

Л. А. Симонова

**РОЛЬ ЖАНА ШАПЛЕНА
В РАЗВИТИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
И КРИТИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА**

Библиотека-читальня им. А. С. Пушкина, Москва, Россия

Поступила в редакцию 06.07.2023 г.

Принята к публикации 06.06.2024 г.

doi: 10.5922/vestnikpsy-2024-3-4

Для цитирования: Симонова Л. А. Роль Жана Шаплена в развитии французской литературной теории и критики первой половины XVII века // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2024. № 3. С. 37 – 50. doi: 10.5922/vestnikpsy-2024-3-4.

Основная цель статьи – представить многогранность фигуры Жана Шаплена как крупнейшего французского критика и теоретика литературы первой половины XVII в. Большое внимание уделяется связи Шаплена со своим временем, когда изменялись функция литературы и положение литератора, а также его значительному вкладу в становление и закрепление классицистической эстетики на национальной почве. В статье ставится вопрос о роли критика в развитии словесности и его влиянии на формирование эстетического вкуса, его посредничестве между автором и зрительской / читательской аудиторией, а также о характере требуемой временем политизации литературного творчества, об отношении творца и власти. Тексты Шаплена рассматриваются в их единстве, что позволяет проследить развитие направляющих идей и углубление основополагающих для его теоретизирования понятий, таких как «правдоподобие», «вкус», «приличие», «польза», «нравственность», «образованность», «мода», «ясность», «новизна», получающих смысловое усложнение в соответствии с их использованием применительно к разным – фикциональным и нефикциональным – жанрам. На примере отдельных сочинений Шаплена прослеживается характер развертывания его критико-теоретического дискурса, являющийся отражением принципа эстетико-философского мышления французского классицизма в целом.

Ключевые слова: литература, критик, классицизм, античность, драма, жанр, повествование, стиль, вкус, правдоподобие, новизна

Феномен Жана Шаплена (1595–1674) – самого авторитетного французского критика и теоретика литературы первой половины XVII в.¹ – имеет сразу несколько граней как индивидуального характера (писательские способности и широкая осведомленность в области литературы, что

¹ В «Словаре французской словесности» (1996) Шаплен назван «настоящим регентом Парнаса»: «Приблизительно между 1640 и 1665 годами именно он был настоящим регентом Парнаса» [3, р. 309]. Даже неуспех опубликованной в 1656 г. первой части героической поэмы «Орлеанская дева, или Освобожденная Франция» и последовавшие за этим сатирические нападки Буало не подорвали его репутации самого влиятельного литератора, с мнением которого уважительно считались (заметим, что поэма была раскритикована не сразу, двенадцать песен выдержали шесть изданий, что послужило Шаплению стимулом для работы над второй частью).



позволило создать оригинальную эстетическую систему), так и знаковых для того времени: относительная самостоятельность и безусловная влияние в качестве литератора свидетельствуют об изменении социального статуса писателя, а также о выделении литературы в отдельную область культурной активности с закреплением за ней определенных функций¹. Шаплен первым откликнулся на запрос своего века — укрепить на национальной почве с ориентацией на труды итальянских ученых² и с учетом специфики развития французской словесности, прежде всего драматических жанров, литературную теорию и критику, в которых постулируемые неизменные каноны непротиворечиво соотносились бы с современными требованиями вкуса образованного общества. Тексты Шаплена, среди которых предисловия к «Гусману де Альфараче» Алемана (1620) и «Адонису» Марино (1623), «Письмо о правиле двадцати четырех часов» (1630), «Замечания об “Истории фландрских войн” кардинала Бентивольо» (1632), «Рассуждение о репрезентативной поэзии» (1635), «Мнение Французской академии о трагикомедии “Сид”» (1637), «О чтении старых романов» (1646), предисловия к первой (1656) и второй (1667) частям «Орлеанской девы»³, легли в основу французской классицистической теории, открыв путь Менардьеру, д’Обиньяку, Буало, Рапену⁴.

¹ В XVII в. происходит признание за литературой исключительной автономии. Об этом говорит, например, с семиотической позиции А. Компаньон, рассматривая подвижки ценностно-смыслового наполнения понятий «литература» и «писатель» [8], или с социологической позиции А. Виала, констатируя укрепление общественного положения писателя благодаря разным политическим и социальным факторам (появление меценатства, увеличение читательской аудитории за счет буржуазии, расширение юридических и экономических прав автора на его произведения, функционирование государственной цензуры, потеснившей цензуру церковную). Именно в эту эпоху литература превращается в профессию, притом что авторство проявляет себя не только как талант письма, но и как разрабатываемые стратегии успеха [16].

² Можно согласиться с позицией Р. Брэ, согласно которой исток классицистической доктрины нужно искать не во Франции XVI в., но в Италии в трудах комментаторов Аристотеля, таких как Ф. Робортелло, Дж. Магджи, П. Веттори, А. Минтурно, Л. Кастельветро, Ж. Скалигера (который был итальянцем по происхождению и культуре) [2]. Шаплен опирался также на работы нидерландского филолога Д. Хейнсия.

³ Не все перечисленные тексты были опубликованы, что не препятствовало их известности. Так, «Письмо о правиле двадцати четырех часов», «Замечания об “Истории фландрских войн” кардинала Бентивольо», «Рассуждение о репрезентативной поэзии», «Мнение Французской академии о трагикомедии “Сид”», «О чтении старых романов» распространялись в буржуазно-аристократических кругах в рукописном виде.

⁴ Принадлежащие им поэтики и трактаты, закрепляющие нормативную программу, появятся позднее направляющих работ Шаплена: «Поэтика» Менардьера — в 1639 г., «Практика театра» д’Обиньяка — в 1657 г., «Поэтическое искусство» Буало и «Размышление о поэтике Аристотеля и о сочинениях древних и новых поэтов» Рапена — в 1674 г. По утверждению А. Дюпра, усилия Шаплена «сосредоточены на том, чтобы снабдить Францию системой мысли и кодификацией литературного материала, которые не ограничиваются комментированием теоретических текстов Античности, более или менее способных обрамлять современную продукцию. Для этого ему нужно было начать формировать идею поэзии, которая основывалась бы собственно на литературных моделях, чтобы разработать затем критерии суждения об успешном произведении и наметить программу рационализированной национальной литературы» [9, p. 40]. О закреплении классицистических теоретических концептов см. также статью А. Е. Махова [1].



Образование, полученное в университетских коллежах (Шаплен принадлежал к семье парижского нотариуса), блестящее знание греческого, латыни, итальянского и испанского языков, позволившее ему стать одним из лучших знатоков античной и современной европейской словесности и литературной теории, усиленные занятия писательством (в частности, переводческая деятельность¹ и тридцатилетняя работа над поэмой «Орлеанская дева») и языковыми — лексико-стилистическими — проблемами (что найдет выражение в составлении «Словаря французского языка»), интересы в разных научных областях (о которых свидетельствует обширная переписка с представителями науки разных стран²), широкие связи в аристократических и придворных кругах³, покровительство Ришелье (на службу к которому как литератор он поступил в 1633 г.⁴), а затем Мазарини и Кольбера (по поручению последнего он составлял характеристики писателей, которые могли претендовать на официальное признание их заслуг и финансовую поддержку государства) — все это в совокупности обусловило его блестящую карьеру и финансовую успешность. Общественное положение Шаплена укрепились не только благодаря взаимоотношениям с Ришелье, с которым он периодически встречался и которого консультировал по литературным вопросам, но и членству во Французской академии, одним из основате-

¹ Шаплени принадлежит перевод романа Алемана «Гусман де Альфараче», опубликованный анонимно в 1620 г.

² Известны многочисленные письма, адресованные Шапленом людям света, ученым, политикам и литераторам (из писателей в числе его корреспондентов были Корнель, Лафонтен, мадам де Севинье, Мерэ, Ракан, Гез де Бальзак). Он активно интересовался историей, физикой, математикой, медициной, анатомией, астрономией, распространял в парижском обществе сведения о научных открытиях.

³ Шаплен начинает со службы в семье связанного с королевским двором маркиза де Ла Трусса (сначала в качестве наставника его детей, а позже и его секретаря), затем переходит к герцогу де Лонгвилю. Постепенно, принятый во многих аристократических домах и пользующийся доверием многих влиятельных особ, он укрепляется в роли осведомителя и посредника. О причинах плодотворности этой деятельности К. Жуод и Э. Мерлен говорят следующим образом: «...особенно благодаря активности своего письма (как поэта, критика, прилежного автора писем), своему владению разными кодами правдоподобия, требующего установления новых норм, он использовал переходы значений из одной сферы в другую — он был во всех смыслах оператором коммуникации, переводящим силы в слово и словом» [13]. В одном из писем Шаплен сетует на свою занятость: «Почему у меня столько хороших друзей, которым я должен нанести визит, и почему я должен постоянно присутствовать в Академии?» (письмо маркизу Монтозье от октября 1640 г.) [6, р. 702]. В другом письме он сближает занятия языками и литературой с выгодной способностью к «политике»: «Если есть какой-либо талант, которым я могу похвалиться, это политика, рассуждению о которой и применению этого [рассуждения], помимо данного мне по рождению положения, меня научили древние греческий и латинский и современные итальянский и испанский» (письмо Трамбе от декабря 1840 г.) [6, р. 738].

⁴ Ришелье сначала награждает Шаплена, а затем назначает ему пенсию в тысячу ливров. Этими поощрениями Шаплен обязан не столько «Оде кардиналу», опубликованной в 1637 г., сколько текстам по теории литературы.



лей которой он выступил и принадлежность к которой позволяла ему выносить безапелляционные суждения о произведениях (например, «Мнение о “Сиде”»)¹. Безусловно, в провозглашении в той или иной ситуации определенной позиции Шаплен подчинялся влиянию Ришелье², однако к его чести нужно сказать, что он был человеком сдержанным и редко отзывался о ком-либо в резко критической форме (последнее в литературных кругах того времени было довольно распространенным явлением), старался держаться в стороне от любого рода конфликтов, за исключением корректной полемики с апологетами «неправильной» драмы. Шаплен избегал официальных постов (так, он отказался от места наставника дофина), позиционируя достоинство независимости от чинов и прямой власти, накладывающих строгие обязательства. Более того, в качестве занимающегося литературой Шаплен считал себя свободным, то есть пишущим в силу призвания и из удовольствия³, никому не продающим свое перо, противопоставляя себя тем, кто зарабатывал творчеством⁴.

Известность в литературных кругах Шаплену принесло написанное им предисловие к поэме Дж. Марино «Адонис» (1623). Своим же авторитетом критика он в большей степени обязан салону маркизы де Рамбуйе (его представили там в 1627 или 1628 г.), который во многом

¹ Вопрос о социальной успешности, авторитетности Шаплена как литератора, а именно о соотношении, взаимосвязи в его возвышении двух факторов — литературы и политики, подробно рассмотрен К. Жуодом в статье «О статусе литератора в XVII в. Переписка Жана Шаплена (1595–1674)» [12], а также в его книге «Возможности литературы» (гл. «Идентичность литератора: Жан Шаплен») [11]. Один из выводов, к которым приходит исследователь, таков: «...это преимущество литературной самостоятельности и авторитетности было достигнуто согласием на положение “слуги”, но литературного “слуги” великого политического актера. Сам поступок, который заключался в том, чтобы стать литератором кардинала, был поступком политическим. Но поступком политическим на территории литературы, а не на территории политики. Шаплен не становится политическим теоретиком, он примиряет с политикой свою двойную обязанность — литературного критика и поэта» [12, p. 346].

² Подтверждение этому находим в одном из его писем к Буароберу, нередко выполнявшему роль связного между ним и кардиналом: «...я нисколько не дорожу моим мнением и никогда никому не противоречу, чтобы настоять на нем, меньше всего тогда, когда отвечаю первому из людей, чьи уста изрекают истины и один авторитет которого должен приниматься за безошибочное основание» (письмо от 9 июня 1633 г.) [15, p. 24].

³ В предисловии к первой части «Орлеанской девы» Шаплен утверждает, что писал поэму с желанием занять досуг, когда «после довольно оживленной жизни» он «предпочитал уединение шуму двора» [5, p. 38].

⁴ Так же настойчиво Шаплен отделял себя от тех представителей искусства и литературы, которые при дворе открыто искали покровительства и выгод: «Вот уже пятнадцать или шестнадцать лет, как я наблюдаю их при дворе, где они разыгрывают представление, и нахожу, что поэт, певец, скоморох, попрошайка, шут и прихлебатель, если не сказать хуже, здесь синонимы и одно и то же» (письмо м-ль де Курнэ от 10 декабря 1632 г.) [6, p. 18].



задавал литературную моду, а следовательно, и санкционировал оригинальные эстетико-теоретические суждения. Из писем Шаплена Гезу де Бальзаку¹ можно заключить, что его тексты питались установившимися в светском обществе критериями хорошего вкуса и блестящего ума, а также царящим в салонах духом раскованности и изысканности, исключаяющим ученый педантизм («Среди прочего наиболее любопытен салон де Рамбуи, там не говорят по-ученому, но говорят разумно, и нет другого такого места, где было бы больше здравого смысла и меньше педантизма, того педантизма, который, как я полагаю, царит при дворе, как и в университетах...» (письмо от 22 марта 1638 г.) [6, р. 215]). Теоретизирование Шаплена всегда строится с учетом адресата, а именно того светского круга, в котором он вращается, поэтому стиль его рассуждений лишен тяжеловесности, близок к непринужденной беседе и вместе с этим далек от упрощенности, примитивной плоскостности («Есть особая вежливость, которая под страхом ничтожности и глупости обязывает учитывать, кому мы говорим, и выбирать мысли и слова для людей просвещенных и высоких достоинств...» (письмо Гезу де Бальзаку от 20 марта 1639 г.) [6, р. 402]). В салоне маркизы де Рамбуи Шаплен завязывает важные для него знакомства как с аристократами, так и с поэтами (Вуатюр, Сент-Аман), главным образом через салон распространяются его тексты, что в то время равнозначно публикации, то есть устанавливается его публичность как «hommes de lettres».

Шаплен не создал монументального теоретического труда; если обратиться к разным его текстам, бросается в глаза их разножанровость, разрозненность, фрагментарность, что на первый взгляд может заставить усомниться в наличии связывающей их единой концептуальной линии, позволяющей проследить определяющие принципы развития и углубления доминирующих идей. И все же тексты Шаплена возможно рассматривать как единую теоретическую систему, организованную вокруг основополагающих понятий, таких как «правдоподобие», «вкус», «приличие», «польза», «нравственность», «образованность», «мода», «ясность», «новизна», которые получают смысловое усложнение при их применении к разным жанрам — фикциональным (роман, поэма, трагедия) и нефикциональным (историческое повествование). Уже в предисловии к «Адонису» Шаплен начинает разрабатывать концепт «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 ставить в каждом конкретном случае. В «Адонисе» можно наблюдать обнаруживаемую в последующих текстах Шаплена границу, которая разделяет эстетически значимое, то есть то, что может быть рассмотрено в литературно-теоретических категориях, и то, что не имеет эстетической ценности, принимается за ложное и используется как отрицатель-

¹ Гез де Бальзак, уехавший из Парижа и поселившийся в своем имении в Шаранте, был постоянным корреспондентом Шаплена с 1627 г. (он занимает первое место по числу и регулярности отправляемых ему Шапленом писем — всего известно 188).



ный пример. Шаплен как критик имеет своей задачей определять то, что располагается в пределах эстетической нормы, и именно это строго ограниченное пространство, которое каждый раз получает категориальное закрепление, находится целиком в его власти, которая упрочивается за счет сосредоточенности на отчетливо выделенном и предельно упорядоченном предмете¹. Всегда есть то, что выносится за скобки, исключается из числа эстетически значимых объектов: таковыми могут быть произведения с беспорядочной множественностью событий или же не имеющие ясного морального основания и показывающие слишком неопределенные характеры, а также повествования, в которых отсутствуют изобразительно-выразительные средства, то есть тексты, которые предлагают вниманию не приведенные в систему и поэтически «необлагороженные» вещи и явления.

Во второй половине 1620-х гг. разворачивается спор вокруг драмы, что находит отражение в целом ряде предисловий к публикациям драматических сочинений: их авторы стараются утвердить концепцию *современного* жанра, подразумевая под ним трагикомедию или же трагедию и, соответственно, обосновывая отказ от следования аристотелевским правилам (предисловие к «Сильванире» (1625) О. д'Юрфе, предисловие Ф. Ожье к «Тиру и Сидону» (1628) Ж. де Шеландра, предисловие к «Благородной немке» (1631) А. Марешаля, предисловие к «Лигдамону и Лидиасу» (1631) Ж. де Скюдери) или необходимость их соблюдения (предисловие Ж. Мерэ к «Сильванире» (1631))². Шаплен вмешивается в полемику, укрепляя позиции «правильной» (или нормативной) литературной критики: в 1630 г. он составляет «Письмо о правиле двадцати четырех часов» — одно из первых обоснований правил классицистической трагедии. Целесообразно подробнее остановиться на «Письме», в котором оказываются задействованы все перечисленные опорные концепты текстов Шаплена и которое во многом предваряет известное «Мнение о „Сиде“». Теоретизирование Шаплена объясняется следующим принципом: между Абсолютом (образцом, нормой, античностью) и им самим в качестве того, кто о нем пишет, существует некая дистанция, это и определяет поле его активности, в пределах которого он может двигаться, постепенно приближаясь к этому Закону, им присваиваемому, становясь его собственным основанием. Указание на движение от пишущего как теоретика к Авторитету, который в этой активности письма обосновывается и усиливается, можно увидеть в следующем пожелании Шаплена адресату / читателю: «...чтобы в такого рода сочинениях вы его считали

¹ Например, по признаку единства действия (сосредоточенность повествования на одной теме), единства времени (ограниченность действия одним годом) и единства места (с ним связано центральное событие) — качествам «правильного» жанра — эпическая поэма противопоставляется Шапленом роману как «неправильному» жанру.

² Механизм идейного столкновения и взаимовлияния различных сторон, послуживший выдвигению и последующему доминированию «правильной» критики, отстаивающей нормативность литературы, подробно прослежен Ж. Форестье в книге «Трагедийные страсти и классицистические правила. Исследование по французской трагедии» [10].



необходимым, если не абсолютно, то по крайней мере с такого рода признанием, которое предельно приближается к абсолютной необходимости» [7, р. 223]. Это движение от «признания» до совпадения с «абсолютной необходимостью» и есть движение Шаплена-теоретика. Заметим, что он движется к проясняемому им Закону не без опор. Во-первых, ему помогает принцип системности: существует не одно правило, но целая система правил, каждое из которых связано с другим, и за счет этой связи они укрепляются, в силу чего и образуется та основа, на которой держатся драматические сочинения («чтобы вы соблюдали это правило двадцати четырех часов так же точно, как и все другие» [7, р. 223]). Во-вторых, у системы правил есть обоснование, которое не требует доказательств — это авторитет античных авторов. Важно, что Шаплен признает свою самостоятельность относительно обнаруживаемого им авторитета в лице драматургов древности и Аристотеля. Об этом свидетельствует констатация непрямой связи с античностью: опыт древних авторов опосредован трудами итальянских теоретиков, которые, при общем согласии с приоритетом античной литературы, привносят подчеркнuto свое в ее понимание. Шаплен признает, что сочинения Античности (в том числе учение Аристотеля) допускают некоторую вольность трактовки («я совсем не помню, Аристотель ли его [правило] разработал или кто-нибудь из его комментаторов» [7, р. 223]). Таким образом выстраиваются две системы ценностно-смысловых координат — относительно Античности и относительно современности, которые вступают друг с другом в сложное взаимодействие.

Отталкиваясь от античной теории драмы, Шаплен утверждает, что трагедия служит для того, чтобы освободить сознание от «беспорядочных страстей» (отсылка к представлению Аристотеля о катарсисе), что достигается посредством подражания действительности (отсылка к учению Аристотеля о мимесисе). Основополагающим эстетическим законом, из которого выводятся все остальные, является закон «правдивости». Шаплена не может во всем удовлетворить учение Аристотеля о мимесисе, которое допускает различные толкования, поскольку античный философ рассматривал разную, не имеющую общего основания сущность реальности и искусства, а следовательно, и неоднозначные отношения между ними. Шаплени же в Авторитете, за который принималась (достаточно условно!) античная теория искусства, необходимо было укрепить однозначную, устойчивую, не допускающую разночтений, а следовательно, и отступлений от нее, базу, исходя из которой выстраивалась бы его собственная твердая и ясная система. Шаплени важна тотальность принципа, из которого могло быть выведено все учение в его непротиворечивом единстве. Он устанавливает абсолютность «правдивости», под которой понимает «современное подражание» как наиболее точное, предельно полное отражение «реальности». В таком случае между реальностью и искусством ставится знак равенства. Тождество реальности и искусства есть тот абсолютный принцип, который принимается за безусловную истину и из которого Шаплен выводит все остальное. Он уподобляет «реальность» искусству (а не наоборот!): согласно его логике, для того чтобы реальность была отражена искусством, она должна совпасть с ним в кодово-смысловых знаках. «...В любого рода



сочинении подражание должно быть настолько совершенным, чтобы не было заметно никакого различия между тем, чему подражают, и тем, что подражает», так как «главный эффект подражания заключается в том, чтобы предложить уму... явления как настоящие и присутствующие» [7, р. 223]. Все, что не соответствует искусству, например «беспорядочные страсти» (*les passions dérégées*), за «реальность» не принимается. Такая «беспорядочная» (*dérégée*) реальность последовательно вытесняется. При этом драматург и зритель / читатель должны находиться в плане общей «реальности», то есть кодово-смысловые знаки, предлагаемые драматургом, должны приниматься зрителями / читателями как правдивые. Именно моделирование такой системы, в которую включены как тот, кто создает, так и тот, кто воспринимает, и которая понимается всеми как истина, и делает Шаплена современным, то есть обеспечивает его совпадение со своим временем. Явления должны видеться «настоящими» (*vrais*) и «присутствующими» (*présent*), то есть мыслиться наличными, имеющимися. Совсем не случайно Шаплен обращается именно к правилу двадцати четырех часов, то есть времени. «Реальность» должна обнаруживаться при общем согласии принимать ее как таковую. К ее нахождению должны быть причастны все: при совпадении произведения с ожиданиями публики, в сознании которой уже существует модель совершенного искусства, и возникает иллюзия правды. Ведущая роль в составлении, а также функционировании такой структуры принадлежит теоретику, собственно Шаплону, который определяет, объясняет, то есть укрепляет в умах современников опорные положения этой знаковой модели, на чем и основывается его авторитет¹.

Итак, «реальность» превращается в структуру, которую Шаплен надстраивает над «искусством». «Реальность» есть то, что заранее упорядочено и приведено в соответствие с многочисленными правилами. Таким образом, драматург и зритель / читатель должны сосуществовать в системе общепризнанных норм. Это не отменяет эффекта новизны: драматическое произведение должно воздействовать на зрителя, завладеть его вниманием — по словам Шаплена, «поражать воображение» [7, р. 223]. Эта вовлеченность в зрелище и способствует укреплению у зрителя веры в то, что «он присутствует в том, что ему представляют» [7, р. 224]. При этом новизна должна быть регламентирована и не выходить за границы правил; по убеждению Шаплена, важно, чтобы вера зрителя в представляемое на сцене как наличное возникла «без всякого препятствия». Для того чтобы не допустить никаких «препятствий», всему произвольному, отступающему от нормы должен быть положен

¹ Н. К. Этер в труде «Драматический автор и профессиональное сознание (1610—1640)» подчеркивает исключительное место критики в литературном процессе: «...литературный знаток укрепляет свою власть, представляя собой эрудита и практика, который мог указывать на хороший вкус и должное восприятие произведения. Начиная с 30-х годов знатоки становятся главными адресатами создаваемых во французском литературном кругу произведений; пьеса должна была найти свою публику и вместе с тем должна была быть подтверждена носителем доктринального высказывания, оценивающим интеллектуальные достоинства произведения и автора» [14].



запрет. Отсюда на первый взгляд парадоксальный вывод: эффект «реальности» будет наиболее полным, если искусство будет как можно более строго установленной, закрытой в ее четкой организованности, определенной как можно большим количеством правил системой. То, как выстраивается эта система, когда одно правило, без всякой опоры на действительность, надстраивается над другим, дополняя, закрепляя уже имеющиеся, видно из рассуждения Шаплена об особенностях постановки античной драмы. Сначала на репрезентацию работают реплики и соответствующие роли одежды, но этого оказывается недостаточно — появляется «искусно организованное действие» и мелодическое произношение, однако и это не может гарантировать полного вовлечения зрителя в происходящее; чтобы еще больше завладеть его вниманием и усилить иллюзию реальности, в драматических постановках появляются танец, энергичная жестикуляция и музыка, соответствующая воспроизводимым страстям. Таким образом, главной в теоретизировании Шаплена является идея абсолютной иллюзии правды, то есть полная убежденность зрителя в том, что он присутствует при действительно происходящем событии. Это та высшая планка, к достижению которой стремится всякое искусство, устанавливая для этого один за другим новые способы воздействия, которые друг друга дополняют, определяя предельно возможный эффект. По этому же принципу надстройки организуются и все иные правила, которые складываются одно с другим, восполняя каждый раз обнаруживающуюся недостаточность для достижения абсолютного правдоподобия. Каждое правило существует не обособленно, но обязательно встраивается в уже имеющуюся систему, приращивая к уже наличным еще одно качество «реальности». Таким образом, в стремлении к абсолютной «правде» множатся правила: соблюдение «свойств возраста и особенностей социальных положений, единства действия, его точной продолжительности» [7, р. 224] и т. д. Каждое правило в этой системе рассматривается Шапленом как необходимое, выпадение какого-либо правила из системы делает проблемным, а точнее, невозможным абсолютное правдоподобие. Структура кодово-смысловых знаков в ее упорядоченности должна целиком удовлетворять как драматурга, так и зрителей. Если изъять из нее какую-либо составляющую, это отсутствие тут же обнаружится зрителем, спровоцировав его размышления над разыгрываемым действием, а следовательно, сомнение в его реальности (Шаплен говорит о необходимости «лишить зрителей всякого повода размышлять над тем, что они видят, и сомневаться в реальности этого» [7, р. 224]). Полноту же системы, обязательную для ее успешного функционирования («это правдоподобие, настолько рекомендованное и настолько необходимое для всякого сочинения» [7, р. 224]), устанавливает теоретик.

Подобный способ теоретизирования во многом подсказан оригинальной трактовкой учения Аристотеля о катарсисе. Не оставляя без внимания катарсическую функцию драмы (Шаплен делает особый акцент на очищении страстей — глагол «очищать» неоднократно встречается в тексте «Письма»: «очистить его [ум] от беспорядочных страстей» [7, р. 223], «очистить ее [душу] от плохих наклонностей» [7, р. 226]), французский теоретик заметно ее переосмысляет. Собственно «страсти»



как нечто неопределенное, беспорядочное, неуправляемое мало его интересуют. Согласно представлениям Шаплена, драма влияет главным образом не на чувства, но на разум, определяет в большей степени не эмоции, но мысли. Зритель в первую очередь размышляет, приходит к определенным умозаключениям, выносит суждение. Драматическое сочинение должно «предложить уму, чтобы очистить его от беспорядочных страстей, явления как настоящие и присутствующие [7, р. 223]. Здесь слово «ум» используется в значении мыслительной функции, «страсти» же в этом контексте не выделены в качестве особого рода явления со своими законами развития, они представлены как часть умственной сферы, то есть им придан рациональный характер. В таком случае (если страсти не обособлены, не самостоятельны) определение «беспорядочные» утрачивает значение: все, что вынесено в разумную область, не может быть «беспорядочным». Давая характеристику античной драме, Шаплен говорит о «впечатлении», которое разные эффекты производят на «ум присутствующих», выделяя при этом принцип правдоподобия, который заключается в том, чтобы всевозможными приемами «вынуждать ум поверить в то, что он присутствует при действительном событии» [7, р. 224]. Говоря о драматических жанрах, Шаплен указывает на то, что направленный на объект наблюдения взгляд «определяет мнение человека о некоторых сторонах вещей» [7, р. 225]. То есть на первый план Шаплен выводит именно мыслительную активность зрительской аудитории. Зритель видится Шаплену не тем, кто вовлечен в действие через эмоциональное переживание происходящего на сцене, но рационально воспринимающим, ясно осознающим представляемые события и составляющим о них правильное мнение. Согласно Шаплену, зритель должен приходиться к верному умозаклучению о наблюдаемых сценических событиях, то есть уметь путем рефлексии соотнести то, что происходит на сцене, с некоей идеальной формой. Вот как Шаплен говорит о реакции зрителя на пьесу, в которой не соблюдается правило двадцати четырех часов: «...взгляд зрителей перегружен объектами, и, с огорчением убеждаясь, что в течение трех часов, которые он потратил на спектакль, прошли месяцы и годы, ум, который судит обо всем, понимает, что это невозможно, и, следовательно, останавливает внимание на ложности вещей, охладевает ко всему, что он может еще иметь там полезного, и не проникается никаким впечатлением, без которого вся работа поэта напрасна» [7, р. 227]. Речь идет о целой цепочке мыслительных операций, которые должен проделать зритель: учесть, сколько часов шел спектакль и сколько времени длилось сюжетное действие, сравнить эти отрезки времени и прийти к выводу об их несовпадении, а значит, и о сложности всего ему представленного. После этого умозаклучения зритель должен охладеть к драматической постановке. Нетрудно заметить, что Шаплен наделяет зрителя прерогативами критика (в следующем предложении это выражено еще более отчетливо: зрительская аудитория производит «осмотр» пьесы, то есть пристально ее изучает). Согласно рассуждению Шаплена, зритель должен не просто получать удовольствие, но и уметь различать «обманчивое удовольствие» от «настоящего удовольствия»: первое он получает от драматургических произведений, в которых не соблюдаются правила правдоподобия, второе — от тех, в которых они



соблюдаются, то есть удовольствие не может быть произвольной реакцией на увиденное, непосредственным эмоциональным откликом, но становится следствием умозаключения.

В классицизме огромную роль играет настоящее — момент, когда происходит непосредственная встреча воспринимающего с произведением искусства, которое открывается взгляду, является как данность. При этом объект, на который направлено внимание, принадлежит вечности, и наблюдатель становится причастен к ней в тот момент, когда произведение охватывается его взглядом и воспринимается его сознанием как присутствующее сейчас. Иначе говоря, наблюдатель сопresentствует тому, что схватывается его взглядом, осознает то, что изображается как происходящее сейчас, то есть совпадающее с ним во времени. Не случайно среди произведений искусства Шаплен выделяет живопись, в которой объект представлен как зримый, данный взгляду. Живопись служила для Шаплена наиболее яркой иллюстрацией его эстетической программы. Обосновывая необходимость соблюдения в драме принципа трех единств, Шаплен приводил в пример живописное полотно, где изображается событие, происходящее в определенном времени и в одном месте, при этом показывается одно действие (последнее, однако, потребовало от теоретика оговорки: на заднем плане возможно изображение другого действия, но при этом используются иные пропорции — предмет представлен в удалении, так что при непосредственной встрече зрителя с картиной взгляд схватывает передний план, который и удерживается вниманием, то есть именно его смыслы актуализируются в первую очередь). Шаплен сближает драму с живописью, понимая ее прежде всего как зрелище, то, что непосредственно дается взгляду, явление во всей полноте присутствия в определенный момент времени. Таким образом, действие для него не разворачивается как дпящееся, не является последовательно становящимся, не воспринимается в его причинно-следственной связи, но мыслится как застывающее, остановленное в каждый момент. Получается, что драматическое действие, согласно логике Шаплена, есть ряд следующих друг за другом картин-положений, каждая из которых предполагает скрытую, «перспективную» динамику, однако они не составляют единого процесса. Таким образом, драма не рассматривается Шапленом как сложное становящееся целое, обладающее внутренним развитием.

Шаплен моделирует замкнутую кодово-знаковую систему, в которой одно правило обосновывает и укрепляет другое. Так, он связывает правило единства времени с правилом единства места. Шаплен доказывает, что увеличение сценического времени до нескольких месяцев или даже лет потребовало бы смены места действия происходящего, а это недопустимо, поскольку взгляд не может быть обманут: зритель не сможет поверить в то, что театральная сцена, которая оставалась перед его глазами, стала другим местом, отличным от представленного в начале пьесы. Иначе говоря, при нарушении правила единства места зритель принимает сценическую постановку за «ложную и противоречащую разумным основаниям» [7, р. 230]. Наряду с этим Шаплен противопоставляет «правильную» трагедию барочной, которая включает в себя много собы-



тий, согласно же его убеждению, драматическое произведение должно ограничиваться показом одного действия, все происходящее на сцене должно быть стянуто к одному кульминационному событию.

Французский теоретик не может выстраивать свою эстетическую программу, полагаясь исключительно на свой знаково-семантический код. Последний признается верным во всех его составляющих и, следовательно, обязательным для реализации, если он отсылает к Абсолюту, соотносен с ним. Так, мысль о необходимости соблюдения правил Шаплен подкрепляет идеей общественной пользы, нравственного урока, для чего, как уточняет теоретик, она и была изобретена древними. Эта отсылка к Авторитету автоматически легализует всю нормативную программу и накладывает жесткий запрет на отступление от нее. В противном случае получается, что драма не выполняет главного своего предназначения, изменяет своей природе, несет печать упадка искусства («это порочное преобразование» [7, p. 230]). Дистанцируясь от отрицательного примера, Шаплен находит и закрепляет еще одно посредническое звено между собственной системой и Абсолютом — «вкус века», который должен был ориентироваться на античность и учиться у природы. Здесь оказываются связанными два основополагающих для классицистической эстетики концепта — «античность» и «природа». В их совершенстве одно служит объяснением другого: античность является образцом неизменного, вечного искусства, подтверждением же необходимости наличия подобной константы служит закон природы, где постоянство спасительно, тогда как изменение «всегда губительно» [7, p. 231]. В этой понятийной паре качества одного беспрепятственно переносятся на другое, так что одно может с легкостью подменять другое. В рассуждениях Шаплена «античность» и «природа» — понятия близкие, взаимозаменяемые, цель такого сближения и возможной взаимозамены — укрепить Авторитет, с помощью которого подтверждается закономерность обосновываемых явлений. При всем отклонении от Абсолюта Шаплену было необходимо всячески его усиливать, и в этом он был предельно последователен. Например, он утверждает, что хотел бы возвращения в современный театр хора, вестников, музыки и других составляющих античной драмы. Вместе с этим, согласно позиции Шаплена, древность должна отвечать духу современности — образ античности моделируется исходя из укрепляемых литературным критиком в век Ришелье эстетических принципов¹. В античности все должно быть предельно ясно, объяснимо, доступно современному сознанию, требующему от искусства логически оправданной системности (отсюда, по определению Шаплена, «разумная античность» [7, p. 225]). Античному искусству Шаплен противопоставляет искусство «варварское», «готическое», которому присуща «чрезмерность» [7, p. 231]. В «Письме о правиле двадцати четырех часов» понятие «вкус века» связывает теоретика со зрителем. Помимо прочего, под «вкусом века» Шаплен подразумевает готовность зрителей получать эстетическое удовольствие от просмотра

¹ Проблема «осовременивания» Шапленом античности рассматривается, в частности, Ж.-П. Кавайе в статье «Галантность и история “современной античности”», где разбирается текст критика «О чтении старых романов» [4].



драмы, созданной по всем правилам, которых требует правдоподобное изображение явлений. Согласно Шаплёну, вкус века определяется просвещёнными умами, «развившимися в условиях вежливости и хороших манер» [7, р. 232], что противопоставляется всему грубому, низкому, не отвечающему эстетическим нормам, принятым в образованном обществе. Следовательно, «вкус века» подразумевает элитарный характер (это можно видеть и в контрастном сопоставлении «настоящего» спектакля и «кривляния», то есть народного театра, прежде всего фарса). «Вкус века» в рассуждениях Шаплёна предполагает также и этическую составляющую: это забота об общественном благоденствии, когда театр и зрители склоняются к добродетели и благопристойности, а не к пороку.

Все вышесказанное служит подтверждением того, что Шаплёну удалось создать подвижную теоретическую систему, которая позволяла непротиворечиво согласовывать ориентированный на традицию поэтологический посыл и современный литературный контекст, способствовать осуществлению эстетической реформы в условиях упрочения взаимодействия между критиком, автором и читателем.

Список литературы

1. Махов А. Е. Категория правдоподобия в литературной теории французского классицизма // *Studia Litterarum*. 2020. №2. С. 10–33.
2. Bray R. La formation de la doctrine classique en France. P., 1951.
3. Bury E. Jean Chapelain // *Dictionnaire des lettres françaises: Le XVII^e siècle* / dir. P. Dandrey. P., 1996.
4. Cavallé J.-P. Galanterie et histoire de “l’antiquité moderne”. Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans, 1647* // XVII-e siècle. 1998. №3. P. 387–416.
5. Chapelain J. Les douze derniers chants du poème de *La Pucelle*. Orléans, 1882.
6. Chapelain J. *Lettres*. Vol. 1. P., 1883.
7. Chapelain J. *Opuscules critiques*. Genève, 2007.
8. Compagnon A. Qu’est-ce qu’un auteur? // *Septième leçon: Naissance de l’écrivain classique*. Cours, 2002. URL: <https://www.org.compagnon.auteur7.php> (дата обращения: 03.07.2023).
9. Duprat A. Introduction // Chapelain J. *Opuscules critiques*. Genève, 2007.
10. Forestier G. *Passions tragiques et règles classiques*. Essai sur la tragédie française. P., 2003.
11. Jouhaud Ch. *Les pouvoirs de la littérature*. P., 2000.
12. Jouhaud Ch. Sur le statut d’homme de lettres au XVII-e siècle. La correspondance de Jean Chapelain (1595–1674) // *Annales*. 1994. №2. P. 311–347.
13. Jouhaud Ch., Merlin H. Mécènes, patrons et clients // *Terrain. Anthropologie et sciences humaines: électronique edition*. 1993. №21. P. 47–62. URL: <https://doi.org/10.4000/terrain.3070> (дата обращения: 03.07.2023).
14. Heather N. K. L’auteur dramatique et la conscience professionnelle (1610–1640) (2018). URL: <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5950> (дата обращения: 05.07.2023).
15. *Mélange de littérature, tiré des lettres manuscrites de M. Chapelain*. P., 1882.
16. Viala A. *Naissance de l’écrivain*. Sociologie de la littérature à l’âge classique. P., 1985.



Об авторе

Лариса Алексеевна Симонова — канд. филол. наук, ст. науч. сотр., Библиотека-читальня им. А. С. Пушкина, Москва, Россия.

E-mail: mouette37@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7019-0215

L. A. Simonova

THE ROLE OF JEAN CHAPELAIN IN THE DEVELOPMENT
OF FRENCH LITERARY THEORY
AND CRITICISM IN THE FIRST HALF OF THE XVIIth CENTURY

50

Library-reading room named after A. S. Pushkin, Moscow, Russia

Received 06 July 2023

Accepted 06 June 2024

doi: 10.5922/vestnikpsy-2024-3-4

To cite this article: Simonova L. A., 2024, The role of Jean Chapelain in the development of French literary theory and criticism in the first half of the XVIIth century, *Vestnik of Immanuel Kant Baltic Federal University. Series: Philology, Pedagogy, Psychology*, №3. P. 37 – 50. doi: 10.5922/vestnikpsy-2024-3-4.

The main objective of the article is to present the multifaceted figure of Jean Chapelain as the foremost French critic and literary theorist of the first half of the 17th century. Significant attention is given to Chapelain's connection with his time, during which the function of literature and the position of the writer were evolving, as well as his substantial contribution to the establishment and consolidation of classicist aesthetics on a national level. The article addresses the critic's role in the development of literature, his influence on the formation of aesthetic taste, his mediation between the author and the audience, and the nature of the political engagement in literary creativity demanded by the time, as well as the relationship between the creator and power. Chapelain's texts are examined in their entirety, allowing for the tracing of the development of guiding ideas and the deepening of fundamental concepts in his theorizing, such as "verisimilitude", "taste", "decorum", "utility", "morality", "erudition", "fashion", "clarity", and "novelty", which gain semantic complexity depending on their application to different – fictional and non-fictional – genres. Through the analysis of specific works by Chapelain, the article traces the nature of the unfolding of his critical-theoretical discourse, reflecting the principle of aesthetic-philosophical thinking of French classicism as a whole.

Keywords: literature, critic, classicism, antiquity, drama, genre, narration, style, taste, plausibility, newness

The author

Dr Larisa A. Simonova, Senior Researcher, Library-reading room named after A. S. Pushkin, Moscow, Russia.

E-mail: mouette37@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-7019-0215