
ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭТИКИ

А.Е. Махов

УЧЕНИЕ О ПОДРАЖАНИИ ПРИРОДЕ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА

Аннотация. В статье показано, как поэтология французского классицизма усваивает восходящий к античности принцип подражания природе. Подражание в классицизме понимается как «методическое» упорядочение природы; оно достигается отбором предметов и особым способом подражания, который должен поднимать природу до статуса произведения искусства. Этот способ подражания характеризуется как улучшение, исправление, полировка, украшение; природа трактована как нечто несовершенное или незавершенное, как черновик или как материя для художника. В выборе стиля тоже следует подражать природе; но если на уровне изображаемого предмета искусство должно поднимать природу в высокую сферу изящного, то на уровне стиля, напротив, – искусство спускается к природе, к ее безыскусной простоте. Выбор подражания как основной творческой стратегии оправдан тем обстоятельством, что все действия самой природы также представляют собой подражания. Таким образом, подражание трактуется не антропологически, как свойство человека (так было в «Поэтике» Аристотеля), но как универсальное свойство мироздания.

Ключевые слова: классицизм; подражание; природа; метод; стиль; Никола Буало; Рене Рапен; Жан Шаплен; Жан-Луи Гез де Бальзак; Гийом Кольте.

Makhov A.E. The doctrine of imitation of nature in the literary theory of French classicism

Summary. The article shows how the poetology of French classicism adopts the principle of imitation of nature dating back to antiquity. Imitation in classicism is understood as a systematization of nature according to a «method»; it is achieved by the choice of objects and in a special way of imitation, which should raise nature to the status of a work of art. This method of imitation is characterized as improvement, correction, polishing, decoration; the nature is interpreted as something imperfect or incomplete, as a draft or as a material for the artist. Poet should also imitate nature in his style. At the level of the depicted reality art must raise nature to a higher sphere of aesthetic values; but at the level of style, on the contrary, art descends to nature, to its artless simplicity. The choice of imitation as the main creative strategy is justified by the fact that all actions of nature itself are also imitations. Therefore, imitation is interpreted not anthropologically, as a property of man (such was the case in Aristotle's «Poetics»), but as a universal property of the world.

Keywords: classicism; imitation; nature; method; style; Nicolas Boileau; René Rapin; Jean Chapelain; Jean-Louis Guez de Balzac; Guillaume Colletet.

Идея подражания как стратегии поэзии и искусства в целом, сформулированная в Античности (в «Государстве» Платона и, конечно, более подробно – в «Поэтике» Аристотеля), проходит через всю историю европейской поэтики как одна из ее центральных доктрин; однако каждая эпоха по-своему трактует эту идею, включая ее во всё новые понятийные конфигурации. В «Поэтике» Аристотеля в качестве основного предмета подражания выступает не природа, а действия людей, складывающиеся в целостную фабулу. Мысль о том, что предметом подражания в искусстве должна выступать именно природа, спорадически возникает в Античности (например, у Сенеки, Плотина [Пановски 1999: 17, 106, 114]), в Средневековье (см. в «Металогике» Иоанна Солсберийского: во всех искусствах, в том числе в поэзии, «подражают природе», «et in poetica naturam imitatur» [Joannes Saresberiensis 1855: 847]), но общим местом она становится в поэтиках итальянского Ренессанса [Лозинская 2010]. Таким общим местом она остается и в литературной теории французского классицизма, где подражание трактуется как универсальный принцип, который должен царить «во всех

жанрах поэзии» [Chapelain 2007: 223]. При этом охват предметов подражанием – разный в разных жанрах, и с этим различием могла связываться жанровая иерархия: так, Луи Ле Лабурёр полагает, что героическая поэма выше прочих жанров, потому что она представляет природу «всю целиком (*toute entière*)», в то время как прочие жанры (в том числе и трагедия) подражают лишь ее частям [Le Laboureur 1666: s. p.]. Такое понимание эпоса переключается с предпочтением этого жанра у Буало по признаку обширности повествования (эпос – «обширное повествование о длительном действии» [Boileau 1969 a: 102; *chant III, v. 161*]); однако и Ле Лабурёр, и Буало не отождествляют эту обширность со вседозволенностью, накладывая определенные ограничения на выбор изображаемых в эпосе предметов. Впрочем, те или иные ограничения в области изображаемого предполагаются для любого жанра, поскольку подражание регулируется критериями правдоподобия (см.: [Махов 2020]) и декорума, требующими выбирать предметы для подражания и использовать такой способ подражать, который позволил бы согласовать природу с нормами благопристойности. Это означает, что воспроизведение природы в поэзии должно быть не прямым, но опосредованным.

Опосредование природы понятиями метода и истины; выбор предметов

Целый ряд высказываний, казалось бы, свидетельствует о том, что никакого выбора предметов не требуется, – напротив, предполагается подражание точное почти до иллюзионизма, до исчезновения различия между подражаемым и подражающим: поэзия и живопись «не что иное, как подражание природе, и чем больше они приближаются к ней, тем больше они соседствуют с совершенством, которое им подобает» [Godeau 1631: s. p.]; «Подражание во всем произведении должно быть столь совершенным, чтобы не воспринималось никакого различия между подражаемой вещью и той, что ей подражает (*entre la chose imitée et celle qui imite*)» [Chapelain 2007: 224]; «Во всех произведениях искусства чем больше следуют за природой и подражают ей, тем более совершенно произведение» [Desmarest 1670: 17].

Однако это якобы «точное» подражание в то же время понимается как опосредованное: природа дается поэту через призму «правил», установленных поэтикой, прежде всего «Поэтикой» Аристотеля. Для такой опосредованной природы Рене Рапен находит ставшую популярной формулу «методически упорядоченная природа (*la nature mise en méthode*)»: «Поэтика» Аристотеля, по его мнению, и есть «не что иное, как природа, упорядоченная методом, и здравый смысл, сведенный к принципам; к совершенству можно прийти лишь посредством этих правил» (т.е. правил, установленных Аристотелем); в другом месте об этих правилах Рапен говорит: «...они созданы лишь для того, чтобы свести природу к методу (*réduire la nature en méthode*), чтобы следовать (*suivre*) за ней шаг за шагом и чтобы не упустить ни одной ее черты» [Rapin 1970: 9, 26]. Требование точного воспроизведения природы, выраженное традиционной метафорой «следования по следам» (лат. *vestigia sequere* – см. [Kaminski 1998: 238]), здесь парадоксально сочетается с требованием согласовывать, гармонизировать природу и метод, заключенный в «правилах» Аристотеля. Сами теоретики, однако, не ощущают здесь никакого противоречия: правила для них тождественны истинной природе. Это отождествление особенно ясно выражено в памятнике английской поэтологии – «Опыте о критике» Александра Поупа, заимствовавшего у Рапена идею природы, упорядоченной методом: «Эти древние правила, открытые, а не измышленные (*discover'd not devise'd*), по-прежнему являются природой, но природой, упорядоченной методически (*Nature Methodiz'd*)» [Pope 1754: 97].

Корреляция понятий природы и метода была намечена уже в трактате «О возвышенном» Псевдо-Лонгина, где говорится, что природа «во всех наших творениях должна предполагаться как фундамент, начало и первое основание», но тут же утверждается, что «наш разум нуждается в методе, чтобы научиться говорить лишь то, что нужно, и говорить это в нужном месте...» (цит. по французскому переводу Буало: [Longin 1840: 320]). Метод уже здесь выступает как ограничительный принцип при обращении к природе (ниже в трактате он уподобляется «узду»). Теоретики классицизма усложняют отношения природы и метода («правил»): последний рассматривается как часть природы, даже как ее основа, и извлекается из природы («открывается» в ней, по выражению

Поупа), чтобы затем стать орудием «правильного» (избирательного и улучшающего) подражания той же природе.

Понятие природы вступает также в корреляцию с понятием истины (*vrai*), которое, по мнению Р. Брея, проникает в поэтологические построения под влиянием картезианства [Bray 1927: 148]; общим знаменателем для понятий природы и истины иногда становится красота (*la beauté*), и в этом случае итоговая формула такова: прекрасно лишь истинное, извлеченное из природы. Яснее всего этот ход мысли выражен в IX послании Буало, где сначала говорится: «Прекрасно лишь истинное (*le vrai*): одно лишь истинное достойно любви (*aimable*); оно должно царить повсюду, даже в вымысле (*fable*)»; а затем выясняется, что красота «истинного» заложена в природе: «Ложное (*le faux*) всегда безжизненно, скучно, вяло (*fade, ennuyeux, languissant*), но природа истинна <...>, только ею одной восхищаются и только ее одну любят во всем» [Voileau 1969 b: 65–66; vv. 43–44, 85–87]. В то же время понимание природы как источника истины и красоты накладывает ограничения на эстетически приемлемую природу: ведь очевидно, что далеко не всё в природе прекрасно и истинно. Понятие природы вновь оказывается опосредованным – на этот раз понятиями истинного и прекрасного.

Вследствие этих опосредований сами понятия природы и природного, естественного (*naturel*) получают разные толкования у теоретиков и становятся неясными, на что обращает внимание уже Паскаль: «Неизвестно, что такое этот природный образец (*modèle naturel*), которому надо подражать...» [Pascal 1871: 289]. Многозначность этих понятий у поэтологов классицизма отмечает и Рене Брей, полагая при этом, что в целом понятие естественного (*naturel*) «выражает соответствие произведения искусства некой идеальной модели, которую условно называют природой» [Bray 1927: 143]. Это соответствие достигалось прежде всего отбором предметов, характерный пример которого находим в «Поэтике» Ла Менардьера: он одобряет поэта, который решит изобразить «жар битвы, ярость бури, несчастье кораблекрушения, иступление ревности» и т.п.; но он не одобрит, если кто-либо «найдет удовольствие в том, чтобы преувеличенно описывать низость скупости, гнусность трусости, черноту коварства, ужас жестокости, грязь бедности и иные неприглядные предметы (*vilaines choses*), которые

мучают и возмущают все благородные души своим отвратительным или удручающим видом» [La Mesnardière 1640: 314–315].

Приведение природы к методу предполагает разделение ее предметов в соответствии с критерием декорума, отвергающего «неприглядное»; это разделение Ла Менардьер и демонстрирует на конкретных примерах. Более общее разделение предлагает Франсуа Шарпантье: есть обычная природа (*Nature ordinaire*) и превосходная природа (*Nature excellente*), в которой тоже есть своя естественность (*Naturelle*); этой более красивой природе (*Nature plus belle*) и подражают художники, основываясь на «образцах, которые они находят в прекрасных греческих статуях»; далее это различие переносится на язык, где существует «естественный язык более красивый, чем обыкновенный естественный язык (*Langage Naturel ordinaire*)» [Charpentier 1683: 633–634]. Второй уровень естественности, который Шарпантье характеризует как превосходный или более красивый, дан в художественных образцах Античности; это не может не напомнить об отождествлении у Рапена и Поупа природы и древних (аристотелевских) правил.

Принцип выбора (разделения) предметов не предполагает полного отказа от подражания «неприглядному», как выражается Ла Менардьер (сюда входит не только отвратительное, но и всё, отклоняющееся от «идеальной модели», в терминологии Р. Брея). Отметим несколько возникающих у поэтологов корректировок этой установки на «идеальную модель». Поэтология классицизма сохраняет восходящую к «Поэтике» Аристотеля (1448 b, 5–10) мысль о том, что миметический акт позволяет получить удовольствие и от отвратительных предметов. В поэтиках, развивающих эту мысль, в качестве образцового отвратительного обычно фигурируют змей / дракон и чудовище: «Ужасаемся вида драконов и чудовищ (*draconum et monstorum*), но изображение их приятно, ибо нас услаждает искусство художника» [Vossius 2010: 460]; «Нет ни змеи, ни отвратительного чудовища (*monstre odieux*), которые, при подражании им посредством искусства, не могли бы нравиться зрению» [Boileau 1969 a: 98; *chant III*, vv. 1–2]. Другая коррекция связана с обсуждаемой д'Обиньяком в «Практике театра» проблемой передачи взволнованной речи человека в состоянии страсти, когда сама природа «без порядка и без правила» приводит человеческую душу «ко всем предметам, мотивам и обстоятельствам ее

страсти». Можно ли подражать этому беспорядку природы? По мнению д'Обиньяка, природный беспорядок не может быть непосредственно перенесен в драму, но посредством определенных «фигур» следует создать «подобие беспорядка природы (*une ressemblance du desordre de la Nature*)» [d'Aubignac 1715: 310–311]. Рене Брей [Bray 1927: 151] полагает, что рассуждение д'Обиньяка предвосхищает знаменитую формулу «прекрасный беспорядок» у Буало (в «Поэтическом искусстве», *chant II, v. 72*, применительно к оде). Беспорядок, таким образом, не исключается ни из сферы предметов подражания, ни из области эстетического в целом.

В поэтологических рассуждениях о жанре романа в качестве достойного предмета подражания появляется «повседневное», которое отождествляется с естественным (т.е., по сути, с природой) и противопоставляется героическому и высокому. Это видно в рассуждении Жана Донно де Визе по поводу романа Мадлен де Скюдери «Клелия»: «...описывать то, что говорится и делается всякий день, – значит найти единственное и верное средство нравиться... Вещи самые великие и возвышенные больше не вызывают доверия, <...> теперь любят лишь вещи самые обычные, когда они хорошо выражены, и не хотят больше ничего кроме естественного (*naturel*)» [Donneau de Visé 1663: 169–170].

Наконец, на периферии классицистической поэтологии существовало мнение, что вся природа, без исключений и ограничений, может быть предметом подражания. Такое мнение высказано в ходе полемики о «Сиде» в анонимном трактате о «расположении (*disposition*)» в драме, присовокупленном к также анонимной «Речи к Клитону»: «...природа не создала ничего, чему искусство не могло бы подражать» [Discours à Cliton 1637: 41]. Это сочинение стало «лебединой песней нерегулярной поэтики» [Génétiot 2005: 67], которая далее была вытеснена вышеописанными концепциями методически организованной природы.

Способ подражания: улучшение природы

Методическое упорядочение природы достигается не только отбором предметов, но и способом подражания, которое должно поднимать природу до статуса произведения искусства. Этот способ подражания характеризуется как улучшение, исправление

(corriger), полировка (polir), украшение (orner); природа трактована как несовершенное или незавершенное, как «черновик», «материя» для художника. По мнению Доминика Буура, «природа не дает изящества (délicatesse), и придать итоговое совершенство производимым ею вещам она предоставляет искусствам»; подобно тому как ремесленник должен «полировать мрамор и драгоценные камни», следует «полировать, очищать и украшать наш язык» – эту работу совершает мастер слова [Bouhours 1671: 80]. Для Пьера Лемуана природа – необработанный материал, которому художник придает форму: «Необходимо, чтобы поэт исправлял недостатки природы и завершал то, что она сделала лишь вчерне <...>; чтобы из заурядной, старой материи он извлекал драгоценные и новые формы» [Le Moine 1641: 29]. Принцип улучшения может применяться не только к природе, но и к истине, которая с природой тесно связана. Жан-Луи Гез де Бальзак, одобряя Корнеля, который трактовал римлянина Цинну в духе современного идеала «honnête homme», отмечает: Корнелю позволили это сделать «законы искусства, которое полирует и украшает истину (polit et orne la vérité); которое, подражая, позволяет отдавать предпочтение; которое порой предлагает подобное, а порой – лучшее» [Balzac 1648: 360–361].

Смысловое напряжение между идеями подражания и улучшения (исправления, украшения) ощущалось некоторыми теоретиками, пытавшимися обосновать возможность их сосуществования. Рене Ле Боссю на примере изображения характеров подробно объясняет, как можно подражать и украшать одновременно. В характере есть черты постоянные и изменчивые; первые менять нельзя, поскольку от них зависит «сходство», последние – можно: «Так, не меняя сходства и точности характера, хороший поэт, как хороший художник, может улучшить свои персонажи» [Le Bossu 1708: 468–469].

Подражание природе на стилистическом уровне

Подобие природе должно быть достигнуто не только на уровне изображаемого предмета, но и в стиле, который должен быть естественным (naturel). Иначе говоря, в выборе стиля тоже следует ориентироваться на природу: «...природа должна быть

единственным вождем, которым нужно руководствоваться при использовании <...> фигур и метафор» [Rapin 1970: 51]. Естественность в стиле соответствует принципу *dissimulatio artis*: «искусность» следует скрывать, избегая, как пишет Рапен, «слишком надуманных фраз, слишком цветистого стиля», необычных выражений; поэзии «подобает одна лишь простота (*simplicité*)» [Rapin 1684: 109]. Отрицательный пример дают итальянцы с их цветистым стилем, напоминающим «те загримированные лица, в которых много яркости, но нет ничего естественного» [Bouhours 1671: 50].

Если на уровне изображаемого предмета искусство должно поднимать природу в высокую сферу изящного, то на уровне стиля, напротив, – искусство спускается к природе, к ее «безыскусной» простоте.

Апология подражания природе: аргумент взаимности

Выбор подражания как основной творческой стратегии оправдан тем обстоятельством, что подражает и сама природа. Принцип подражания, таким образом, трактуется не антропологически, как свойство человека (так было в «Поэтике» Аристотеля), но космически – как свойство всего мироздания. Подражая природе, поэт подражает не только ее предметам, но и самому действию подражания, которое природа совершает постоянно. Мысль о подражании, совершающемся в природе, высказывалась уже в поэтиках итальянского Ренессанса (например, у Аньоло Сеньи – см. [Лозинская 2010: 385]); в текстах XVII в. она становится «широко разделяемым убеждением» [Zuber 1971: 390], появляясь, например, у Паскаля: «Природа подражает себе (*s'imité*). <...> Числа подражают пространству, хотя их природа совсем другая» [Pascal 1871: 390]. Наиболее детально эта идея разработана у Гийома Кольте, который, в доказательство положения, что «все в мире действует посредством примера и подражания (*par exemple et par imitation*)», рисует панораму всеобщего подражания, охватывающего мироздание: земля в своих сотрясениях «подражает различным движениям Небес»; море подражает им же «в своих приливах и отливах» и т.д. Этот круговорот подражаний в природе захваты-

вает и «науки и искусства», ибо «их обычные занятия – не что иное, как беспрерывные подражания» [Colletet 1658: 11–13].

Мы имеем здесь дело практически с тем же аргументом взаимности, который оправдывал подражание классическим авторам: мы (современные французы) можем подражать классикам, потому что и они сами в свое время подражали своим предшественникам. Но и природе мы подражаем потому, что сама природа «беспрерывно» (как выражается Кольте) подражает.

Лозинская 2010 – *Лозинская Е.В.* Подражание // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010.

Махов 2020 – *Махов А.Е.* Категория правдоподобия в литературной теории французского классицизма // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 2. С. 10–33.

Пановски 1999 – *Пановски Э.* Idea. К истории понятия в теории искусства от античности до классицизма / Пер. Ю.Н. Попова. СПб.: Аксиома, 1999.

D'Aubignac 1715 – *Aubignac F. d' La Pratique du Théâtre*. Т. 1. Amsterdam: Bernard, 1715.

Balzac 1648 – *Balzac J.-L. Guez de. Lettre à Corneille*, 17.1.1643 // *Balzac J.-L. Guez de. Lettres choisies*. Paris, 1648.

Boileau 1969 a – *Boileau N. Ars poétique* // *Boileau N. Œuvres*. Т. 2. Paris: Garnier – Flammarion, 1969.

Boileau 1969 b – *Boileau N. Épître IX* // *Boileau N. Œuvres*. Т. 2. Paris: Garnier – Flammarion, 1969.

Bouhours 1671 – *Bouhours D. Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris: Mabre-Cramoisy, 1671.

Bray 1927 – *Bray R. La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Hachette, 1927.

Chapelain 2007 – *Chapelain J. Lettre à Antoine Godeau sur la règle des vingt quatre heures* // *Chapelain J. Opuscules critiques*. Genève: Droz, 2007.

Charpentier 1683 – *Charpentier F. De l'excellence de la langue françoise*. Т. 2. Paris: Bilaine, 1683.

Colletet 1658 – *Colletet G. Discours de l'éloquence et de l'imitation des Anciens*. Paris: Sommaville et Chamhoudry, 1658.

Desmarest 1670 – *Desmarest J. La Comparaison de la langue et de la poésie françoise avec la grecque et la latine*. Paris: Billaine, 1670.

Discours à Cliton 1637 – Discours à Cliton sur les Observations du Cid, avec un traité de la disposition du poème dramatique et de la prétendue règle de vingt-quatre heures. Paris, 1637.

Donneau de Visé 1663 – *Donneau de Visé J. Nouvelles Nouvelles*. P.: Quinet, 1663. Vol. III.

- Génetiot 2005 – *Génetiot A.* Le classicisme. P.: Quadrige, 2005.
- Godeau 1631 – *Godeau A.* Discours sur les oeuvres de M. de Malherbe // *Malherbe F.* Les oeuvres. Paris: Chappellain, 1631.
- Joannes Saresberiensis 1855 – *Joannes Saresberiensis.* Metalogicus // *Patrologiae cursus completus.* Series latina. Vol. 199. Parisiis: Apud J.P. Migne, 1855.
- Kaminski 1998 – *Kaminski N.* Imitatio // *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* / Hrsg. von G. Ueding. Bd 4. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- La Mesnardière 1640 – *La Mesnardière J.* La Poétique. Paris: Sommaville, 1640.
- Le Bossu 1708 – *Le Bossu R.* Traité du poème épique. Nouvelle edition. Paris: Nyon, 1708.
- Le Laboureur 1666 – *Le Laboureur L.* Charlemagne. Poème Heroique. Préface. Paris: Billaine, 1666.
- Le Moyne 1641 – *Le Moyne P.* Hymnes de la sagesse divine et de l'amour divin, avec un Discours de la poésie. Paris: Cramoisy, 1641.
- Longin 1840 – *Longin.* Traité du sublime // *Boileau N.* Oeuvres complètes. Paris: Didot, 1840.
- Pascal 1871 – *Pascal B.* Pensées // *Pascal B.* Œuvres complètes. Vol. 1. Paris: Hachette 1871.
- Pope 1754 – *Pope A.* Essay on Criticism // *Pope A.* The Works. Vol. 1. London: Knapton etc., 1754.
- Rapin 1684 – *Rapin R.* Les comparaisons des grands hommes de l'antiquité. T. 1. Paris: Muguet, 1684.
- Rapin 1970 – *Rapin R.* Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes / Ed. E.T. Dubois. Genève; Paris: Droz, 1970.
- Vossius 2010 – *Vossius G.J.* Poeticarum institutionum libri tres. Vol. 1. Leiden; Boston: Brill, 2010.
- Zuber 1971 – *Zuber R.* La critique classique et l'idée d'imitation // *Revue d'Histoire littéraire de la France.* 1971. Vol. 71. N 3.