

Стендаль

**Собрание сочинений в
пятнадцати томах**

Том 7. Расин и Шекспир.

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84
С79

Стендаль Ф.
С79 Собрание сочинений в пятнадцати томах: Том 7. Расин и Шекспир. / Стендаль – М.: Книга по Требованию, 2024. – 396 с.

ISBN 978-5-458-50260-3

Стендаль - один из тех писателей, кто составил славу французской литературы XIX века. Его перу принадлежат "Пармская обитель", "Люсьен Левель", "Ванина Ванини", вершиной же творчества писателя стал роман "Красное и черное".

ISBN 978-5-458-50260-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мы совсем не похожи на тех маркизов в расшитых камзолах и больших черных париках стоимостью в тысячу экю, которые около 1670 года обсуждали пьесы Расина и Мольера.

Эти великие люди хотели угодить маркизам и работали для них.

Я утверждаю, что отныне нужно писать трагедии для нас, рассуждающих, серьезных и немного завистливых молодых людей года от воплощения божия 1823. Эти трагедии должны писаться прозой. В наши дни александрийский стих большей частью есть лишь покров для глупости.

Царствования Карла VI, Карла VII, благородного Франциска I являются для нас богатым источником национальных трагедий глубокого и длительного интереса. Но как описать хоть сколько-нибудь правдоподобно кровавые события, о которых рассказывает Филипп де Комин, и скандальную хронику Жана де Труа, если слово *пистолет* никак не может быть употреблено в трагедийном стихе?

Драматическая поэзия находится во Франции на той же ступени, на какой в 1780 году нашел живопись знаменитый Давид. Первые опыты этого отважного гения были исполнены в вялой и пошлой манере Лагре-не, Фрагонаров и Ванлоо. Он написал три или четыре картины, списавшие большое одобрение. Наконец —

и это делает его бессмертным — он заметил, что глупый жанр старой французской школы уже не соответствует суровому вкусу народа, у которого начинала развиваться жажда энергичных деяний. Г-н Давид, дерзнув изображать Брута и Горациев, указал живописи, как свернуть с пути Лебренов и Миньяров. Продолжая следовать заблуждениям века Людовика XIV, мы навсегда остались бы лишь бледными подражателями.

Все говорит за то, что мы находимся накануне подобной же революции в поэзии. Пока не наступит день успеха, нас, защитников *романтического жанра*, будут осыпать бранью. Но когда-нибудь этот великий день наступит, французская молодежь пробудится; эта благородная молодежь будет удивлена тем, что так долго и с таким глубоким убеждением восхваляла такой страшный вздор.

Две нижеследующие статьи, написанные в несколько часов и больше усердием, чем талантом, как это легко можно заметить, были напечатаны в номерах 9 и 12 «Paris Monthly Review».

Автор по самому роду своих занятий далек от каких-либо литературных претензий; он высказал без всякого искусства и красноречия то, что ему кажется истиной.

Автор всю жизнь был занят иными трудами и даже не имеет права рассуждать о литературе; если он высказывает иногда в резкой форме свои мысли, то только потому, что из уважения к публике он хотел изложить их ясно и в немногих словах.

Если бы автор, повинувшись лишь чувству справедливого недоверия к своим силам, окружил свои суждения неуязвимым аппаратом тех изящных и условных форм, которые приличествуют всякому, кто имеет несчастье не восхищаться всем тем, чем восхищаются люди, определяющие общественное мнение, — его скромность была бы, конечно, в безопасности; но он писал бы гораздо пространнее, а в наше время нужно торопиться, особенно когда речь идет о литературных пустяках.

РАСИН И ШЕКСПИР

ГЛАВА I

НАДО ЛИ СЛЕДОВАТЬ ЗАБЛУЖДЕНИЯМ РАСИНА
ИЛИ ЗАБЛУЖДЕНИЯМ ШЕКСПИРА, ЧТОБЫ ПИСАТЬ
ТРАГЕДИИ, КОТОРЫЕ МОГЛИ БЫ ЗАИНТЕРЕСОВАТЬ
ПУБЛИКУ 1823 ГОДА?

Во Франции этот вопрос кажется избитым, однако мы до сих пор слышали доводы только одной стороны; журналы самых противоположных политических взглядов — «Quotidienne», так же как и «Constitutionnel», — согласны друг с другом лишь в одном: объявляя Французский театр не только первым театром в мире, но и единственно разумным. Если бы бедный романтизм захотел выступить с каким-нибудь возражением, газеты всех направлений оказались бы для него равно закрытыми.

Но эта кажущаяся немилость ничуть не пугает нас, так как это вопрос узких, кружковых пристрастий. Мы ответим лишь одним доводом:

Какое литературное произведение имело наибольший успех во Франции за последние десять лет?

Романы Вальтера Скотта.

Что такое романы Вальтера Скотта?

Это романтическая трагедия со вставленными в нее длинными описаниями.

Нам укажут на успех «Сицилийской вечерни», «Парии», «Маккавеев», «Регула».

Эти пьесы доставляют большое удовольствие; но они не доставляют *драматического удовольствия*. Публика, которая, надо сказать, не пользуется чрезмерной

свободой, любит, когда высказывают благородные чувства в красивых стихах.

Но это удовольствие *эпическое*, а не драматическое. Чтобы вызвать глубокое волнение, здесь недостает иллюзии. Такова неосознанная причина — неосознанная потому, что в двадцать лет, что бы ни говорили, человек хочет наслаждаться, а не рассуждать, и отлично делает; такова тайная причина того, что юная публика Второго Французского театра так нетребовательна по отношению к фабуле пьес, которым она аплодирует с величайшим восторгом. Что может быть нелепее, например, фабулы «Парии»? Она не выдерживает ни малейшей критики. Все критиковали ее, но критика эта не подействовала. Почему? Потому что публика хочет лишь красивых стихов. Публика идет в нынешний Французский театр послушать торжественные оды, притом энергично выражающие благородные чувства. Достаточно, если они будут соединены между собой несколькими связующими стихами. Здесь наблюдается то же, что в балетах на улице Пельтье: действие должно быть лишь предлогом для красивых па и — плохо ли, хорошо ли — мотивировать приятные танцы.

Я безбоязненно обращаюсь к этой заблуждающейся молодежи, считавшей, что она служит делу патриотизма и национальной чести, освистывая Шекспира на том основании, что он был англичанином. Я исполнен уважения к трудолюбивой молодежи — надежде Франции — и буду говорить с нею суровым языком правды.

Весь спор между Расином и Шекспиром заключается в вопросе, можно ли, соблюдая два единства: *места и времени*, — писать пьесы, которые глубоко заинтересовали бы зрителей XIX века, пьесы, которые заставили бы их плакать и трепетать, другими словами, доставили бы им *драматическое* удовольствие вместо удовольствия *эпического*, привлекающего нас на пятидесятое представление «Парии» или «Регула».

Я утверждаю, что соблюдение этих двух единств: *места и времени* — привычка чисто французская, *привычка, глубоко укоренившаяся*, привычка, от которой нам трудно отделаться, так как Париж — салон Европы и задаст ей тон; но я утверждаю также, что эти единства отнюдь не обязательны для того, чтобы вы-

звать глубокое волнение и создать подлинное драматическое действие.

Почему вы требуете, сказал бы я сторонникам классицизма, чтобы действие трагедии длилось не более двадцати четырех или тридцати шести часов и чтобы место действия не менялось или, по крайней мере, как говорит Вольтер, менялось лишь в пределах одного дворца?

Академик. Потому, что неправдоподобно, чтобы действие, представляемое в течение двух часов, длилось неделю или месяц или чтобы за несколько минут актеры пересезжали из Венеции на Кипр, как в «Отелло» Шекспира, или из Шотландии к английскому двору, как в «Макбете».

Романтик. Не только это неправдоподобно и невозможно; так же невозможно и то, чтобы спектакль длился двадцать четыре или тридцать шесть часов¹.

Академик. Боже избави нас от нелепой мысли утверждать, что условное время действия должно строго соответствовать *материальному* времени, которое занимает представление. Тогда бы правила были настоящими оковами для гения. В подражательных искусствах нужно быть строгим, но не педантичным. Зритель отлично может себе представить, что за время антрактов прошло несколько часов, тем более, что внимание его отвлекают симфонии, которые играет оркестр.

Романтик. Будьте осторожнее в словах, сударь, вы даете мне огромное преимущество; вы, значит, согласны с тем, что зритель может себе *представить*, что время действия, происходящего на сцене, больше того, которое он провел в театре. Но, скажите, можно ли представить себе, что время действия вдвое, втрое, вчетверо, в сто раз больше настоящего времени? Где мы тогда остановимся?

Академик. Станные вы люди, современные философы; вы браните поэтику, так как, по вашим словам, она сковывает гения; а теперь, чтобы доказать пригодность правила *единства времени*, вы заставляете нас приминять его с математической строгостью и точностью.

¹ Диалог Эрмеса Висконти в «Conciliatore», Милан, 1818.

Ведь зритель, конечно, не может себе представить, что прошел год, месяц или хотя бы неделя с тех пор, как он получил свой билет и вошел в театр. Не достаточно ли вам этого?

Романтик. А кто вам сказал, что зритель не может себе этого представить?

Академик. Мне говорит это разум.

Романтик. Прошу простить меня; разум не мог вам сообщить это. Зритель, говорите вы, может себе представить, что прошло двадцать четыре часа с тех пор, как он два часа тому назад вошел в свою ложу; но откуда вы могли бы это узнать, если бы вам не сказал этого опыты? Откуда могли бы вы узнать, что часы, которые кажутся такими долгими для скучающего человека, как будто летят для того, кто веселится, если бы вас не учил этому опыты? Словом, один только *опыты* должен разрешить наш спор.

Академик. Конечно, опыты.

Романтик. Так вот! Опыт уже высказался против вас. В Англии в продолжение двух веков, в Германии в течение пятидесяти лет ставят трагедии, действие которых продолжается целые месяцы, и воображение зрителей отлично представляет себе это.

Академик. Ну, вы ссылаетесь на иностранцев, да еще на немцев!

Романтик. Мы поговорим как-нибудь в другой раз об этом неоспоримом превосходстве французов вообще и жителей Парижа в частности над всеми народами мира. Я отдаю вам справедливость; вы *искренне убеждены* в этом превосходстве, вы — деспоты, избалованные двухвесковой лестью. Случаю было угодно поручить вам, парижанам, создавать литературные репутации в Европе; а одна умная женщина, известная своим полным *энтузиазма* преклонением перед красотами природы, чтобы понравиться парижанам, воскликнула: «Самая красивая канавка на свете — это канавка на улице Бак!» Все добропорядочные писатели не только во Франции, но и во всей Европе льстили вам для того, чтобы получить от вас взамен немного литературной славы; и то, что вы называете *внутренним чувством, психологической очевидностью*, не что иное,

как психологическая очевидность избалованного ребенка, другими словами, *привычка к лести*.

Но вернемся к нашей теме. Можете ли вы отрицать, что жителей Лондона или Эдинбурга, соотечественников Фокса и Шеридана,— а они, может быть, не такие уж глупцы — ничуть не шокируют трагедии, вроде «Макбета»? Так вот, эта пьеса, ежегодно бесчисленное количество раз вызывающая аплодисменты в Англии и Америке, начинается убийством короля и бегством его сыновей, а кончается возвращением этих принцев с армией, которую они собрали в Англии, чтобы свергнуть с престола кровавого Макбета. Этот ряд действий по необходимости требует многих месяцев.

Академик. Ах! Вы никогда не убедите меня в том, что англичане и немцы, хоть они и иностранцы, действительно воображают, что проходят целые месяцы в то время, как они сидят в театре.

Романтик. Так же как и вы никогда не убедите меня в том, что французские зрители думают, будто прошло двадцать четыре часа в то время, как они смотрели представление «Ифигении в Авлиде».

Академик (теряя терпение). Это совсем другое дело!

Романтик. Не сердитесь, благоволите обратить внимание на то, что происходит в вашей голове. Попробуйте откинуть на мгновение завесу, которую привычка набрасывает на действия, протекающие так быстро, что вы уже почти потеряли способность следить за ними глазом и видеть, как они *совершаются*. Договоримся относительно слова *иллюзия*. Когда мы говорим, что воображение зрителя допускает, будто прошло все то время, которое необходимо для изображаемых на сцене событий, то это не значит, что иллюзия зрителя заставляет его верить, будто время это действительно протекло. Дело в том, что зритель, увлеченный действием, не обращает на это внимания, он совсем не думает о том, сколько прошло времени. Ваш парижский зритель ровно в семь часов видит, как Агамемнон будит Аркаса, он является свидетелем прибытия Ифигении, он видит, как ее ведут к алтарю, где ее ждет иезуит Калхас; если спросить его, то он мог бы ответить, что для всех этих событий потребовалось несколько

ко часов. Однако, если во время спора Ахилла с Агамемноном он взглянет на часы, часы скажут ему: восемь с четвертью. Кто из зрителей удивится этому? Однако пьеса, которой он аплодирует, тянется уже несколько часов.

Причина вот в чем: даже ваш парижский зритель привык видеть, что время на сцене и в зрительном зале протекает неодинаково быстро. Это факт, который вы не можете отрицать.

Ясно, что даже в Париже, даже в театре на улице Ришелье воображение зрителя охотно следует за вымыслом поэта. Публика не обращает никакого внимания на промежутки времени, которые необходимы поэту, так же как в скульптуре ей не приходит в голову упрекать Дюпати и Бозио в том, что их фигурам недостает движения. Это одна из слабых сторон искусства. Зритель, если он не педант, занят исключительно развитием страстей и событиями, происходящими перед его глазами. Совершенно одно и то же происходит в голове парижанина, аплодирующего «Ифигении в Авлиде», и в голове шотландца, которого восхищает история его старых королей, Макбета и Дункана. Единственная разница в том, что парижанин, принадлежащий к почтенной семье, усвоил себе привычку смеяться над шотландцем.

Академик. То есть, по-вашему, театральная иллюзия для обоих совершенно одинакова?

Романтик. Питать *иллюзии*, впасть в *иллюзию* — значит ошибаться, как говорит словарь Академии. *Иллюзия*, говорит господин Гизо, возникает, когда какая-нибудь вещь или образ вводят нас в заблуждение своим обманчивым видом. Следовательно, иллюзия означает действие человека, верящего в то, чего нет, как, например, при сновидении. Театральная иллюзия — это действие человека, верящего в реальность того, что происходит на сцене.

В прошлом году (в августе 1822 года) солдат, стоявший на часах в театре Балтиморы, видя, как Отелло в пятом акте трагедии этого имени собирается убить Дездемону, воскликнул: «Никто не посмеет сказать, что в моем присутствии проклятый негр убил белую женщину!» В то же мгновение солдат выстрелил и ра-

нил в руку актера, игравшего Отелло. Каждый год газеты сообщают о подобных случаях. Так вот: этот солдат испытал *иллюзию*, он поверил в реальность действия, происходившего на сцене. Но обыкновенный зритель в минуту величайшего наслаждения, с восторгом аплодируя Тальмá-Манлию, говорящему своему другу: «Знаешь ли ты это письмо?»,— уже в силу того, что он аплодирует, не испытывает *полной иллюзии*, так как он аплодирует Тальмá, а не римлянину Манлию: Манлий не делает ничего достойного одобрения, его поступок вполне естествен и вполне в его интересах.

Академик. Простите меня, дорогой, но то, что вы мне говорите,— общее место.

Романтик. Простите меня, дорогой, но то, что вы мне говорите, есть поражение человека, который благодаря долгой привычке отделяться изящными фразами потерял способность логически мыслить.

Вы не можете не согласиться, что иллюзия, которую ищут в театре, не есть полная иллюзия. *Полная иллюзия* — иллюзия солдата на часах в театре Балтимора. Зрители отлично знают, что они находятся в театре и присутствуют на представлении произведения искусства, а не при действительном событии, и с этим вы не можете не согласиться.

Академик. Кто же станет отрицать это?

Романтик. Значит, вы соглашаетесь с *неполной иллюзией*? Берегитесь!

Не кажется ли вам, что от времени до времени, например, два или три раза в каждом акте и каждый раз на одну или две секунды, иллюзия бывает полной?

Академик. Это не совсем ясно. Чтобы ответить вам, мне нужно было бы несколько раз пойти в театр и понаблюдать за собой.

Романтик. О, вот очаровательный и совершенно искренний ответ! Сразу видно, что вы уже член Академии и больше не нуждаетесь в голосах ваших коллег, чтобы быть избранным в нее. Человек, которому нужно было бы составлять себе репутацию образованного литератора, всячески остерегался бы рассуждать так ясно и точно. Берегитесь, если вы и в дальнейшем будете так же искренни, мы с вами сговоримся.

Мне кажется, что эти мгновения *полной иллюзии*

случаются чаще, чем обычно полагают, а главное, чем это допускают в лигатурных дискуссиях. Но эти мгновения бесконечно кратки; они длятся, может быть, полсекунды или четверть секунды. Тотчас же забываешь о Манли, чтобы видеть лишь Тальма; они более продолжительны у молодых женщин, которые по этой причине и проливают столько слез, когда исполняется трагедия.

Но посмотрим, в какие моменты трагедии зрителя могут ожидать эти дивные мгновения *полной иллюзии*.

Эти чудесные мгновения не встречаются ни в момент перемены места действия, ни в момент, когда поэт заставляет зрителя перенестись на десять—пятнадцать дней вперед, ни в момент, когда поэт принужден вложить в уста одного из своих персонажей длинный рассказ только для того, чтобы осведомить публику о предшествовавшем событии, которое ей должно стать известным, ни в момент, когда появляются три—четыре восхитительных стиха, замечательных *как стихи*.

Эти чудные и столь редкие мгновения *полной иллюзии* могут случиться лишь в разгаре оживленной сцены, когда реплики актеров мгновенно следуют одна за другой, например, когда Гермiona говорит Оресту, который убил Пирра по ее приказанию:

Но кто тебе велел?

Однако эти мгновения *полной иллюзии* не наступят ни тогда, когда на сцене совершается убийство, ни тогда, когда стража арестует героя и уводит его в тюрьму. Мы не можем поверить в реальность таких сцен, и они никогда не производят иллюзии. Эти места лишь подготавливают те сцены, во время которых зрители находят эти дивные полсекунды; так вот я утверждаю, что эти краткие мгновения *полной иллюзии* *чаще встречаются в трагедиях Шекспира, чем в трагедиях Расина*.

Все удовольствие от трагического зрелища зависит от того, насколько часты эти краткие мгновения иллюзии, и от волнения, в котором они оставляют душу зрителя в промежутках между ними.

Одним из самых непреодолимых препятствий для наступления этих моментов иллюзии является восхище-