozay B., Vuillermoz M.* Introduction // Littérature classique. 2014. № 1: Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI-e et XVII-e siècles). P. 7–14. (In French.)
14. *Lochert V.* Prologhi, préfaces, prólogos: des lieux de theorization alternatifs dans le théâtre européen des XVI-e et XVII-e siècles // Littérature classique. 2014. № 1: Préface et critique. Le paratexte théâtral en France, en Italie et en Espagne (XVI-e et XVII-e siècles). P. 17–34. (In French.)
15. *Jouhaud Ch.* Sur le statut d'homme de lettres du XVII-e siècle. La correspondance de Jean Chapelain (1595–1674) // Annales. Histoire, Sciences sociales. 1994. № 2. P. 311–347. (In French.)
16. *Chapelain J.* Opuscles critiques / Édition Alfred C. Hunter. Genève, 2007. 496 p. (In French.)
17. *Чекалов А.К.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001. 208 с. [Chekalov, A.K. *Man'erizm vo frantzuzskoy i ital'anskoj litaraturakh* [Mannerism in French and Italian Literature]. Moscow, 2001. 208 p. (In Russ.)]