

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Авдони́на Ксе́ния Алекса́ндровна

**СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ
СЛОВЕСНОСТИ XV – XVI ВВ.**

**ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Лукаси́к Владисла́ва Ю́льевна

Москва 2022

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ ПОЭЗИИ И ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ ВО ФРАНЦУЗСКИХ ТРАКТАТАХ XV-XVI ВЕКОВ	14
Понятие жанра во французских теоретических текстах XV – XVI веков.....	14
Эволюция жанра поэтики: от риторической поэтики к поэтическому искусству	23
Жанровые критерии и образцы во французских поэтиках: принципы отбора	35
Соотношение оригинальности и подражательности во французских теоретических трактатах.....	48
Перечень жанров во французских поэтиках XV – XVI веков	58
ГЛАВА 2. ОРГАНИЗАЦИЯ ЖАНРОВЫХ ФОРМ ВО ФРАНЦУЗСКИХ РИТОРИЧЕСКИХ ПОЭТИКАХ XV – НАЧАЛА XVI ВЕКОВ	67
Краткий обзор состояния французской поэзии в начале XV века: «Рифмы» Жака Леграна	67
Воплощение многообразия жанрового состава французской поэзии: «Правила второй риторики» и «Наука о второй риторике» Боде Эренка.....	75
Обновление жанра риторической поэтики: «Искусство риторики» Жана Молине	84
Предпосылки систематизации жанровых форм: «Трактат о риторике» и «Назидание о второй риторике» Энфортюне	93
Закат средневековой традиции: риторические поэтики Пьера Фабри и Грасьена дю Пона	103
ГЛАВА 3. СИСТЕМАТИЗАЦИЯ ЖАНРОВЫХ ФОРМ ВО ФРАНЦУЗСКИХ ПОЭТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ XVI ВЕКА	119
Синтез двух традиций: Тома Себиле и нормативная поэтика.....	119
Разрыв с предшествующей традицией: поэтический манифест Жоашена дю Белле	135
Систематизация жанров: «Поэтическое искусство» Жака Пелетье дю Мана	148
Подведение итогов: «самая нормативная из нормативных поэтик» Пьера Лодена д’Эгалье	160
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	177
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	183

Введение

Данная научная работа посвящена исследованию систематизации жанров во французских поэтиках XV – XVI веков. Следует отметить, что вопрос о жанровых формах и постепенном становлении и закреплении их системы по-прежнему остается одной из важнейших проблем литературоведения. Он включает в себя «разработку продуктивных терминов и понятий»¹, которые используются для классификации, кодификации и оценки поэтических произведений. Как правило, подобная разработка осуществляется в рамках теоретических работ, которые в интересующей нас французской традиции впервые появляются в конце XIV века и активно публикуются на протяжении XV и XVI веков.

Актуальность обращения к поставленной нами проблеме состоит в том, что в настоящее время в зарубежном литературоведении наблюдается повышенный интерес к истокам литературной критики и к истории отдельных литературоведческих концептов. В последние десятилетия во Франции активно исследуется теоретическое наследие Средних веков и Возрождения; публикуются тексты риторических и поэтических трактатов; организуются коллоквиумы и различные мероприятия, посвященные данной теме². Кроме того, большое внимание специалистов привлекает проблематика преемственности, существующей между Средневековьем и Ренессансом с одной стороны и Ренессансом и XVII веком – с другой, а также непростой

¹ Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104.

² Важнейшую роль для разработки проблематики, связанной с развитием французской теоретической мысли сыграло создание на базе Высшей нормальной школы в Лионе исследовательской группы под названием «Теории поэтики. XIV – XVI века», которой руководит Мишель Галли. Благодаря деятельности этой группы было организовано огромное количество коллоквиумов, конференций и других научных мероприятий, посвященных изучению французской теории поэзии. В качестве примера можно привести открытую лекцию Ж.-Ш. Монферрана «Мыслить о поэзии», состоявшуюся 15 марта 2008 года (http://www.fabula.org/atelier.php?Arts_po%26eacute%3Btiques_%26agrave%3B_la_Renaissance); два коллоквиума «Французские поэтические искусства и трактаты по стихосложению» и «Поэзия в век красноречия: вопрос о качестве выражения во французских и неолатинских поэтиках и поэтических произведениях между 1549 и 1639», организованных с 25 по 27 июня 2014 года (http://www.fabula.org/actualites/informations-sur-deux-colloques-conjoints_57550.php), и т.д.. В России также организуются научные мероприятия по схожей тематике, например, международный коллоквиум «Теория трех стилей и европейские средневековые литературы: поэтики и литературная практика» (Москва, 1—3 сентября 2008 г.), организованный Л.В. Евдокимовой.

переход между эпохами, который знаменуется появлением так называемых «рубежных» произведений, сочетающих в себе элементы, принадлежащие разным культурно-временным отрезкам³. По-прежнему интересной для специалистов остается и проблема теоретического наследия «великих риториков», которая ставит перед ними ряд нетривиальных и требующих внимательного рассмотрения задач.

В целом необходимо отметить, что, несмотря на интерес ученых, данный вопрос продолжает оставаться недостаточно разработанным. В конце 1990^x годов были опубликованы капитальные обзорные труды, выстраивающие общий вектор развития риторических трактатов и поэтик: «История риторики в современной Европе, 1450-1950»⁴ (1999), «История поэтик» (1997)⁵. Также важной обобщающей работой, посвященной проблемам теоретического наследия Франции XV – XVI веков, стала появившаяся в 2001 году книга П. Галан-Аллен и Ф. Аллена⁶.

Кроме того, достаточно давно началось составление антологий теоретических текстов эпохи Средневековья и Возрождения, позволяющих ученым ознакомиться с конкретными материалами, и этот процесс продолжается до конца XX века⁷. Важно при этом, что антология риторических поэтик французского Средневековья была создана Эрнестом Ланглуа еще в начале минувшего столетия, однако до сих пор не потеряла своей актуальности и остается одним из наиболее значительных трудов по данной теме.

Далее, обрисовав общую картину, специалисты обратили внимание на более узко поставленные проблемы, связанные с анализом и публикацией

³ См., например, *Poétiques en transition: entre le Moyen Age et la Renaissance*, édité par J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet. *Etudes de Lettres*, 4, 2002; *La singularité d'écrire aux XVI – XVIII siècles. // Textes réunis par A. Herschberg-Pierrot et O. Rosenthal / Littérature*, №137. Paris: Larousse, 2005.

⁴ *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950 / Dir. M. Fumaroli*. Paris: PUF, 1999.

⁵ *Histoire des poétiques / Dir. J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier et J. Weisgerber*. Paris: PUF, 1997.

⁶ Galland-Hallyn P., Hallyn F. *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI siècle*. Genève: Droz, 2001.

⁷ Самые заметные из них: *Recueil d'arts de seconde rhétorique / Ed. par E. Langlois*. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974); *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, introduction, notices et notes de Fr. Goyet*. Paris: Librairie Générale Française, 1990.

отдельных текстов теоретических произведений. В данной области мы располагаем достаточно широким спектром глубоких и заслуживающих внимания работ таких специалистов, как П.-И. Бадель, М. Галли, Ж. Гро, Ф. Лесеркль, Н. Ломбар, М. Маньен, К. Меерхоф, Э. Мешулан и другие⁸.

Отдельного упоминания заслуживают исследования Ж.-Ш. Монферрана – одного из ведущих современных специалистов в области французских теоретических текстов позднего Средневековья и Ренессанса. Его интересуют как отдельные тексты произведений (под его руководством были опубликованы комментированные издания «Защиты и прославления французского языка» Жоашена Дю Белле⁹, «Поэтического искусства» Жака Пелетье дю Мана¹⁰, «Французского поэтического искусства» Пьера Лодена д'Эгалье¹¹), так и общие теоретические проблемы¹², связанные с генезисом жанра нормативной поэтики и его различных вариаций. В частности, его монография «Школа муз. Поэтические искусства во Франции эпохи Ренессанса (1548-1610). Себиле, Дю Белле, Пелетье и другие»¹³ представляет собой глубокое исследование самого теоретического жанра нормативной поэтики, а потому стала одним из основных теоретических источников нашего исследования.

Необходимо уточнить, что в случае риторических поэтик вопрос о теории неразрывно связан с проблемами исследования непосредственно

⁸ В данном случае мы отсылаем к библиографии по этому вопросу, составленной Ж.-Ш. Монферраном: Monferran J.-Ch. Orientation bibliographique: les arts poétiques du XVI siècle. Domaine français. // Nouvelle Revue du Seizième siècle, № 6, 2010. P. 245-257.

⁹ Du Bellay J. La Deffence, et Illustration de la langue françoise / Edition critique par J.-Ch. Monferran et L'Olive / Texte établi avec notes et introduction par E. Caldarini. Genève: Droz, 2007.

¹⁰ Peletier du Mans J. Œuvres complètes, tome 1, L'art poétique d'Horace traduit en vers françois. L'art poétique départi an deus livres / Edités par M. Jourde, J.-Ch. Monferran et J. Vignes, avec la collaboration d'Isabelle Pantin. Paris: Honoré Champion, 2011.

¹¹ Laudun d'Aigaliers P. L'Art poétique français, éd. critique sous la direction de J.-Ch. Monferran. Paris: Société des textes français modernes, 2000.

¹² См., например, Monferran J.-Ch., Jourde M. Le Lexique métalittéraire français (XVIe-XVIIe siècles). Genève: Droz, 2006; Monferran J.-Ch. Ce que l'on ne peut imiter et que l'on ne peut apprendre, ou ce que les arts poétiques français de la Renaissance «montrent au doigt» // *Littérature*, №137, 2005. P. 28-39; Monferran J.-Ch. Art poétique et grammaire : quelques "remarques" sur la répartition des disciplines en France au XVIe siècle. // Actes du colloque de Rouen des 16, 17 et 18 novembre 2001 / Dir. J.-C. Arnould et G. Milhe-Poutingon. Paris: H. Champion, 2004. P. 235-247.

¹³ Monferran J.-Ch. L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011.

поэтического творчества теоретиков поэзии. Соответственно, степень изученности риторических поэтик естественным образом соотносится со степенью исследования поэтического наследия «великих риториков». В данном случае мы сталкиваемся с рядом проблем методологического характера. На протяжении XX века во Франции «великими риториками» занимались не так много; по мнению М. Зенка, подобная ситуация связана не в последнюю очередь с тем, что специалисты не могли отнести их творчество к определенному периоду в развитии литературы, колеблясь между Средневековьем и Ренессансом¹⁴. Именно поэтому наследие оказавшихся между двумя эпохами поэтов долгое время не привлекало внимания ученых.

Двумя основными специалистами в этой области стали Анри Ги (1863 – 1947) и Поль Зюмтор (1915 – 1995), «братья-враги», по меткому выражению Ф. Гойе¹⁵. Они занимали две совершенно разные позиции по отношению к творчеству авторов XV века, вероятно, воплощая в своих исследованиях точки зрения разных поколений. А. Ги полагал, что риторика не заслуживают пристального внимания исследователей, поскольку занимались лишь не несущим пользы совершенствованием формальной стороны поэтического искусства. Он отказывал им в способности к достойному теоретическому обобщению поэтической практики, а потому полагал, что их трактаты не играют ключевой роли в процессе формирования французской литературы. Такую точку зрения исследователь высказывает в своем труде «История французской поэзии в XVI веке»¹⁶.

П. Зюмтор также изучал формальную виртуозность «великих риториков», однако, в отличие от своего коллеги, видел в ней важнейшее достижение французской поэзии, а потому активно обращался к их наследию. Благодаря ему была опубликована «Антология “великих риториков”», в которую вошли наиболее известные произведения этих поэтов¹⁷. Кроме того,

¹⁴ Zink M. Ouverture // Cahiers V.-L. Saulnier 14. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1997. P. 8.

¹⁵ Goyet Fr. Conclusion // Cahiers V.-L. Saulnier 14. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1997. P. 180.

¹⁶ Guy H. Histoire de la poésie française au XVI siècle. Paris: Champion, 1910.

¹⁷ Zumthor P. Anthologie des Grands Rhétoriciens. Paris: Union générale d'éditions, 1978.

Зюмтор занимался и их теоретическим наследием, что нашло отражение в его основополагающей статье «"Великие риторики" и стих»¹⁸, а также в монографиях «Маска и Свет. Поэтика "великих риториков"»¹⁹ и «Опыт построения средневековой поэтики»²⁰.

В конце XX века группа специалистов, занимающихся как французским Средневековьем, так и эпохой Ренессанса, обратила внимание на тот факт, что и современных читателей, и многих критиков литературы интересует лишь формальная составляющая наследия «великих риториков», а не смысловой компонент их произведений. Тем не менее, в своих исследованиях специалисты старались доказать, что для риториков содержание текстов играло не менее важную роль, чем их внешнее оформление. Итогом данной работы стал сборник статей, опубликованный в 1997 году, в который вошли труды многих известных медиевистов и специалистов по Ренессансу, а именно, П.-И. Баделя, Ф. Гойе, Ж. Гро, М. Зенка, Т. Мантовани, Ж. Серкильини-Туле и других²¹. Подобное преодоление сложившихся научных стереотипов и реабилитацию «великих риториков» поддержал в своей монографии и Ф. Корнийя²². Таким образом, в настоящее время продолжается активная переоценка поэтического и теоретического наследия французских поэтов риторической эпохи.

Следует отметить, однако, что интерес исследователей неравномерно распределяется между различными риторическими поэтиками: наибольшей популярностью среди ученых пользуются произведения более известных авторов, то есть Жана Молине и Энфортюне²³. К другим же поэтическим трактатам специалисты обращаются реже, считая их менее новаторскими. В последнее десятилетие ситуация начала постепенно меняться; теоретические

¹⁸ Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n°23.

¹⁹ Zumthor P. Le Masque et la Lumière. La Poétique des Grands Rhétoriciens. Paris: Seuil, 1978.

²⁰ Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб: Алетейя, 2003.

²¹ Cahiers V.-L. Saulnier 14. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1997.

²² Cornilliat Fr. *Or ne mens*. Les couleurs de l'éloge et du blâme chez les Rhétoriciens. Paris: Champion, 1994.

²³ Неслучайно было подготовлено единственное на сегодняшний день – за исключением сборника Э. Ланглуа – комментированное издание именно этих риторических поэтик: *La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne / Anthologie*, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015.

произведения риторической эпохи, подготовившие почву для идей французского Ренессанса, стали предметом интереса многих ученых. Показательной в данном отношении может стать, например, публикация уже упоминаемого ранее труда «Поэтики рубежа веков: между Средневековьем и Ренессансом» под руководством Ж.-К. Мюлеталера и Ж. Серкильини-Туле²⁴.

Подобную ситуацию мы видим и в случае нормативных поэтик: специалисты чаще всего обращаются к теоретическим произведениям авторов, принадлежащих к Плеяде, то есть Дю Белле и Пелетье. Творчество Жоашена Дю Белле очень подробно разработано в значительном количестве обобщающих работ; среди специалистов, обращавшихся к данному вопросу, можно назвать А. Шамара, Ж. Гадофра, Э. Бюрона и многих других²⁵. Кроме того, активно разрабатывались и отдельные проблемы, поднимаемые в его произведениях. В частности, интересующую нас «Защиту и прославление французского языка» исследовали с точки зрения источников, теоретических позиций, рецепции данного труда и его переключек с предшествующими и последующими эпохами²⁶.

Несколько меньшее, но все же достаточно большое количество работ посвящено и творчеству Жака Пелетье дю Мана – преимущественно его «Поэтическому искусству», но также и его собственным поэтическим произведениям. Данными вопросами занимались, например, М. Журд, К. Меерхоф, И. Пантен и другие²⁷. К остальным же поэтическим искусствам специалисты обращались реже. По произведениям Пьера Фабри, Грасьена дю Пона и Тома Себиле существует лишь одно обобщающее исследование²⁸,

²⁴ Mühlethaler J.-C., Cerquiglini-Toulet J. Poétiques en transition entre Moyen Age et Renaissance. Lausanne: Etudes de Lettres, Université de Lausanne, 2002.

²⁵ В данном случае мы отсылаем к подробной библиографии, составленной по этому вопросу Мишелем Маньеном: Magnien M. Bibliographie des Agrégations de lettres 2008; Du Bellay: La Deffence et illustration de la langue françoise et L'Olive (1549-1550) // Seizième Siècle, №4, 2008. P. 325-340.

²⁶ Id. P. 329-333.

²⁷ Подробнее см. Monferran J.-Ch. Orientation bibliographique: les arts poétiques du XVI siècle. Domaine français. // Nouvelle Revue du Seizième siècle, № 6, 2010. P. 255.

²⁸ Zschalig H. Die Verslehre von Fabri, Du Pont und Sibilet. Genève: Slatkine, 1971.

причем достаточно давнее, как и по теоретической работе Пьера Лодена д'Эгалье²⁹.

В области изучения жанрового вопроса следует отметить заслуживающий пристального внимания сборник статей «Понятие жанра в эпоху Ренессанса»³⁰, который объединяет труды многих специалистов: Г. Демерсона, Ж. Матьё-Кастеллани, Ф. Лесеркля, Э. Наис и других. Значение данного произведения трудно переоценить, поскольку участвовавшие в его создании исследователи фактически впервые пытаются обобщить представления французских теоретиков XV – XVI веков о жанровых формах и вывести в исторической перспективе понятие жанра как такового. Однако, несмотря на активное обращение к истории отдельных жанровых форм, итоговой работы по данному вопросу пока не было создано.

Необходимо отметить, что в отечественной традиции широко представлены общие труды, посвященные эпохе французского позднего Средневековья и Возрождения³¹. Исследования теоретического наследия данного временного периода также проводились, но они носят преимущественно фрагментарный характер, поскольку включены в работы, посвященные другим темам. В частности, необходимо отметить труды Ю. Б. Виппера³², И. Ю. Подгаецкой³³, А. Д. Михайлова³⁴, И. К. Стаф³⁵. В своих работах эти авторы исследуют художественные принципы, выдвигаемые

²⁹ Dedieu J.-G. Pierre de Laudun d'Aigaliers. L'art poétique français, édition critique, essai sur la poésie, dans le Languedoc de Ronsard à Malherbe : Thèse pour le doctorat ès Lettres présentée à la Faculté des lettres de Bordeaux. Toulouse: Au siège des Facultés libres , 1909.

³⁰ La Notion de genre à la Renaissance / Dir. G.Demerson. Genève: Slatkine, 1984.

³¹ См., например, *Андреев М.Л.* Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада: Античность - Средневековье - Возрождение: Курс лекций / Отв. ред. С.Д. Серебряный. М.: РГГУ, 1998; *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995; *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М.: Искусство, 1998; Пятнадцатый век в европейском литературном развитии. М.: ИМЛИ, 2001.

³² Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М.: Наука, 1976; Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. М.: Художественная литература, 1990; Виппер Ю.Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М.: Издательство Московского университета, 1967.

³³ Подгаецкая И.Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2009.

³⁴ См., например, Михайлов А. Д. Поэзия Плеяды // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 255–263; Михайлов А. Д. Французский гуманизм // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 228–232.

³⁵ Стаф И. К. Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

эпохой, творчество многих её представителей, а также обращают внимание на отдельные теоретические аспекты, связанные с французским Ренессансом. Отдельно стоит сказать о подробном анализе средневековых твердых форм, предпринятом В. Ф. Шишмаревым³⁶, а также о работах Л. В. Евдокимовой³⁷, посвященных теоретическим произведениям позднего Средневековья. Тем не менее, область французской теоретической мысли XV – XVI веков в целом и поднимаемый в её рамках жанровый вопрос нуждаются в дальнейшей разработке.

Новизна данной работы состоит в попытке комплексного рассмотрения вопроса о постепенном становлении и формировании французской жанровой системы в рамках выделенного корпуса теоретических трактатов XV – XVI веков. Ранее исследователи разрабатывали данную проблему либо в трудах, посвященных исключительно теоретическим проблемам, не связанным с разбором каких-либо конкретных трактатов, либо при анализе отдельного текста той или иной поэтики, либо следуя эволюции развития конкретного жанра.

Объектом исследования данной научной работы становятся тексты двенадцати теоретических трактатов, среди которых восемь риторических поэтик – «Рифмы» Жака Леграна, анонимный трактат «Правила второй риторики», «Наука второй риторики» Бодэ Эренка, «Искусство риторики» Жана Молине, анонимное произведение «Трактат о риторике», «Назидание о второй риторике» Энфортюне, «Великое и истинное искусство полной риторики» Пьера Фабри, «Искусство и наука поэтической риторики» Грасьена дю Пона, а также четыре поэтических искусства – «Французское поэтическое искусство» Тома Себиле, «Защита и прославление французского языка» Жоашена Дю Белле, «Поэтическое искусство» Жака Пелетье дю Мана, «Французское поэтическое искусство» Пьера Лодена д'Эгалье.

³⁶ Шишмарев В.Ф. Лирика и лирики Позднего Средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. М.: URSS, 2013; Шишмарев В.Ф. Избранные статьи. Французская литература. М. – Л.: Наука, 1965.

³⁷ См., например, Евдокимова Л.В. Французская поэзия позднего Средневековья (XIV – первая треть XV века). М.: Наука, 1990.

Предметом исследования является постепенная систематизация жанров в вышеперечисленных теоретических трактатах.

Цель работы – изучить, каким образом решается вопрос об иерархизации и систематизации жанров в корпусе анализируемых теоретических текстов, определить, в какой момент развития французской теоретической мысли возникают предпосылки формирования системы жанров, а также в какой момент она закрепляется, проследить дальнейшие пути её развития.

Для достижения данной цели в рамках предпринимаемого исследования нам предстоит решить ряд **задач**:

- определить жанровое своеобразие каждого из исследуемых теоретических текстов и выделить в них основные особенности соответствующего жанра;
- выяснить, к каким образцам отсылают читателей авторы теоретических трактатов;
- выявить основные источники анализируемых произведений;
- изучить соотношение различных традиций в исследуемых текстах;
- определить, какие критерии применяют авторы при описании и разграничении жанровых форм;
- описать основной принцип представления жанровых форм в исследуемых риторических поэтиках;
- проследить, как организуются жанры и насколько они систематизированы в каждом произведении.

Основная гипотеза данной работы заключается в том, что к началу XVI века жанровый состав французской лирики претерпевает значительные изменения, что приводит к осознаваемой теоретиками необходимости его систематизации в рамках активно публикуемых в то время риторических поэтик. Вместе с тем, на протяжении XV века наблюдается тенденция к

уменьшению количества описываемых в теоретических трактатах форм и сокращению числа их жанровых вариантов, что также способствует постепенному упорядочиванию многочисленных жанров французской поэзии. К моменту публикации последней риторической поэтики, вероятно, постепенно формируются предпосылки возникновения жанровой системы во французской традиции. Далее происходят радикальные изменения в области теории поэзии, связанные со сменой ведущего теоретического жанра, оформлением новых жанровых критериев, обращением к античным и итальянским источникам. Эти изменения и приводят к воплощению возникших на предыдущем этапе предпосылок систематизации жанров. От поэтик эпохи риторизма, в которых представлены средневековые жанры с твердыми формами, через попытки синтеза национальной и античной традиций в первой нормативной поэтике, теоретики Ренессанса приходят к выводу, что во французской литературе необходима система жанров, выстроенная на базе античного наследия. Они фиксируют, исходя из этого, жанровые лакуны в национальной традиции и стремятся их заполнить. Подобным образом к 1555 году во Франции происходит систематизация жанровых форм. Также вполне возможно, что вместе с систематизацией выстраивается и иерархия жанров в соответствии со стилистическим критерием.

При работе над диссертационным исследованием применялась совокупность различных **методов**:

- метода исторической поэтики (изучение теории литературы в диахронии, в частности, изучение истории эволюционного развития литературных форм, С.С. Аверинцев³⁸, П.А. Гринцер³⁹);

³⁸ Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104-117.

³⁹ Гринцер П.А. Литературы древности и Средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 72-104.

- сравнительного и сопоставительного анализа, восходящих к трудам А.Н. Веселовского⁴⁰ (при сравнении и сопоставлении текстов, относящихся к разным теоретическим жанрам);
- контекстного анализа (теоретические тексты, приведенные в работе, рассматриваются с учетом контекста, как лингвистического, так и культурологического, и исторического, Э. Ланглуа⁴¹, Ж.-Ш. Монферран⁴²).

Настоящая диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы. Во введении раскрываются актуальность и степень научной разработки выбранной темы, формулируются объект, предмет, цель, задачи и методы исследования. В первой главе подробно рассматриваются представления о теории жанров и жанровом составе во французских трактатах XV – XVI веков. Особое внимание уделяется появлению и закреплению жанровой категории в рамках теоретических трудов, эволюции жанра поэтики и её источников, а также преобразованию жанровых критериев и образцов, выдвигаемых теоретиками поэзии. Вторая глава представляет собой анализ выбранных восьми риторических поэтик в соответствии с поставленными задачами. Она состоит из пяти частей, в каждой из которых рассматривается одна из выделяемых нами групп теоретических произведений. В рамках второй, четвертой и пятой групп мы анализируем по два произведения, поскольку находим у них ряд общих черт и считаем целесообразным их совместное рассмотрение. Третья глава посвящена анализу четырех выбранных нами ренессансных поэтических искусств и, соответственно, разделена на четыре части. Выводы и итоги проведенного исследования представлены в заключении.

⁴⁰ Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика // Сост. И.О. Шайтанов. СПб: Университетская книга, 2011.

⁴¹ Langlois E. Introduction // Recueil d'arts de seconde rhétorique / Ed. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974).

⁴² Monferran J.-Ch. L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011.

Глава 1. Теория поэзии и жанровый состав во французских трактатах XV-XVI веков

Понятие жанра во французских теоретических текстах XV – XVI веков

П. Зюмтор утверждал, что любой из исследователей, берущихся за теоретические аспекты литературы, осознает степень сложности проблемы жанра. При этом он добавлял, что не имеет значения, в какой перспективе её разрабатывать – в синхронии или в диахронии⁴³. Возникающие сложности связаны в первую очередь с определением самого понятия, поскольку данная категория подвижна, постоянно изменяет – то расширяет, то сужает – границы, а также не сводится к своей практической реализации.

По мнению Зюмтора, категорию жанра следует воспринимать как некий «эталон», существующий вне текста и вынужденно трансформирующийся при столкновении с литературной действительностью⁴⁴. В интересующий нас временной период – XV – XVI века – авторы французских теоретических трактатов, как нам представляется, понимали эту категорию в сходном ключе, хотя сам термин «жанр» еще не был кодифицирован, и считать эту категорию моделью, функцией, которая программирует создаваемые в соответствии с ней произведения, нельзя. Несколько надуманным было бы и сближение методов структурализма с задачами, которые ставили перед собой авторы риторических поэтик. Отмечая вслед за Зюмтором присутствующие в интересующих нас текстах описания «эталонов» жанровых форм, мы лишь указываем на сходную тенденцию. Данные описания включали в себя перечисление выдвигаемых по отношению к формам идеальных требований, которые – даже несмотря на примеры из поэтической практики, приводимые авторами – лишь условно связаны с литературными реалиями, как мы постараемся показать ниже.

⁴³ Zumthor P. Perspectives générales // La notion de genre à la Renaissance, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 7.

⁴⁴ Id. P. 12.

Однако важно отметить, что степень условности этой связи различается в зависимости от теоретического жанра трактата. В риторических поэтиках, представлявших собой практические руководства по стихосложению, расхождение между «эталонном» жанровой формы и её реализациями в творчестве отдельных поэтов не столь велико⁴⁵. Этому факту есть сразу несколько объяснений. Во-первых, поэты все же старались следовать правилам стихосложения, выдвигаемым в искусствах второй риторики, поскольку в них, как правило, резюмировались законы тех или иных поэтических состязаний. В качестве примеров можно привести «Правила второй риторики» и «Науку о второй риторике», связанные с поэтическими конкурсами Дьеппа, Лилля и Бетюна, а также «Великое и истинное искусство полной риторики» Пьера Фабри, написанное для будущих участников «пюи» в Руане, и «Искусство и науку поэтической риторики» Грасьена дю Пона, представлявшее свод правил поэтического конкурса в Тулузе. Во-вторых, сами авторы теоретических произведений вдохновлялись при составлении своих трудов знакомой им поэтической практикой, не предлагая читателям каких-либо абстрактных, не связанных с национальной традицией образцов.

В нормативных поэтиках принцип описания «эталонных» жанровых форм изменился: вместо более или менее подробных инструкций, характерных для риторических поэтик, авторы трактатов стали предлагать читателям ряд рекомендаций, которые, по их мнению, позволяют начинающим поэтам приблизиться к идеалу, причем рекомендации относились не только к структуре форм, но также и к их тематике. Тем самым они оставляли им значительно больше творческой свободы и возможностей проявить поэтический дар.

Однако авторы теоретических трактатов сталкивались и с трудностями иного порядка. Как мы уже отмечали ранее, в XV – XVI веках сам термин «жанр» еще не был кодифицирован, более того, по мнению Ж. Матьё-

⁴⁵ В данном случае мы имеем в виду структурные признаки жанровых форм, описание которых становится одной из основных целей риторических трактатов.

Кастеллани, в то время даже концепт жанра не был до конца сформирован⁴⁶. Одним из закономерных результатов подобной неопределенности стало наблюдаемое во всех теоретических текстах, с одной стороны, смешение наименований интересующего нас понятия, а с другой - представлений о жанровых формах.

Ту категорию, которую мы привыкли называть жанром, авторы XV века именовали «rithme», «taille», «manière», «mode», «façon», «formulaire», «forme», «espèce», даже «roème», при этом практически не разграничивая между собой эти названия и употребляя их как синонимы в одном и том же тексте. Более того, в рамках поэтик не существовало и никакого разграничения между видами поэтических форм, видами рифм и видами стрóf. К началу XVI века жанровая форма постепенно начинает рассматриваться как отдельная категория, соответственно, сокращается и количество её наименований. Лишь к середине XVI века можно говорить о появлении во французской теории поэзии представления о жанре и соответствующего термина. В данной части нашего исследования мы постараемся более подробно проследить зарождение и постепенное становление этой категории.

Первые свидетельства появления во французском языке слова «genre» относятся к концу XII века. Однако, как справедливо отмечает Э. Наис, в Средневековье оно употреблялось в совершенно иных значениях, не имея никакой связи с литературным или культурным контекстом⁴⁷. В момент появления первых французских теоретических трактатов – то есть в конце XIV века – это слово по-прежнему не использовалось в области теории поэзии, хотя само понятие, с которым мы соотносим его сегодня, постепенно оформлялось.

В «Рифмах» Жака Леграна мы встречаем наименования «manière» и «façon» – упоминавшиеся ранее относительные синонимы слова «жанр» – которые для него обозначали одну и ту же категорию. В начале своего

⁴⁶ Mathieu-Castellani G. La notion de genre // La notion de genre à la Renaissance, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 32.

⁴⁷ Naïs H. La notion de genre en poésie au XVI^{ème} siècle: étude lexicologique et sémantique // La notion de genre à la Renaissance, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 104-105.

произведения автор пишет: «Кроме того, ты должен знать, что существует множество способов (= *manières*) слагать стихотворения»⁴⁸. Сразу после этой фразы он представляет первый из «способов» – рондо, что и позволяет нам предположить, что под данным словом подразумевается именно категория поэтической формы. Тем не менее, в конце части, посвященной рондо, Легран добавляет, что оно, по его мнению, «является наиболее распространенным способом», употребляя в этот раз слово «*façon*»⁴⁹. Таким образом, для автора два названия, обозначающие поэтическую форму, равнозначны.

Во второй интересующей нас риторической поэтике, «Правилах второй риторики», мы также можем увидеть два равнозначных наименования поэтических форм, но несколько иные, чем у Жака Леграна: в этом произведении также присутствует «*fachon*», орфографический вариант слова «*façon*», однако вместо «*manière*» мы впервые видим «*taille*». По мнению Э. Ланглуа, именно этот термин будет чаще всего встречаться в риторических поэтиках⁵⁰. То же самое мы видим и в трактате Бодэ Эренка; исключение составляет лишь добавленное в синонимический ряд наименование «*forme*».

Следующий теоретический трактат, «Искусство риторики» Жана Молине, несколько выделяется среди остальных, поскольку, как отмечает Э. Наис, здесь мы можем обнаружить первые попытки разграничения ранее абсолютно идентичных наименований⁵¹. Речь идет о терминах «*taille*» и «*manière*»: по мнению исследовательницы, автор соотносит первый из них с исключительно технической стороной стихосложения, в то время как второй представляет собой совокупность общих правил составления той или иной поэтической формы⁵². В данном случае «*manière*» включает в себя, наравне с «*taille*» (вид рифмы, строфы), также и «*matière*», то есть тематику. Мы можем предположить, что подобным образом Молине пытался разграничить вид

⁴⁸ Legrand J. *Des rimes // Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 4.

⁴⁹ Id. P. 5.

⁵⁰ Langlois E. Op. cit. P. 469.

⁵¹ Naïs H. Op. cit. P. 110.

⁵² Ibid.

рифмы и поэтические формы как отдельные категории. Так, в части, посвященной двойной рифме, он отмечает: «Самым простым и распространенным видом (= *taille*) является двойная рифма <...> В подобной форме (= *manière*) написан “Роман о Розе”, многие фарсы и другие распространенные формы»⁵³. Безусловно, говорить о систематическом разделении видов рифмы и непосредственно жанровых форм было бы преждевременно, однако в трактате Молине мы отмечаем важную для дальнейшего развития понятия жанровой формы тенденцию к разграничению ранее синонимичных наименований. Подобную ситуацию – то есть не до конца систематизированные, но все же регулярно предпринимаемые попытки разделения видов рифм и поэтических форм мы можем наблюдать и в других интересующих нас теоретических произведениях, в частности, в «Назидании о второй риторике» Энфортюне.

Во французских словарях первое употребление слова «*genre*» в области литературы датируется 1654 годом и приписывается известному поэту и писателю Онора де Бюэй, маркизу де Ракану⁵⁴. Тем не менее, в интересующем нас значении оно использовалось и раньше, еще в середине XVI века. Впервые данный термин появляется в «Великом и истинном искусстве полной риторики» Пьера Фабри, опубликованном в 1521 году. Однако важно уточнить, что автор, несмотря на осознанное введение понятия «*genre*» в литературный контекст, все же приписывает этому слову своё значение. В тексте Фабри присутствуют следующие выражения: «две формы (= *genres*) речи»⁵⁵, «три стилия (= *genres*) речи»⁵⁶. По мнению Э. Наис, подобное употребление слова «*genre*» непривычно для самого автора и, вероятно,

⁵³ Molinet J. L'art de rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 217-218.

⁵⁴ См., например, Genre // Grand Larousse de la Langue française en six volumes, t. 3, sous la dir. de L. Guilbert, R. Lagane et G. Niobey. Paris: Librairie Larousse, 1973. P. 2149. В более поздних изданиях статья, посвященная слову «жанр», повторяется без изменений.

⁵⁵ Fabri P. Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron. Livre 2. Rouen: Imprimerie Espérance Cagniard, 1889-1890. P. 27. Под двумя формами речи автор подразумевает прозу и поэзию.

⁵⁶ Ibid. В данном случае автор говорит именно о стилях речи, что и отражает наш перевод, поскольку далее называет высокий, средний и низкий стили. В подобном разделении на стили речи, которое пока не соотносится с делением жанров по стилевому критерию, мы можем увидеть влияние античной риторики.

представляет собой кальку с латинского варианта «genus» (= класс, вид), использовать который Фабри привык в первой части своего трактата, посвященной первой риторике⁵⁷. Вероятно, по аналогии автор решил ввести то же слово и в книгу о поэтической речи, где его синонимами регулярно становились наименования «esrèse» и «forme». Интересно, что в трактате Фабри в последний, насколько нам известно, раз появится ранее весьма распространенное для обозначения поэтических форм слово «taille»: впоследствии оно исчезнет даже из последних французских риторических поэтик и, конечно, не появится в поэтиках нормативных.

Итак, какова бы ни была мотивация Пьера Фабри, благодаря ему само понятие «жанр» впервые входит во французскую литературоведческую традицию. Несмотря на то, что сам автор лишь условно связывал слово «genre/gerre» с жанровыми формами, именно он впервые начинает употреблять его в отношении описываемых им поэтических произведений. Публикацию «Великого и истинного искусства полной риторики» нельзя считать моментом зарождения концепта, однако его создатель начинает процесс адаптации данного слова к французским литературным реалиям.

По сравнению с произведением предшественника риторическую поэтику Грасьена дю Пона, «Искусство и науку поэтической риторики», можно считать определенным шагом назад в отношении понятия о жанре. Как отмечает Ф. Лесеркль, в его трактате «различные виды стихотворений причудливо смешиваются с видами рифм»⁵⁸, в результате чего возникает путаница. Причину подобного смешения исследователь видит в многозначности активно используемого Грасьеном слова «rithme», которое включает в себя три различных интерпретации: рифма, стихотворная строка и стихотворение⁵⁹. На эту многозначность обращает внимание и Ж.-Ш. Монферран, добавляя к трем вышеперечисленным значениям четвертое,

⁵⁷ Naïs H. Op. cit. P. 112.

⁵⁸ Lecercle Fr. Théoriciens français et italiens: une «politique» des genres // La notion de genre à la Renaissance, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 72.

⁵⁹ Ibid.

«поэтическую речь», которую Грасьен противопоставляет прозе⁶⁰. Определяя все виды рифм и поэтических форм одним и тем же словом, автор вновь размывает границы между ними, что не способствует развитию тенденций, заданных Фабри и связанных с формированием понятия о жанре. Также важно отметить, что в поэтике Грасьена слово «genre» не употребляется.

Не встретим мы этого слова и в первой французской нормативной поэтике – «Французском поэтическом искусстве» Тома Себиле. Однако, несмотря на отсутствие интересующего нас термина, данное произведение играет важную роль в становлении концепта жанра. Как предполагает Ф. Лесеркль⁶¹, Себиле остро реагирует на смешивание видов рифм и поэтических форм, характерное для риторической поэтики Грасьена дю Пона, а потому включает в свой трактат целую главу, посвященную вопросу «Что следует называть “rime”?»⁶². В этой главе он пытается разграничить виды рифм и поэтические формы, причем данное стремление находит свое отражение и в композиции его нормативной поэтики: главы о рифмах и главы о жанровых формах помещены в разные книги, в первую и во вторую соответственно. Вместе с тем необходимо отметить, что наименование самих поэтических форм в произведении Себиле произвольно: он называет их то «poèmes», то «œuvres de la poésie», то «formes», постоянно чередуя данные названия.

В данном аспекте пальма первенства принадлежит его сопернику, опубликовавшему свой теоретический труд несколькими месяцами позже – Жоашену Дю Белле. В «Защите и прославлении французского языка» теоретик Плеяды, по верному замечанию Наис, употребляет слово «genre» одиннадцать раз, причем его значение практически совпадает с трактовкой категории, которую современный читатель увязывает со словом «жанр»⁶³. Здесь мы, вероятно, имеем дело не с переводом с латыни, как в случае Пьера Фабри, а с

⁶⁰ Monferran J.-Ch. L'École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011. P. 131.

⁶¹ Lecercle Fr. Op. cit. P. 73.

⁶² Sébillet Th. Art poétique françois: 1548 ([Reprod.]) / Edition critique avec une introduction et des notes par F. Gaiffe. Paris: Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, 1910. P. 16-20.

⁶³ Naïs H. Op. cit. P. 120.

самостоятельным употреблением этого термина, поскольку Дю Белле даже выносит его в заголовок четвертой главы второй книги, посвященной представлению жанровых форм⁶⁴. Кроме того, он пытается объяснить своим читателям, что предыдущая традиция – как теоретическая, так и поэтическая – неправильно употребляла это слово: «...потому что наши древние авторы неверно сводили понятие «жанр» [= genre] к значению “вид” [= espèce]»⁶⁵. Вместе с тем, по мнению Э. Наис, автор «Защиты и прославления французского языка» иногда сам словно забывает о слове «genre» и заменяет его на характерные скорее для его предшественников «espèces» или «formes». Вероятно, у Дю Белле это может быть связано с тем, что недавно введенное понятие жанра еще не закрепилось в метаязыке французской поэзии и вполне может восприниматься как синонимичное словам «espèce» или «forme».

Исследовательница всерьез отмечает, что для окончательного закрепления термина «genre» и его систематизации был необходим человек с математическим складом ума⁶⁶. И такой человек появился: речь идет о Жаке Пелетье дю Мане – математике, одном из поэтов Плеяды и авторе собственного «Поэтического искусства». В своем теоретическом произведении он последовательно употребляет термин «genre» в интересующем нас значении, при этом противопоставляя его другим наименованиям, а именно «forme» и «composition»⁶⁷. По мнению Ф. Лесеркля, толкование данного термина, предложенное Пелетье, полностью соответствует тому значению – категория литературных произведений, определяемая совокупностью общих характеристик – с которым он будет введен в употребление Раканом в XVII веке⁶⁸.

⁶⁴ Du Bellay J. Œuvres complètes. I volume. La Deffence et illustration de la langue francoyse / Préparé par Fr. Goyet et O. Millet. Paris: H. Champion, 2003. P. 54. Название главы – «Какие жанры/стихотворные формы (= genres de poèmes) должен выбирать французский поэт».

⁶⁵ Id. P. 63.

⁶⁶ Naïs H. Op. cit. P. 122.

⁶⁷ Peletier du Mans J. L'Art poétique // Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, introduction, notices et notes de Fr. Goyet. Paris: Librairie Générale Française, 1990. P. 296-297.

⁶⁸ Lecercle Fr. Op. cit. P. 74.

Как и ранее Дю Белле, автор «Поэтического искусства» вводит слово «genre» в заголовок одной из частей произведения, посвященной непосредственно описанию жанровых форм. Тем не менее, в отличие от предшественника, он называет её не «genres de poèmes», что ограничивало толкование термина лишь лирикой, но «genres d'écrire», что позволяет включить в него также и драматические, и нарративные формы. Таким образом, благодаря произведению Жака Пелетье дю Мана во французской теоретической традиции кодифицируется термин «жанр», который отныне будет употребляться теоретиками литературы для обозначения различных видов жанровых форм в понимании, близком к современному. Примеры этому есть в более поздних трактатах, например, у Пьера Лодена д'Эгалье.

Подводя итоги, следует сказать, что понятие жанра прошло достаточно долгий путь, прежде чем занять свое место во французской литературной рефлексии. От достаточно обширного ряда взаимозаменяемых наименований, характерных для риторических поэтик, мы приходим к постепенному осознанию термина «жанр», к его обособлению как отдельной литературной категории, в соответствии с которой возможно организовать всю систему поэтических, драматических и повествовательных форм. Неслучайно появление системы жанров во французской традиции связывается именно с «Поэтическим искусством» Жака Пелетье дю Мана, благодаря которому и произошло окончательное формирование концепта жанра. Можно проследить и еще одну, не менее важную для нас закономерность: авторы риторических поэтик в большинстве своем не стремились к четкому разграничению видов рифм и жанровых форм, в то время как авторы нормативных поэтик регулярно ставили перед собой такую задачу. Следовательно, жанровая принадлежность самого трактата, видимо, также оказывала определенное влияние на становление понятия жанра во французской теоретической мысли.

Эволюция жанра поэтики: от риторической поэтики к поэтическому искусству

Французская теоретическая мысль в период своего становления прошла несколько важных этапов, каждому из которых соответствовал определенный теоретический жанр. В данной части нашего исследования мы постараемся последовательно проследить этапы её развития в рамках интересующего нас временного отрезка – XV – XVI веков, выявить, в чем состоят особенности каждого из них, и определить их вклад в становление системы жанров.

Во французской традиции одной из наиболее значимых форм теоретического осмысления литературы стали нормативные поэтики или поэтические искусства – «arts poétiques». Этот термин был введен во Франции в 1541 году Жаком Пелетье дю Маном, который перевел на французский язык и опубликовал «Науку поэзии» («Ars poetica») Горация⁶⁹. Однако важно понимать, что поэтики – пусть и в несколько иных вариантах – существовали во французской национальной литературе задолго до кодификации самого жанра, которая произойдет лишь через 7 лет после публикации перевода Горация⁷⁰. Следовательно, употребление по отношению к данным теоретическим трудам термина «поэтика» или «поэтическое искусство» выглядит анахронизмом, избежать которого, тем не менее, нам не представляется возможным.

Во Франции теория поэзии на народном языке начинает складываться уже во второй половине XIV века, как отмечают в своих исследованиях Л.В. Евдокимова⁷¹ и М. Галли⁷². Её развитие связано с «завершающимся процессом дефольклоризации песенной лирики»⁷³: в этот период поэтические формы

⁶⁹ Peletier du Mans J. Œuvres complètes, tome 1, L'art poétique d'Horace traduit en vers françois. L'art poétique départi an deus livres / Edités par M. Jourde, J.-Ch. Monferran et J. Vignes, avec la collaboration d'Isabelle Pantin. Paris: Honoré Champion, 2011.

⁷⁰ Первой французской нормативной поэтикой стало «Французское поэтическое искусство» Тома Себиле, опубликованное в 1548 году.

⁷¹ Евдокимова Л.В. Французская поэзия позднего Средневековья (XIV – первая треть XV века). М.: Наука, 1990.

⁷² Gally M. Archéologie des arts poétiques français // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. P. 9-23.

⁷³ Евдокимова Л.В. Указ. соч. С. 14.

претерпевают значительные изменения, что и приводит к появлению первых теоретических произведений на народном языке. Некоторые исследователи называют первой французской поэтикой «Пролог» к прижизненному собранию сочинений Гийома де Машо, написанный около 1370 года⁷⁴. Тем не менее, по справедливому замечанию Л.В. Евдокимовой, «это произведение можно счесть поэтикой лишь с некоторыми оговорками»⁷⁵. Такой вывод можно сделать, уже исходя из названия, в котором отсутствует слово «art». Произведение скорее ставит точку в куртуазном осмыслении действительности и творчества, открывая возможность естественным образом перейти на новую, более нормативную стадию литературного процесса.

Значительно обоснованнее выглядит утверждение⁷⁶, что первой французской поэтикой является труд ученика Гийома де Машо Эсташа Дешана «Искусство сочинять и слагать песни, баллады, виреле и рондо», появившийся в 1392 году⁷⁷. В этом произведении автор предпринимает попытку решить принципиальную задачу литературной рефлексии того периода – разграничение поэзии и музыки, а также стремление к упорядочению того, что в наши дни назвали бы жанровым составом французской лирики. В данной области «Искусство сочинять...» Дешана предвосхищает более поздние работы, посвященные уже исключительно рефлексии над литературным процессом.

Следует отметить, что на формирование первых французских поэтик значительное влияние оказали две параллельно существующие традиции:

⁷⁴ Machault G. Les Oeuvres / Publiées par P. Tarbé. Paris: Techener, 1849.

⁷⁵ Евдокимова Л.В. Указ. соч. С. 25.

⁷⁶ Вопрос о том, какое именно произведение следует считать первой французской поэтикой, всегда вызывал оживленные дискуссии среди исследователей. Некоторые из них, например, Ф. Ферран (Ferrand F. Regards sur le Prologue de G. de Machaut // Guillaume de Machaut. Poète et compositeur. Colloque-Table Ronde. Paris: Editions Klincksieck, 1982. P. 235), В.Ф. Паттерсон (Patterson W.F. Three centuries of French poetic theory. New-York: 1996. P. 71-96,) полагали, что именно произведение Машо заслуживает такого наименования. Вместе с тем, многие другие специалисты, среди которых А. Ги, А. Шамар, П. Зюмтор и др., по праву называли первой поэтикой текст Дешана. Большинство современных исследователей (см., например, Chevalier J.-F. Op.cit. P. 26; Косиков Г.К. Собрание сочинений. Т.1: Французская литература. М.: Центр книги Рудомино, 2011. С. 61.) поддерживают вторую версию, поскольку с точки зрения особенностей теоретического жанра «Пролог» Гийома де Машо действительно нельзя считать поэтикой.

⁷⁷ Deschamps E. Oeuvres complètes publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale / Publié par le marquis de Queux de Saint-Hilaire et Gaston Raynaud. Paris: Firmin-Didot, 1878-1903.

латинские поэтики XII-XIII веков⁷⁸ и провансальские поэтики, называемые также «науками любви»⁷⁹. Благодаря влиянию латинской традиции теория поэзии стала рассматривать поэтическое искусство в общей системе средневекового знания, а также получила представление о поэзии как о соединении риторики и музыки. Важно подчеркнуть, что, несмотря на постепенное развитие национальной теоретической мысли, латинская традиция будет продолжать свое существование, так же, как и поэзия на латинском языке. Влияние же провансальских поэтов, как отмечает Л.В. Евдокимова, проявилось в первую очередь в том, что Машо и Дешан осознали необходимость классификации различных видов строф и поэтических жанров⁸⁰. И если Машо делает лишь первые шаги в данном направлении, то в поэтике Дешана принцип классификации реализован уже в полной мере, что в значительной степени определило дальнейшее развитие французской литературной рефлексии.

Благодаря значительному влиянию произведений Гийома де Машо и Эсташа Дешана на поэтов следующих поколений в национальной традиции возникает новый теоретический жанр, который и воплощает собой еще один существенный этап эволюции теории поэзии. Речь идет о так называемых «искусствах второй риторики» – «arts de seconde rhétorique», регулярно появлявшихся во Франции на протяжении всего XV и начала XVI веков. П. Зюмтор, исследуя творчество «великих риториков», выстраивает последовательную линию теоретических текстов данного жанра от произведения Эсташа Дешана (1392) до «Искусства и науки поэтической риторики»⁸¹ Грасьена дю Пона (1539)⁸². При этом лучшим из них он считал искусство второй риторики Жана Молине, которое выделяется среди других

⁷⁸ Гаспаров М.Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском Средневековье. М.: Наука, 1986.

⁷⁹ Евдокимова Л.В. Указ. соч. С. 14-18.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Du Pont Gr. Art et science de rhétorique métrifiée / édition critique par V. Montagne. Paris: Editions Classiques Garnier, 2012.

⁸² Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n°23, 1974. P. 88.

текстов «своей композицией и относительной ясностью изложения»⁸³. Исследователь полагает, что изучать подобные произведения нужно именно в хронологической последовательности⁸⁴, так как это позволяет проследить их взаимовлияние и постепенную трансформацию самого теоретического жанра.

Ж. Дюфурне дает интересующему нас жанру искусства второй риторики следующее толкование: «трактаты, обучающие искусству стихосложения и описывающие сложные рифмы и твердые формы»⁸⁵. Со своей стороны, Ж.-Ш. Монферран добавляет, что подобные труды представляют собой «стиховедческие сборники, руководства по созданию стихов и стихотворений для юных поэтов»⁸⁶. Благодаря этим определениям мы можем выделить несколько основных характеристик данного жанра: преимущественно технический характер осмысления поэзии (классификации видов рифм, стихов, метров, а также поэтических форм с обязательными примерами), ориентированность на создание практического руководства по стихосложению.

В настоящем исследовании мы будем определять данный теоретический жанр как «риторические поэтики». На наш взгляд, подобное наименование отражает неразрывную связь этих трактатов с определенной эпохой в развитии французской поэзии – «расцветом риторизма»⁸⁷, по выражению В.Ф. Шишмарева. Ведь именно тогда – в XV – начале XVI веков – и создается основной корпус французских искусств второй риторики. Э. Мешулан связывает популярность данного теоретического жанра в этот период развития

⁸³ Id. P. 89.

⁸⁴ При этом следует учитывать, что выстраиваемая хронологическая последовательность достаточно условна, поскольку не всегда удастся точно датировать то или иное произведение. Кроме того, Э. Ланглуа полагает, что некоторые искусства второй риторики, сыгравшие не последнюю роль в формировании теоретического жанра, до нас не дошли. Подробнее см. Langlois E. Introduction // *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. V-VI.

⁸⁵ Dufournet J. *Les arts de seconde rhétorique* // *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, édition entièrement revue et mise à jour sous la dir. de G. Hasenohr et M. Zink. Paris: Fayard et Librairie Générale Française, 1992. P. 104-105.

⁸⁶ Monferran J.-Ch. *Arts poétiques* // *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI siècle*, édition revue et mise à jour sous la dir. de M. Simonin. Paris: Fayard et Librairie Générale Française, 2001. P. 72.

⁸⁷ Шишмарев В.Ф. *Лирика и лирики Позднего Средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса*. М.: URSS, 2013. С. 488.

французской литературы с постепенным расхождением поэзии и музыки. По его мнению, «поэзия, став отныне самостоятельной, должна была обеспечить себе статус, поэтому и расцветают искусства второй риторики»⁸⁸. Одной из важнейших задач риторических поэтик становится попытка сформулировать «письменные правила», которые смогли бы передать особенности «устной поэзии»⁸⁹ и тем самым кодифицировать самостоятельность поэзии как области искусства.

Кроме того, обозначение «риторическая поэтика» позволяет более четко противопоставить этот термин другой основополагающей категории французской теоретической мысли – «нормативной поэтике». Появление нормативных поэтик естественным образом вытеснило поэтики риторические, поскольку последние перестали быть актуальными для французской литературы и соотносились скорее с ушедшей в прошлое эпохой Средневековья, чем с XVI веком.

Подобная смена ведущего теоретического жанра играет важную роль в развитии литературного процесса во Франции, ведь меняется не только форма осмысления поэзии, но и само её понимание, концепция творчества, роль поэта. Под влиянием итальянского Возрождения французские поэты и теоретики середины XVI века начинают выдвигать новые – основанные на античных идеалах – поэтические принципы. Несомненно, данные изменения находят свое отражение как в теории поэзии, так и непосредственно в поэтической практике, которую та описывает. По мнению Ж.-Ш. Монфerrана, не стоит недооценивать роль риторических поэтик в сложном процессе перехода от Средневековья к Ренессансу, ведь во французской литературе именно они «перебрасывают мост» между двумя эпохами⁹⁰. В свою очередь пришедшие им на смену нормативные поэтики, отталкиваясь от этого «моста»,

⁸⁸ Méchoulan E. La musique du vulgaire. Arts de seconde rhétorique et constitution de la littérature // Etudes littéraires, №3, 1990. P. 16.

⁸⁹ Id. P. 17.

⁹⁰ Monferran J.-Ch. Avant-propos // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 9.

кардинально переосмысливают и закрепляют новые законы поэзии. Таким образом, авторы поэтических искусств, несмотря на активно продвигаемую ими идею отказа от наследия французского Средневековья, во многом опирались на уже сформировавшуюся благодаря риторическим поэтикам традицию, в частности, в области поэтических форм.

Во французском литературоведении существует несколько определений жанра нормативной поэтики. Ж.-Ф. Шевалье трактует их как «произведения в стихах или в прозе, обучающие правилам сочинения стихотворений»⁹¹. Данное толкование представляется нам чрезмерно суживающим круг целей и задач нормативных поэтик и подходящим скорее для определения учебников по стихосложению. Более широкое понимание данного жанра мы находим у Ж.-П. Шово: «произведение в стихах или в прозе, предназначенное для обучения навыкам сочинения поэтических произведений в их различных формах и жанрах»⁹². Однако наиболее исчерпывающим мы считаем определение, данное А. Шамаром и впоследствии повторенное без изменений Ж.-Ш. Монферраном: «трактат, в котором в сжатом виде изложены основные принципы поэзии, законы поэтических жанров и общие правила стихосложения»⁹³. Именно этим определением жанра нормативной поэтики мы и будем руководствоваться в своем исследовании⁹⁴.

Среди основных характеристик, присущих данному жанру, следует назвать, во-первых, четко выраженную дидактическую направленность произведения и, как следствие, назидательный тон автора по отношению к

⁹¹ Chevalier J.-F. Arts poétiques // Le dictionnaire de la littérature / Sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala. Paris: PUF, 2002. P. 26.

⁹² Chauveau J.-P. Arts poétiques // Dictionnaire des littératures de langue française / Dir. J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey. Paris: Bordas, 1984. P. 87.

⁹³ Monferran J.-Ch. Arts poétiques // Dictionnaire des lettres françaises, Le XVI^e siècle / Ed. revue et mise à jour sous la dir. de M. Simonin. Paris: Fayard, 2001. P. 72.

⁹⁴ Следует отдельно уточнить, что в нашем исследовании мы руководствуемся исключительно определениями нормативной поэтики, сформулированными французскими специалистами, не обращаясь к традиции отечественной критики. Это связано с тем, что французские исследователи дают такие определения строго на основе своего материала, прослеживая в них внутринациональную эволюцию и рассматривая нормативную поэтику в противопоставлении предыдущему этапу развития литературной рефлексии. Подобный метод соответствует целям и задачам нашего исследования, в то время как толкования нормативных поэтик, взятые из области общей теории, очевидно не учитывают национальных особенностей теоретических работ, а потому не могут в полной мере подходить для их определения.

читателю. Во-вторых, отмечается стремление установить и обосновать выбор образцов, которым должны следовать будущие поэты. В-третьих, что особенно важно, налицо преемственность по отношению к другим поэтическим искусствам; это неизбежно вовлекает автора в споры о судьбе и предназначении современной ему поэзии и литературы в целом⁹⁵. Рассуждения о природе поэзии и миссии поэта достаточно быстро становятся неотъемлемым элементом нормативных поэтик. В-четвертых, отличительной особенностью этого теоретического жанра становится его стиль, приближающий данную форму к литературному произведению. Исследователи отмечают во французских нормативных поэтиках XVI века такие стилевые черты, как художественность речи, стремление избежать чрезмерного количества примеров, сочетание «поэтического и дидактического дискурсов»⁹⁶.

Два вышеназванных теоретических жанра, знаменующие собой разные этапы развития французской теории поэзии, отличаются друг от друга по ряду признаков, которые лучше всего выявляются при их непосредственном сопоставлении. Во-первых, в рамках риторических трактатов поэзия понимается как уже отделившаяся от музыки, но все ещё не самостоятельная область искусства – её самостоятельность авторам риторических поэтик лишь предстоит утвердить. Пока же поэзию считают «второй риторикой», это видно уже из названий некоторых теоретических произведений, например, «Правила второй риторики», «Наука второй риторики». Как отмечает В. Ф. Шишмарев, в то время «риторика была искусством писать или говорить “en beaux termes”; с точки зрения средств она распадалась на риторику прозаическую [первую] и поэтическую, или вторую»⁹⁷. Прекрасным примером подобного деления

⁹⁵ Подробнее об этом см., например, Dictionnaire des lettres françaises. Le seizième siècle / Sous la dir. de G. Grente, A. Pauphilet, L. Pichard, R. Barroux. Paris: Fayard, 1951. P. 54.

⁹⁶ Monferran J.-Ch. Le Style des arts poétiques en France au XVIe siècle : incursions, réflexions méthodologiques, hypothèses // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. P. 55-76 ; Gally M. Archéologie des arts poétiques français // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. P. 9-23.

⁹⁷ Шишмарев В.Ф. Лирика и лирики Позднего Средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. М.: URSS, 2013. С. 489.

может служить «Великое и истинное искусство полной риторики» Пьера Фабри: эта риторическая поэтика состоит из двух книг, первая из которых посвящена прозаической риторике, а вторая – поэтической.

Однако, наряду с формальным критерием разграничения двух видов риторики, существовала еще одна причина их деления. Э. Ланглуа отмечает, что первая риторика всегда описывала произведения на латыни, в то время как в искусствах второй риторики были представлены исключительно тексты на французском языке⁹⁸. Благодаря этому именно риторические поэтики сыграли очень важную роль в процессе становления национальной литературной традиции. По мнению В. Ф. Шишмарева, «главной задачей текущей эпохи было укрепление позиции за вульгарной поэзией, превращавшейся в литературу»⁹⁹. Её решение и было возложено на риторические поэтики – практические руководства по созданию стихотворных произведений именно на французском языке, в противовес латинским текстам. Как пишет Р. Фольц-Амабль, «эти трактаты позволяют сконструировать самобытность стиха на национальном языке, увлекая его на путь освобождения от стиха латинского и создавая постоянное напряжение между наследием и отступлением от традиции»¹⁰⁰. Таким образом, в рамках интересующего нас теоретического жанра поэзию представляли второй риторикой, связанной исключительно со стихотворной формой и способствующей формированию национального метаязыка литературы.

В отличие от них, нормативные поэтики никогда не ставили под сомнение самостоятельность поэзии как области искусства и обращались не только к стихотворным литературным формам. Вместе с тем мы отмечаем, что первая французская нормативная поэтика также выполняла функцию «защиты и прославления» национального языка, противопоставляя его латыни.

⁹⁸ Langlois E. Introduction // *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. I.

⁹⁹ Шишмарев В.Ф. *Op.cit.* С. 496-497.

¹⁰⁰ Foltz-Amable R. Les Arts de seconde rhétorique de la fin du XIV^{ème} siècle à la première moitié du XVI^{ème} siècle : une *Deffence et Illustration de la langue françoise* avant l'heure // *Questes*, № 33, 2016. P. 52.

Неслучайно её автор настаивал на заголовке «*Французское* [курсив наш – К.А.] поэтическое искусство», подчеркивая самобытность описываемой в нем традиции. В последующих же произведениях, принадлежащих данному теоретическому жанру, мы наблюдаем противоположное стремление к обобщению, к соотнесению французской литературы с древними традициями, что также проявляется в выборе названий, в которых прилагательное «французский» более не встречается¹⁰¹.

Во-вторых, риторические трактаты приобретают еще одну отличительную черту, о которой мы уже упоминали ранее – сосредоточенность на технической стороне поэтических произведений. Главным материалом для теоретического анализа в них становятся разнообразные виды рифм и поэтических форм, а также некоторые фигуры стиля. При этом предпочтение отдается наиболее сложным рифмам, в чем мы видим проявление известной склонности эпохи «великих риториков» к формальной виртуозности. Также практически в каждом искусстве второй риторики подробно описывается фигура эживока, понимаемая авторами как один из действенных способов усложнения стихотворного узора и увеличения количества интерпретаций поэтического текста.

Кроме того, в риторических поэтиках, за редкими исключениями¹⁰², практически не упоминаются ни роман, ни театральные формы, активно функционирующие в тот период. Ж. Дюфурне считает эту особенность важным структурным признаком данного теоретического жанра, обуславливающим особую роль четко зафиксированных поэтических форм, которые противопоставляются «более свободным» жанрам¹⁰³. Именно

¹⁰¹ Например, Жак Пелетье дю Ман называет свое произведение «Поэтическое искусство»; у Пьера Ронсара мы встречаем «Краткое изложение поэтического искусства»; самая известная, хоть и относящаяся к принципиально иному этапу развития литературоведческой мысли нормативная поэтика Н. Буало также носит название «Поэтическое искусство».

¹⁰² К исключениям мы можем отнести «Искусство риторики» Жана Молине, который упоминает в своем произведении театральные формы, обращая к ним в поисках примеров, а также «Назидание о второй риторике» Энфортюне, посвятившего драматическим формам целую главу. Подробнее об этом см. части нашего исследования, посвященные этим произведениям.

¹⁰³ Dufournet J. Les arts de seconde rhétorique // Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age, édition entièrement revue et mise à jour sous la dir. de G. Hasenohr et M. Zink. Paris: Fayard et Librairie Générale Française, 1992. P. 105.

устойчивость этих форм, по его мнению, способствует становлению литературы и кодификации поэтических принципов. В отличие от риторических поэтик, в нормативных таких жанрах, как трагедия, комедия и эпическая поэма, уделяется много внимания; более того, именно с их появлением в национальной традиции авторы нормативных поэтик связывают расцвет французской литературы.

В-третьих, различаются и основные цели создания произведений, принадлежащих к интересующим нас теоретическим жанрам. Как мы уже упоминали ранее, авторы искусств второй риторики ориентированы преимущественно на создание практических руководств по стихосложению, которыми смогли бы пользоваться будущие поэты. При этом в отдельных случаях целевая аудитория риторических поэтик достаточно ограничена: это не целое поколение молодых поэтов, а участники определенного поэтического конкурса или «пюи». Соответственно, авторы должны учитывать в своих трактатах правила того или иного конкурса, а также поэтические формы и виды рифм, которые предпочитают его судьи. Например, по мнению Э. Ланглуа, на «Правила второй риторики» и «Науку второй риторики» в значительной мере повлияли условия поэтических конкурсов в Дьеппе, где господствовала королевская песнь, в Лилле, предпочитавшем сирвенту, и в Бетюне, где преобладала пастурель¹⁰⁴. Именно излишне подробное описание данных форм в вышеназванных риторических поэтиках и отличает их от других произведений данного жанра. Но общей задачей авторов риторических трактатов было обучение юных поэтов и объяснение им основных поэтических правил.

Несомненно, дидактизм присутствует и в нормативных поэтиках, однако важно понимать, что их авторы ставили перед собой иные, более глобальные цели: осмыслить само понимание поэзии, сформулировать её основные принципы, определить, в чем роль поэта и каким образом

¹⁰⁴ Langlois E. Op.cit. P. VI.

осуществляется процесс творчества. Именно с появлением нормативных поэтик во Франции возникает и постепенно развивается литературная рефлексия в современном её понимании; в случае риторических поэтик говорить о ней было бы преждевременно.

Подводя итоги, следует отметить, что за интересующий нас период французская теоретическая мысль прошла два значимых этапа развития, каждому из которых соответствует определенный теоретический жанр – риторическая поэтика и нормативная поэтика. Важное для нас исключение составляет лишь произведение Жоашена Дю Белле «Защита и прославление французского языка» («La Deffence et illustration de la langue françoise»), написанное в 1549 году. В данном случае, по мнению многих исследователей¹⁰⁵, мы наблюдаем пример деформации жанра нормативной поэтики и возникновения нового способа литературной рефлексии – поэтического манифеста.

Во Франции именно программное произведение Плеяды по праву считают первым образцом данного теоретического жанра. Среди особенностей, отличающих его от нормативной поэтики – значительно преобладающий над дидактизмом полемический характер, что связано, вероятно, с тем, что Дю Белле писал «Защиту и прославление» как прямой ответ на публикацию поэтики Себиле, опередившего и во многом предвосхитившего его идеи. Резкость и решительность выдвигаемых в манифесте требований настолько не соответствуют общей дидактической доминанте жанра нормативной поэтики, что Ф. Корнийя даже назвал его «памфлетом»¹⁰⁶. Также следует отметить высокий уровень обобщения, свойственный «Защите и прославлению» (Дю Белле практически не приводит примеров, не дает определений, ограничиваясь лишь простыми

¹⁰⁵ См., например, Buron E. Commentaires // Du Bellay J. La Deffence et illustration de la langue françoise, L'Olive. Neuilly: Atlande, 2007. P. 77-78; Chauveau J.-P. Arts poétiques // Dictionnaire des littératures de langue française / Dir. J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey. Paris: Bordas, 1984. P. 88.

¹⁰⁶ Cornilliat Fr. Arts poétiques // Dictionnaire universel des littératures / Sous la direction de B. Didier. Paris: PUF, 1994. P. 221.

перечислениями поэтических форм). Тем не менее, это произведение традиционно рассматривается в ряду французских нормативных поэтик XVI века, поскольку сыграло важнейшую роль в эволюции теоретической мысли Ренессанса.

Итак, риторические и нормативные поэтики, а также поэтический манифест Дю Белле, несмотря на некоторые выделяемые нами сходства, представляют собой различные, но одинаково значимые этапы развития французской теории поэзии. Замена одного жанра другим в середине XVI века отражает качественные изменения, происходящие в литературе с течением времени, которые авторы поэтик осознают и фиксируют. При этом важно понимать, что, несмотря на некоторое пренебрежение исследователей, считающих риторические поэтики лишь «каталогами поэтических форм»¹⁰⁷, самим фактом своего существования они сыграли значительную роль в развитии французской литературы и, в частности, в постепенном становлении её жанровой системы. Это проявляется в первую очередь в отношении жанрового критерия, который применялся для разграничения различных поэтических форм.

¹⁰⁷ См., например, Kastner L. E. Les Grands Rhétoriciens et l'abolition de la coupe féminine // *Revue des langues romanes*, 1903. P. 292.

Жанровые критерии и образцы во французских поэтиках: принципы отбора

Французская поэтическая традиция, как и многие другие национальные традиции, с момента своего зарождения отличалась многообразием стихотворных форм, поэтому неудивительно, что понятие жанрового критерия как совокупности признаков, на основе которых формы различаются между собой, всегда играло значительную роль в развитии литературного процесса. Также важно отметить, что постепенная замена одного жанрового критерия другим в определенной мере соотносится с изменением образцов, на которые ориентировались авторы теоретических трактатов. В данной части нашего исследования мы постараемся проследить, каким образом менялось представление о ведущем жанровом критерии в XV – XVI веках, какие образцы предлагали своим читателям создатели риторических и нормативных поэтик, а также возможное влияние этих процессов на выстраивание жанровой системы.

Как уже отмечалось ранее, точкой отсчета для французской литературной рефлексии можно считать вторую половину XIV века, поскольку именно к этому времени относится появление «Пролога» Гийома де Машо – одного из первых французских теоретико-литературных текстов. Однако данный период важен для нас еще и потому, что именно тогда происходит «превращение фольклорных разновидностей песенной лирики в литературные жанры»¹⁰⁸, как справедливо замечает Л.В. Евдокимова.

На этой стадии развития литературного процесса в лирике начинают преобладать «*formes fixes*» – жанры с фиксированной формой или, как принято именовать их в русской традиции, твёрдые формы. По мнению Е.В. Ключевой, в период постепенного разграничения поэзии и музыки подобные жанровые формы представляются неким компромиссом, переходным этапом, поскольку

¹⁰⁸ Евдокимова Л.В. Французская поэзия позднего Средневековья (XIV – первая треть XV века). М.: Наука, 1990. С. 46-47.

они несут музыкальность в самой своей структуре¹⁰⁹. Среди таких форм традиционно называют ле, виреле, балладу, королевскую песнь, рондо и некоторые другие. Мы можем обнаружить вышеперечисленные наименования во всех риторических поэтиках, поскольку их авторы, по верному замечанию А.Д. Михайлова, «продолжали сохранять верность этим жанрам, характерным для средневековой культуры»¹¹⁰.

Главной особенностью твердых форм становится определяющее значение структурных признаков: числа строк, наличия/отсутствия рефрена, его места и объёма, наличия/отсутствия посылки (*l'envoi*) и т. д. В большинстве случаев именно формальные признаки того или иного стихотворного текста и определяют его жанровую форму. Следовательно, их разграничение между собой также происходит в соответствии со структурным или формальным критерием. На протяжении всего XV века данный критерий, безусловно, преобладает во всех риторических поэтиках, объектом описания которых и становятся жанры с фиксированной формой.

Их авторы, вероятно, полагали, что для полноценного представления той или иной поэтической формы достаточно подробного перечисления её структурных особенностей. В качестве примера приведём Жака Леграна, который, описывая рондо, перечисляет следующие его признаки: 5 строк, причем в первых двух строках одинаковое количество слогов, третья строка совпадает с первой в количестве слогов и в рифме, последние две строки также совпадают с первыми двумя¹¹¹. Мы видим, что внутренняя структура достаточно сложна, однако, как уточняет автор, если хотя бы одно из этих формальных требований не соблюдается, то «рондо ничего не стоит», то есть фактически данная лирическая форма перестает определяться как рондо¹¹². Подобное происходит и в случае описания баллады.

¹⁰⁹ Ключева Е.В. Мельница мысли. Поэзия Карла Орлеанского. М.: ПСТГУ, 2005. С. 16.

¹¹⁰ Михайлов А. Д. Французский гуманизм // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 233.

¹¹¹ Legrand J. Des rimes // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 4-5.

¹¹² Ibid.

Не менее интересно и то, что в конце своего произведения Лэгран утверждает, что описал лишь некоторые из наиболее распространенных форм, ведь «стихи и куплеты можно сочетать по-разному, а значит, и различных лирических форм может быть много»¹¹³. Тем самым автор дает понять, что при различных комбинациях структурных признаков получается большое количество новых форм.

Подобные стремления вполне соответствуют тенденциям, развиваемым в творчестве «великих риториков», которые остро чувствовали зыбкость границ между различными поэтическими формами, разделяя их между собой лишь на основе структурного критерия. Так, автор «Правил второй риторики» утверждает, что сирвента отличается от любовной песни лишь количеством слогов в последней строке¹¹⁴. Важно при этом, что и у одной поэтической формы – например, баллады – может быть несколько разновидностей в зависимости от того или иного структурного отличия: простые, двойные, тройные, поэтические, «падающие» и даже баллады-ле и баллады-фатра.

Последние варианты особенно интересны, поскольку фактически представляют собой смешение двух различных лирических форм – баллады и ле в первом случае, баллады и фатра во втором. Появление таких форм естественным образом связано с теми возможностями, которые предоставляет авторам риторических поэтик преобладание структурного критерия в определении жанров. Произвольное варьирование видов рифм, количества слогов и строк позволяет изобретать все новые варианты, смешивая традиционные формы между собой и каждый раз получая новый результат. Одним из любопытных результатов подобного «скрещивания» форм может служить описываемый в «Правилах второй риторики» вариант баллады, названный автором «странная баллада-соти». Он отличается от традиционной формы тем, что в нем в качестве рифмы выбираются пять слов,

¹¹³ Id. P. 10.

¹¹⁴ Les Règles de la seconde rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 26.

различающихся лишь одной гласной: nate – nette – nite – note – nute¹¹⁵. Таким образом, в XV веке структурный критерий оставался определяющим для формирования представления о различных жанровых формах.

Вместе с тем необходимо отметить, что данный жанровый критерий был хотя и преобладающим, но не единственным способом определения и разграничения твердых форм. По мнению Л.В. Евдокимовой, уже в «Искусстве сочинять и слагать песни, баллады, виреле и рондо» Эсташа Дешана мы можем наблюдать постепенное (и пока неустойчивое) введение еще одного жанрового критерия – тематического. Его появление исследовательница объясняет прямым влиянием провансальских поэтик на французскую теоретическую традицию¹¹⁶. В данном случае важным для нас фактом становится то, что, несмотря на доминирование формального критерия, дальнейшее развитие в поэзии получает именно критерий тематический.

Большая часть риторических поэтик, в которых тематика произведений начинает приобретать значение, относится ко второй половине XV века. Среди них особую роль играет «Искусство риторики» Жана Молине. П. Зюмтор полагает, что в данном трактате практически на каждой странице присутствует «убежденность в существовании естественного единства между формой и смыслом, который она порождает»¹¹⁷. Действительно, именно у Молине мы встречаем первые определения жанровых форм, в которых указаны не только структурные признаки, но и тематическая направленность. Так, простое ле лучше всего подходит для речей, требований и похвал¹¹⁸, в фатра лучше описывать что-либо радостное¹¹⁹, а парные баллады созданы в первую очередь для выражения сожалений¹²⁰.

¹¹⁵Id. P. 65.

¹¹⁶ Евдокимова Л.В. Французская поэзия позднего Средневековья (XIV – первая треть XV века). М.: Наука, 1990. С. 40.

¹¹⁷Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n° 23, 1974. P. 97.

¹¹⁸ Molinet J. L'art de rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 241.

¹¹⁹ Id. P. 234.

¹²⁰ Id. P. 239.

Однако автор «Искусства риторики» находит тематическую характеристику далеко не для каждой формы, следовательно, говорить о системном и последовательном применении тематического критерия было бы преждевременно. Тем не менее, в разграничении жанровых форм постепенно устанавливается пока еще весьма непрочная связь между структурным и тематическим критериями, которая будет постепенно укрепляться в более поздних трудах, вплоть до последней риторической поэтики Грасьена дю Пона.

Однако основным жанровым критерием для авторов риторических поэтик остается критерий формальный. Подобная ориентированность на форму произведения становится одной из характерных особенностей поэтического творчества того периода, нашедших отражение не только в поэтической практике, но и в теории поэзии. Даже если в искусствах второй риторики постепенно оформляется тематический критерий, он лишь ближе к середине XVI века начинает вытеснять структурный, и такой переход знаменует в том числе и смену ведущего теоретического жанра. Ведь более или менее равноценное сочетание нескольких жанровых критериев в определении поэтических форм характерно скорее для нормативных поэтик.

«Французское поэтическое искусство» Тома Себиле может служить примером подобного сочетания жанровых критериев: мы наблюдаем, как автор последовательно включает в описания жанровых форм как структурные, так и тематические признаки. Более того, данное сочетание двух критериев помогает ему организовать различные формы в жанровые группы, что значительно способствует их последующей систематизации. Однако вскоре после публикации труда Себиле Пляеда в своем программном произведении¹²¹ потребует упразднения прежней жанровой системы, и, как следствие, уничтожения старых жанровых критериев. Вместо них будет предложено выработать новые критерии разграничения жанров, среди которых основным

¹²¹ Речь идет о «Защите и прославлении французского языка» Жоашена Дю Белле.

– во многом под влиянием античной традиции – станет стилистический критерий¹²².

В соответствии с ним теоретики Плеяды, среди которых Жоашен Дю Белле и Жак Пелетье дю Ман, стремятся разделить поэтические жанры на высокие, средние и низкие. В качестве примера подобного разделения можно привести фрагмент из поэтики Пелетье, в котором он утверждает, что жанр сонета «более высокий, чем эпиграмма»¹²³. К стилистическому жанровому критерию относится также и понятие о доступности поэзии, которое Плеяда перерабатывает в соответствии со своей программой. «Маротический» стиль предшественников вызывает неприятие со стороны Ронсара и Дю Белле, которые предъявляли к поэзии и, в частности, к её языку высокие эстетические требования. Они стремились, по выражению Ю. Б. Виппера, «всемерно интеллектуализировать поэзию»¹²⁴, что, несомненно, снижало степень её доступности для недостаточно образованной публики. Критерий «понятности» поэзии неразрывно связан со стилевой классификацией жанров, поскольку только низкие жанры, по мнению поэтов Плеяды, должны быть написаны простым языком.

Однако далеко не все теоретики второй половины XVI века разделяли устремления Плеяды; многие, применяя стилистический критерий, ориентировались исключительно на положение того или иного жанра в античности, при этом оставляя в стороне необходимость «интеллектуализации» поэзии. Среди них – Пьер Лоден д'Эгалье, который

¹²² Безусловно, говорить о том, что стилистический критерий вырабатывается во французской поэзии только теоретиками Плеяды, было бы не совсем точно. Л. В. Евдокимова в своем исследовании «Лестница стилей: высокое и низкое во французской поэзии позднего Средневековья» (М., ИМЛИ РАН, 2018) убедительно доказывает, что он возникает и осмысливается французскими поэтами уже в XV в., в частности, в произведениях Шатлена и Молине. По её замечанию, в «Двенадцати дамах риторики» Шатлен «одним из первых во Франции указывает на внутреннее единство письма и личности и объявляет, что «стиль» выражает индивидуальность» (Указ. соч. С.102). Тем не менее, мы полагаем, что именно теоретики Плеяды начинают рассматривать стилистический критерий как жанрообразующий.

¹²³ Peletier du Mans J. L'Art poétique // Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, introduction, notices et notes de Fr. Goyet. Paris: Librairie Générale Française, 1990. P. 294.

¹²⁴ Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М.: Наука, 1976. С. 109.

вдохновлялся примером Тома Себиле и пытался совместить в своем произведении все три существовавших к тому времени жанровых критерия.

Таким образом, к концу XVI века все три сформировавшихся в процессе эволюции французской поэтической традиции жанровых критерия – структурный, тематический и стилистический – постепенно сливаются в единый стандарт разграничения жанровых форм, на который и будут ориентироваться последующие поколения.

Не менее важным для разграничения жанровых форм становится и понятие образцов, на которые, по мнению создателей теоретических текстов, должны ориентироваться их читатели. Для авторов риторических поэтик несомненными авторитетами в области поэтического искусства становятся французские поэты XIV – начала XVI веков, из творчества которых они и выбирают примеры для той или иной жанровой формы. В рамках искусств второй риторики очевидное преобладание французской поэзии выглядит закономерно, поскольку предмет их анализа – твёрдые формы, разрабатываемые именно в национальной словесности. Кроме того, по мнению Ж.-Ш. Монферрана, подобным образом французская лирика постепенно кодифицируется и становится литературной традицией¹²⁵.

Интересным для нас образом преломляется в выборе образцов жанровых форм одно внешнее обстоятельство, имеющее непосредственное влияние на авторов риторических поэтик. Речь идет об упоминавшихся ранее поэтических конкурсах или «пюи». Правила стихосложения, признаваемые на том или ином конкурсе, влияют не только на выбор наиболее подробно описываемых форм, но зачастую и на список авторов, чьи произведения приводятся в качестве образцов. Подобное воздействие этого «местного колорита» мы видим, например, в риторической поэтике Пьера Фабри, который иногда выбирает в качестве образцов мало известных в Париже, но в свое время очень популярных на поэтическом конкурсе в Руане поэтов, вроде Николя де

¹²⁵ Monferran J.-Ch. Avant-propos // *La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 10.

Шененгеена или Мюнье. Из более ранних риторических поэтик в данном случае можно упомянуть «Правила второй риторики», где появляются в качестве образцов поэты из Дуэ Ватье Мако, Бризбар и Жан Лиссан Дра, а также Жакмар Ле Кювелье из Турне¹²⁶.

Тем не менее, необходимо отметить, что такой выбор образцов в риторических поэтиках отнюдь не повсеместен, поскольку большая часть приводимых примеров принадлежит поэтам, известным на общепольском уровне. Среди них П.-И. Бадель в своей статье выделяет Гийома де Машо, Эсташа Дешана, Кристину Пизанскую, Жоржа Шатлена, Жана Мешино, Октавьена де Сен-Желе, Жана Лемера де Бельжа, Андре де ла Виня, Жана Маро и др.¹²⁷ Кроме того, несомненным авторитетом для создателей риторических трактатов становится «Роман о Розе», цитаты из которого часто появляются в их произведениях. Особую роль играет в них также и Ален Шартье, имя которого мы встречаем в большинстве риторических поэтик, вплоть до текста Грасьена дю Пона. Как отмечает Н. Ломбар, жанровое многообразие творчества, непререкаемый авторитет среди поэтов, а также стремление к обновлению польской лирики сделали Алена Шартье «одним из главных образцов для юных поэтов»¹²⁸.

Риторические поэтики отличаются от теоретических текстов других жанров еще одной важной особенностью, связанной с образцами жанровых форм. Речь идет об особом способе иллюстрирования описываемых форм, который Н. Ломбар называет «*forme-sens*»¹²⁹. Он представляет собой одновременно объяснение структурных признаков той или иной формы и ее пример. Мы можем соотнести это явление с постепенным формированием метаязыка польской поэзии. Использование подобного способа

¹²⁶ В данных городах также проводились достаточно популярные в тот период времени поэтические конкурсы.

¹²⁷ Badel P.-Y. *La Rhétorique des Grands Rhétoriciens* // Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, n°18, 1984. P. 3.

¹²⁸ Lombart N. « Instruire » en rimant : les effets de sens de la forme versifiée de *l'Instructif de la seconde rhétorique* // Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne], № 21, 2011. URL: <http://crm.revues.org/12446>. P. 251-252.

¹²⁹ Id. P. 252.

представления образца дает автору возможность не только избежать излишней многословности и необходимости поиска примеров, но и вывести единство формы и содержания на новый уровень. По верному замечанию исследователя, практически устраняя разграничение между описанием и примером формы, риторики утверждают «глубокое единство поэтической речи и защищают мысль о том, что вторая риторика не сводится к играм с формальной стороной»¹³⁰. Примеры использования данной техники присутствуют в двух исследуемых трактатах: в «Трактате о риторике» неизвестного автора и в «Назидании о второй риторике» Энфортюне.

Не менее интересная с нашей точки зрения черта риторических поэтик – желание их создателей периодически приводить в качестве образцов свои собственные произведения. При этом они редко прямо указывают на то, что цитируют принадлежащий им поэтический текст. Иногда риторики просто не уточняют имени поэта, и в данном случае мы не можем с уверенностью утверждать, действительно ли приводимый в качестве образца текст создан ими самостоятельно. Тем не менее, такая анонимность позволяет исследователям выдвигать предположения об авторстве в пользу человека, создавшего саму риторическую поэтику. Подобное происходит, например, в случае Пьера Фабри: описывая форму рондо, он не называет автора приводимого им образца, хотя при представлении других форм постоянно это делает, поэтому П. Зюмтор предполагает, что данное рондо принадлежит перу самого Фабри¹³¹.

Однако некоторые авторы прямо указывают в своих теоретических произведениях на использование собственных поэтических текстов. В первую очередь речь идет о Жане Молине, в поэтике которого, по утверждению Зюмтора, «большинство примеров <...> заимствованы из его собственного творчества и составляют, таким образом, нечто вроде его поэтической

¹³⁰ Id. P. 253.

¹³¹ Zumthor P. Anthologie des Grands Rhétoriciens. Paris: Union générale d'éditions, 1978. P. 8.

антологии»¹³². Можно выделить несколько причин такого регулярного обращения к своей поэзии. Во-первых, авторы риторических поэтик всегда стараются отыскать лучшие и наиболее достоверные образцы описываемых ими жанровых форм. Тем не менее, найти их в творчестве признанных поэтов не всегда просто, ведь структурные особенности форм у разных авторов могут различаться. Поэтому риторики естественным образом приходили к выводу, что удобнее было бы самостоятельно создать требуемый пример. Как отмечает Ж. Гро, для авторов риторических трактатов предлагать свои тексты в качестве образцов – значит «предлагать не просто формальные примеры, а еще и образцы структуры, в правильности и достоверности которых они уверены»¹³³.

Во-вторых, они считали себя не только теоретиками, но и поэтами; две эти ипостаси были неразрывно связаны в их творчестве. Фигуры поэтов-теоретиков в целом играют важную роль в развитии литературы XV – начала XVI веков, поскольку именно они кодифицировали поэтические нормы, сформировавшиеся в их собственном творчестве, и тем самым способствовали становлению и эволюции национальной поэзии. В случае Жана Молине П. Зюмтор подчеркивает, что «этот теоретик демонстративно отказывается отделять себя от поэта»¹³⁴. Его примеру последует и автор последней французской риторической поэтики Грасьен дю Пон, в произведении которого главным источником образцов становится его собственный поэтический сборник, опубликованный на 5 лет раньше трактата.

Как и большинство авторов риторических поэтик, предшественник Грасьена Пьер Фабри в поисках образцов обращается к национальной традиции. Среди авторов приводимых им примеров мы встречаем упоминавшихся выше Алена Шартье и Жана Молине, а также Гийома Алекси и многих нормандских региональных поэтов, практически неизвестных в

¹³² Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // *Langue française*, n°23, 1974. P. 89.

¹³³ Gros G. Le crépuscule du servantois : l'exemple de Jean Molinet // *Cahiers V.-L. Saulnier* 14. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1997. P. 41.

¹³⁴ Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // *Langue française*, n°23, 1974. P. 89.

Париже (например, Лескара, уже упоминавшегося Шененгеена и других). Интересно при этом, что он не ссылается ни на Эсташа Дешана, ни на Карла Орлеанского, ни на Франсуа Вийона, чего, несомненно, мог ожидать от него читатель начала XVI века. А. Эрон объясняет этот факт тем, что Фабри просто не был знаком с творчеством вышеназванных поэтов, поскольку жил в провинции¹³⁵.

Таким образом, главными образцами, представленными читателям в риторических поэтиках, становятся произведения французских авторов. Несомненно, это способствует не только знакомству юных поэтов с культурным наследием своей страны, но и «защите и прославлению» национальной поэзии в целом. Кроме того, описывая те или иные жанровые формы, авторы старались выбирать наиболее точно соответствующий их пояснениям образец, благодаря чему текст самой поэтики становился более понятным и организованным.

В рамках нормативных поэтик примеры более разнообразны: их авторы активно обращались к античному наследию, не забывая при этом и национальное наследие, причем не только французское, но и итальянское. Во «Французском поэтическом искусстве» Тома Себиле подобное соотношение национальной и античной традиций достигает своеобразного «равновесия»: говоря о том или ином литературном жанре, автор, как правило, приводит в качестве образца и античного, и французского поэта. Например, давая определение жанру послания, он ссылается на произведения Овидия и Клемана Маро. Однако следует отметить, что подобного равновесия мы, естественно, не встретим в главах, посвященных твердым формам (ле, виреле, королевская песнь и др.). В данном случае Себиле приводит в качестве образцов преимущественно Клемана Маро и Меллена де Сен-Желе, иногда Мориса Сэва.

¹³⁵ Héron A. Introduction // Fabri P. Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron. Livre 3. Rouen: Imprimerie Espérance Cagniard, 1889-1890. P. 23-24.

Иную картину мы видим в «Защите и прославлении французского языка» Жоашена Дю Белле: безусловное преимущество отдано античной традиции, национальная традиция представлена итальянцами, французы упомянуты лишь мельком и в виде исключения. Среди античных жанровых образцов автор поэтического манифеста называет произведения таких авторов, как Гомер, Марциал, Овидий, Тибулл, Гораций, Квинтилиан, Феокрит, Вергилий, Катулл и другие. Среди итальянцев – Петрарку, Саннадзаро, Ариосто. Французскую поэзию в «Защите и прославлении» представляют Гийом де Лоррис, Жан де Мён, Жан Лемер де Бельж; Клеман Маро назван лишь один раз, при анализе жанра эклоги. Ничего не сказано «ни о Франсуа Вийоне, ни о «великих риториках», ни даже о Морисе Сэве и Лионской школе»¹³⁶, как справедливо замечает И. Белланже. Подобная ситуация как нельзя лучше отражает стремление Плеяды отбросить предшествующую франкоязычную традицию и ориентироваться на античность и Италию в качестве её современного воплощения.

Жак Пелетье дю Ман в данном отношении становится прямым продолжателем Дю Белле: в его «Поэтическом искусстве» мы находим отсылки лишь к античным и итальянским авторитетам. Важно, тем не менее, отметить, что в качестве образца оды Пелетье называет Пьера де Ронсара, а в качестве образца трагедии – Этьена Жоделя, то есть поэтов, принадлежащих к Плеяде. К 1555 году – моменту публикации поэтики Пелетье – они сумели, ориентируясь на перечисленные Дю Белле жанровые образцы, создать французские аналоги данных жанров, которые, по мнению Пелетье, достойны упоминания в нормативной поэтике.

Таким образом, категория образца развивалась в соответствии с общим пониманием целей и задач поэзии тем или иным автором теоретического трактата. От отсылок к поэтам французского Средневековья и раннего Возрождения (риторические поэтики) через попытки синтеза двух традиций

¹³⁶ Bellenger Y. La Pléiade. Paris: PUF, 1978. P. 78.

(Себиле) мы приходим к несомненному преобладанию античных образцов (Дю Белле), а впоследствии и к созданным стараниями поэтов Плеяды новым французским образцам (Пелетье). Сочинение Лодена д'Эгалье подводит итог поискам теоретиков XV – XVI веков, вновь обращаясь к французской традиции, но уже прошедшей «античную школу» Плеяды и соответствующим образом обновленной.

В целом следует отметить, что постепенная замена жанровых критериев и авторитетных образцов, которую мы можем наблюдать по мере развития французской теоретической мысли, в значительной мере повлияла на упорядочение французской жанровой системы. Оформление стилистического критерия и обращение к авторитету древних способствовало переоценке жанровых форм и их выстраиванию в некую условную «иерархию». Подобные явления, следствием которых стало серьезное преобразование французской поэзии, мы встречаем в теоретических текстах Плеяды и, в частности, в «Поэтическом искусстве» Жака Пелетье. Не менее важным признаком кардинальных изменений в области теории поэзии становится и соотношение оригинальности и подражательности в теоретических текстах.

Соотношение оригинальности и подражательности во французских теоретических трактатах

Некоторые исследователи отмечают, что для интересующего нас этапа развития французской литературной рефлексии – для XV – XVI веков – характерна минимальная степень оригинальности произведений¹³⁷, причем не только для риторических поэтик, но также и для поэтик нормативных. Главное отличие двух жанров заключается в источниках заимствований: в то время как искусства второй риторики ориентировались на латинские и провансальские поэтики, не забывая при этом и произведения своих французских предшественников, поэтические искусства во многом вдохновлялись античной и итальянской теоретической мыслью. Вместе с тем, несмотря на значительную долю заимствований, французские теоретические тексты являлись оригинальными произведениями, поскольку их авторы адаптировали заимствованные идеи для собственной национальной традиции, во многом их переосмысляя и перерабатывая. В данной части нашей работы мы постараемся выявить основные источники теоретических трактатов XV – XVI веков, определить их соотношение с оригинальными идеями авторов данных текстов и понять, сыграло ли их взаимодействие какую-либо роль в систематизации жанров.

Среди главных источников риторических поэтик выделяют два наиболее влиятельных – латинские поэтики XII-XIII веков¹³⁸ и провансальские «науки любви»¹³⁹. По верному замечанию П.-И. Баделя, в XV веке латинские поэтики по-прежнему не теряли своей популярности. Именно поэтому обращение к ним авторов риторических поэтик, прекрасно владеющих латынью, выглядит

¹³⁷ См., например, Galland-Hallyn P., Hallyn F. *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^{ème} siècle*. Genève: Droz, 2001. P. 29-36.

¹³⁸ Подробнее про них см., например, Гаспаров М.Л. *Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском Средневековье*. М.: Наука, 1986; Faral E. *Les arts poétiques du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècles: Recherches et documents sur la technique littéraire au Moyen Age*. Paris: Champion, 1924 (réimpr. 1962).

¹³⁹ Подробнее про провансальскую теоретическую традицию см., например, Евдокимова Л.В. *Французская поэзия позднего Средневековья (XIV – первая треть XV века)*. М.: Наука, 1990. С. 14-18.

совершенно естественным¹⁴⁰. Поскольку ранее во французской традиции практически не существовало теории поэзии, то были необходимы образцы, на которые её создатели могли бы ориентироваться. Кроме того, под их влиянием авторы риторических поэтик стали внимательнее относиться к описанию различных стилистических фигур, которые используются в поэтической речи, а также начали включать в свои произведения раздел, посвященный разоблачению основных недостатков и «пороков», которых должны остерегаться юные поэты.

При этом важно понимать, что, несмотря на активное использование наследия латинской словесности, некоторые из создателей риторических поэтик под влиянием творчества «великих риториков», например, Жана Лемера де Бельжа, помнили о необходимости формирования поэтической традиции на национальном языке. Поэтому, не подвергая сомнению авторитет источников на латыни, они все же стремились их интерпретировать, адаптировать для французской поэзии. Н. Ломбар отмечает по этому поводу, что многие авторы противопоставляли свои теоретические произведения латинским трактатам и тем самым претендовали на оригинальность, пусть даже в минимальной степени¹⁴¹.

Основным влиянием другого источника – провансальских поэтик – стала воспринятая ещё Гийомом де Машо и Эташем Дешаном необходимость классификации различных видов стрóf и жанровых форм, которая в полной мере реализуется в риторических поэтиках XV века. Под классификацией в данном случае мы понимаем стремление каким-либо образом организовать стремительно развивающуюся поэтическую практику во всем её многообразии, поскольку о систематически составленной классификации жанровых форм говорить пока преждевременно. Авторы риторических поэтик

¹⁴⁰ Badel P.-Y. La Rhétorique des Grands Rhétoriciens // Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, n°18, 1984. P. 7.

¹⁴¹ Lombart N. « Instruire » en rimant : les effets de sens de la forme versifiée de *l'Instructif de la seconde rhétorique* // Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne], № 21, 2011. URL: <http://crm.revues.org/12446>. P. 256.

переносят на французскую почву уже сформировавшиеся у провансальцев границы между различными поэтическими формами. Тем не менее, у каждого автора число этих форм различается, что и приводит к «относительной беспорядочности состава лирики», которую отмечает, например, П. Зюмтор¹⁴².

Чтобы верно оценить соотношение оригинальности и подражательности в риторических поэтиках, нужно обратить внимание на версию исследователей о существовании неких общих для большинства поэтик моделей данного теоретического жанра, которые не сохранились. Именно существованием этих «исчезнувших» поэтик Э. Ланглуа объясняет сходство дошедших до нас теоретических текстов XV века. По его мнению, и Жак Легран, и многие анонимные авторы, и Жан Молине использовали одни и те же источники, которые впоследствии были утеряны¹⁴³.

Кроме того, он отмечает, что в текстах риторических поэтик мы часто встречаем следующие обороты: «по общему мнению», «так говорят французские стихотворцы и поэты», «принято считать, что...» и т.д.¹⁴⁴ Все они указывают на существование неких признанных авторитетов в теории поэзии, к которым и обращаются риторики при создании своих произведений. Однако специалисты не могут соотнести данные отсылки с конкретными текстами, что и приводит к гипотезе их утраты. Её подтверждает и тот факт, что многие из дошедших до нас риторических поэтик сохранились только в одном экземпляре, о чем нам также сообщает Э. Ланглуа¹⁴⁵. Таким образом, мы не можем полностью оценить степень оригинальности французских риторических поэтик вследствие утери гипотетических источников, к которым могли обращаться их авторы.

Тем не менее, данные теоретические произведения не являются и однозначным подражанием известным нам латинским и провансальским

¹⁴² Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n°23, 1974. P. 89.

¹⁴³ Langlois E. Introduction // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. V.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Id. P. VI.

источникам. Ж.-И. Тийетт утверждает, что в искусствах второй риторики обращение к предшествующей традиции редко становится её слепым копированием. Авторы предпочитают перерабатывать то, что они заимствуют, в соответствии с изменившимися с течением времени поэтическими законами: «поэтическую речь по-прежнему украшают, но уже новыми красками»¹⁴⁶. Например, Энфортюне обращается к отрывку из латинской поэтики Эверарда Бетюнского, написанной в прозе, и перелагает его в стихотворную форму, тем самым давая пример излагаемого поэтического правила. Н. Ломбар описывает этот случай как иллюстрацию «преодоления авторитета латинских поэтик»¹⁴⁷. Следовательно, несмотря на несомненное преобладание подражательности в рамках риторических поэтик, она все же неразрывно связана с оригинальностью авторов при переосмыслении выбранных источников.

Кроме того, интересны способы, которые используют риторики для введения заимствованного текста в собственные произведения. Среди таких способов мы встречаем как косвенные отсылки к работам предшественников и цитаты из них, так и прямые включения фрагментов других трудов (иногда – дословный перевод), при этом без какого-либо указания на источник заимствования. Не являются исключением и анализируемые нами поэтики, однако наиболее показательной в этом отношении может служить риторическая поэтика Пьера Фабри. Её текст наполовину состоит из выбранного в качестве источника «Назидания о второй риторике» Энфортюне, написанного в стихах, а потому явно выделяющегося среди принадлежащего самому Фабри прозаического текста. При этом автор использует поэтику предшественника именно в качестве авторитета, подтверждающего его собственные теоретические заключения. Важно отметить, что создатель

¹⁴⁶ Tilliette J.-Y. Du latin au français: le poids des traditions // Tilliette J.-Y., Cerquiglini-Toulet J., Mühlethaler J.-Cl. Poétiques en transition: L'Instructif de seconde rhétorique, balises pour un chantier // Poétiques en transition: entre le Moyen Age et la Renaissance, édité par J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet. Etudes de Lettres, 4, 2002. P. 12-13.

¹⁴⁷ Lombart N. « Instruire » en rimant : les effets de sens de la forme versifiée de *l'Instructif de la seconde rhétorique* // Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne], № 21, 2011. URL: <http://crm.revues.org/12446>. P. 256.

«Великого и истинного искусства полной риторики» всегда указывает на авторство того или иного заимствованного им фрагмента, а иногда даже кратко резюмирует его, прежде чем процитировать. Например, анализируя форму рондо, Фабри пишет: «Энфортюне называет некоторые выражения, которыми не следует начинать рондо»¹⁴⁸ и далее приводит отрывок из его произведений где и перечислены данные выражения.

Таким образом, соотношение оригинальности и подражательности в риторических поэтиках позволяет нам понять, что их основными источниками были не только латинские поэтики XII-XIII веков и провансальские «науки любви», но также и находящаяся на стадии формирования французская теоретическая традиция. Авторы искусств второй риторики стремятся отграничить свои произведения от произведений предшественников, а потому в попытках быть оригинальными хотят на свой манер организовать и представить все многообразие французской лирики. Их оригинальность проявляется и в выборе образцов, на которые они ссылаются при описании той или иной поэтической формы.

Ситуация кардинально меняется с появлением во французской традиции нормативных поэтик, ставивших перед собой иные задачи. Для их решения авторам были необходимы новые источники вдохновения, которые они обрели в первую очередь в античном наследии. Во «Французском поэтическом искусстве» Тома Себиле мы встречаем в качестве источников заимствования произведения Платона, Цицерона, Энния, Цезаря, Квинтилиана. Несомненно, Себиле активно обращается и к наследию Горация, поэтическую модель которого он стремится адаптировать для национальной литературы. Важно отметить, что в данном случае речь идет именно о цитировании, с указанием на источник цитаты, а не о прямом включении фрагмента в свой оригинальный текст, что мы увидим, например, у Дю Белле.

¹⁴⁸ Fabri P. Le Grand et Vray Art de pleine rhétorique publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron. Livre 2. Rouen: Imprimerie Espérance Cagniard, 1889-1890. P. 63.

Вместе с тем, автор «Французского поэтического искусства» был хорошо знаком с работами своих предшественников, принадлежащими к риторической традиции. Их влияние прослеживается, в частности, в главах, посвященных видам рифм¹⁴⁹; вместе с тем автор перерабатывает их наследие и, что ещё более важно, не упоминает ни Фабри, ни Грасьена дю Пона в своём произведении. Таким образом, вместе с обращением к новому жанру литературной рефлексии – жанру нормативной поэтики – меняются и приоритеты в выборе источников, которыми вдохновляются авторы теоретических произведений. Не порывая окончательно с национальной традицией, Тома Себиле всё же предпочитает приводить в качестве весомых авторитетов уже античных авторов.

Ещё более очевидным становится обращение к античным источникам в поэтическом манифесте Жоашена Дю Белле. Однако стоит сразу отметить, что проблема оригинальности «Защиты и прославления французского языка» уже давно вызывает интерес многих исследователей, поскольку это произведение представляет собой синтез многих традиций, не только античной, но также и итальянской, и французской. На протяжении многих лет подвергалось сомнению само авторство Дю Белле¹⁵⁰. Исследователи выдвигали целый ряд причин, в соответствии с которыми, по их мнению, Дю Белле следовало отказать в праве считаться автором «Защиты и прославления французского языка». Среди таких причин называли и компилятивный характер произведения, в котором очень мало оригинального текста¹⁵¹. Действительно, одним из излюбленных приемов Дю Белле было включение в свой текст целых фрагментов других произведений, зачастую представлявших собой дословный перевод того или иного латинского или

¹⁴⁹ Sébillot Th. *Art poétique françois: 1548* ([Reprod.]) / Edition critique avec une introduction et des notes par F. Gaiffe. Paris: Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, 1910. P. 16-20, 34-41.

¹⁵⁰ Виппер Ю.Б. *Поэзия Плеяды. Становление литературной школы*. М.: Наука, 1976. С. 95-101.

¹⁵¹ По данному вопросу см., например, Galland-Hallyn P., Hallyn F. *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^{ème} siècle*. Genève: Droz, 2001 или более узкие работы, представленные в библиографии М. Маньена: Magnien M. *Bibliographie des Agrégations de lettres 2008*; Du Bellay: *La Deffence et illustration de la langue françoise et L'Olive (1549-1550)* // *Seizième Siècle*, №4, 2008. P. 329-330.

итальянского источника. Однако в современном литературоведении вопрос об авторстве «Защиты и прославления» решается однозначно: Жоашен Дю Белле считается её единственным автором¹⁵².

Вместе с тем, исследователями была проведена скрупулезная работа по выявлению заимствований в тексте поэтического манифеста Пляеды¹⁵³. В ходе этой работы были выделены две основные группы источников, использованных Дю Белле. Первая – античные авторы, среди которых нужно назвать, в первую очередь, Цицерона, Горация и Квинтилиана, составляющих основной корпус источников заимствований, а также Плутарха, Плиния Старшего, Вергилия, Саллюстия и некоторых других, преимущественно латинских, авторов¹⁵⁴. Вторая же группа – источники итальянские, к которым относятся произведения Спероне Сперони, Пьетро Бембо, Марко Джироламо Вида и др.¹⁵⁵ Следует отметить, что включения в текст «итальянских» фрагментов связаны преимущественно с вопросом о национальном языке и его «защите и прославлении»¹⁵⁶ (что неудивительно, учитывая специфику работ Сперони и Бембо), в то время как античные заимствования соотносятся с поэтическими задачами, которые ставит перед собой сам Дю Белле, и, в частности, с интересующим нас жанровым вопросом.

Данный вопрос рассматривается в четвертой главе второй книги, и здесь комментаторы поэтического манифеста единодушно отмечают прямые заимствования из Горация и Квинтилиана¹⁵⁷. Несмотря на столь явную насыщенность текста «Защиты и прославления французского языка»

¹⁵² Monferran J.-Ch. Commentaires // Du Bellay J. La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549) / Ed. et dossier critiques par J.-Ch. Monferran. 2. éd. revue et augmentée. Genève: Droz, 2008. P. 11.

¹⁵³ См., например, Fournel J.-L. Les Dialogues de Sp. Speroni: libertés de la parole et règles de l'écriture. Marburg: Hitzeroth, 1990; Vignes J. De l'autorité à l'innutrition: Sébillet et Du Bellay - lecteurs de Cicéron // L'autorité de Cicéron de l'Antiquité au XVIII^{ème} siècle / Ed. J.-P. Néraudeau. Orléans: Paradigme, 1993. P. 79-92 и др.

¹⁵⁴ Babitsky I. L'influence théorique des auteurs latins dans la défense et illustration de la langue française de J. Du Bellay (Quintilien, Cicéron, Horace). Moscou: 2004. P. 28.

¹⁵⁵ Villey P. Les sources italiennes de la "Défense et illustration de la langue française" de Joachim du Bellay. Paris: H. Champion, 1969.

¹⁵⁶ Во Франции данный вопрос поднимался еще в начале XVI века Жаном Лемером де Бельжем в трактате «Согласие двух языков» («Concorde des deux langaiges», 1513), однако Дю Белле, как и в случае с Клеманом Маро, предпочитает не замечать достижений своих предшественников, условно относящихся к эпохе позднего Средневековья.

¹⁵⁷ См., например, Goyet Fr., Millet O. Commentaires // Du Bellay J. Œuvres complètes. I volume. La Deffence et illustration de la langue francoise / Préparé par Fr. Goyet et O. Millet. Paris: H. Champion, 2003. P. 394-397.

заимствованиями из чужих текстов, Ж.-Ш. Монферран всё же полагает, что не стоит отказывать манифесту Плеяды в оригинальности, поскольку должное внимание необходимо уделить «умолчаниям Дю Белле и самой манере включения диалога Сперони в его текст»¹⁵⁸. Не менее значимым в этом отношении исследователь считает и отказ от жанра диалога, столь популярного среди итальянских авторов. Таким образом, в произведении Дю Белле мы видим синтез нескольких традиций, который, однако, перерабатывается автором поэтического манифеста в соответствии с его целями и задачами.

В произведении Жака Пелетье Дю Мана мы также можем отметить сильное влияние античной традиции, однако, в отличие от работы Дю Белле, итальянские источники здесь практически не прослеживаются. Это может быть связано с тем, что Пелетье стремится укрепить именно национальную традицию, которая постепенно преобразуется благодаря усилиям Плеяды, и тем самым скорее продолжает традицию, заданную Лемером де Бельжем. В 1549 году Дю Белле, напротив, еще воспринимал итальянскую литературу (и литературную мысль) как ориентир для французской традиции.

Также важно отметить, что в поэтике Пелетье исследователи отмечают усилившееся (хотя и невольно) влияние Аристотеля, что не было свойственно его предшественникам, рассматривавшим в качестве модели поэтику Горация. Несомненно, и в данном произведении горацианская модель продолжает господствовать, но вместе с тем нельзя не подчеркнуть, что автор посвящает жанрам комедии и трагедии, описанным Аристотелем, целую главу. Себиле же в своей поэтике о них практически не упоминает, при этом тщательно анализируя уже фактически вышедшие из употребления жанры с твердой формой. Дю Белле лишь вскользь упоминает о комедии и трагедии, говоря, что именно эти жанры следует предпочитать фарсам и моралите. В целом можно с уверенностью констатировать, что анализируемые нами французские

¹⁵⁸ Monferran J.-Ch. Commentaires // Du Bellay J. La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549) / Ed. et dossier critiques par J.-Ch. Monferran. 2. éd. revue et augmentée. Genève: Droz, 2008. P. 17-18.

поэтики практически не испытали влияния Аристотеля¹⁵⁹, что несколько удивляет, ведь с текстом его произведения авторы имели возможность ознакомиться¹⁶⁰. Ж.-П. Шово предполагает, что столь позднее влияние Аристотеля объясняется тем, что в XVI веке его считали преимущественно «теоретиком театра», а потому он не привлекал должного внимания Пляды¹⁶¹. Напротив, с усилением роли театрального искусства во второй половине века «Поэтика» Аристотеля стала оказывать все более возрастающее влияние на французскую теоретическую мысль (примерами служат труды Скалигера и Жана де ла Тая).

Не менее интересно в отношении выбора источников и «Французское поэтическое искусство» Пьера Лодена д'Эгалье, поскольку в одной из его частей тот полностью копирует одноименное произведение Себиле, при этом не называя имени автора. Мы можем предположить, что подобный шаг знаменует собой своеобразную реакцию Лодена на программу Пляды и отражает стремление автора возвратиться к идее синтеза античной и национальной средневековой традиции, которую провозглашал в своем произведении Тома Себиле.

В целом, подводя итог, нужно отметить, что в качестве авторитетов авторы поэтических трактатов выбирают тех, кто, по их мнению, «вырвался вперед» в разрабатываемой ими области. Римляне в данном случае достойны быть образцами, поскольку им удалось обновить и обогатить свой язык на основе достижений греческой цивилизации. Итальянцы сумели осуществить

¹⁵⁹ Подробнее об отношениях Аристотеля и французских гуманистов см. Андреев М. Л. Поэтика // Культура Возрождения. Энциклопедия. М.: РОССПЭН, 2011. Т. 2. Ч. 1. С. 627-629.

¹⁶⁰ Уже в 1498 году венецианский типограф Альдо Мануцио-старший опубликовал латинский перевод, выполненный Джорджо Валлой с греческого оригинала, а затем в 1508 году был издан и сам греческий текст «Поэтики». // История зарубежной литературы XVII века: Учеб. пособие / А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др./ Под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: Высшая школа, 2005. С. 28. Знание авторами теоретических произведений латыни (иногда и греческого языка) не вызывает сомнения.

¹⁶¹ Chauveau J.-P. Arts poétiques // Dictionnaire des littératures de langue française / Dir. J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey. Paris: Bordas, 1984. P. 88.

то же самое по отношению к римлянам, поэтому и их достижения французские теоретики используют для обновления национального языка¹⁶².

Важно, однако, что подобное обновление языка влечет за собой и необходимое обновление национальной литературы и, как следствие, теоретических категорий, к ней применяемых. Поэтому авторы поэтик ставят перед собой задачу «пересоздания» французского жанрового аппарата и возведения его в строго организованную систему в соответствии с античным образцом. Следовательно, можно утверждать, что античное и итальянское наследие, воспринятое создателями нормативных поэтик, не только во многом повлияло на систематизацию жанров во французской традиции, но и привело к возникновению новых для французов жанровых форм, благодаря которым произошло также и обновление перечня жанров.

¹⁶² Séché L. Commentaires // Du Bellay J. La défense et illustration de la langue française / Avec une notice biographique et un commentaire historique et critique par L. Séché. Paris: Sansot, 1905. P. 218.

Перечень жанров во французских поэтиках XV – XVI веков

Одной из важнейших составляющих любого французского теоретического трактата становится описание различных жанровых форм, определяющих национальную традицию. При этом каждый автор выбирает сам, насколько подробно освещать данный вопрос. Создатели риторических поэтик, стремившиеся в том числе к составлению учебников стихосложения для будущих поэтов, естественным образом уделяли повышенное внимание описанию поэтических форм. Авторы же нормативных поэтик ставили перед собой более масштабные цели, а потому посвящали жанровому вопросу лишь некоторые главы своих произведений. Вместе с тем, и в том, и в другом случае теоретики предлагали своим читателям определенный жанровый набор, отражающий их представления о состоянии французской поэзии в момент написания трактата. В данной части нашей работы мы постараемся понять, какие изменения происходили с жанровыми перечнями французских теоретических текстов по мере эволюции поэзии и каким образом их авторы размещали выбранные формы в рамках своих произведений.

На первый взгляд, в риторических поэтиках – в отличие от нормативных – невозможно обнаружить какую-либо попытку систематизации описываемых жанровых форм. Они представлены в произвольном порядке и часто смешиваются между собой до такой степени, что на определенном этапе читатели перестают понимать, о какой именно форме идет речь и как её отличить от ряда других. По мнению П. Зюмтора, риторические поэтики отличает «неточность терминологии и отсутствие какой-либо систематизации»¹⁶³. Кроме него, эту беспорядочность и запутанность в произведениях риториков отмечают и многие другие исследователи, в том числе современные специалисты, среди которых Т. Мантовани¹⁶⁴ и Ж. Гро¹⁶⁵. Действительно, разобраться во всех нюансах разграничения поэтических

¹⁶³ Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n°23, 1974. P. 89.

¹⁶⁴ Mantovani Th. Pierre Fabri et la poétique des Puys // Nouvelle revue du XVI siècle, vol. 18, № 1, 2000. P. 42.

¹⁶⁵ Gros G. Le crépuscule du servantois : l'exemple de Jean Molinet // Cahiers V.-L. Saulnier 14. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997. P. 39.

форм, которое предлагают нам авторы искусств второй риторики, довольно не просто. Усложняет задачу и то, что под одним и тем же названием разные авторы понимают разные поэтические формы. Например, как отмечает Э. Ланглуа, форма, которую Жак Легран описывает как двойное рондо, в трактате Молине представлена как простое виреле, хотя их структурные признаки совпадают¹⁶⁶.

Тем не менее, при более пристальном анализе данных теоретических произведений очевидно, что основной жанровый набор все же остается неизменным во всех риторических поэтиках. К наиболее разработанным в поэзии и, следовательно, наиболее подробно описываемым поэтическим формам относятся рондо, баллада, ле, виреле, королевская песнь, сирвента, любовная песнь и фатра. Как правило, у многих из них существуют различные варианты, которые авторы искусств второй риторики также упоминают.

Однако количество выделяемых вариантов одной и той же формы может быть разным и определяется скорее фантазией риторика, чем реально существующими принципиальными различиями. Так, среди разновидностей баллады мы встречаем простые, двойные, тройные, «падающие», удваивающиеся, баллады-фатра, перекрещивающиеся баллады и т.д. Э. Мешулан замечает, что «поэзия риториков с легкостью изобретает формы, при этом оставаясь неспособной их контролировать»¹⁶⁷. Поэтому в некоторых риторических поэтиках, например, в «Правилах второй риторики», мы встречаем до 67 различных жанровых форм, если учитывать все их возможные разновидности. Исследователь также предполагает, что подобное невероятное количество форм объясняется и стремлением поэзии как области искусства закрепить и кодифицировать правила, чтобы противопоставить себя давно уже разработавшей свои законы прозе¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Langlois E. Commentaires // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 5.

¹⁶⁷ Méchoulan E. La musique du vulgaire. Arts de seconde rhétorique et constitution de la littérature // Etudes littéraires, №3, 1990. P. 20.

¹⁶⁸ Id. P. 19.

Еще одна сложность, с которой сталкивается исследователь, пытающийся разобрать состав жанровых форм, предлагаемый риториками, заключается в том, что они не проводили границы между собственно жанровыми формами и видами рифм. В поэтиках и рифмы, и поэтические формы представлены вместе и часто смешиваются между собой. Кроме того, периодически в состав жанровых форм включаются также и различные виды строф, например, шестистишия или восьмистишия. Необходимо понимать, что современное четкое разграничение между этими тремя областями поэзии в XV веке еще не существовало, а потому они воспринимались поэтами и теоретиками как единое целое. Интересно, что некоторые формы, например, баллады или ле, могли быть составлены при помощи разных видов рифм. Это и приводило к возникновению большого количества жанровых вариантов и, соответственно, той самой беспорядочности, которую отмечают исследователи.

Тем не менее, не стоит забывать, что риторика, несмотря на свою любовь к двусмысленностям, также любила и структурность, формальную точность. Неслучайно интерес к их поэзии возродился вместе с расцветом исследований структуралистов. П. Зюмтор, несмотря на несколько критичное отношение к способности риториков теоретизировать свои поэтические достижения, все же отмечает, что в их трактатах можно увидеть «некий внутренний рисунок, неясную закономерность»¹⁶⁹. Именно поэтому мы предполагаем, что в своих теоретических произведениях риторика все же пытались – хотя и не слишком успешно – систематизировать разнородный жанровый состав французской лирики. Несомненно, говорить о жанровой системе еще слишком рано, ведь она начнет постепенно формироваться во французской литературе лишь к середине XVI века. Но вероятность того, что попытки упорядочения огромного количества существующих поэтических форм предпринимались уже в XV веке, все же есть.

¹⁶⁹ Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n°23, 1974. P. 89.

Для того, чтобы более основательно изучить данный вопрос в следующей главе и либо подтвердить, либо опровергнуть выдвинутую нами гипотезу, мы разделили анализируемые нами риторические поэтики на условные группы. Мы выделили пять групп: первая состоит из небольшого произведения Жака Леграна «Рифмы». Во вторую входят два произведения: «Правила второй риторики» и «Наука второй риторики» Бодэ Эренка. Третью группу образует «Искусство риторики» Жана Молине. К четвертой группе мы отнесли «Трактат о риторике» и «Назидание о второй риторике» Энфортюне. Последнюю же, пятую группу составляют «Великое и истинное искусство полной риторики» Пьера Фабри и «Искусство и наука поэтической риторики» Грасьена дю Пона.

Основным критерием разделения стала типологическая схожесть тех или иных теоретических произведений, проявляющаяся как в структуре трактатов, так и в выборе определенных жанровых форм. При составлении групп мы следовали также и хронологическому принципу – от более ранних произведений к более поздним. Подобный подход позволит нам проследить возможные изменения в составе поэтических форм и понять, действительно ли мы можем говорить об эволюции жанровых перечней в рамках риторических поэтик.

Как уже было упомянуто в конце предыдущей части работы, авторы нормативных поэтик стремились к масштабному обновлению французской литературы на основе античных и итальянских образцов. Однако для выполнения данной задачи необходимо было сначала значительно трансформировать сложившийся национальный жанровый перечень, поскольку на тот момент он опирался преимущественно на средневековую традицию, культивируемую в риторических поэтиках. В первой половине XVI века, тем не менее, все очевиднее становится ощущение исчерпанности прежней модели жанрового перечня. Как отмечает Л. Сеше, «источник, который они [поэты] совместно использовали, был исчерпан или приближался

к этому <...> пришло время отказаться от рондо... и разрабатывать новые жанры»¹⁷⁰.

Риторическая поэтика Пьера Фабри становится некоей символической отметкой конца эпохи жанров с твердой формой; в следующей за ней поэтике Грасьена Дю Пона мы встречаем уже их критику, хотя и сдержанную. Тома Себиле по традиции включает рондо, ле, виреле и королевскую песнь в список анализируемых жанров, тем не менее, он прекрасно осознает, что они уже вышли из употребления: «...ле и виреле, которые, несмотря на редкое употребление их в произведениях знаменитых поэтов, я все же решился представить»¹⁷¹.

Решительный шаг – полный отказ от прежних жанров – совершает Жоашен Дю Белле, предлагая отбросить все жанры с фиксированной формой¹⁷². Для этого он разрабатывает некий критерий устарелости, «неправильности» жанра, в соответствии с которым и происходит «очищение» французского жанрового перечня. Проверку данным критерием не проходят рондо, баллада, ле, виреле, королевская песнь, песня, кок-а-лан, фарс, моралите, то есть те самые формы, которые в риторических поэтиках составляли основу жанрового набора. Дю Белле предлагает отказаться от данных жанров как от устаревших, поскольку их существование в национальной литературе мешает её обновлению и процветанию. Таким образом, усилиями Плеяды был сделан первый шаг в направлении пересоздания французского жанрового аппарата – своеобразное освобождение места, которое предстояло занять новым жанрам.

Эти новые жанры были взяты из античной традиции, что неудивительно, поскольку именно античных авторов Дю Белле выдвигает в качестве

¹⁷⁰ Séché L. Commentaires // Du Bellay J. La Défense et illustration de la langue française / Avec une notice biographique et un commentaire historique et critique par L. Séché. Paris: Sansot, 1905. P. 188. При этом следует отметить, что данная цитата верна лишь для конкретного временного периода, поскольку в XVII веке форму рондо воскресят.

¹⁷¹ Sébillot Th. Art poétique françois: 1548 ([Reprod.]) / Edition critique avec une introduction et des notes par F. Gaiffe. Paris: Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, 1910. P. 180.

¹⁷² Du Bellay J. Oeuvres complètes. I volume. La deffence et illustration de la langue francoyse / Préparé par Fr. Goyet et O. Millet. Paris: H. Champion, 2003. P. 54. Здесь и далее перевод наш.

признанных авторитетов и образцов. Важно, тем не менее, ещё раз подчеркнуть, что вдохновляет его именно жанровая модель Горация, а не Аристотеля или Цицерона. Влияние Стагирита на теоретическую мысль первой половины XVI века не ощущается, как уже было отмечено ранее, а с Цицероном Дю Белле скрыто полемизирует в рамках своего поэтического манифеста¹⁷³. Среди заимствованных из античности жанров, которые призваны обновить и обогатить французскую национальную литературу, автор «Защиты и прославления французского языка» называет эпиграмму, элегию, послание, эклогу, сатиру, оду, комедию, трагедию, эпическую поэму. В качестве примеров он приводит преимущественно античные аналоги данных жанров.

Однако здесь имеет место интересный парадокс, о котором Дю Белле сознательно умалчивает, вероятно, для сохранения чистоты и убедительности предлагаемой им системы. К 1549 году такие жанры как эпиграмма, послание, элегия, эклога и сатира уже существовали во французской литературе, например, в творчестве Клемана Маро или лионских поэтов. В поэтике Себиле мы можем видеть, что, приводя примеры данных жанров, автор неизменно обращается к творчеству современников. Тем не менее, Дю Белле предпочитает не замечать данного факта и говорить о необходимости введения вышеперечисленных жанров во французскую литературу как бы с чистого листа, как верно отмечает в своей работе И. Белланже¹⁷⁴. Как нам представляется, причина подобного стремления кроется в желании воссоздать на французской почве античную модель во всей её чистоте, ведь только тогда французская литература будет способна соперничать с древностью и превзойти её. А интерпретация античных жанров, осуществленная Маро, так или иначе связана со средневековой традицией, которую Дю Белле предлагает решительно отбросить. Та же ситуация складывается и с жанром сонета,

¹⁷³ Babitsky I. L'influence théorique des auteurs latins dans la défense et illustration de la langue française de J. Du Bellay (Quintilien, Cicéron, Horace). Moscou: 2004. P. 62.

¹⁷⁴ Bellenger Y. La Pléiade. Paris: PUF, 1978. P. 76.

который также занимает свое место в предлагаемой Плеядой системе. Эталоном данного жанра Дю Белле называет Петрарку и предлагает будущим поэтам сочинять сонеты именно по этой модели. Во Франции же сонет на тот момент уже был известен благодаря произведениям Клемана Маро и Меллена де Сен-Желе, которые в своем творчестве выработали иные модели сонета¹⁷⁵, отличающиеся от итальянской.

Подобные противоречия, которые были очевидны уже первым читателям и критикам поэтического манифеста Плеяды, возникли всё же не случайно. За ними кроется структурное несоответствие представлений авторов теоретических сочинений о том, какой должна быть жанровая система, и реалий национальной литературы. В то время у многих, кто размышлял о французской поэзии и постулировал необходимость её обновления в жанровом отношении, возникали некие идеальные представления об организованной системе, сложившиеся на основе античной модели. Предположим, что, начиная с поэтики Себиле (1548) французская поэзия рассматривается как разрозненный материал, который необходимо свести в нечто вроде «единой таблицы» с четкими рамками и определенным количеством ячеек. Ориентируясь на предоставленный древностью образец завершенной системы, поэты Плеяды пытались создать для французской литературы сходную систему и заполнить все её «ячейки» с большим или меньшим успехом.

Подобные попытки предпринимаются, например, в отношении жанра эпической поэмы, который является неотъемлемой частью античной жанровой

¹⁷⁵ Различия данных моделей, согласно исследованиям К. Бонье (Bonnier X. *Scève et la forme du sonnet // Colloque international Maurice Scève. Le poète en quête d'un langage*. Université Paris-Sorbonne, 13-15 octobre 2016), заключаются в схеме терцетов, в то время как схема катренов остается неизменной у Петрарки и у французов (АВВА АВВА). В творчестве Петрарки встречаются три варианта построения терцетов: CDE CDE, CDC DCD и CDE DCE. Маро использует иную форму – CCD EED, которая получит название «маротического сонета». У Сен-Желе мы встречаем два других варианта – CCD DDC и CDD CEE. Интересно при этом отметить, что сам Дю Белле использует в своем творчестве преимущественно модель Маро, то есть схему CCD EED, что еще раз подтверждает непоследовательность и излишнюю категоричность его программных заявлений. «Французским сонетом» по традиции будут называть модель жанра, предложенную Жаком Пелетье дю Маном, в рамках которой схема терцетов выглядит следующим образом – CCD EDE. Более подробно см. также Clément M. *Maurice Scève et ses imprimeurs // Les Arrières-boutiques de la littérature*, dir. Edwige Keller-Rahbé. Toulouse: Presses de Toulouse Le Mirail, collection « cribles », 2010. P. 115-138.

организации и которой авторы нормативных поэтик регулярно посвящали отдельную главу. Ронсар как признанный глава поэтической школы взял на себя труд по созданию подобного произведения во французской литературе. Используя опыт как античных эпосов («Энеиды» Вергилия и «Илиады» Гомера), так и национальных традиций («Неистового Роланда» Ариосто, а также французского эпоса), он написал четыре песни эпической поэмы, получившей название «Франсиада». Однако этот эксперимент был признан, в первую очередь самим автором, неудачным, а потому он с легкостью от него отказался. Таким образом, заполнить данную «ячейку» не удалось, что породило знаменитый парадокс французской литературы, которая в дальнейшем так и осталась без большой эпической поэмы уровня Ариосто¹⁷⁶.

Значительно более удачной оказалась попытка заполнить другие пустующие на момент публикации «Защиты и прославления французского языка» «ячейки», связанные с театром. В 1553 году была поставлена трагедия Этьена Жоделя «Пленённая Клеопатра», признанная публикой и его товарищами по Плеяде. В этом же году состоялась премьера его комедии «Евгений», также воскрешавшей (хотя и частично) традиции античного театра. Постановка произведений Жоделя позволяет нам говорить о том, что в области театра Плеяде действительно удалось обновить жанровый набор, создав недостающие для завершённой системы элементы.

Дальнейшие пути развития жанрового перечня, представленные, например, в теоретическом произведении Пьера Лодена д'Эгалье, будут связаны с реализацией уже введенного его предшественниками жанрового состава: автор «Французского поэтического искусства» описывает в своей

¹⁷⁶ Интересно сравнить подобное стремление французов к созданию национальной эпической поэмы с аналогичным стремлением испанских поэтов второй половины XVI века, которые так же остро переживали отсутствие прецедента данного жанра в национальной традиции (при этом у них, как и у французов, был развит героический эпос). Однако испанцам удалось реализовать это стремление на практике: в 1569 году была опубликована эпическая поэма «Араукана», созданная Алонсо де Эрсилья-и-Суньигой. Данное произведение имело безусловный успех и оказало значительное влияние на испанскую литературу в целом. В португальской литературе также имеется своя эпическая поэма, созданная во второй половине XVI века. Речь идет о «Лузиаде» Луиса де Камонса, впервые изданной в 1572 году.

поэтике многообразие всех форм, практиковавшихся на протяжении века, включая и фиксированные жанры, и жанры, прославленные поэтами Плеяды.

Таким образом, принимая во внимание все отмеченные ранее факты, мы полагаем вполне естественным предположить, что во французской литературе Ренессанса в рамках теоретических трудов формируется жанровая система. На её становление оказали влияние сразу несколько важных факторов: закрепление категории и термина «жанр» в метаязыке французской литературы, переход от жанра риторической поэтики к нормативной поэтике, оформление стилистического критерия, а также обращение к античным и итальянским образцам и источникам.

Начиная с поздних риторических поэтик, знаменующих закат средневековой жанровой традиции, через переходный этап критики данной традиции, мы приходим к первой попытке создания некоей системы французских жанров. Затем – решительный поворот в сторону античного образца, требования заполнения всех лакун, демонстрировавших несоответствие французской и античной традиций и, следовательно, невозможность их сопоставления, и попытки воплотить в жизнь данные требования. Своеобразное подведение итогов деятельности Плеяды в этой области мы увидим в поэтике Жака Пелетье Дю Мана, где автор более полно рассматривает саму идею организованной жанровой системы, а также анализирует процесс «заполнения» её ячеек. Дальнейшие теоретические труды придут к возникновению во французской литературе закрытой жанровой системы, не допускающей исключений, однако завершение процесса её формирования выходит за рамки нашего исследования.

Глава 2. Организация жанровых форм во французских риторических поэтиках XV – начала XVI веков

Ж.-К. Мюлеталер отмечает, что к концу XIV века, то есть к моменту появления «Пролога» Гийома де Машо и «Искусства сочинять и слагать песни, баллады, виреле и рондо» Эсташа Дешана, французская лирическая поэзия не имела собственного статуса среди свободных искусств: её поочередно причисляли то к музыке, то к грамматике, то к риторике, иногда даже к логике¹⁷⁷. Постепенному обретению этого статуса во многом способствовало появление риторических поэтик, которые не только фиксировали определенный этап развития поэзии, но и служили источником вдохновения для многих последующих поколений поэтов. Риторические поэтики сыграли важную роль и в зарождении системы поэтических жанров в национальной литературе Франции к середине XVI века. В этой части нашей работы будут исследоваться способы организации жанровых форм во французских риторических поэтиках XV – начала XVI веков и их возможная роль в последующей систематизации жанровых форм.

Краткий обзор состояния французской поэзии в начале XV века:

«Рифмы» Жака Леграна

Жанровая принадлежность первого из анализируемых нами текстов – «Рифм» («Des Rimes») Жака Леграна – долгое время ставилась под сомнение многими исследователями¹⁷⁸. Строго говоря, его нельзя считать риторической поэтикой, поскольку он представляет собой не отдельный теоретический трактат, а главу из другого, более масштабного произведения – «Архилога мудрости» («L'Archiloge Sophie»). По мнению Э. Бельтрона, исследователя, подробно изучавшего труды Леграна, «Архилог мудрости» – очень важное для

¹⁷⁷ Mühlethaler J.-Cl. Avant-propos // Poétiques en transition: entre le Moyen Age et la Renaissance, édité par J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet. Etudes de Lettres, 4, 2002. P. 3. Те же идеи исследователь высказывал ранее в своей монографии: Mühlethaler J.-Cl. Poétiques du quinzième siècle: situation de François Villon et Michault Taillevent. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft, 1982.

¹⁷⁸ Более подробно об этом см., например, Poirion D. Jacques Legrand: une poétique de la fiction // Littérales, 4, 1988. P. 227-249.

начала XV века произведение, «поскольку оно стало одной из первых серьезных попыток представить широкой публике основы научных знаний»¹⁷⁹. Изначальный замысел автора включал в себя трактаты о семи свободных искусствах, о естественной и моральной философии, о каноническом праве и о теологии. Однако произведение не было завершено, и поэтому мы располагаем работами лишь по четырем видам искусства. «Архилог мудрости» был создан до 1405 года, что позволяет нам считать «Рифмы» одним из самых ранних французских теоретических текстов, появившимся практически сразу после сочинений Гийома де Машо и Эсташа Дешана.

О самом Жаке Легране нам известно достаточно много. Он родился около 1365 года, жил, предположительно, в Тулузе и умер около 1415 года. Легран изучал теологию в университетах Парижа и Падуи, стал известен благодаря своим проповедям, произнесенным в присутствии монарших особ, и впоследствии играл значительную роль в политической жизни Франции. По мнению Ж. Уи, Легран вообще был «одним из самых значимых представителей первого поколения французских гуманистов»¹⁸⁰. Исследователь отмечает, что некоторые слова и понятия, связанные с различными областями гуманитарных наук, которые словари датируют обычно XVI веком и считают достижением Ренессанса, впервые появились именно в трудах этого автора¹⁸¹.

Э. Белтран также подчеркивает значимость фигуры Жака Леграна, обращая внимание на то, что многие его замыслы можно сопоставить с идеями гуманистов. Например, Легран исследовал возможности обновления лексики французского языка, вводя в свои произведения большое количество неологизмов, созданных на основе латинского языка¹⁸². Кроме того, он много

¹⁷⁹ Beltran E. Introduction // Legrand J. L'Archiloge Sophie; Livre de bonne meurs, éd. critique avec introduction, notes et index par E. Beltran. Paris: Champion, 1991. P. 11.

¹⁸⁰ Ouy G. Préface // Legrand J. L'Archiloge Sophie; Livre de bonne meurs, éd. critique avec introduction, notes et index par E. Beltran. Paris: Champion, 1991. P. 7.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Beltran E. Introduction // Legrand J. L'Archiloge Sophie; Livre de bonne meurs, éd. critique avec introduction, notes et index par E. Beltran. Paris: Champion, 1991. P. 12. При этом нужно отметить, что Жак Легран,

занимался вопросами грамматики и орфографии, предвосхищая некоторые из реформ французского Возрождения¹⁸³. К большому сожалению Белтрана, работы Леграна не были оценены по достоинству ни современниками, ни потомками.

Еще один специалист, Э. Ланглуа, занимавшийся непосредственно «Рифмами» Леграна, обращает внимание на то, что Жак Легран не был поэтом. Исследователь полагает, что автор «имел о второй риторике лишь смутные и неполные представления»¹⁸⁴ и посвящал свои труды преимущественно другим областям гуманитарного знания и «первой риторике». По его мнению, данный факт значительно влияет на выводы, к которым Легран приходит в своем теоретическом трактате. Во-первых, не имея собственной точки зрения по тем или иным вопросам поэзии, Легран предпочитает ссылаться на «общее мнение», уже устоявшуюся традицию, которая и становится для него главным источником и авторитетом. Во-вторых, определения, которые он дает некоторым поэтическим формам, расплывчаты и неточны, например, в случае элегии или сирвенты. Не имея собственного поэтического опыта, автор, вероятно, не может достаточно четко сформулировать правила их сложения. Впрочем, по степени неточности и запутанности его теоретические дефиниции не слишком отличаются от более поздних вариантов риторических поэтик.

Кроме того, представленный в «Рифмах» перечень поэтических форм содержит лишь наиболее распространенные из них и не может полноценно характеризовать состояние французской лирики в начале XV века. Легран сам признает чрезмерную краткость своего произведения и отмечает в конце, что существуют также и «многие другие поэтические формы, которые можно

безусловно, не был первым автором, высказывавшим идеи, близкие к гуманизму. В XIV веке известный философ Николь Оресм (до 1330 – 1382) не только занимался этими вопросами, но и применял подобные принципы работы с лексикой на практике, при переводе многих латинских и греческих сочинений. Однако для нас важна близость Леграна к движению предгуманизма, поскольку она находит определенное отражение и в его «Рифмах».

¹⁸³ Id. P. 13.

¹⁸⁴ Langlois E. Introduction // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. XVIII.

выделить в зависимости от распределения стихов и пауз»¹⁸⁵. Однако описывать эти формы автор не собирается и завершает свой трактат.

Важно отметить, что в начале произведения Жак Легран – как и многие другие теоретики – дает определение рифмы, которым он будет руководствоваться на протяжении всего текста. При этом данное определение достаточно необычно, поскольку связывает рифму не только с поэтическими, но также и с прозаическими текстами: «...иногда рифма встречается в прозе, иногда в поэзии; когда она встречается в прозе, не следует смотреть на количество слогов, достаточно, чтобы некоторые слова имели одинаковые или похожие окончания; тогда язык становится более красивым»¹⁸⁶. Несомненно, в текстах риторических поэтов мы встречаем совершенно разные и иногда противоречащие друг другу интерпретации слова «*rième*», но, как правило, они всегда соотносятся с поэтической речью. Вероятно, появляющаяся у Леграна связь с прозой объясняется его близостью к искусству проповеди, в котором музыкальность и ритмичность произносимых фраз также имеют большое значение. Неслучайно в качестве примера так называемой «рифмы в прозе» автор приводит небольшой отрывок из проповеди¹⁸⁷.

Несмотря на подобное сближение первой и второй риторик, главной для Леграна все же остается стихотворная рифма, причем он подчеркивает, что «лучшая рифма, которую только можно встретить – рифма в виде экивока [т. е. омонимическая]»¹⁸⁸, в качестве примеров которой он приводит форму «*dit*», которая может быть как глаголом (= говорит/сказал), так и существительным (= изречение, сказ). Как отмечает И. Розье, подобное предпочтение характеризует все риторические поэтики: такая рифма повсеместно именуется «одним из прекрасных творений стихотворного искусства»¹⁸⁹. Свою любовь к

¹⁸⁵ Legrand J. Des rimes // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 10.

¹⁸⁶ Id. P. 1.

¹⁸⁷ Legrand J. Op. cit. P. 1. «Tu es celluy a qui je doy fere plaisir, tu es ma joye, mon cuer et mon desir; en tous cas je te vouldroye servir, et si suys prest, come raison le veult, de tousjours toy obeir».

¹⁸⁸ Id. P. 3.

¹⁸⁹ Rosier I. L'Ambiguïté: cinq études historiques, réunis par Irène Rosier. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires de Lille, 1988. P. 173.

рифме в виде экивока выражали и «великие риторики», используя её при первой возможности и многократно усложняя. Они видели в экивоке средство создания особого благозвучия поэтической речи, которое она частично утратила после разделения поэзии и музыки. По мнению Э. Мешулана, именно по этой причине «авторы трактатов так настаивают на использовании экивоков, приводя в качестве примеров целые списки их вариантов»¹⁹⁰. Такие листы мы встречаем, например, в «Правилах второй риторики» или в «Науке второй риторики» Бодэ Эренка. Жак Легран, не будучи поэтом, не принадлежал к «великим риторикам», однако смог уловить тенденции развития французской поэзии. В своем теоретическом трактате он фиксирует направление развития поэзии, которое подхватят и реализуют такие поэты, как Жорж Шатлен, Жан Мешино, Октавье де Сен-Желе и другие.

Как уже было отмечено ранее, главным источником и авторитетом для Жака Леграна становится сформировавшаяся ко времени написания «Рифм», то есть к началу XV века, поэтическая традиция. Важно отметить, что в других частях «Архилога мудрости» автор активно использует латинские источники, как древние, так и созданные в Средневековье. Следовательно, отсылки к французской традиции в «Рифмах» – осознанный выбор¹⁹¹. Поясняя то или иное правило стихосложения, автор использует следующие выражения: «как принято считать»¹⁹², «согласно общему мнению»¹⁹³, «некоторые полагают, что...»¹⁹⁴. Тем самым он соотносит формулируемые им законы стихосложения с уже установившимися обычаями и способствует их закреплению. Кроме того, Легран ставит перед собой цель описывать именно франкоязычную

¹⁹⁰ Méchoulan E. La musique du vulgaire. Arts de seconde rhétorique et constitution de la littérature // Etudes littéraires, №3, 1990. P. 20.

¹⁹¹ Подробнее об источниках «Архилога мудрости» см. Beltran E. Introduction // Legrand J. L'Archiloge Sophie; Livre de bonne meurs, éd. critique avec introduction, notes et index par E. Beltran. Paris: Champion, 1991. P. 15-16; Beltran E. Une source de l'Archiloge Sophie de Jacques Legrand : l'Ovidius moralizatus de Pierre de Bersuire // Romania 100, 1979. P. 483-501.

¹⁹² Legrand J. Des rimes // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 5.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Id. P. 4.

лирику¹⁹⁵, отмечая её разнородный состав и своеобразие: «...поскольку в нашем французском языке есть много способов слагать стихи»¹⁹⁶. Предположим, что подобным образом осуществляется попытка разграничить области латинской и французской словесности, что вполне соответствует тенденциям, постепенно формировавшимся в культуре того времени.

Теоретическое произведение Жака Леграна отличается от других трактатов XV века отсутствием в нем образцов поэтических форм. Автор, вероятно, хотел привести примеры описываемых им жанровых форм, о чем методично сообщал в конце каждого параграфа в следующих выражениях: «Пример этой формы мы можем привести из...», «вот пример...», «вы можете увидеть это на примере...»¹⁹⁷. Однако ни одно стихотворное произведение в тексте так и не цитируется. Как утверждает Э. Ланглуа, в сохранившихся манускриптах для образцов было оставлено пустое место, но, поскольку его так и не заполнили, то в самом позднем варианте трактата пробелы исчезают¹⁹⁸. Интересно, что подобные пропуски в тексте мы можем встретить и в другом случае, связанном с изображениями в средневековых манускриптах. Переписчики оставляли место для миниатюр, так или иначе соотносящихся с текстом, чтобы художники могли впоследствии их заполнить. Однако дополнить текст изображениями удавалось не всегда, а потому долгое время в нем оставались пробелы, которые затем либо заполнялись, либо исчезали в процессе дальнейшего переписывания.

В отношении жанрового критерия мы можем отметить, что автор применял для разграничения описываемых им поэтических форм

¹⁹⁵ В данном случае мы используем выражение «франкоязычную лирику», поскольку «великие риторики», произведения и жанровые формы которых и собирался описывать Жак Легран, в своем большинстве не считали себя французами, поскольку жили и творили при королевских дворах Бургундии и Бретани, не входившими в то время в состав Франции.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Id. P. 5, 6, 9.

¹⁹⁸ Langlois E. Introduction // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. XVII-XVIII. Интересно, что подобные пропуски в тексте присутствуют и в другом случае, связанном с изображениями в средневековых манускриптах. Переписчики оставляли место для миниатюр, так или иначе соотносящихся с текстом, чтобы художники могли впоследствии их заполнить. Однако дополнить текст изображениями удавалось не всегда, а потому долгое время в нем оставались пробелы, которые затем либо заполнялись, либо исчезали в процессе дальнейшего переписывания.

исключительно структурные признаки. На протяжении всего текста мы не встречаем ни одного упоминания тематики произведений. При этом важно, что правила составления той или иной формы описываются не слишком подробно. Например, в главе, посвященной сирвенте, мы видим следующее описание: «Кроме того, во французском языке мы встречаем стихи под названием сирвенты, которые, как полагают некоторые, могут слагаться по желанию автора, за исключением того, что необходимо взять некоторое количество строк одинаковой длины и с окончанием на хорошую рифму»¹⁹⁹. В целом, автор предпочитает не утомлять своих читателей излишними подробностями составления поэтических сочинений. Это объясняется тем, что Легран изначально не ставил перед собой задачу обучить искусству стихосложения юных поэтов, а потому при описании форм избегал чрезмерного количества деталей. Вероятно, для него «Рифмы» – скорее краткий обзор ситуации, в которой находится в начале XV века французская поэзия.

Подобное стремление к краткости и обобщению отражается и на выборе описываемых в трактате жанровых форм. Жак Легран ограничивается лишь пятью наиболее распространенными и потому наиболее разработанными формами: рондо, виреле, балладой, сирвентой и ле. Впоследствии все они станут неизменной составляющей жанрового перечня любой риторической поэтики, вплоть до исчезновения данного теоретического жанра, последним образчиком которого стал трактат Грасьена дю Пона.

Рассмотрев, как представлены поэтические формы в труде Леграна, мы можем сделать вывод, что никакой попытки систематизации жанров в рамках произведения не предполагалось. Они размещены в произвольном порядке, каждая новая форма вводится следующим сочетанием слов: «Кроме того, существует еще одна форма...»²⁰⁰. Отсутствие какой-либо системы доказывает и тот факт, что описания виреле и ле, сходных по формальным признакам,

¹⁹⁹ Legrand J. Op. cit. P. 9.

²⁰⁰ Id. P. 4, 5, 6, etc.

находятся достаточно далеко друг от друга (вторая и пятая формы), хотя уже у Эсташа Дешана (и затем во многих более поздних поэтиках) они размещены рядом благодаря своей близости друг к другу. Кроме того, практически отсутствуют у Леграна и разные варианты одной и той же жанровой формы, хотя впоследствии это станет одной из отличительных черт французских риторических поэтик²⁰¹.

Таким образом, «Рифмы» Жака Леграна, несмотря на общее развитие тенденций, заданных трактатом Эсташа Дешана, все же значительно выделяются среди других риторических поэтик начала XV века, что и подчеркивает особое положение этого сочинения в теории поэзии того периода. Более того, как отмечает К. Тири, сочинение Леграна оказало определенное влияние и на последующую теоретическую традицию, в частности, на Энфортюне, автора «Назидания о второй риторике»²⁰². Также важно подчеркнуть, что стремление автора соотносить излагаемые им поэтические правила с уже установившейся традицией позволяет нам оценить состояние французской лирики в начале XV века. Произвольный порядок размещения жанровых форм в «Рифмах» Леграна может быть связан с их небольшим количеством, что дает нам возможность предположить, что автор изначально провел строгий отбор, решив ограничиться самыми употребляемыми и популярными на тот момент жанровыми формами. В последующих риторических поэтиках число форм значительно возрастет, а потому необходимость их систематизации будет более актуальна.

²⁰¹ Единственным исключением можно считать форму рондо, у которой автор все же выделяет две разновидности – простое и двойное. Однако стоит отметить, что в других риторических поэтиках количество выделяемых видов рондо значительно больше. Id. P. 4-5.

²⁰² Thiry Cl. Le Théâtre, ou la poétique de l'entredeux // Poétiques en transition: entre le Moyen Age et la Renaissance, édité par J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet. Etudes de Lettres, 4, 2002. P. 58-59.

Воплощение многообразия жанрового состава французской поэзии: «Правила второй риторики» и «Наука о второй риторике» Бодэ Эренка

Ко второй исследуемой нами группе риторических поэтик мы отнесли два произведения: «Правила второй риторики» («*Les Règles de la seconde rhétorique*») и «Науку второй риторики» («*Le Doctrinal de la seconde rhétorique*») Бодэ Эренка. Первый из них был создан неизвестным автором в первой трети XV века и представляет собой достаточно необычный образец анализируемого теоретического жанра. Многие специалисты полагали, что отсутствие хоть какой-нибудь внутренней организации трактата – одну из основных его особенностей – можно объяснить небрежностью переписчиков и издателей. Однако Э. Ланглуа утверждает, что в этом и состоял замысел автора²⁰³. Кроме того, исследователь считает, что создатель этого трактата имел непосредственное отношение к поэтическим конкурсам на севере и северо-западе страны, в частности, к «пюи» Руана и Дьеппа, поскольку в произведении нередко представлены жанровые формы, описанные в соответствии с их поэтическими правилами²⁰⁴.

Второй трактат был написан Бодэ Эренком в 1432 году. В. Паттерсон называет его «самым ясным, самым ученым и наилучшим образом составленным теоретическим произведением в период между Дешаном и Молине»²⁰⁵. Вероятно, его автор был знаком с «Правилами второй риторики», так как переклички между двумя теоретическими работами очевидны. На подобную близость двух текстов обращает внимание и Ж. Лот в своей

²⁰³ Langlois E. Introduction // *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. XXI.

²⁰⁴ Id. P. XXXI. Следует отметить, что поэтические конкурсы, проводившиеся в разных регионах, отличались друг от друга не только объектом своего посвящения (например, «пюи» в Руане был посвящен Непорочному зачатию Девы Марии, а «пюи» в Дьеппе – Успению), но и правилами стихосложения. Организаторы сами выбирали разновидность королевской песни или рондо, которые принимались на конкурс; следствием этого стала возможность определять, в каком именно конкурсе мог участвовать интересующий исследователей поэт. Подробнее об этом см., например, Arnould J.-Cl., Mantovani Th. *Première poésie française de la Renaissance: Autour des Puys poétiques normands* // *Actes du colloque international organisé par l'Université de Rouen du 30 septembre au 2 octobre 1999*. Paris: Honoré Champion, Coll. Colloques sur la Renaissance, 2003.

²⁰⁵ Patterson W. *Three Centuries of French Poetic Theory: A Critical History of the Chief Arts of Poetry in France (1328-1630)*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1935. P. 121.

«Истории французского стиха»²⁰⁶. Сам автор был известен в то время не только как теоретик, но и как поэт, в отличие от автора «Рифм» Жака Леграна; впоследствии его произведения были несколько раз изданы и даже имели определенный успех²⁰⁷. Важным для нас фактом становится пикардское происхождение Эренка, которое оказало заметное влияние как на язык автора, так и на избираемые им для описания поэтические формы и правила.

Объединить две перечисленные выше риторические поэтики в одну исследуемую группу нам позволил ряд причин. Во-первых, это большое количество представленных в трактатах жанровых форм. В «Правилах второй риторики» автор описал около тридцати различных форм, что является своеобразным рекордом в рамках жанра риторической поэтики. В трактате Эренка форм в два раза меньше – около пятнадцати, тем не менее, это достаточно много по сравнению с другими теоретическими текстами. Подобное разнообразие и значительный охват жанрового состава позволяют авторам наиболее полно представить в своих произведениях современную им лирику.

Во-вторых, «Правила второй риторики» и «Наука второй риторики» обладают сходной внутренней структурой. И в том, и в другом произведении мы видим не только части, посвященные описанию различных форм, но и так называемые словари рифм, а также краткий справочник персоналий, цель которого – рассказать читателям об основных персонажах различных традиций (античной, библейской, средневековой) и исторических личностях.

Третьей причиной объединения рассматриваемых трактатов может служить тот факт, что для описания авторы обоих из них часто выбирают одинаковые жанровые формы. По крайней мере, мы можем констатировать, что все формы, присутствующие в «Науке второй риторики», также представлены и в «Правилах второй риторики». Это связано с тем, что Боде Эренк напрямую вдохновлялся трудом своего неизвестного предшественника.

²⁰⁶ Lote G. Histoire du vers français. Tome II. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1951. P. 248.

²⁰⁷ Подробнее об этом см. Langlois E. Op. cit. P. XXXV-XXXVII.

Однако, по справедливому замечанию Ж. Лота, он не просто копировал авторитетный для него образец, а корректировал его в соответствии с современным ему положением французской лирики и, вероятно, с правилами близкого ему поэтического конкурса²⁰⁸. Напомним, что происхождение двух авторов было различным: создатель «Правил второй риторики» жил, очевидно, на севере или северо-западе Франции, в то время как Боде Эренк происходил из Пикардии; законы поэтических конкурсов этих регионов значительно различались между собой. Вероятно, автор «Науки о второй риторике» провел строгий отбор описываемых жанровых форм, в результате которого их число сократилось вдвое. Таким образом, ряд общих характеристик и очевидная преемственность позволяют нам сопоставлять две риторические поэтики в рамках одной исследуемой группы.

Объединяет два произведения и выбор жанрового критерия. Несомненно, как и в большинстве риторических поэтик, ведущим принципом разграничения форм становится критерий структурный. Причем в анализируемых теоретических текстах он приобретает особое значение, поскольку в связи с увеличением количества описываемых форм границы между ними становятся еще более подвижными. При изменении хотя бы одного формального параметра – количества слогов в строке, количества стихов, вида рифмы – речь идет уже о другой жанровой форме. Например, в «Правилах второй риторики» сирвента отличается от любовной песни лишь количеством слогов в последней строке²⁰⁹. Подобная формальная скрупулезность продиктована возникающей необходимостью четко дифференцировать все описываемые жанровые формы, чтобы по возможности избежать их смешивания и способствовать их закреплению в составе французской лирики. Следует сказать, что достичь последней цели авторам не удалось, поскольку к концу XV века мы отмечаем постепенно

²⁰⁸ Lote G. Op. cit. P. 249.

²⁰⁹ Les Règles de la seconde rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 24-26.

формирующуюся тенденцию к сокращению количества форм в риторических поэтиках и в целом во французской лирике.

Вероятно, с той же самой необходимостью четкой дифференциации жанровых форм связано и значительное усиление тематического критерия, которое мы наблюдаем в исследуемых текстах. Например, в «Правилах второй риторики» есть несколько форм, которые определяются исключительно тематикой. Среди них – «королевская арбалетьер», которая отличается от королевской песни только одной особенностью сюжета – речь в ней всегда идет об арбалете²¹⁰. Еще одна необычная форма – «оданжиер»²¹¹ – посвящена описанию одного героя и его приключений; речь идет о так называемом «средневековом Дон Кихоте» – Оданжье или Одижие²¹². При этом сам автор не дает никаких пояснений к этой форме, предпочитая просто назвать её. Комментарий теоретика в данном случае был бы для нас очень интересен, поскольку «оданжиер» по ряду признаков соотносится скорее с нарративной, а не с лирической традицией, а потому её размещение среди лирических форм вызывает вопросы.

В трактате Эренка тематический критерий выделен более четко и проявляется при описании сразу нескольких форм. Во-первых, в случае разграничения сирвенты и любовной песни – которые у его предшественника различаются строго по формальному признаку – автор использует именно тематику. Он отмечает, что при совершенно одинаковой структуре две формы рассказывают нам о двух разных типах любви, которые нельзя смешивать: о любви земной и о любви к Деве Марии²¹³. Во-вторых, при представлении королевской песни автор обращает внимание читателей исключительно на

²¹⁰ Id. P. 62.

²¹¹ Id. P. 64.

²¹² Подробнее см. Langlois E. *Commentaires // Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 64. Одижье был героем пародии на средневековые жесты, соответственно, жанровая форма, названная именем этого героя, также является пародийной. Текст произведения и более подробную информацию см., например, Jodogne O. *Audigier et la chanson de geste, avec une édition nouvelle du poème // Le Moyen Âge*, 66, 1960. P. 495-526.

²¹³ Herenc B. *Le Doctrinal de la seconde rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 169-170.

тематику данной формы: «...в ней должно говорить о Рождестве Богородицы, о Страстях нашего Господа и о Вознесении»²¹⁴. Та же ситуация возникает и при описании двенадцатистиший; в качестве подходящих Эренк указывает следующие темы: «божественное, любовь, глупость или другие нравственные вопросы»²¹⁵. Таким образом, тематический критерий разграничения жанровых форм становится все более значимым в риторических поэтиках первой половины XV века, что отмечает в своем исследовании и Л.В. Евдокимова²¹⁶.

В качестве образцов авторы обоих произведений выбирают поэтов, представляющих национальную литературу. С этой точки зрения нам особенно интересен первый трактат, поскольку его автор кратко описывает предшествующую традицию и пытается противопоставить её традиции, современной ему. Так, первым «настоящим французским поэтом» он считает Гийома де Сент-Амура, называя его «основателем новой науки»²¹⁷. Далее автор перечисляет достойных, по его мнению, представителей французской лирики: Гийома де Лорриса, Жана де Мёна, Филиппа де Витри, Гийома де Машо, Эсташа Дешана, нескольких малоизвестных поэтов из Дуэ и Турнэ, Жана Фруассара и других. Все эти поэты являются для него образцами, на которые он ориентируется при описании жанровых форм. Им противопоставляется ряд других поэтов, которых автор «Правил второй риторике» относит к «современным»: Николя Руссель, Шарло Фальн, Жан де Сюзе и прочие, всего десять имен. Интересно, что о некоторых из перечисленных «современных» поэтах у нас не сохранилось абсолютно никаких сведений; кроме того, их произведения не цитируются в исследуемой риторической поэтике. Возможно, противопоставляя «древних» и «новых», автор стремится подчеркнуть существование уже устоявшейся французской поэтической традиции со своими авторитетами, а также очевидную

²¹⁴ Id. P. 172-173.

²¹⁵ Id. P. 195.

²¹⁶ Евдокимова Л.В. Французская поэзия позднего Средневековья (XIV – первая треть XV века). М.: Наука, 1990. Стр. 40.

²¹⁷ Les Règles de la seconde rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 11.

преимущество современной лирики по отношению к ним, поскольку он видит себя наследником перечисленных «древних» поэтов.

Совершенно очевидна и связь анализируемых нами трактатов с различными поэтическими конкурсами, которые имеют значительное влияние на выбор образцов. Некоторые из представленных форм описываются не в общепринятом варианте, а в соответствии с правилами того или иного «пюи». Например, в «Правилах второй риторики» мы встречаем вариант королевской песни, популярный на поэтическом конкурсе в Дьеппе. Или у Эренка – вариант пастурели, построенный в соответствии с правилами «пюи» Бетюна и Артуа.

Тем не менее, между ними есть и одно существенное различие: автор «Правил второй риторики», называя имена авторитетных для него поэтов, при этом не приводит их тексты в качестве образцов описываемых поэтических правил. В этом он следует за создателем «Рифм» Жаком Леграном, в произведении которого также отсутствовали образцы. В свою очередь, Боде Эренк старается каждую из представленных жанровых форм проиллюстрировать одним или даже несколькими примерами. Однако, по мнению Ж. Лота, его примеры не слишком полезны для читателей, поскольку не снабжены необходимыми комментариями²¹⁸. В целом исследователь полагает, что по прочтении ранних французских риторических поэтик создается впечатление, что «средневековые наставники были большей частью плохими педагогами, совершенно не имея опыта в том, что касалось преподавания»²¹⁹. На наш взгляд, такой вывод несколько поспешен, поскольку авторы поэтик все же старались давать пояснения описываемым формам, иногда даже самостоятельно составляя иллюстрирующие их примеры.

Подобная особенность встречается в тексте Боде Эренка, однако он не просто сам создавал некоторые из необходимых примеров: он приписывал созданное им какому-либо авторитетному сочинителю. Так, в примере баллады мы встречаем упоминание Карла Орлеанского, хотя специалисты

²¹⁸ Lote G. Op. cit. P. 274.

²¹⁹ Ibid.

отмечают, что приведенная баллада традиционно не атрибутируется поэту-принцу. Такой способ отсылки к образцам довольно необычен для риторических поэтик, но вполне соответствует любви «великих риториков» к различным поэтическим играм. В данном случае, заключая составленный пример в рамки авторитетного образца, авторы пытаются продемонстрировать юным поэтам, каким образом можно самостоятельно следовать риторическим правилам. Тем не менее, иногда они предпочитают не уточнять, кому принадлежит тот или иной пример, более того, даже не комментируют его, просто приводя текст с соответствующим жанровым заголовком. Подобная небрежность со стороны авторов приводит к неясности и большой вариативности толкований описываемых форм, что становится ощутимым недостатком данных риторических поэтик. Например, автор «Правил второй риторики» включает в свой трактат форму «ротрюанж» (rotruange), которую ранее мы не встречали ни в одном теоретическом произведении и не встретим ни в одном последующем²²⁰. Тем не менее, несмотря на необычность и редкость данной формы, автор никак не поясняет ни ее структурные признаки, ни какие-либо других особенности.

Не меньшую путаницу в рамках анализируемых трактатов вызывает и постоянное смешивание разных форм, к которому часто прибегают теоретики. Подобным образом появляются жанровые варианты, которые значительно увеличивают количество описываемых форм. Например, в произведении Эренка мы встречаем «балладу-ле», «балладу-фатра», «любовную песнь-соти» и некоторые другие гибридные жанровые формы. Однако особенно часто их использует его предшественник: в его риторической поэтике, помимо упомянутых выше форм, мы находим «ле-балладу», «балладу-ле»²²¹, «балладу-полу-ле», «балладу-соти». Мы можем предположить, что

²²⁰ Les Règles de la seconde rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 61.

²²¹ Разница между балладой-ле и ле-балладой заключается в той форме, которая берется за основу; то есть первую жанровую форму мы можем описать как балладу со структурными признаками ле, а вторую, соответственно, как ле со структурными признаками баллады.

стремление к «скрещиванию» разных лирических форм связано с теми возможностями, которые предоставляет авторам риторических поэтик преобладание структурного критерия в определении жанров. Произвольное смешивание видов рифм, количества слогов и строк позволяет им изобретать новые, необычные варианты форм, тем самым реализуя на практике любовь риториков к экспериментам в области структуры, которую отмечал П. Зюмтор²²².

Несомненно, резкое увеличение числа описываемых форм, а также введение в структуру риторической поэтики таких элементов, как словари рифм и персоналий, которые произвольно чередовались с описанием жанровых форм, ведет к возникновению полной неупорядоченности в рамках произведений. В «Правилах второй риторики» нет никакой систематизации, более того, это произведение считают одним из самых непонятных и хаотичных теоретических трактатов того времени. Различные элементы структуры смешиваются между собой, то же самое происходит и с жанровыми формами. Примером подобной неупорядоченности может служить тот факт, что варианты одной и той же формы – речь идет о виреле – располагаются в начале и в конце поэтики²²³.

В данном случае трактат Эренка значительно отличается от произведения предшественника: в нем мы можем проследить хотя бы последовательность описываемых жанровых форм. Кроме того, в начале трактата он говорит, что хотел бы описать французскую лирику, «формы которой расположены по порядку»²²⁴ и далее перечисляет этот порядок: «ле, любовная песнь, сирвента, королевская песнь, соти, пастурель, различные виды баллад, различные виды рондо, фатра и так далее»²²⁵. Это не означает,

²²² Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n° 23, 1974. P. 89.

²²³ У данного теоретического произведения также мог быть не один автор или не один копиист, что могло бы служить причиной столь хаотичного расположения форм, однако подтвердить или опровергнуть эту гипотезу пока не представляется возможным.

²²⁴ Herenc B. Le Doctrinal de la seconde rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 165.

²²⁵ Ibid.

что в данной риторической поэтике появляется систематизация жанровых форм, но, по крайней мере, мы видим, что её автор стремится избежать путаницы и каким-либо образом структурировать свое произведение. Неслучайно В. Паттерсон обращает внимание на относительную ясность и организованность этого трактата²²⁶. Данная попытка становится осознанным шагом на пути постепенной внутренней организации жанрового состава французской лирики.

Таким образом, «Правила второй риторики» и «Наука второй риторики» Боде Эренка в целом знаменуют собой важный этап развития французских риторических поэтик; однако и в систематизации жанровых форм они играют определенную роль. Авторы этих трактатов вводят в структуру теоретического жанра новые элементы, среди которых словари рифм и персоналий, а также играют с традиционными способами представления образцов. Несмотря на данные нововведения, их трактаты все же недостаточно структурированы, по крайней мере, на современный взгляд, и недостаточно способствуют систематизации описываемых форм. Мы можем отметить лишь тенденцию к последовательному представлению сначала более распространенных форм (ле, виреле, баллада, рондо и т.д.), затем – форм менее известных, а иногда и представляемых в первый раз. Кроме того, в более позднем произведении Эренка видна попытка внутренней организации трактата, что, несомненно, повлияет на последующие теоретические произведения данного жанра.

²²⁶ Patterson W. Three Centuries of French Poetic Theory: A Critical History of the Chief Arts of Poetry in France (1328-1630). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1935. P. 121-24.

Обновление жанра риторической поэтики: «Искусство риторики» Жана Молине

Теоретический трактат «Искусство риторики» («L'Art de rhétorique»), анализируемый нами в этой части исследования, всегда вызывал интерес специалистов, поскольку долгое время было невозможно точно определить ни его автора, ни даже приблизительную дату публикации. На протяжении всего XIX века литературные критики спорили о том, кто является автором произведения: Анри де Круа, принадлежавший к знатному пикардскому роду Круа, или кто-то другой. Имя Анри де Круа присутствовало на титульном листе печатной версии теоретического трактата, и, в отсутствие каких-либо других имен, его стали считать автором произведения. Однако Э. Ланглуа в начале XX века уверенно доказал, обратившись к манускриптам, что оно было написано Жаном Молине в конце XV века²²⁷. Все современные исследователи, среди которых Г. Бертон, Ф. Фриден и Ж.-Ш. Монферран, поддерживают эту точку зрения²²⁸. В данном случае авторство произведения играет особенно важную роль, поскольку позволяет говорить о таких особенностях трактата, как стремление автора обращаться в поисках примеров к собственному творчеству.

О самом авторе – Жане Молине – нам известно достаточно много, так как уже при жизни он был одним из известных историографов и поэтов. Он родился в 1435 году и умер в 1507 году, проведя большую часть жизни при дворе бургундских герцогов. Молине был тесно связан с творчеством «великих риториков», считал своим наставником Жоржа Шатлена и в свою очередь участвовал в творческой судьбе племянника Жана Лемера де Бельжа. Нося звание официального историографа Бургундского двора, он часто создавал произведения, отражающие политические установки того времени, например, «Жалобу Греции» (1464), в которой призывал европейских

²²⁷ Langlois E. Introduction // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. LIX.

²²⁸ Berthon G., Frieden Ph. Introduction // Molinet J. L'Art de rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 198-200.

христиан участвовать в крестовом походе под руководством герцога Бургундии для отвоевания Константинополя у захвативших его в 1453 году турок-османов. В целом его творчество достаточно разнородно: он сумел проявить себя как в поэзии, в частности, в аллегорических поэмах, так и в музыке, и в теории поэзии.

Теоретическое произведение Молине, которое мы уверенно относим к жанру риторической поэтики, отражает стремление автора к своеобразию и обновлению данного жанра. Однако в отношении выбора жанрового критерия трактат Жана Молине не стал исключением из общего правила: в нем преобладает структурный принцип разграничения форм. Более того, в большинстве случаев автор очень подробно описывает формальные признаки той или иной жанровой формы. Например, он представляет читателям балладу следующим образом: «Баллада должна иметь рефрен, три куплета и посылку. Рефрен – последняя строка куплетов и посылки, которая сохраняется на протяжении всего текста <...> Каждый куплет должен обязательно состоять из такого количества строк, сколько слогов в рефрене. Если в рефрене 8 слогов, то баллада должна быть восьмистишием. Если в нем 9 слогов, то каждый куплет должен состоять из 9 строк, причем первые четыре должны пересекаться; пятая, шестая и восьмая должны иметь одинаковую рифму, отличающуюся от первых строк, так же, как и седьмая и девятая строки. Если в рефрене 10 слогов...»²²⁹. Далее в описании Молине разбирает каждый возможный вариант формальной структуры баллады, в зависимости от количества слогов в рефрене.

Подобное внимание к подробностям, по мнению исследователей, способствует ясности объяснений, а также позволяет юным поэтам с легкостью составлять поэтические произведения, руководствуясь указаниями автора²³⁰. Молине обращает внимание и на зыбкие границы между разными

²²⁹ Molinet J. L'art de rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 235.

²³⁰ Berthon G., Frieden Ph. Notes // Molinet J. L'Art de rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 281.

жанровыми формами, которые также проводятся в соответствии со структурным критерием. Например, он полагает, что между двумя разными вариантами восьмистиший, которые, соответственно, имеют разные названия и представлены им в разных главах, «нет никакой разницы, за исключением того, что во втором случае строки состоят из 10 и 11 слогов»²³¹.

В его теоретическом произведении проявляется и тематический критерий, однако, в отличие от риторической поэтики Боде Эренка, он выражен достаточно слабо и ограничивается несколькими упоминаниями. Например, в случае фатра Молине уточняет, что данная форма «подходит для развлекательной тематики»²³². Или при описании сирвенты он утверждает, что произведения данного жанра «чаще всего пишутся в честь Девы Марии и других библейских фигур»²³³. Подобные тематические ремарки, оставаясь редкими и непоследовательными, все же говорят нам о том, что данный критерий постепенно проникает в теоретическое осмысление французской лирики и начинает оказывать определенное влияние как на теорию поэзии, так и непосредственно на её практику.

Основным авторитетом для Молине, как и для других авторов риторических поэтик, становится традиция франкоязычного ареала. В своем произведении он упоминает нескольких поэтов, имена которых становятся практически обязательным элементом каждого риторического трактата. Речь идет, в первую очередь, об авторах «Романа о Розе» Гийоме де Лоррисе (ум. ок. 1238) и Жане де Мёне (ок. 1240 или 1250 – 1305), а также об Алене Шартье (ок. 1392 – ок. 1430). Однако Молине старается по возможности приводить образцы из творчества более близких ему по времени поэтов; в данном случае главным источником примеров для него становится Жорж Шатлен (1415 – 1475). Этот выбор вполне закономерен, поскольку многие авторы того времени считали «великого Жоржа» образцом для подражания, благодаря

²³¹ Molinet J. Op. cit. P. 221.

²³² Id. P. 234.

²³³ Id. P. 245.

чему последующие поколения видели в нём главу так называемой «школы великих риториков»²³⁴. В своем теоретическом произведении Молине приводит тексты Шатлена в описании трех различных жанровых форм (восьмистишия, рондо и «рикерок»), что говорит нам о степени авторитетности этого поэта во второй половине XV века.

Однако главной особенностью риторической поэтики Молине становится, несомненно, его последовательное стремление приводить в качестве образцов свои собственные произведения. Причем он делает это не имплицитно, как многие его предшественники, которые просто не уточняли имени автора цитируемого поэтического произведения. Молине прямо проговаривает в тексте поэтики, что перечисляемые произведения принадлежат именно ему. Так происходит в случае рифмы в полустистишиях («*gime batelée*»), в качестве примеров к которой Молине отсылает к «Жалобе Греции», «Трону чести», «Храму Марса» и «Упованиям простого народа»²³⁵. Все эти произведения были написаны им самим, о чем предполагаемые читатели «Искусства риторики» должны быть прекрасно осведомлены. Кроме того, автор приводит свои поэтические тексты в качестве образцов королевской песни и сирвенты, уточняя, что «автор этих произведений – мэтр Жан Молине из Валансьена»²³⁶.

Обращение Молине к своему собственному поэтическому творчеству в поисках примеров объясняется его стремлением представить в трактате состояние именно современной французской поэзии, а не той, что была в XIV веке или даже в первой половине XV столетия. Он старается описать наиболее актуальные на тот момент жанровые формы, однако, вероятно, не видит достойных образцов в творчестве современников. Кроме того, как отмечают Г. Бертон и Ф. Фриден, Молине выдвигал очень строгие формальные требования к представляемым формам, а потому было сложно найти

²³⁴ Подробнее о творчестве Жоржа Шатлена и его роли в развитии французской поэзии см., например, Doudet E. *Poétique de Georges Chastelain (1415 – 1475)*. Paris: Champion, 2005.

²³⁵ Id. P. 222.

²³⁶ Ibid.

соответствующие им примеры²³⁷. Естественным образом автор обращается к собственным произведениям, в которых данные требования соблюдаются, и ссылается на них. В рамках теоретического жанра риторической поэтики подобное явление выглядит достаточно необычно, вероятно, именно поэтому в более поздних трактатах авторы все же предпочитают опираться на уже признанные авторитеты. Тем не менее, метод Молине найдет и своего последователя: Грасьен дю Пон, автор «Искусства и науки поэтической риторики», также будет активно использовать в трактате отсылки к собственному поэтическому сборнику.

Важным для нас становится и тот факт, что в теоретическом произведении Молине мы встречаем отсылки к моралите и фарсам, которые представляют собой драматическую традицию того времени²³⁸. Авторы предшествующих риторических поэтик концентрировались исключительно на лирике, не упоминая ни театральную, ни нарративную традиции. Примерами могут служить анализируемые выше «Рифмы» Жака Леграна, «Правила второй риторики» и «Наука о второй риторике» Боде Эренка. Жан Молине несколько отстывает от этой тенденции: он не посвящает театральным жанровым формам отдельных глав – это мы встретим лишь в последующих трактатах – но достаточно часто они становятся для него источником образцов. Например, при описании шестисложника автор уточняет, что данный вид стихов можно найти «в моралите и играх актеров, преимущественно в упреках и возражениях»²³⁹. Далее следует пример, взятый автором из моралите и представляющий собой спор Войны и Мира. Кроме того, Молине иллюстрирует балладу-фатра отрывком из «Мистерии святого Квентина», представляющим собой стенания конюха святого Маврикия в тот момент, когда он находит своего хозяина мертвым²⁴⁰.

²³⁷ Berthon G., Frieden Ph. Notes // Molinet J. L'Art de rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 285.

²³⁸ Id. P. 223.

²³⁹ Molinet J. Op. cit. P. 218.

²⁴⁰ Id. P. 239-241.

Включая отрывки из театральных форм в свой трактат, Молине, по мнению К. Тири, расширяет границы теоретического жанра, который может представлять не только лирику, как это было до сих пор, но и другие роды литературы²⁴¹. Тенденции, заданные автором «Искусства риторики», будут активно развиваться его последователями, в частности, Энфортюне в его «Назидании о второй риторике».

В «Искусстве риторики» автор описывает достаточно большое количество жанровых форм – 26. При этом следует отметить, что, несмотря на такое значительное количество, в отличие от предыдущих трактатов у Молине не так много разных вариантов одной и той же формы. Кроме того, он отказывается от идеи смешивания различных жанровых форм, присутствующей в «Правилах второй риторики» и у Эренка. Среди интересующих автора форм мы встречаем традиционные ле, виреле, балладу, рондо, королевскую песнь, жалобу, любовную песнь, сирвенту и фатра. Тем не менее, его интересуют также и виды рифм и строф, которые описываются наравне с непосредственно жанровыми формами, то есть ле, виреле, рондо и др. Речь идет о шестистишиях, семистишиях, разных видах восьмиштишей, александрийском стихе, опоясывающих рифмах, двойных рифмах и т.д. Молине не делает между ними никакого разграничения и описывает их чередуя.

Для автора XV века подобная ситуация выглядит совершенно естественно, поскольку в то время четкой разницы между видами рифм, строф и жанровыми формами не существовало. В этом одна из причин того, что современным читателям и исследователям сложно разобраться в объяснениях и комментариях, которыми авторы риторических поэтик сопровождают представляемые ими поэтические реалии. Тем не менее, к середине XVI века подобное смешение видов рифм и жанровых форм постепенно исчезнет. В нормативных поэтиках, так или иначе ориентированных на античные

²⁴¹ Thiry Cl. Op. cit. P. 44.

жанровые модели, они будут представлены в разных частях произведений, а потому смешение между ними станет невозможным.

Еще одним отличием произведения Молине от предшествующих образов жанра поэтики становится его стремление зафиксировать эволюцию французской лирики. Это проявляется в том, что некоторые поэтические формы он характеризует как уже вышедшие из употребления, хотя и по-прежнему включает их в жанровый состав. Так происходит с такими видами рифм, как так называемая «крестьянская рифма», встречающаяся преимущественно в народных песнях, и бедная рифма. Автор отмечает, что эти рифмы не только относятся к простонародным, но и практически не употребляются²⁴². Подобным образом предпринимается попытка зафиксировать изменения, происходящие во французской поэзии, и тем самым определить направление её развития.

Более того, Молине обновляет некоторые ставшие уже традиционными жанровые формы, наделяя их новыми формальными признаками и новыми возможностями. В качестве примера можно привести сирвенту. Молине достаточно свободно трактует уже устоявшиеся правила составления данной формы, обновляя преимущественно её содержание. Она становится одной из форм, в отношении которых срабатывает тематический критерий: уточняя, о чем именно следует писать сирвенты – «в честь Девы Марии и других библейских фигур»²⁴³ – автор тем самым переводит эту форму в более высокий регистр. Как отмечает Ж. Гро, Молине, как «знаменитый риторик первой величины своего времени», может позволить себе «переосмыслить и возвысить» любой поэтический жанр²⁴⁴. В случае сирвенты мы наблюдаем, как в рамки устоявшейся в национальной традиции формы вписывается не свойственное ей содержание, связанное со спиритуализованной концепцией любви. По мнению Ж. Гро, подобное обновление позволило сирвенте

²⁴² Id. P. 249.

²⁴³ Id. P. 245.

²⁴⁴ Gros G. Le crépuscule du servantois : l'exemple de Jean Molinet // Cahiers V.-L. Saulnier 14. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997. P. 40.

продолжить свое существование во французской лирике, поскольку к концу XV века её традиционный вариант стал употребляться все реже и реже²⁴⁵. Таким образом, Жан Молине в своей риторической поэтике старается не только зафиксировать саму эволюцию национальной поэзии, но и способствовать её продолжению.

П. Зюмтор называет «Искусство риторики» лучшим образцом жанра риторической поэтики, поскольку для него оно отличается «относительной ясностью структуры»²⁴⁶. Действительно, произведение Молине построено достаточно четко, в этом построении прослеживается определенная логика. Автор располагает описываемые им формы в порядке усложнения их структурных признаков, от более простых к более сложным. Проанализировав различные манускрипты и издания этого теоретического трактата, исследователи обнаружили и другие особенности, способствующие грамотной организации текста. В частности, в одном из манускриптов присутствуют заголовки глав, содержащие краткое описание того, о чем в них будет говориться, что позволяет читателям легко ориентироваться в произведении²⁴⁷. Впоследствии подобный принцип организации текста станет повсеместной практикой Ренессанса.

Вместе с тем, несмотря на выраженную структуру, мы по-прежнему не можем говорить о полноценной попытке систематизации жанрового состава. Жанровые формы располагаются по мере усложнения их структуры, однако отсутствует разграничение видов рифм, строф и непосредственно поэтических форм, что не позволяет рассматривать данную закономерность их расположения как систематизацию в полной мере. Тем не менее, мы можем считать подобный способ организации её очевидными предпосылками.

Таким образом, риторическая поэтика Жана Молине играет важную роль в становлении данного теоретического жанра, а также в осмыслении

²⁴⁵ Id. P. 41.

²⁴⁶ Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n° 23, 1974. P. 89.

²⁴⁷ Berthon G., Frieden Ph. Introduction // Op. cit. P. 201.

изменений, происходящих во французской лирике и в её жанровом составе. Среди «нововведений» Молине мы можем назвать стремление представить в произведении состояние именно современной лирики, что приводит к необходимости обращения к собственному творчеству в поисках образцов. Кроме того, автор фиксирует некоторые выходящие из употребления формы и предпринимает попытку обновления постепенно исчезающих жанров. Произведение Молине знаменует собой переходный этап в развитии риторических поэтик, поскольку во многом благодаря его достижениям становится возможным следующий, не менее интересный этап.

Предпосылки систематизации жанровых форм: «Трактат о риторике» и «Назидание о второй риторике» Энфортюне

К следующей исследуемой группе теоретических произведений мы отнесли «Трактат о риторике» («*Traité de rhétorique*») и «Назидание о второй риторике» («*L'Instructif de la seconde rhétorique*») Энфортюне. Первый из них принадлежит неизвестному автору; точно датировать данное произведение исследователям также не удастся, однако мы можем утверждать, что оно было создано во второй половине XV века, до 1500 года²⁴⁸. Кроме того, Н. Ломбар полагает, что происхождение автора, как и в случае Бодэ Эренка, является пикардским, о чем свидетельствует употребление соответствующего диалекта в рамках трактата, а также присутствие некоторых видов рифм, встречающихся исключительно в данном регионе²⁴⁹.

Само произведение имеет небольшой объем и не претендует на представление многообразного жанрового состава французской лирики. В конце трактата автор прямо сообщает читателям цель, которую ставил перед собой изначально: «Если я назову вам мою цель // Вы простите несовершенства моего труда // Я написал этот трактат лишь для того // Чтобы обучить одного моего друга»²⁵⁰. В подобном заявлении прослеживается реализация средневекового топоса смирения, не лишенная, тем не менее, доли иронии и дававшая автору свободу выбора описываемых поэтических форм. Этот текст выделяется среди других риторических поэтик двумя особенностями: многочисленными заимствованиями из «Искусства риторики» Жана Молине и стихотворной формой. Вторая особенность и позволила нам объединить его с произведением Энфортюне, которое также написано в стихах.

²⁴⁸ Langlois E. Introduction // *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. LXXI.

²⁴⁹ Lombart N. Introduction // *Le Traité de rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 299.

²⁵⁰ *Traité de rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 264.

«Назидание о второй риторике» Энфортюне, по мнению исследователей, можно назвать «самым полным и самым сложным из всех теоретических трактатов XV – начала XVI веков»²⁵¹. Он был написан около 1460 года, а опубликован значительно позже, в 1501 году, в качестве вступления к антологии французской поэзии под названием «Сад удовольствий и цветов риторики», изданной Антуаном Вераром. Данное произведение было достаточно популярно в начале XVI века, о чем свидетельствуют 8 переизданий, осуществленных с 1501 по 1527 годы. Об авторе трактата нам ничего не известно: мы не знаем даже его настоящего имени, поскольку оно скрывается за псевдонимом «Энфортюне», что означает «злополучный, несчастный»²⁵². Тем не менее, его текст стал важной вехой в развитии французской теоретической мысли, так как, с одной стороны, включил в себя все достижения предыдущих риторических поэтик, а с другой – подготовил «площадку» для дальнейшей эволюции жанра поэтики и его обновления.

Главная заслуга Энфортюне, по мнению Ж.-К. Мюлеталера, заключается в том, что он значительно расширил границы поэтического творчества и превратил жанр риторической поэтики из учебника стихосложения в настоящий поэтический трактат²⁵³, о чем мы упоминали ранее в части, посвященной эволюции жанра поэтики. Это стало возможным благодаря тому, что автор «Назидания о второй риторике» пытался найти ответ на следующий вопрос: каким образом концепция поэзии сочетается с развитием технического аспекта второй риторики? Важно отметить, что в рамках риторической поэтики вновь появляется²⁵⁴ рефлексия над понятием

²⁵¹ Buron E., Halévy O., Mühlethaler J.-Cl. Introduction // L'Instructif de la seconde rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 299.

²⁵² Подробнее о фигуре автора и многочисленных, но безуспешных попытках исследователей выяснить его имя см. Buron E., Halévy O., Mühlethaler J.-Cl. Introduction // Op. cit. P. 16-27.

²⁵³ Mühlethaler J.-Cl. Avant-propos // // Poétiques en transition: entre le Moyen Age et la Renaissance, édité par J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet. Etudes de Lettres, 4, 2002. P. 4.

²⁵⁴ Впервые подобная рефлексия возникает еще в «Прологе» Гийома де Машо, однако позже авторы риторических поэтик исключают её из своих трактатов, концентрируясь на описании поэтических форм и видов рифм.

самой поэзии, фигуры поэта, источников его вдохновения. Безусловно, подобные размышления следует считать прямыми предпосылками возникновения во французской национальной традиции нормативной поэтики.

«Трактат о риторике» и «Назидание о второй риторике» были объединены нами в одну группу благодаря ряду общих характеристик. Во-первых, как уже было отмечено ранее, оба произведения имеют стихотворную форму. Для риторических поэтик такая форма написания считается исключением, как и для большинства других теоретических жанров. Традиционно теоретические трактаты в то время было принято писать прозой, поэтому авторы, решившие написать свои произведения в стихах, значительно выделяются среди других. Во французской национальной теоретической традиции, помимо анализируемых нами поэтик, есть еще одно известное стихотворное произведение – «Поэтическое искусство» Николя Буало, опубликованное в 1674 году. Однако оно было создано уже в эпоху классицизма, и автор, очевидно, вдохновлялся примером Горация. Объяснить тенденцию теоретических трактатов к изложению материала исключительно в прозе можно, вероятно, традиционным пониманием этой формы речи как способа говорить о безусловно истинных вещах.

Замысел Энфортюне и неизвестного автора «Трактата о риторике» тем более необычен, что предполагает активное использование поэтического метаязыка, заключающегося в совмещении изложения поэтических правил с их иллюстрацией. Современники не слишком положительно приняли подобное нововведение и часто, как отмечает Н. Ломбар, отказывали этим произведениям в праве считаться риторическими поэтиками²⁵⁵. Тем не менее, данные трактаты, несомненно, принадлежат к этому теоретическому жанру,

²⁵⁵ Lombart N. « Instruire » en rimant : les effets de sens de la forme versifiée de *l'Instructif de la seconde rhétorique* // Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne], № 21, 2011. URL : <http://crm.revues.org/12446>. P. 248.

поскольку ставят перед собой аналогичные цели и задачи, решая их традиционным для риторических поэтик способом.

Во-вторых, авторы обеих поэтик достаточно подробно останавливаются на описании различных видов рифм, не ограничиваясь в своих произведениях лишь жанровыми формами. Безусловно, в предшествующих трактатах описание видов рифм также присутствовало, однако в анализируемых теоретических текстах очевидно их многообразие и – самое главное – более четкое отделение от жанровых форм.

При этом с другими риторическими поэтиками оба произведения сближает использование структурного жанрового критерия для разграничения разных поэтических форм. При этом авторам удается избежать чрезмерной многословности и излишне подробных описаний, как это было, например, у Жана Молине. Энфортюне, как правило, ограничивается перечислением лишь самых основных отличительных черт той или иной формы: количества слогов, количества строк и/или способа рифмовки.

Кроме того, авторы не ставят задачу обозначить подвижные границы между разными формами: отсутствие большого количества вариантов жанровых форм позволяет увидеть четко осознаваемое своеобразие каждой из них. При этом следует отметить, что автор «Трактата о риторике» практически не упоминает тематику при описании жанровых форм, в то время как Энфортюне старается для многих форм указать наиболее подходящие темы. Так, для шапеле (chapelet) – это вино/фрукты/еда и любовь, для бержеретты (bergerette) – сцены из деревенской жизни, для палиноды (palinode) – жизнь Девы Марии и так далее.

В отношении используемых в тексте источников и авторитетов «Трактат о риторике» выделяется тем, что многие формулировки поэтических правил и примеры его автор заимствовал из «Искусства риторики» Жана Молине, по верному замечанию Н. Ломбарда²⁵⁶. Вместе с тем, это произведение нельзя

²⁵⁶ Lombard N. Introduction // Le Traité de rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 300.

считать копией трактата Молине, поскольку идеи Молине в нем все же переосмысляются и включаются в новый контекст.

Несколько иная ситуация возникает с произведением Энфортюне: в своем стремлении описать возможные источники вдохновения поэтов он вспоминает про античную и раннехристианскую традицию. Для автора «Назидания о второй риторике» весомыми авторитетами в области риторики становятся Аристотель, Гермагор и Марк Туллий Цицерон²⁵⁷. Следует уточнить, что в данном случае речь идет о риторике в целом, а не об интересующей нас «второй риторике». Но само их упоминание становится важным элементом для жанра риторической поэтики: подобным образом Энфортюне старается вписать представляемую им науку в древнюю традицию и тем самым обеспечить её обоснованность. В появлении такого стремления к укоренению французской традиции в древности мы видим один из признаков предгуманизма. Однако важно отметить, что Энфортюне не самостоятельно выбирал античных авторов: Ж.-И. Тийет полагает, что список представленных древних авторитетов он заимствовал из латинской поэтики Исидора Севильского. Исследователь подтверждает это тем фактом, что, даже если предположить, что Энфортюне мог читать труды Аристотеля и Цицерона, то «упоминание Гермагора, с работами которого он точно не мог ознакомиться, указывает на искусственный и условный характер этого списка»²⁵⁸. Таким образом, имена античных авторов играют здесь роль формальных авторитетов: автор лишь упоминает их, не обращая при этом к их идеям.

Основным источником, используемым в поэтике Энфортюне, по-прежнему остается наследие французской лирики на народном языке. Среди авторитетных фигур мы встречаем Гийома де Лорриса, Жана де Мёна, Алена Шартье, Кристину Пизанскую, Арнуля Гребана и других. В подобном

²⁵⁷ L'Infortuné. L'Instructif de la seconde rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 71. Vers 85-100.

²⁵⁸ Tilliette J.-Y. Du latin au français: le poids des traditions // Tilliette J.-Y., Cerquiglini-Toulet J., Mühlethaler J.-Cl. Poétiques en transition: L'Instructif de seconde rhétorique, balises pour un chantier // Poétiques en transition: entre le Moyen Age et la Renaissance, édité par J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet. Etudes de Lettres, 4, 2002. P. 11.

обращении к французской традиции Ж. Серкильини-Туле видит «рождение размышления об истории литературы» и постепенное формирование французского литературного канона, который, впрочем, будет разрушен с приходом Плеяды²⁵⁹. Особое место среди названных выше французских поэтов занимает Ален Шартье. По мнению исследовательницы, «он становится моделью для поколения Энфортюне и играет для авторов конца XV века <...> ту роль, которую ранее играл Жан де Мён для авторов XIV столетия»²⁶⁰.

Одной из главных особенностей анализируемых трактатов становится способ иллюстрирования предлагаемых читателю поэтических правил – использование так называемых «forme-sens» (то есть сочетания формы и смысла). Подобная форма поэтического метаязыка позволяет авторам поэтик сделать свои произведения более лаконичными и вместе с тем более доступными для читателей. Знакомясь с правилами составления той или иной формы, юный поэт получает возможность сразу же увидеть их реализацию на практике. Однако авторы двух риторических поэтик распорядились этим весьма эффективным способом иллюстрирования поэтических принципов по-разному. В «Трактате о риторике» поэтический метаязык достаточно прост и используется исключительно для описания того или иного правила, при этом автор, как отмечает Н. Ломбар, старается избегать лишних комментариев, довольствуясь приводимым примером²⁶¹.

Энфортюне же творчески подошел к реализации этого способа в рамках своего трактата и решил чередовать различные виды рифм при переходе от теоретического текста к примерам²⁶². При этом каждая рифма получила в произведении свою условную функцию: например, основной текст написан

²⁵⁹ Cerquiglini-Toulet J. De la liste à la conscience littéraire: les auteurs illustres // Op. cit. P. 14-15.

²⁶⁰ Id. P. 15.

²⁶¹ Lombart N. Introduction // *Le Traité de rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie*, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 300.

²⁶² Lombart N. « Instruire » en rimant : les effets de sens de la forme versifiée de *l'Instructif de la seconde rhétorique* // *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], № 21, 2011. URL : <http://crm.revues.org/12446>. P. 251.

при помощи восьмисложника, что позволяет читателям отделять комментарии автора от представляемых им примеров. Подобный принцип организации позволяет нам, несмотря на стихотворную форму трактата, проследить его четкую структуру и разграничить между собой основной текст, представляющий собой теоретические пояснения, и созданные автором примеры.

Жанровый состав форм в обоих трактатах выглядит достаточно типичным для риторических поэтик. В отличие от произведения их предшественника Жана Молине, кстати, в их трудах отсутствуют новые формы или необычные объяснения старых форм. Единственным исключением может стать достаточно большое количество описываемых видов рифм, которое практически сравнивается с количеством непосредственно жанровых форм. Более того, в «Трактате о риторике» число рифм и строф в сумме превышает количество непосредственно жанровых форм²⁶³. Это связано с тем, что автор не упоминает некоторые ключевые для своего времени формы, а именно королевскую песнь, любовную песнь, виреле, сирвенту. Их отсутствие объясняется уже упоминавшимся ранее изначальным замыслом трактата – созданием поэтического руководства «для одного друга», а не представлением всего жанрового состава французской лирики. Также есть вероятность, что произведение могло быть адресовано не полным неопитам в области поэзии, а собратям по перу, прекрасно знакомым с вышеперечисленными формами, и преследовало полемические цели. Также интересно, что «Трактат о риторике» начинается с описания бедных рифм – «times en goret» – которые в тексте Жана Молине были отмечены как практически вышедшие из употребления, причем без указания на их редкое использование²⁶⁴.

Перечень форм, который появляется в произведении Энфортюне, более разнообразен и включает в себя все самые распространенные на тот момент

²⁶³ Подробнее об этом см. Lombart N. Introduction // Op. cit. P. 301.

²⁶⁴ *Traité de rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 253.

формы: балладу, песню, королевскую песнь, сирвенту, любовную песнь, ле, виреле, фатра, а также основные виды рифм. Подобный состав впоследствии будет закреплён в последних риторических поэтиках Пьера Фабри и Грасьена дю Пона, поэтому его можно считать традиционным для теории поэзии рубежа XV – XVI веков.

Тем не менее, и в этом традиционном составе жанровых форм есть одно исключение – глава, посвящённая драматическим формам того времени, среди которых – моралите, фарс, мистерия. Жан Молине сделал первый шаг в преодолении преобладания лирики в теоретических трактатах, приводя примеры из драматических произведений своего времени. Однако истинным реформатором в этом отношении стал именно автор «Назидания о второй риторике»: он посвятил этим формам целую главу своего трактата, что способствовало привлечению внимания поэтов и теоретиков к вопросам изучения драматических жанровых форм. По мнению исследователей, подобное явление ещё раз подтверждает, что риторическая поэтика Энфортюне знаменует собой переходный этап между Средневековьем и Ренессансом²⁶⁵. Таким образом, «Назидание о второй риторике» по масштабам поднимаемых им вопросов постепенно приближается к жанру нормативной поэтики. Более того, по мнению Н. Ломбара, в данном случае происходит частичное переосмысление функций самого жанра риторической поэтики: это уже не просто руководство по стихосложению, главная цель которого – научить писать стихи, но книга, задача которой – научить читать и понимать поэзию²⁶⁶.

Важно отметить, что два исследуемых нами трактата значительно различаются между собой степенью внутренней организации произведения и подходом к размещению описываемых жанровых форм. В «Трактате о

²⁶⁵ Thiry Cl. Le Théâtre, ou la poétique de l'entredeux // Poétiques en transition: entre le Moyen Age et la Renaissance, édité par J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet. Etudes de Lettres, 4, 2002. P. 63-68.

²⁶⁶ Lombart N. « Instruire » en rimant : les effets de sens de la forme versifiée de *l'Instructif de la seconde rhétorique* // Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne], № 21, 2011. URL : <http://crm.revues.org/12446>. P. 261.

риторике» внутренняя структура практически отсутствует, формы размещены, на наш взгляд, в произвольном порядке. Соответственно, нельзя говорить о какой-либо попытке их систематизации.

Напротив, в произведении Энфортюне мы отмечаем строго выверенную композицию. Автор не только определяет количество и целесообразность представления жанровых форм, но и прямо проговаривает для читателей план самой поэтики. Согласно этому плану, его произведение делится на несколько частей, причем – что важно для нас – Энфортюне относит к разным частям описание стилистических фигур, видов рифм и жанровых форм. Хотя с современной точки зрения предпринятое автором разделение нельзя считать успешным, поскольку в разряд жанровых форм он поместил значительное количество видов рифм и строф, сама попытка их разграничения в соответствии со стандартами того времени отражает постепенно формирующуюся тенденцию к систематизации многочисленного состава французской лирики без сокращения числа жанровых форм.

Систематизация жанрового состава французской лирики как таковая произойдет лишь к середине XVI века, однако в произведении Энфортюне мы можем обнаружить явные предпосылки для её осуществления. Неслучайно авторы более поздних риторических поэтик, в частности, Пьер Фабри и Грасьен дю Пон, будут активно использовать наследие этого автора. Фабри, например, будет многократно цитировать «Назидание о второй риторике» в своей собственной поэтике, отсылая к нему как к наиболее авторитетному теоретическому тексту.

Таким образом, «Трактат о риторике» и «Назидание о второй риторике» Энфортюне, обладая рядом схожих черт, все же значительно различаются по нескольким важным критериям. Риторическая поэтика Энфортюне занимает особое место в ряду произведений того же жанра, поскольку ставит перед собой более широкие цели. Это позволяет нам говорить о предпосылках формирования жанра нормативной поэтики, который к середине XVI века вытеснит риторическую поэтику. Произведение Энфортюне, как и трактат

Жана Молине, считается одним из лучших образчиков данного жанра. Кроме того, мы можем заключить, что систематизации французской лирики на данном этапе развития теоретической мысли не происходит, однако в трактате Энфортюне проявляются необходимые предпосылки для её последующего возникновения.

Закат средневековой традиции: риторические поэтики Пьера Фабри и Грасьена дю Пона

В последнюю группу анализируемых нами риторических поэтик мы включили два произведения, знаменующие собой завершение эпохи риторизма во французской теоретической мысли. Первое из них – «Великое и истинное искусство полной риторики» («Le grand et vrai art de pleine rhétorique») Пьера Фабри. Про его автора нам известно достаточно мало. Его настоящее имя – Пьер Ле Февр, однако, следуя распространенной в XVI веке традиции, он выбрал для себя его латинизированную форму – Фабри. Точные даты его жизни неизвестны; исследователи предполагают, что он родился до 1483 года – даты публикации одного из первых его произведений. Дата его смерти также неизвестна, однако мы с уверенностью можем сказать, что к моменту публикации интересующей нас поэтики, то есть к 1521 году, его уже не было в живых. По точному замечанию А. Эрона, в полном названии его последнего труда мы видим следующие слова: «de son vivant curé de Meray» («при жизни кюре Мерэ»), что и свидетельствует о смерти автора²⁶⁷.

Пьер Фабри родился и жил в Руане, что сыграло важную роль в его творчестве: он, как предполагают некоторые исследователи²⁶⁸, стал одним из основателей «пюи», посвященных Деве Марии, и таким образом был знаком с современной ему поэзией. Религиозное образование сыграло не менее важную роль: благодаря прекрасному знанию античных авторов была написана первая часть его теоретического произведения – риторика²⁶⁹. Пьер Фабри был и поэтом, создававшим поэтические тексты различных жанров, например, эпитафии, королевские песни. Все это, несомненно, нашло свое отражение в его теоретическом трактате, который был впервые опубликован в 1521 году, в Руане, издателем Тома Райером для книготорговца Симона Грюэля.

²⁶⁷ Héron A. Introduction // Fabri P. Le Grand et Vray Art de pleine rhetorique publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron. Livre 3. Rouen: Imprimerie Espérance Cagniard, 1889-1890. P. 2-3.

²⁶⁸ См., например, Mantovani T. Pierre Fabri et la poétique des puys dans le second livre du Grand et vrai art de pleine rhétorique // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. P. 41-54.

²⁶⁹ То есть «первая» риторика, посвященная прозе, в отличие от интересующей нас «второй» риторики, главным объектом описания которой становится французская лирика.

Следующее издание вышло уже в Париже, в 1532 году, у издателя Дени Жано. Далее произведение Фабри выдержало еще четыре переиздания: в 1534, в 1536, в 1539 и в 1544 году. Как отмечает А. Эрон и многие другие исследователи, подобная ситуация была необычной и весьма редкой для первой половины XVI века²⁷⁰. Такое количество переизданий говорит о том, что произведение Фабри было весьма востребовано и служило своеобразным справочным текстом, к которому обращались не только поэты, но и теоретики поэзии. В рамках нашего исследования это представляется важным, так как становится очевидным, что не только Грасьен дю Пон, но и Тома Себиле был знаком и частично вдохновлялся «Великим и истинным искусством полной риторики». Поскольку его последнее издание (1544) и публикацию «Французского поэтического искусства» Себиле (1548) разделяют всего четыре года, Себиле, с известной долей условности, можно считать непосредственным последователем Фабри. И тогда можно допустить вывод: несмотря на то, что произведение Фабри было написано в 1521 году, благодаря переизданиям оно продолжает оказывать влияние на авторов и в середине XVI века.

Вторым важным для нас теоретическим произведением стало «Искусство и наука поэтической риторики» («*Art et science de rhétorique métrifiée*») Грасьена дю Пона, написанное в 1539 году. О его авторе сохранилось так же мало сведений, как и о Пьере Фабри. Нам известно, что Грасьен дю Пон родился до 1500 года и умер до 1545. Практически всю свою жизнь он прожил в Тулузе: был королевским комиссаром, юристом, отвечал за поддержание порядка в армии и за должное состояние крепостных укреплений города. Грасьен приобрел значительный авторитет в местном университете, что и позволило ему стать одним из судей на знаменитом «пюи» в Тулузе. В 1534 году Грасьен дю Пон публикует свой поэтический сборник «Споры мужского и женского полов» («*Les Controverses des sexes masculin et*

²⁷⁰ Héron A. Op. cit. P. 11-12.

féminin»), который будет пользоваться большим успехом (о чем свидетельствуют около 10 переизданий). Однако сам Грасьен использует данную книгу в первую очередь как сборник примеров различных поэтических форм, к которому он будет отсылать читателей в своем теоретическом произведении, опубликованном пять лет спустя, в 1539 году. «Искусство и наука поэтической риторики» было издано в Тулузе, у Николая Вьейяра. В отличие от работы Фабри, больше это сочинение не переиздавалось.

Прежде чем переходить к непосредственному анализу двух риторических поэтик, следует обратить внимание на отношения их авторов. К моменту написания «Искусства и науки поэтической риторики» текст Фабри переиздавался уже пять раз, поэтому неудивительно, что для Грасьена дю Пона он становится одним из наиболее авторитетных источников. Грасьен даже отказывается писать прозаическую риторику, предлагая заинтересованным читателям ознакомиться с первой книгой «Великого и истинного искусства полной риторики»: «Что касается прозы, то из соображений краткости мы отсылаем вас к покойному Пьеру Фабри <...> который говорит о ней в своей книге <...> достаточно длинно и достаточно точно, поэтому нам оставалось бы лишь повторять»²⁷¹. В тексте поэтики Грасьена также много прямых отсылок к произведению его предшественника. Например, говоря о цезурах, он пишет: «Ведь очевидно, что цезура – это не что иное, как пауза, как признает и утверждает вышеназванный Фабри, и как мы повторили выше»²⁷². В целом эти два произведения объединяет общая цель написания – составить практическое руководство по стихосложению для будущих участников «пюи» (в Руане или в Тулузе).

Как отмечает В. Монтань, можно увидеть и ещё одну, не менее важную общую цель – «установить и укрепить свод поэтических принципов, которые,

²⁷¹ Du Pont Gr. Op. cit. P. 5.

²⁷² Id. P. 10.

по мнению двух теоретиков, оказались под угрозой»²⁷³. Вероятно, под «угрозой» здесь понимается постепенный отход современных Фабри и Грасьену поэтов от строгих правил, диктуемых твердыми формами. Кроме того, Грасьен дю Пон ощущает также угрозу и со стороны латиноязычной поэзии: показательным в этом отношении становится удаление с поэтического конкурса в Тулузе Этьена Доле, представившего судьям несколько стихотворных произведений на латыни²⁷⁴.

Тем не менее, несмотря на авторитетность своего предшественника и общность целей, Грасьен дю Пон часто его критикует, исправляет его ошибки, находит и разоблачает неточности. Например, обнаружив в тексте Фабри неточный пример, он утверждает, что «это случается с ним [с Фабри] довольно часто, поскольку бóльшая часть его примеров противоречит законам и правилам, которые он приводит»²⁷⁵. Кроме того, фактически заимствуя перечень жанровых форм из поэтики Фабри, Грасьен значительно перерабатывает его содержание, указывая на уже не используемые и устаревшие формы. Таким образом, несмотря на тесную связь и прямое присутствие Пьера Фабри в поэтике Грасьена дю Пона, последний довольно строго и критически переосмысляет наследие своего предшественника.

В отношении использованных авторами источников и авторитетов два теоретических трактата также достаточно существенно различаются. Пьер Фабри обращается преимущественно к поэзии «великих риториков», приводя примеры из творчества следующих поэтов:

Ален Шартье	15
Гийом Алексис	13
Жан Молине	4
Жан Мешино	3
Лескар	2

²⁷³ Montagne V. Op. cit. P. 24.

²⁷⁴ Ibid. P. 23.

²⁷⁵ Du Pont Gr. Op.cit. P. 29.

Н. де Шененгеен	2
Мюнье	1
Брат Оливье Майар	1
Гадифер	1
Ле Монье	1
Бюнуа	1

Иногда, как в случае с рондо, он не уточняет автора приводимого поэтического отрывка; некоторые исследователи, например, П. Зюмтор, предполагали, что этот отрывок принадлежит самому Фабри²⁷⁶. Таким образом, перед читателями предстает достаточно обширная панорама французской поэзии XV – начала XVI века.

Грасьен дю Пон, напротив, предпочитает обращаться за примерами к собственному творчеству, а именно к написанному за несколько лет до теоретического труда поэтическому сборнику «Споры мужского и женского полов». Часто он дает читателю прямую ссылку на данный сборник, с точным указанием необходимой страницы. Например, в главе, посвященной балладе, он пишет: «Чтобы увидеть большее количество примеров, обратитесь к 54 странице книги «Споров», где вы найдете две баллады»²⁷⁷. Подобные отсылки есть практически для каждой жанровой формы. В самом тексте поэтики Грасьен также приводит собственные произведения, не только из опубликованного поэтического сборника, но и из написанного ранее. В качестве ещё одного примера баллады он цитирует произведение, «когда-то написанное автором и отправленное им дамам Тулузы во времена юности»²⁷⁸.

Кроме того, в тексте «Искусства и науки поэтической риторики» мы видим некоторые жанровые примеры, заимствованные Грасьеном у своего предшественника и отмеченные как «пример вышеназванного Фабри»²⁷⁹. Интересно, что чаще всего дю Пон не уточняет автора, которому данное

²⁷⁶ Zumthor P. Anthologie des grands rhétoriciens. Paris: Union générale d'éditions, 1978. P. 7-18.

²⁷⁷ Du Pont Gr. Op.cit. P. 50.

²⁷⁸ Ibid. P.43.

²⁷⁹ Ibid. P.46.

поэтическое произведение принадлежит. В результате мы практически не встречаем на страницах его труда имен других поэтов, что в рамках жанра риторической поэтики выглядит необычно, ведь ранее в практических руководствах по стихосложению в целом, а не только у Фабри, как правило, приводились образцы более или менее известных авторов. Предположим, что это связано с тем, что Грасьен оказался в достаточно сложной для него ситуации: творчество современных ему поэтов его не устраивало (поскольку они работали преимущественно не с твердыми формами, либо их значительно видоизменяли), а творчество тех авторов, к которым обращается Фабри, выглядело несколько устаревшим и к тому же не всегда соответствовало тем правилам, которые выдвигал сам Грасьен (с этим связана критика многих примеров, выбранных Фабри). Вероятно, поэтому он предпочел последовать примеру Жана Молине и обратиться к собственному творчеству, которое, с его точки зрения, идеально отвечало всем описываемым в тексте поэтики формальным требованиям.

Еще одним важным различием поэтик Пьера Фабри и Грасьена дю Пона становится их отношение к структуре описываемых жанровых форм. В данном аспекте Фабри проявляет себя как строгий последователь риторических поэтик XV века²⁸⁰, то есть требует от будущих поэтов неукоснительного соблюдения всех формальных критериев, которые он приписывает той или иной поэтической форме. Например, говоря про королевскую песнь, он составляет для читателей целую инструкцию по написанию произведений данного жанра. Она включает 10 пунктов, среди которых мы встречаем следующие: «Он [будущий поэт] должен избегать женских цезур, если они не ослаблены»²⁸¹ или «Он должен использовать в королевской песни сначала строку с женской рифмой, затем с мужской»²⁸². Не менее строг он и в

²⁸⁰ Подробнее см., например, Mühlethaler J.-C. Histoire des poétiques. Paris: PUF, 1997. P. 98-101 или Poétiques en transition: entre Moyen Age et Renaissance / Dir. Mühlethaler J.-C. et Cerquiglini J. // Etudes de lettres (Losanne), №4, 2002.

²⁸¹ Fabri P. Op.cit. P. 101-102.

²⁸² Ibid. P. 101-102.

отношении других жанровых форм, поскольку именно соблюдение видов рифм, метров и количество строк определяет, к какому жанру принадлежит произведение. Одна лишняя строка, и семистишие превращается в балладу.

Грасьен дю Пон в этом отношении более гибок, чем его предшественник. Характеризуя ту или иную жанровую форму, он часто оставляет окончательный выбор количества строк или слогов на усмотрение поэта (конечно, в разумных пределах). Например, про балладу он пишет: «И заметьте, что каждый куплет, за исключением послышки, обязательно должен состоять из такого количества строк, сколько слогов в рефрене». Но тут же добавляет: «Однако необязательно столь строго соблюдать данные требования, как делают это многие современные поэты для своего удовольствия»²⁸³. Подобное послабление может быть связано с тем, что к 1539 году само понятие о жанрах с твердой формой стирается, и поэты перестают неукоснительно соблюдать их законы. Таким образом, Грасьен дю Пон, в целом не поддерживаемый разрабатываемые его современниками новые жанры, все же вынужден сделать в отношении формального критерия уступку, продиктованную духом времени.

Особое место в характеристике двух риторических поэтик занимает вопрос о том, какие именно жанры авторы включают в свои произведения. У Пьера Фабри мы встречаем двенадцать наименований различных жанровых форм: ле, виреле, рондо, бержеретта, пастурель, шапеле, палинода, эпилог (фатра), баллада, песня, королевская песнь, сирвента. Все эти жанры воплощают традиционное представление о твердых формах, постепенно формирующееся (и анализируемое) в риторических поэтиках с начала XV века. Различия между ними преимущественно формальны, что часто приводит к трудностям в отнесении того или иного поэтического произведения к определенной жанровой форме. В своей поэтике Пьер Фабри пишет о подобных трудностях, отмечая, например, что многие полагают, будто

²⁸³ Du Pont Gr. Op.cit. P. 51.

«бержеретта, шапеле и палинода – это рондо». Однако, по его мнению, это не так, поскольку их можно разграничить по ряду формальных признаков: рондо отличается от бержеретты окончанием строки, от шапеле – отсутствием повторения второй половины первой строки, а от палиноды – количеством строк²⁸⁴. Смещение различных жанровых форм становится, с точки зрения Фабри, совершенно естественным явлением у современных поэтов, что ему, впрочем, не слишком нравится²⁸⁵. Также важно отметить, что в тексте «Великого и истинного искусства полной риторики» упоминаются моралите, фарсы и соти, в чем проявляется влияние «Назидания о второй риторике» Энфортюне. Однако Фабри дает им свою собственную характеристику, отличающуюся от характеристики предшественника: в его понимании с формальной точки зрения они представляют собой синтез различных лирических форм: ле, виреле, баллады²⁸⁶. Вероятно, именно поэтому для автора «Великого и истинного искусства полной риторики» они не становятся отдельной жанровой категорией, заслуживающей характеристики: все формальные характеристики их составных частей уже проанализированы, а поскольку именно формальный критерий для него является основным, то добавлять нечего. Грасьен тоже упоминает их в своей поэтике, но подробно не останавливается на их особенностях²⁸⁷, в отличие от Тома Себиле, который посвятит драматическим формам отдельную главу, в чем прослеживается влияние «Назидания о второй риторике» Энфортюне.

В произведении Грасьена дю Пона мы также встречаем двенадцать различных жанровых форм, что неудивительно, поскольку, как уже было сказано ранее, он во многом опирался на поэтику Пьера Фабри. Он выделяет следующие жанры: рондо, виреле, ле, бержеретта, пастурель, шапеле, палинода, фатра, сирвента, песня, баллада, королевская песнь. Фактически Грасьен перечисляет те же самые жанры, что и Фабри, однако – и в этом

²⁸⁴ Fabri P. Op. cit. P. 82.

²⁸⁵ Ibid. P. 91.

²⁸⁶ Ibid. P. 87-91.

²⁸⁷ Du Pont Gr. Op.cit. P. 30-37.

заключается основополагающее различие двух поэтик – во многом перерабатывает их, вступая в спор со своим предшественником.

Во-первых, это касается жанра ле; Грасьен категорически не согласен с примерами, которые Фабри приводит в своей поэтике: «примеры <...> которые совершенно противоположны тем общим и частным правилам [построения данной жанровой формы], которые он привёл ранее»²⁸⁸. Более того, Грасьен считает, что для данной жанровой формы лучше подходит название «раздвоенное дерево» (l'arbre fourchu); поэтому в своем произведении он посвящает ей две главы. В первой – «Qu'est-ce que Lay selon aucuns auteurs anciens»²⁸⁹ – он дает ей определение, ссылаясь на риторическую поэтику Фабри, однако уточняет, что название, которое используют современные поэты, ему «кажется более благозвучным и лучше соответствующим»²⁹⁰ данной форме. Во второй главе – «Qu'est-ce que Arbre Fourchu»²⁹¹ – он поясняет, почему образ «раздвоенного дерева» лучше подходит для описания структуры данной жанровой формы: «... как у раздвоенного дерева много ветвей, больших и маленьких, так и эта форма образована из множества строк, длинных и коротких»²⁹². Тем не менее, несмотря на предлагаемое изменение названия и иные примеры, Грасьен сохраняет неизменной саму структуру ле, что подчеркивает закреплённость данной жанровой формы в риторических поэтиках.

Во-вторых, Грасьен дю Пон, включая в состав жанровых форм бержеретту, пастурель и шапеле, делает это исключительно из уважения к своему предшественнику, поскольку сам полагает, что эти формы не только «совсем не используются» в современной поэзии, но и «не заслуживают этого, так как не приносят достаточного удовольствия образованным и рассудительным людям»²⁹³. Поэтому в главах, посвященных этим формам, он

²⁸⁸ Ibid. P. 29.

²⁸⁹ «Что такое ле по мнению некоторых древних авторов».

²⁹⁰ Ibid. P. 29.

²⁹¹ «Что такое “раздвоенное дерево”».

²⁹² Ibid. P. 31.

²⁹³ Ibid. P. 36.

не делает собственного анализа, а лишь пересказывает то, что было написано Фабри в «Великом и истинном искусстве полной риторики», причем прямо ссылается на него, тем самым как бы перекладывая на него всю ответственность. Грасьен даже не приводит примеров использования данных жанровых форм, что в рамках риторической поэтики очень четко выражает авторское отношение к ним. То же самое происходит и с палинодой, которая, по мнению Грасьена, «не представляет какой-либо ценности и которую современные поэты практически не используют»²⁹⁴.

В-третьих, Грасьена не устраивают и такие жанровые формы, как фатра и сирвента. Он называет их «неиспользуемыми» в современной поэзии, а потому прямо отсылает тех, кто заинтересовался данными формами, к сочинению Фабри²⁹⁵.

В-четвертых, автор «Искусства и науки поэтической риторики» перерабатывает жанр песни, поскольку совершенно не согласен с трактовкой своего предшественника. Фабри говорит о четкой структуре песни («три, четыре, пять, шесть строк с рифмованным окончанием, с возвращением к окончанию первой строки»²⁹⁶), которая дает ему возможность отделить её от баллад, рондо и королевских песен. Грасьен дю Пон отмечает по этому поводу: «Да простит меня вышеназванный Фабри за эти слова, но если он полагает, что песни всегда нужно писать этим размером, то он ошибается»²⁹⁷. Сам он считает, что основной особенностью песни является её неразрывная связь с музыкальным сопровождением, а количество строк и метрическая структура в данном случае роли не играют, и поэт может выбирать их по собственному усмотрению. В характеристиках остальных представленных жанровых форм (рондо, виреле, баллады и королевской песни) Грасьен дю Пон разделяет точку зрения Фабри и ссылается на его произведение как на авторитетный

²⁹⁴ Id. P. 37.

²⁹⁵ Id. P. 38.

²⁹⁶ Fabri P. Op. cit. P. 94.

²⁹⁷ Du Pont Gr. Op.cit. P. 39.

источник, при этом приводя в качестве образцов преимущественно собственные примеры.

Таким образом, несмотря на полное совпадение наименований жанровых форм в поэтиках Пьера Фабри и Грасьена дю Пона, фактически они значительно различаются, поскольку Грасьен пишет свое произведение на восемнадцать лет позже и фиксирует в нем устаревание большей части твердых форм, представленных в тексте Фабри. Он считает своим долгом перечислить данные формы, тем самым отдав дань уважения своему предшественнику, и объяснить, почему они не актуальны для современной поэзии. Вместе с тем, важно отметить, что Грасьен дю Пон не приводит ни одной новой жанровой формы из тех, что к 1539 году уже были разработаны во французской национальной поэзии. Это сделает Тома Себиле в 1548 году, тем самым перейдя на новый этап эволюции теоретической мысли. А поэтика Грасьена дю Пона станет последней французской риторической поэтикой, в которой представлены исключительно жанры с фиксированной формой.

Для того чтобы понять, можно ли говорить о системе жанров в риторических поэтиках, необходимо проанализировать, по какому принципу авторы организуют жанры в своих произведениях. Тематический критерий, постепенно усиливавшийся в предшествующих риторических поэтиках, для Фабри и Грасьена явно недостаточен, поскольку они продолжают ориентироваться преимущественно на форму произведения, а не на его содержание. Тем не менее, у Пьера Фабри мы встречаем два упоминания тематики при характеристике жанров. В первом случае это касается ле: «...потому что в ле речь может идти только о великой радости или о непереносимой боли»²⁹⁸. Во втором же – королевской песни, но здесь автор упоминает тематику в основном для того, чтобы пояснить название жанровой формы: в королевской песни «...следует говорить лишь возвышенно и на возвышенные темы <...> как, например, восхваляя Деву Марию, называя её

²⁹⁸ Fabri P. Op.cit. P. 51.

Царицей Небес»²⁹⁹. В тексте Грасьена дю Пона нет ни одной отсылки к тематике той или иной жанровой формы. Таким образом, тематический принцип организации жанровой системы не является приоритетным для интересующих нас авторов.

Ни Фабри, ни Грасьен также не стали выстраивать жанры в соответствии с их объемами, то есть переходя от мелких форм к более крупным или наоборот. Подобный способ организации уже позволил бы нам говорить о системности, однако в «Великом и истинном искусстве полной риторики» мы видим, что жанры перечисляются вне зависимости от объема сочинения. Сначала идут ле, виреле и рондо, затем бержеретта, пастурель и шапеле, а в конце автор описывает балладу, песню и королевскую песнь, неожиданно завершая трактат сирвентой. То же самое мы видим и у Грасьена, который сначала пишет о виреле, затем о ле (хотя обычно бывает наоборот), рондо, затем переходит к бержеретте, пастурели и шапеле, потом – к фатра и сирвенте, к песне и заканчивает свой перечень балладой и королевской песнью. При этом нужно учитывать, например, что в балладе, как правило, три строфы, в королевской песни – пять; рондо может быть как краткой – из восьми строк, так и более протяженной – из двадцати двух или двадцати четырех – формой. Строфа виреле состоит, как правило, из трех строк, но может повторяться несколько раз, а бержеретта включает лишь одну строфу. Таким образом, объем жанровой формы в данном случае действительно не играет значительной роли, хотя проследить некую закономерность (например, ле и виреле – в начале, а баллада и королевская песнь – в конце) все же возможно.

Не принимается во внимание и возможность систематизации жанров в соответствии со стилистическим принципом. В жанровом отношении стилистика начнет интересовать теоретиков литературы лишь начиная с Жоашена Дю Белле, причем они сосредоточатся преимущественно на

²⁹⁹ Ibid. P. 100.

возвышенном стиле. В риторических же поэтиках вопрос о стиле связан, как правило, с областью применения языка. В частности, Пьер Фабри выделяет три различных манеры речи: низкую, среднюю и высокую. В соответствии с ними он пытается разграничить также и виды рифм, поэтому в его произведении мы встречаем такие определения, как «самая благородная рифма»³⁰⁰ или «более низкая рифма»³⁰¹. Анализируя эти несколько неясные употребления, С. Власов приходит к выводу, что в данном случае Фабри пытается разграничить различные виды рифмы в соответствии с уместностью их употребления³⁰². Благородные рифмы лучше использовать для составления произведений для поэтических конкурсов или для королевского двора; «более низкие» – для народных песен.

У Грасьена мы видим такие же наименования рифм, в чем, вероятно, сказывается влияние Фабри. Однако вышперечисленные характеристики не ложатся в основу более или менее четко выстроенной систематизации жанровых форм, поскольку понятия о той или иной характеристике рифмы и непосредственно о жанровой форме автор не соотносит. Он описывает рифмы подобным образом скорее для того, чтобы дать будущим поэтам совет, в какой обстановке и для какой аудитории лучше их выбирать.

Авторы двух риторических поэтик выбирают следующий способ выстраивания своих произведений: организующим принципом трактата становятся различные виды рифм, и именно им подчинены жанровые формы. Неслучайно в «Великом и истинном искусстве полной риторики» Пьера Фабри часть, посвященная жанрам поэзии, называется «*Rythmes de plusieurs tailles et bastons*», то есть «Рифмы различных размеров и стихи». Однако далее связь жанровой формы и рифмы прослеживается не так явно; автор выделяет все формальные особенности каждого жанра, не акцентируя внимание

³⁰⁰ Ibid. P. 16.

³⁰¹ Ibid. P. 19.

³⁰² Vlassov S. La Doctrine des figures dans Le Grand et vray art de pleine Rhetorique de Pierre Fabri (1521) // Acta Linguistica Petropolitana, vol. I. СПб: Наука, 2003. P. 219-237.

читателя исключительно на виде рифмы. Иначе поступает в своем произведении Грасьен дю Пон. Он полностью подчиняет жанровые формы видам рифм: даже в подзаголовках отдельных частей, где речь идет о жанрах, мы видим названия рифм. Например, главу о форме рондо он называет «Qu'est-ce que rithme rondeliste»³⁰³ и далее описывает этот жанр и его разновидности, каждый раз особое внимание уделяя именно рифме. Определение жанра виреле выглядит у Грасьена следующим образом: «Виреле – это разновидность второстепенной рифмы...»³⁰⁴. В целом композиция его риторической поэтики ориентирована именно на виды рифм, поэтому главы, посвященные жанровым формам, чередуются с главами, посвященными исключительно рифмам. Например, сразу за главами о восьмистишиях и десятистишиях (которые относятся к жанровым разновидностям), следуют главы о богатой рифме и рифме в форме диалога, а затем речь вновь идет о жанровых формах: бержеретте, пастурели и шапеле. Таким образом, в обеих анализируемых риторических поэтиках принцип организации повествования сконцентрирован вокруг видов рифм (у Фабри в меньшей степени, у Грасьена в большей). Жанровые же формы представляют собой поступательный и формирующийся в зависимости от того или иного вида рифм перечень. Стоит также отметить, что виды рифм в данных теоретических произведениях перечисляются произвольно, по желанию автора, что исключает какие-либо элементы системности³⁰⁵.

Таким образом, теоретические трактаты Пьера Фабри и Грасьена дю Пона, несмотря на существенные различия между ними, представляют собой практические руководства по стихосложению, общей целью которых становится обучение юных поэтов, стремящихся принять участие в

³⁰³ Несмотря на то, что слово «rithme» многозначно (<http://www.cnrtl.fr/definition/dmf/RIME1>), в данном случае, следуя за исследовательницей творчества Грасьена дю Пона В. Монтань, мы переводим его как «рифма»: Montagne V. Commentaires // Du Pont Gr. Art et science de rhétorique métrifiée // Edition critique par V. Montagne. Paris: Editions Classiques Garnier, 2012. P. 96.

³⁰⁴Du Pont Gr. Op.cit. P. 29.

³⁰⁵ Monferran J.-Ch. L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011. P. 57.

поэтических конкурсах. Жанровые формы в рамках анализируемых текстов фактически не взаимодействуют друг с другом, не образуют ни групп, ни каких-либо единств, объединенных общим признаком. В данном случае стоит говорить скорее о последовательно формирующемся перечне, который, хотя и подчинен определенному принципу организации, связанному с видами рифм, все же продолжает во многом оставаться произвольным. С точки зрения авторов, поэзия от этого не страдает, поскольку все жанровые формы так или иначе равноправны, а потому не имеет принципиального значения, в каком порядке их представлять. Следовательно, на данном этапе развития французской теоретической мысли говорить о появлении какой-либо жанровой системы преждевременно. Вместе с тем, у Пьера Фабри и Грасьена дю Пона автор «Французского поэтического искусства» Тома Себиле обнаружит предпосылки к систематизации, которые и будет развивать в своем сочинении, определенным образом выстраивая описываемые им жанровые формы.

Подводя итоги, следует сказать, что жанр риторической поэтики с момента своего появления во французской теоретической традиции, активно и последовательно развивался. Авторы более поздних трактатов опирались на опыт своих предшественников, перерабатывали его в соответствии с тенденциями развития поэзии и добавляли новые структурные элементы самого теоретического жанра. В отношении интересующей нас проблемы систематизации жанровых форм важно отметить постепенное осознание авторами необходимости какой-либо организации разнообразного и многочисленного состава французской лирики и попытки, более или менее удачные, её осуществления.

От совершенно произвольного расположения поэтических форм у Жака Леграна мы приходим к стремлению Боде Эренка разместить их в соответствии со степенью распространенности: от более известных к менее востребованным. Далее Жан Молине не только меняет принцип организации жанровых форм (основным критерием становится степень сложности формы),

пытаясь отыскать наиболее эффективный, но и впервые упоминает в рамках жанра риторической поэтики театральную и нарративную традиции. Автор «Назидания о второй риторике» идет еще дальше, посвящая театральным формам целую главу своего трактата, что способствует расширению границ теоретического жанра, а также постепенному установлению баланса между различными родами литературы. Подобная относительная гармония лирики, театральных форм и нарративной традиции становится одной из важнейших предпосылок возникновения во французской литературе выстроенной системы жанров. На следующем этапе развития теоретической мысли, представленном нормативными поэтиками и поэтическим манифестом, все предпосылки систематизации жанров, проявившиеся в риторических поэтиках, найдут свое воплощение. Исследованию их реализации и посвящена следующая глава нашей работы.

Глава 3. Систематизация жанровых форм во французских поэтических искусствах XVI века

Ф. Гойе утверждает, что появление первой французской нормативной поэтики и дальнейшая стремительная кодификация этого теоретического жанра в национальной традиции «не стали неожиданностью, поскольку воплотили в реальность давно витавшие в воздухе идеи»³⁰⁶. В первую очередь эти идеи были связаны с необходимостью «защиты и прославления» французского языка и литературы, чему нормативные поэтики во многом способствовали. Не менее важную роль они сыграли и в систематизации поэтических форм, предпосылки к которой мы наблюдали в риторических поэтиках рубежа XV – XVI веков. В данной части нашей работы мы постараемся проследить особенности становления жанровой системы во французской традиции, выявить, какие факторы повлияли на её формирование и обозначить дальнейшие пути её развития.

Синтез двух традиций: Тома Себиле и нормативная поэтика

«Французское поэтическое искусство» («Art poétique françoys») Тома Себиле, опубликованное в 1548 году в Париже у издателя Жиля Корозе, открывает новый этап развития теоретической мысли во Франции. Благодаря этому произведению во французской национальной литературе впервые воплощается жанр нормативной поэтики. Безусловно, в нем прослеживается влияние предшествующей традиции, о чем будет сказано ниже, тем не менее, исследователи называют труд Себиле первой французской нормативной поэтикой³⁰⁷, на долгое время ставшей образцом, на который ориентировались многие теоретики литературы.

Среди основных черт данного жанра в произведении Себиле мы можем выделить, во-первых, четко выраженную дидактическую направленность. Это

³⁰⁶ Goyet Fr. Introduction // Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, introduction, notices et notes de Fr. Goyet. Paris: Librairie Générale Française, 1990. P. 15.

³⁰⁷ См., например, Monferran J.-Ch. Le Style des arts poétiques en France au XVI^{ème} siècle: incursions, réflexions méthodologiques, hypothèses // Nouvelle Revue du Sézième siècle, №18/1, 2000. P. 55-76.

проявляется в прямом обращении автора к читателям (например, «усердный читатель французской поэзии»³⁰⁸) и в желании объяснить им, как нужно писать стихи. Во-вторых, для «Французского поэтического искусства» характерно стремление привести и узаконить образцы, которым должны следовать будущие поэты; в этом, собственно, и заключается основная цель написания поэтики Себиле: «показать в этой книге все формы и различия стихотворных произведений, бытующих во французском поэтическом искусстве»³⁰⁹.

В-третьих, к жанру нормативной поэтики этот текст относят благодаря стилю, приближающему его к литературному произведению. Характерные для Себиле выразительность и одновременно простота речи делают его работу едва ли не единственной, по мнению Ж.-Ш. Монферрана, «полностью доступной для всех узусов и для различной публики»³¹⁰, что очевидно отличает его от сочинений Дю Белле и Пелетье дю Мана, которые, напротив, принципиально стремились создавать произведения «не для всех», а потому писали сложным языком³¹¹. Но автор старается максимально сократить и длинные перечни примеров, свойственные риторическим поэтикам: «я бы предпочел, чтобы ты [сам] изучил эти формы в произведениях древних поэтов, чем тратить бумагу на бессмысленные примеры»³¹².

Стремление сформировать метаязык французской поэзии сочетается во «Французском поэтическом искусстве» с высокой степенью дидактичности. Однако важно отметить, что подобный дидактизм не получит дальнейшего развития во французской теоретической мысли; во многом ориентируясь на труд Тома Себиле, его последователи все же будут избегать слишком «менторского» тона, считая его, по выражению Р. Сабатье, «пережитком риторической эпохи»³¹³. Единственным, кто попытается в достаточной мере

³⁰⁸ Sébillet Th. *Art poétique français: 1548* ([Reprod.]) / Edition critique avec une introduction et des notes par F. Gaiffe. Paris: Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, 1910. P. 101.

³⁰⁹ Id. P. 102.

³¹⁰ Monferran J.-Ch. *L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610)*. Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011. P. 90.

³¹¹ Виппер Ю.Б. *Поэзия Плеяды. Становление литературной школы*. М.: Наука, 1976. С. 109.

³¹² Sébillet Th. *Op.cit.* P. 125.

³¹³ Sabatier R. *Histoire de la poésie française. La Poésie du XVI^{ème} siècle*. Paris: Albin Michel, 1975. P. 30.

сохранить дидактический дискурс, станет Пелетье дю Ман, однако, по мнению Ж.-Ш. Монферрана, эту попытку можно счесть неудачной, поскольку поэт Плеяды пытался соединить строгие наставления с заявлениями о творческой свободе поэта, постоянно впадая в противоречия³¹⁴.

Тем не менее, благодаря высокой степени нормативности поэтика Тома Себиле станет неоспоримым авторитетом для последующих поколений, о чем свидетельствует значительное количество её переизданий. Всего, вместе с первым изданием, их насчитывается семь: 1548-го, 1551-го, 1555-го, 1556-го, 1564-го, 1573-го и 1576-го годов. В XVI веке подобная ситуация для теоретического произведения достаточно необычна и свидетельствует о том, что поэтика Себиле стала своего рода справочным текстом, к которому обращались как поэты, так и теоретики литературы. Помимо всего прочего, это сближает «Французское поэтическое искусство» с риторической поэтикой Пьера Фабри, которая переиздавалась шесть раз.

Необходимо отметить, что взаимодействие между трактатом Тома Себиле и риторическими поэтиками протекает непросто. Несомненно, он испытывает влияние своих предшественников, сознательно заимствует некоторые особенности структуры их трактатов, но в то же время стремится обособиться от риторической традиции. Среди общих черт мы можем назвать, например, сходство произведения Себиле с практическим руководством по стихосложению, которое особенно очевидно во второй книге его «Французского поэтического искусства». Автор, обращаясь к жанрам французской поэзии, представляет читателям в первую очередь их объяснение с точки зрения формы. Так, в главе, посвященной эпиграмме, он классифицирует различные виды этого жанра в зависимости от количества строк и затем последовательно характеризует каждый, начиная с двустипшия и заканчивая двенадцатистипшием³¹⁵. Также Себиле сохраняет текстовые примеры для каждого жанра, что следует счесть именно влиянием

³¹⁴ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 90.

³¹⁵ Sébillet Th. Op. cit. P. 103-114.

риторических поэтик, поскольку в более поздних образцах нормативных поэтик авторы ограничиваются перечислением имен авторитетных поэтов.

Вместе с тем, Тома Себиле активно стремится отойти от риторической модели, а потому в своем произведении старается четко разграничить риторику и поэзию, которая ранее считалась «второй» риторикой. Как отмечает Ж.-Ш. Монферран, в третьей главе первой книги Себиле пишет об исключительной роли поэта, отличающей его от оратора, но «в своей попытке обособить поэзию от риторики <...> частично терпит поражение»³¹⁶. Однако важным шагом вперед по сравнению с предшествующей традицией становится увенчавшееся успехом намерение Себиле разграничить, наконец, понятия рифмы и жанровой формы. Про все, что связано с видами и особенностями рифм, он пишет в первой книге, а вторую книгу посвящает преимущественно жанровым формам. Ф. Лесеркль сопоставляет это разграничение с делением поэтики на общую – с которой соотносится первая книга – и частную, воплощенную во второй. По его мнению, подобное разделение сыграло важнейшую роль в эволюции французской теории поэзии³¹⁷.

Впрочем, до конца следовать данному разграничению автору все же не удается, поскольку в последней главе второй книги речь снова идет о рифме. Он сам это осознает, а потому пишет: «Я выхожу за пределы излагаемой темы в своем стремлении добавить сведения, не касающиеся различных стихотворных жанров, но имеющих отношение к рифме»³¹⁸. В этом можно увидеть сильное влияние риторических поэтик, которое Себиле так и не удается преодолеть. Таким образом, «Французское поэтическое искусство» представляет собой своеобразный синтез ренессансных размышлений с учебником по стихосложению, что устанавливает некое равновесие между

³¹⁶ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 98.

³¹⁷ Lecercle Fr. *Théoriciens français et italiens: une «politique» des genres // La notion de genre à la Renaissance*, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 73.

³¹⁸ Sébillet Th. Op. cit. P. 192.

двумя различными моделями теоретического произведения – риторической и нормативной поэтиками, с безусловным преобладанием последней.

Идея равновесия важна для Тома Себиле не только в отношении теоретического жанра произведения. В своей поэтике он также стремится найти и установить хрупкую гармонию между античной и национальной традицией. На протяжении всего текста Себиле говорит о важности подражания древним авторам, о необходимости перевода их трудов на французский язык, об обращении к новым для Франции жанрам, которые восходят к Античности. Кроме того, он выдвигает авторитет древних как один из критериев правильности жанра. Однако Себиле обращается к античным авторам не только в поисках жанровых образцов, ему также (и даже более) важно, чтобы французская поэзия достигла уровня поэзии античной: «...в большой надежде увидеть её [французскую поэзию] через несколько лет столь же священной и столь же величественной, как во времена императора Августа»³¹⁹. Что и приводит его к идее равновесия и – как следствие – желаемого равноправия двух традиций.

Данное стремление автора «Французского поэтического искусства» проявляется в том, что, говоря о том или ином литературном жанре, он, как правило, приводит в качестве образца и античного, и французского поэта. Например, давая определение жанру послания, он ссылается на произведения Овидия и Клемана Маро. Также Себиле включает в свою поэтику жанры с твердой формой, такие как ле, виреле, балладу, рондо, королевскую песнь, принадлежащие к национальной поэтической традиции. Как уже отмечалось ранее, он осознает и даже прямо проговаривает, что они уже вышли из употребления: «...ле и виреле, которые, несмотря на редкое употребление их в произведениях знаменитых поэтов, я все же решил представить»³²⁰. В целом автор активно обращается к национальному поэтическому наследию и приводит в качестве примеров произведения преимущественно Клемана Маро

³¹⁹ Id. P. 204.

³²⁰ Id. P. 180.

(1496 – 1544), который к тому времени уже был признанным поэтом, а также Алена Шартье (ок. 1392 – ок. 1430) и Меллена де Сен-Желе (ок. 1491 – 1558), хотя эти авторы принадлежат к совершенно разным поколениям. В своей поэтике Себиле учитывает и другой накопленный к середине XVI века национальный материал: например, творчество Мориса Сэва (ок. 1501 – ок. 1560).

Несмотря на явное присутствие в тексте французской традиции, в теоретическом плане важнейшими источниками для Тома Себиле становятся скорее античные авторы. В первую очередь это проявляется непосредственно в обращении к модели нормативной поэтики, на создание которой автора вдохновляет Гораций и его «Наука поэзии». Однако, прежде чем более подробно проанализировать влияние Горация, следует найти ответ на следующий важный вопрос: почему Тома Себиле не обращается к наследию Аристотеля, автора «Поэтики»? Это выглядело бы совершенно естественным при столь явном присутствии античности в его произведении, кроме того, при создании национального поэтического искусства имело бы смысл апеллировать к одному из наиболее известных образцов данного жанра.

Тем не менее, во «Французском поэтическом искусстве» мы не находим следов влияния Аристотеля, что уже давно вызывает интерес западных исследователей. Одним из объяснений данного факта Ж.-Ш. Монферран считает достаточно позднее появление текста «Поэтики» Аристотеля во Франции. Его латинские переводы были впервые опубликованы в Париже в 30^е годы XVI века, а перевод на французский язык был осуществлен лишь в 1671 году³²¹. Влияние Аристотеля на французские поэтики или полностью отсутствует, или обнаруживается лишь опосредованно. Однако твердо установленных на сегодняшний день фактов мало для того, чтобы аргументировать подобное утверждение³²². Как говорилось выше, возможно,

³²¹ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 49.

³²² Кроме того, во Франции в 1545 году была опубликована латинская поэтика, в которой мы можем обнаружить значительное влияние «Поэтики» Аристотеля. См. Magnien. M. Une Poétique française inconnue: le

это объясняется тем, что сама аристотелевская модель, ориентированная в большей степени на драму и эпос, не подходила для французской теоретической мысли, главным интересом которой в то время была лирика. Другие идеи Аристотеля также не находили отклика у французских теоретиков, в том числе и у Тома Себиле, а потому они предпочитали вдохновляться преимущественно творчеством Горация.

Фигура Флакка была в целом очень важна для французской литературной рефлексии XVI века. Идеи Горация, высказанные им в «Послании к Пизонам» (об удовольствии и пользе, о соотношении труда и дара и так далее) находят отражение и во «Французском поэтическом искусстве» Себиле, который говорит о них в первой книге своего произведения. Однако, по мнению Ж.-Ш. Монферрана, «немногословный характер поэтики Горация <...> позволяет каждому толковать её на свой манер»³²³. Подобная «пластичность» приводит к тому, что влияние римского поэта распространяется на многие теоретические произведения, часто выдвигающие противоречащие друг другу идеи (показателен, например, случай Себиле и Дю Белле). Также важно отметить, что данное влияние не ограничивается только «Посланием к Пизонам», в котором как раз очень мало упоминаний лирической поэзии, столь значимой для французских авторов. Преимущество Горация перед Аристотелем, как верно отмечает Монферран, заключается в том, что первый был «великим римским поэтом» и в своем творчестве сумел воплотить образцы для многих лирических жанров (оды, сатиры, послания и др.)³²⁴. Некоторые из этих жанров появляются и в поэтике Себиле, поскольку он стремится «закрепить» их в своей национальной литературе.

Большую роль в произведении Себиле играет влияние еще одной ключевой фигуры античности – речь идет о Марке Туллии Цицероне. Автор напрямую отсылает читателей к идеям римского философа и оратора лишь

De Arte poetica liber de Jean De La Fosse (1545) // (Re)Inventing the Past. Essays in honour of Ann Moss / Ed. G. Ferguson et C. Hampton. Durham: University of Durham, 2003. P. 153-175.

³²³ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 59.

³²⁴ Id. P. 59.

один раз, однако, по мнению Ж. Виня, авторитет Цицерона для него значителен и постоянно присутствует в тексте поэтики имплицитно³²⁵. К. Меерхоф разделяет эту точку зрения, подчеркивая, что «французская нормативная поэтика сформировалась во многом на основе “метаязыка классического красноречия”»³²⁶. Таким образом, Себиле часто обращается к античным источникам, пытаясь переосмыслить их идеи и достижения с целью создания национального варианта нормативной поэтики.

Во «Французском поэтическом искусстве» Тома Себиле представляет достаточно большое разнообразие жанровых форм, среди которых эпиграмма, сонет, рондо, баллада, королевская песнь, религиозный гимн, ода (лирическая песня), песня, послание, элегия, диалог (эклога, моралите, фарс), кок-а-лан, блазон, определение (описание), загадка, жалоба, ле, виреле, эпическая поэма. Данный перечень представляет собой синтез различных традиций, поскольку автор соединяет в нем жанры с фиксированной формой, взятые им у Пьера Фабри и Грасьена дю Пона, жанры, восходящие к античности, и жанры, разработанные современными ему поэтами.

К первым, то есть унаследованным от риторических поэтик, относятся рондо, баллада, королевская песнь, песня, ле, виреле. Как уже было сказано в теоретической части нашей работы, Себиле полностью осознает, что эти жанровые формы уже не используются современными поэтами. По справедливому замечанию Ф. Гэфа, когда автор во вступлении ко второй книге своей поэтики говорит, что собирается «представить в этой книге все формы и различия стихотворных произведений, существующих во французском поэтическом искусстве прошлого и настоящего»³²⁷, под прошлым он понимает именно твердые формы, к которым поэты более не обращаются³²⁸. Безусловно,

³²⁵ Vignes J. De l'autorité à l'innutrition: Sébillet et Du Bellay, lecteurs de Cicéron // L'Autorité de Cicéron de l'Antiquité au XVIII^{ème} siècle, sous la dir. de J.-P. Néraudeau. Orléans: Paradigme, 1993. P. 81-82.

³²⁶ Meerhoff K. Rhétorique et poétique en France au XVI^{ème} siècle: Du Bellay, Ramus et les autres. Leiden: E. J. Brill, 1986. P. 133-134.

³²⁷ Sébillet Th. Op. cit. P. 102.

³²⁸ Gaiffe F. Commentaires // Sébillet Th. Art poétique françoys: 1548 ([Reprod.]) / Edition critique avec une introduction et des notes par F. Gaiffe. Paris: Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, 1910. P. 102.

в описании этих жанров наиболее сильно ощущается влияние риторических поэтик на мысль Себиле. Он уделяет значительное внимание формальной стороне: структуре, метрике, видам рифм и количеству строк. Например, в главах, посвященных балладе и королевской песни, он подробно расписывает особенности построения послышки и рефренов, а также правила их употребления. Однако Себиле делает несколько значительных шагов вперед по сравнению с риторическими поэтиками.

Во-первых, он последовательно и ясно описывает все формальные особенности жанров, четко структурирует свои мысли, разделяет главы на части, давая каждой из них подзаголовок. Например, в главе про балладу мы видим следующие части: вступление с определением жанра, «Посылка», «Форма послышки или эпилог», «Рефрен в балладе», «Главное достоинство баллады». При этом очевидно стремление автора упростить понимание написанного для своего читателя; вероятно, с этой целью он стремится избежать излишних формальных тонкостей и перечней примеров. Описывая жанр песни, он объясняет читателю: «Однако ты можешь легко понять, что описывать все её [песни] формы и правила построения было бы для меня слишком смелой затеей, а для тебя – совершенно бесполезным уроком»³²⁹.

Во-вторых, Себиле фиксирует эволюцию перечисляемых жанровых форм, отмечая тенденцию к их упрощению³³⁰. Говоря о разновидностях рондо, он замечает, что не может представить читателю отдельные примеры из современных поэтов, «поскольку, досадуя на столь длинные повторения, они осмелились, чтобы сделать текст короче и лучше, повторять лишь первый стих в двойных и простых рондо [раньше повторяли три стиха, а в конце третьего куплета полностью повторяли первый]»³³¹. Подобные же изменения автор наблюдает и в остальных жанровых формах, что еще раз указывает на их

³²⁹ Sébillet Th. Op. cit. P. 151-152.

³³⁰ Тенденцию к упрощению структуры жанров отмечал уже Грасьен дю Пон в своем «Искусстве и науке поэтической риторики», опубликованном в 1539 году, однако к 1548 году она проявляется значительно сильнее.

³³¹ Sébillet Th. Op. cit. P. 125.

устарелость. Не менее показательным в данном отношении становится случай ле и виреле, про которые Себиле вспомнил лишь ближе к концу поэтики: «Я думал, что уже рассказал тебе обо всех разновидностях поэтических произведений, как вдруг вспомнил о ле и виреле»³³². Сам факт того, что автор поэтического искусства забыл об определенной жанровой форме, свидетельствует о её малом употреблении. Однако подобная забывчивость Себиле, ранее предпочитавшего четкое и последовательное изложение информации, выглядит ещё и как своеобразный прием, призванный показать читателям, что в таких формах более никто не пишет.

Третьим важным шагом Тома Себиле становится его стремление найти для каждой фиксированной формы аналог в античной традиции, тем самым оправдав её включение в жанровый перечень. Так, рондо, баллада и королевская песнь в той или иной мере соотносятся с эпиграммой, песня – с одой, а ле и виреле – благодаря сходству их размера с таким стихотворным размером, как тетраметр – с греческими и латинскими трагедиями. Драматическими жанрами Себиле не интересуется, однако в качестве аналогов ле и виреле античное театральное наследие все же упоминает. Вероятно, он поступает так для того, чтобы показать читателю, что у каждого национального жанра есть свой античный «вариант», даже если их сопоставление выглядит несколько надуманно. Выстраивание подобных аналогий также способствует установлению равновесия между двумя традициями, которое укрепляется еще больше за счет описания в поэтике жанров, непосредственно восходящих к античности.

Среди них в произведении Себиле мы видим эпиграмму, оду, послание, элегию, эклогу, определение (описание), загадку, жалобу, а также эпическую поэму. При анализе данных жанров автор акцентирует внимание читателей на отношениях преемственности, установившихся между античностью и современностью: «...греки и римляне первыми, а мы, французы, после

³³² Id. P. 180.

них...»³³³. Он активно стремится к тому, чтобы французские поэты выступали как прямые наследники античности³³⁴. Себиле включает в свою поэтику как жанры, упоминаемые Горацием в «Послании к Пизонам» (элегия и эпическая поэма), так и воплощенные в его творчестве (ода, послание). Кроме того, французского теоретика интересуют и другие жанровые формы, разрабатывавшиеся в античности. В частности, он подробно анализирует жанр эпиграммы, представляя развернутую классификацию её разновидностей, основанную на количестве строк. Несмотря на то, что сам по себе данный критерий, безусловно, относится к формальным, ранее не предпринималось попыток четко классифицировать данный жанр по количеству строк. По мнению Ф. Гэфа, данная классификация, разработанная Себиле самостоятельно, «вышла очень удачной и составляет одно из наиболее значимых нововведений автора»³³⁵.

Кроме того, он обращается к не самым распространенным античным жанрам, а именно к определению, описанию и загадке. Про первые два Себиле говорит, что во французской поэзии «они достаточно новы и мало употребляемы», однако считает их весьма «изящными»³³⁶, а потому призывает своих читателей создавать определения и описания на французском языке. Интересно, что автор «Французского поэтического искусства» стал одним из немногих французских теоретиков, который анализирует жанр загадки. Ф. Гэф объясняет это тем, что в первой половине XVI века данный античный жанр как раз переживал свой недолгий расцвет; к нему обращались, среди прочих, Меллен де Сен-Желе (ок. 1491 – 1558) и Бонавантюр Деперье (ок. 1510 –

³³³ Id. P. 104.

³³⁴ Предположим, что в данном отрывке Себиле отсылает к сформировавшемуся еще в Средневековье концепту *translatio studii*, который воплощал преемственность знаний между древними и новыми поколениями. Подробнее об этом концепте, связанном как с пространственным, так и с временным измерениями, см., например, Jeauneau E. *Translatio studii: The Transmission of Learning. A Gilsonian Theme // The Etienne Gilson Series, vol. 18, Pontifical Inst. Of Medieval, 1995.*

³³⁵ Gaiffe F. Op. cit. P. 103. Более подробно про расплывчатость жанровых границ эпиграммы см. Rigolot Fr. *L'Intertexte du dizain scévien: Pétrarque et Marot // Cahiers de l'Association Internationale des Etudes de Français, XXXII, 1980. P. 91-106.*

³³⁶ Sébillet Th. Op. cit. P. 170-171.

1543/1544)³³⁷. Потому Себиле, вероятно, счел необходимым включить загадку в свою поэтику, ведь она способствовала реализации одной из основных целей автора – установлению равновесия между античной и французской традициями.

Одним из самых важных для Тома Себиле античных жанров становится эпическая поэма. Тем не менее, он не посвящает ей отдельной главы, лишь вскользь анализируя её основные особенности. Это связано в первую очередь с тем, что во французской литературе к 1548 году не было создано достойного образца данного жанра; автор пишет: «...ты увидишь, что современные поэты почти или даже совсем не берутся за неё [эпическую поэму]»³³⁸. Таким образом, четко следуя структуре своей работы, Себиле не включает её в приводимый жанровый перечень. Однако он не может не упомянуть этот жанр, в чем проявляется, во-первых, влияние Горация, уделившего ему значительное внимание в «Послании к Пизонам». Во-вторых, автор осознает, что французская поэзия не сможет стать равной античной, если не будет создано образца столь важного для древних поэтов жанра. Себиле с сожалением констатирует «нехватку эпических и героических произведений»³³⁹ в национальной литературе, однако не спешит призывать читателей к их написанию, оставляя эту задачу своим последователям.

«Французское поэтическое искусство» вызывает живой интерес и благодаря жанрам, которые ранее не имели реализаций ни в античной традиции, ни в риторических поэтиках и были разработаны современными теоретиками авторами. К ним относятся сонет, религиозный гимн, блазон, кок-алан. Однако, осознавая исключительно национальную природу данных жанровых форм, автор все же старается провести аналогии с древностью. Так, взятый у итальянцев и ставший весьма употребительным во Франции сонет соотносится с эпиграммой, а религиозный гимн – с «еврейскими и латинскими

³³⁷ Gaiffe F. Op. cit. P. 175.

³³⁸ Sébillet Th. Op. cit. P. 186-187.

³³⁹ Id. P. 187.

псалмами». Кок-а-лан становится «чистой французской сатирой»³⁴⁰, а блазон, хотя и не имеет прямых аналогов у античных поэтов, тем не менее, может быть сопоставлен с «объяснением примеров у греческих и латинских риториков»³⁴¹.

Особое место занимают в поэтике моралите и фарс, которые Себиле относит к разновидностям поэтического диалога. Автор полагает, что первый жанр – своеобразное воплощение греческих и латинских трагедий на французской почве, а второй – комедий. Однако он настаивает на том, что и моралите, и фарс значительно отличаются от античных аналогов. На примере данных жанров Себиле показывает, насколько важно для него, что «в этом, как и в других вещах, мы последовали своей природе, которая заключается в том, чтобы не заимствовать у чужих все, что бы мы ни увидели, но лишь то, что мы сочтем для нас полезным и благоприятным»³⁴². Отходя от идеала греческой трагедии, моралите, по мнению автора, воплощает истинный дух французской словесности, который и позволит ей сравняться с великими предшественниками.

Важным для понимания соотношения античности и национальной традиции становится вопрос об образцах, которые автор приводит для каждого жанра. Ранее уже было сказано, что он предпочитает в качестве примеров называть и древнего, и современного поэта. Это ему прекрасно удается в главах, посвященных жанрам, взятым из античности. Например, в качестве образцов оды Себиле называет Пиндара, Горация и Сен-Желе, элегии и послания – Овидия и Маро, эклоги – Феокрита, Вергилия и Маро, загадки – Квинтилиана и Деперье и так далее. Сложнее дело обстоит с жанрами, разрабатываемыми во французской традиции, где античность не может служить фактическим образцом. Соответственно, здесь преобладают французские поэты, принадлежащие к разным временным отрезкам, а именно Ален Шартье, Клеман Маро, Меллен де Сен-Желе, Морис Сэв, тексты которых

³⁴⁰ Id. P. 168.

³⁴¹ Id. P. 169.

³⁴² Id. P. 161-162.

мы видим в поэтике. Автор также упоминает и других французских авторов: Жана Маро (1463 – около 1526), Гюга Салеля (1504 – 1553), Антуана Эроэ (около 1492 – 1568). В целом для него не имеет принципиального значения, к какому именно поколению принадлежит тот или иной французский поэт, если он достойно представляет национальную традицию. Таким образом, в поэтике Себиле даже в количественном соотношении значительно преобладают именно французские образцы, что и позволяет считать её действительно первой национальной нормативной поэтикой. Вместе с тем не следует полагать, что античная традиция не важна для автора, поскольку именно на ней он строит теоретическую базу своего произведения.

Большое значение приобретает и соотношение различных жанровых критериев в рамках поэтики Себиле. Впервые мы можем констатировать, что для описания жанров автор применяет одинаково и формальный, и тематический критерии. Ранее тематический критерий, безусловно, использовался в теоретических произведениях, однако слишком редко, чтобы закрепиться. Себиле же активно к нему прибегает, например, в главах, посвященных сонету, рондо, королевской песни, элегии и многих других жанрах: «...шутливая материя не соответствует серьезности сонета, в котором речь лучше вести о серьезных привязанностях и страстях»³⁴³ или «поскольку элегия по своей природе печальна <...> речь в ней идет исключительно о любовной страсти, которая не может обходиться без слез и грусти»³⁴⁴. Более того, в предисловии ко второй книге поэтики, говоря о цели её написания, он пишет: «я хочу показать тебе во второй книге <...> *о чем* (курсив наш – К. А.) лучше говорить в том или ином поэтическом произведении, и какой вид рифмы в нем чаще употребляется»³⁴⁵. Ж.-Ш. Монферран полагает, что в желании «объяснить своему читателю, в чем мог бы заключаться «дух» того или иного жанра»³⁴⁶ проявляется стремление Себиле обособить свое

³⁴³ Id. P. 116.

³⁴⁴ Id. P. 154-155.

³⁴⁵ Id. P. 101-102.

³⁴⁶ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 139.

произведение от предшествующих риторических поэтик, в которых основное внимание уделялась формальной стороне вопроса. Во многом благодаря «Французскому поэтическому искусству» тематический критерий станет одним из основных жанровых критериев, пока ему на смену не придет критерий стилистический.

Вводя в характеристики жанров на постоянной основе тематический критерий, Себиле отчасти систематизирует их, условно разделив на группы³⁴⁷. Так, можно выделить в его произведении пять основных жанровых групп, в которые автор объединяет близкие формы для того, чтобы потом разграничить их между собой по различным признакам. Первая из них объединяет эпиграмму и сонет, который Себиле называет «совершенной итальянской эпиграммой»³⁴⁸, отличающейся от античной лишь по формальному признаку – четко ограниченному количеству строк (четырнадцать). Ко второй жанровой группе принадлежат рондо, баллада и королевская песнь, которые соотносятся благодаря присутствию рефрена. В третьей – религиозный гимн, ода и песня, которым посвящена одна общая глава, объединяющая их значительно «усиленным лирическим началом»³⁴⁹. Четвертая группа представляет собой послание, элегию и примыкающую к ней жалобу. Данные жанры принадлежат к одной группе, поскольку каждый из них прямо апеллирует к адресату. Пятую группу фактически выделяет сам Себиле, объединив в главе под названием «Поэтический диалог» такие жанровые формы, как эклога, моралите и фарс. Основным общим элементом становится присутствие «говорящих» персонажей.

Остальные жанры не принадлежат к определенным группам, поскольку, как замечает Монферран, «конец жанровой типологии кажется значительно менее обдуманым и разграниченным, чем её начало, ведь и Себиле не

³⁴⁷ Данная идея высказана Ж.-Ш. Монферраном (см. Monferran J.-Ch. L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011. P. 140-144); мы считаем её весьма перспективной, а потому приводим в своем анализе.

³⁴⁸ Sébillet Th. Op. cit. P. 115.

³⁴⁹ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 141.

избежал риска <...> свалить в кучу всё, что он не смог никуда включить ранее»³⁵⁰. Тем не менее, несмотря на «смазанный» конец выстроенной Себиле типологии, само её присутствие позволяет нам говорить о попытке систематизации жанров, которая, тем не менее, затрагивает лишь область поэзии. Однако это все равно стало важным шагом на пути к постепенному формированию жанровой системы во французской литературе в целом.

Подводя итоги, следует отметить, что «Французское поэтическое искусство» Тома Себиле в широком смысле представляет собой синтез различных традиций. В отношении теоретического жанра – это, несомненно, первая французская нормативная поэтика, в которой, тем не менее, прослеживаются элементы поэтики риторической. Кроме того, очевидно стремление автора установить своеобразное равновесие между античной и французской традициями. В поэтике Себиле также осуществляется попытка систематизации представленных жанровых форм, которая в дальнейшем, хотя в значительно измененном виде, приведет к формированию системы французских жанров.

³⁵⁰ Id. P. 143-144.

Разрыв с предшествующей традицией: поэтический манифест Жоашена дю Белле

В 1549 году, фактически всего через несколько месяцев после появления «Французского поэтического искусства» Тома Себиле, было опубликовано еще одно, не менее важное для французской теоретической традиции произведение – знаменитая «Защита и прославление французского языка» («La Deffence et Illustration de la langue françoise»), автором которой стал Жоашен Дю Белле. В своей работе он старался сформулировать основные идеи поэтической программы Плеяды. Однако, поскольку частично сходные мысли уже были разработаны в сочинении Себиле, Дю Белле вынужден был идти дальше и развивать заданные его предшественником тенденции. Вероятно, этим и объясняются категоричность и излишне полемичный характер его суждений, которые отмечают многие исследователи³⁵¹. Также одна из вероятных причин резкости тона Дю Белле – претензия автора на оригинальность, влияющая на многие черты его сочинения.

В первую очередь это касается самого жанра «Защиты и прославления французского языка». Следует сразу оговорить, что она не является нормативной поэтикой, в отличие от труда Себиле. Дю Белле и в этом стремился отличаться от своего предшественника, поэтому сознательно использовал несколько иные принципы построения теоретического произведения³⁵². Это ему блестяще удалось, поскольку «Защиту и прославление французского языка», как уже упоминалось ранее, называют первым во Франции поэтическим манифестом³⁵³. Отличия поэтического манифеста от нормативной поэтики заключаются в явно доминирующем полемическом характере произведения, резкости и решительности

³⁵¹ См., например, *Lumières de la Pléiade. Colloque international d'études humanistes, Tours, 1965* // Antonioli R. et al. Paris: Vrin, 1966; Виппер Ю.Б. *Поэзия Плеяды. Становление литературной школы*. М.: Наука, 1976. С. 95-101; Bellenger Y. *La Pléiade*. Paris: PUF, 1978. P. 76-85.

³⁵² Chauveau J.-P. *Arts poétiques // Dictionnaire des littératures de langue française / Dir. J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey*. Paris: Bordas, 1984. P. 88.

³⁵³ См., например, Buron E. *Commentaires // Du Bellay J. La Deffence et Illustration de la langue françoise, L'Olive*. Neuilly: Atlande, 2007. P. 77-78; Chauveau J.-P. *Op. cit.* P. 88.

выдвигаемых требований, в то время как для нормативной поэтики свойственно скорее преобладание дидактической составляющей³⁵⁴.

Не менее важным отличием становится и высокая степень обобщения, которую мы видим в «Защите и прославлении»: если Себиле стремится к осмысленному цитированию и ограничению перечней примеров, то Дю Белле просто не приводит текстуальных жанровых образцов. Кроме того, он не дает определений жанров, ограничиваясь лишь простыми перечислениями поэтических форм и кратким комментарием. Например, говоря об элегии, он называет лишь те античные образцы, на которые следует ориентироваться будущему поэту (Овидий, Тибулл, Проперций), более ничего не уточняя.

Дю Белле полагал, что теоретическая мысль не обязательно должна принимать форму дидактических трактатов, которые мы чаще всего и встречаем, начиная ещё с риторических поэтик. Обращаясь к поэтической модели «Послания к Пизонам» Горация, он исследует иные пути её воплощения, утверждая, что «диспозиция зависит <...> скорее от верного суждения оратора, чем от определенных правил и принципов»³⁵⁵. Поэтому сам текст «Защиты и прославления французского языка» становится, как справедливо отмечает Ж.-Ш. Монферран, «местом для экспериментов»³⁵⁶, позволяющим применять выдвигаемую поэтическую программу непосредственно в теоретическом произведении³⁵⁷. Важно понимать, что Дю Белле четко разграничивает между собой риторику и поэзию, начиная вторую книгу своего произведения со слов: «... поэт и оратор подобны двум столпам, которые поддерживают здание каждого языка»³⁵⁸. Данное сравнение предполагает, что поэзия и риторика равноправны и обе способствуют прославлению французского языка. Как отмечает А.Д. Михайлов, в целом

³⁵⁴ Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. М.: Наука, 1976. С. 108-110.

³⁵⁵ Du Bellay J. La Deffence, et Illustration de la langue françoise / Edition critique par J.-Ch. Monferran et L'Olive / Texte établi avec notes et introduction par E. Caldarini. Genève: Droz, 2007. P. 86.

³⁵⁶ Monferran J.-Ch. L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011. P. 214.

³⁵⁷ Meerhoff K. Rhétorique et poétique en France au XVI^{ème} siècle, Du Bellay, Ramus et les autres. Leiden: E.J. Brill, 1986. P. 132.

³⁵⁸ Du Bellay J. Op. cit. P. 119.

французские гуманисты признавали поэзию «высшей формой существования языка», следовательно, «основная тяжесть совершенствования языка»³⁵⁹ выпадала прежде всего на долю поэтов.

Возвращаясь к экспериментам с языком теоретического произведения, следует отметить, что в первую очередь это касается стиля поэтического манифеста, который Монферран считает «...прозой невероятно искусственной, основанной на подражании и на использовании огромного количества тропов и стилистических фигур»³⁶⁰. Стремясь отойти от традиционного стиля поэтических трактатов, Дю Белле сознательно добавляет категоричности и претенциозности своим формулировкам. Так, плохих поэтов он называет «лягушками», которых он заставит замолчать, «бросив камень в их болото»³⁶¹. Следует отметить, что под «плохими поэтами» автор «Защиты и прославления французского языка» понимает в первую очередь тех, кто берется за поэзию, не имея ни малейшего представления о её законах. Причем этот упрек он бросает не только «современным необразованным авторам» (в чем проявляется уже отмечавшаяся ранее элитарность, свойственная Дю Белле), но и поэтам на поколение старше его. Перечисляя названия произведений, которые он хотел бы «иссушить, наказать, придавить, истощить»³⁶², автор тем самым намекает на целую группу поэтов, среди которых Клеман Маро, Жан Ле Блон, Франсуа Абер, Мишель Д'Амбуаз и другие³⁶³.

Важным для Дю Белле становится также и подражание стилям античных авторов, среди которых Цицерон, Гораций, Квинтилиан и другие. Включая в свой текст отрывки из принадлежащих им произведений, он тем самым не только реализует на практике принцип подражания древним, но и

³⁵⁹ Михайлов А. Д. Поэзия Плеяды // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 257.

³⁶⁰ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 219.

³⁶¹ Du Bellay J. Op. cit. P. 169. В данном случае мы можем также говорить о типично риторическом приёме, использованном Дю Белле.

³⁶² Id. P. 169.

³⁶³ Monferran J.-Ch. Commentaires // La Deffence, et Illustration de la langue françoise / Edition critique par J.-Ch. Monferran et L'Olive / Texte établi avec notes et introduction par E. Caldarini. Genève: Droz, 2007. P. 168-169.

непосредственно обогащает метаязык французской литературы. В целом для поэтов и теоретиков Плеяды подражание становится в известной мере формообразующим принципом, способом организации материала, а не только его выбора. Однако, как отмечает И. Ю. Подгаецкая, «Защита и прославление французского языка» как жанр литературной теории позволяет не просто заимствовать отрывки из античного наследия, но и творчески их переосмыслять³⁶⁴. Автор часто смещает акценты в некоторых высказываниях древних, иногда предпочитает не замечать иной направленности заимствованных им аргументов³⁶⁵. Таким образом, разрабатываемая автором «Защиты и прославления» форма поэтического манифеста позволяет ему вывести французскую теоретическую мысль на новый уровень.

Оригинальность произведения Дю Белле, по сравнению с «Французским поэтическим искусством», проявляется и в других аспектах, например, в соотношении упоминаемой выше античной традиции и традиции национальной. Себиле, как говорилось ранее, стремился в данном вопросе к установлению и закреплению хрупкого равновесия. Дю Белле же ставит перед будущими поэтами цель превзойти древних авторов. По его мнению, во французском языке заложено так много силы и красоты, что при должном с ним обращении он вполне способен, опираясь на античные образцы, их затмить. В качестве примера Дю Белле приводит римлян, которые, активно перерабатывая греческое наследие, смогли добиться блестящих результатов в своей латинской словесности. Таким образом, античность выступает здесь в качестве материала, которым нужно овладеть, для того чтобы создать достойную национальную поэзию.

В «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле развивает также и мысль Тома Себиле о необходимости перевода – одного из

³⁶⁴ Подгаецкая И.Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2009. С. 495.

³⁶⁵ Несмотря на то, что данная манера известна еще с высокого Средневековья, в риторических и нормативных поэтиках она, как правило, не слишком распространена, что и позволяет нам говорить о ней как об одной из особенностей жанра поэтического манифеста.

эффективных средств достижения поставленной цели³⁶⁶. У Себиле эта идея очень весома; её значимость подчеркивает тот факт, что переводу в его поэтике уделена целая глава. Однако Дю Белле, в пику своему предшественнику, утверждает, что «переводов недостаточно для того, чтобы французский язык достиг совершенства»³⁶⁷. Более того, он заявляет, что перевод поэзии на другой язык в принципе невозможен, и призывает своих читателей «не переводить поэтов». Данное утверждение, безусловно, противоречит тому, что сам Дю Белле активно занимался переводами с итальянского, латинского и некоторых других языков.

Кроме того, в качестве конкретных текстовых образцов тех или иных жанров Себиле приводит, как правило, национальных поэтов разных эпох. Иную картину мы видим в сочинении Дю Белле: безусловное преимущество у античных авторов, французы упоминаются крайне мало. В столь явном пренебрежении проявляется достаточно резкое отношение Дю Белле к предшествующей национальной традиции и стремление её отбросить. Не стоит также забывать, что примером современной национальной литературы для него является отнюдь не французская, а итальянская словесность. Поэтому в качестве образцов он приводит и итальянских авторов, например, Петрарку для сонета и Ариосто для эпической поэмы³⁶⁸. В произведении Дю Белле мы наблюдаем значительное преобладание античной традиции, что стало решительным шагом вперед по сравнению с работой Себиле. Столь важная роль античности проявляется также и в понимании автором теории поэтических жанров.

³⁶⁶ Про еще одно, более действенное средство – подражание древним авторам – говорилось ранее. В целом перевод для Дю Белле достаточно важен, несмотря на приводимое ниже утверждение, категоричность которого мы можем рассматривать скорее как стремление как можно резче отмежеваться от предшественника.

³⁶⁷ Du Bellay J. Op. cit. P. 85.

³⁶⁸ Интересно при этом, что данный пассаж «Защиты и прославления французского языка» Дю Белле скопировал у еще одного итальянца, Пьетро Бембо, чей трактат «Рассуждения в прозе о народном языке» (1525) он активно использовал. Подробнее об источниках поэтического манифеста Плеяды см., например, Françon M. *La Deffence, et Illustration de la langue françoise et l'influence italienne // Mélanges à la mémoire de Franco Simone — France et Italie dans la culture européenne, Moyen Age et Renaissance*. Genève: Slatkine, 1980. P. 421-426.

В «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле представляет читателям следующие жанры: эпиграмму, элегию, оду, послание, сатиру, сонет, эклогу, комедию, трагедию и эпическую поэму. Как мы видим, все они, за исключением сонета, были взяты им из античной традиции. В данном случае Пляда и Дю Белле как её теоретик предпринимают попытку нарушить преемственность литературных жанров и заменить традиционные национальные формы заново заимствованными из древности. Автор «Защиты и прославления» отказывается в признании таким формам, как рондо, баллада, ле, виреле, королевская песнь, песня, называя их «пряностями, которые разрушают вкус нашего языка»³⁶⁹. Он делает это потому, что стремится отойти от средневековой традиции, которая, по его мнению, не способствует, а лишь замедляет обогащение и развитие языка. Также, вероятно, старые жанровые формы кажутся ему неспособными «вместить то гуманистическое, общечеловеческое, в высшей степени интеллектуальное содержание, которое он считал необходимым для новой поэзии»³⁷⁰. Интересно, что Дю Белле порывает в том числе и с риторическими поэтиками, приписывая отбрасываемые жанровые формы поэтическим конкурсам, проводившимся в Руане и в Тулузе. Как упоминалось ранее, с первым была тесно связана жизнь Пьера Фабри, а со вторым – Грасьена дю Пона.

В рамках своего произведения Дю Белле пытается построить систему, основанную именно на заимствованных из античности жанрах. Для этого он применяет несколько жанровых критериев. Это, во-первых, закрепившийся еще в поэтике Себиле тематический критерий. Так, говоря про оду, он предлагает будущим поэтам в качестве материала использовать «похвалы богам и добродетельным людям, роковое течение мирской жизни, заботы молодых людей, такие как любовь, вино и любое хорошее застолье»³⁷¹. Стоит отметить, что Дю Белле практически отказывается от формального критерия в

³⁶⁹ Id. P. 132.

³⁷⁰ Подгаецкая И.Ю. Op. cit. С. 502.

³⁷¹ Du Bellay J. Op. cit. P. 134.

характеристике жанров, вероятно, считая его пережитком эпохи риторических поэтик.

Во-вторых, в «Защите и прославлении французского языка» постепенно все большее значение начинает приобретать стилистический критерий. Например, продолжая описывать жанр оды, автор советует читателю: «Следи, чтобы этот стихотворный жанр был далек от вульгарности, насыщен и прославлен именами собственными и возвышенными эпитетами, украшен торжественными фразами»³⁷². Важно отметить, что стилевые черты все чаще упоминаются при характеристике тех или иных жанров в рамках теоретического произведения.

Не менее важным становится и вопрос о жанровых образцах. Безусловно, в качестве главных авторитетов у Дю Белле выступают античные авторы. Для жанра эпиграммы он выбирает Марциала, для элегии – Овидия, Тибулла и Проперция, для послания – Овидия или Горация, последний становится также образцом для жанра сатиры. Тем не менее, из прослеживаемой общей закономерности есть и исключения. Описывая жанр эклоги, Дю Белле в качестве примера приводит произведения итальянского поэта Саннадзаро, а также, что совсем удивительно, Клемана Маро. Правда, по точному замечанию Ж.-Ш. Монферрана, он, по-видимому, нарочно упоминает не самую заметную эклогу этого поэта, выбирая такую, которую Тома Себиле в своей поэтике не цитировал³⁷³. Кроме того, образцами для жанра сонета становятся Петрарка и «некоторые современные итальянцы»³⁷⁴. Но все-таки, несмотря на исключения, в отношении жанровых образцов несомненное преимущество Дю Белле отдает античности. Он пишет: «Я очень хотел бы, чтобы наш язык был достаточно богат своими образцами, чтобы нам не приходилось прибегать к иностранным»³⁷⁵. Однако на данный момент, по

³⁷² Id. P. 134.

³⁷³ Monferran J.-Ch. Commentaires // La Deffence, et Illustration de la langue françoise / Edition critique par J.-Ch. Monferran et L'Olive / Texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini. Genève: Droz, 2007. P. 137.

³⁷⁴ Du Bellay J. Op. cit. P. 136.

³⁷⁵ Id. P. 95.

мнению автора, это невозможно, а потому нужно создавать собственные поэтические произведения различных жанров, ориентируясь на образцы древних.

Интересно, что при этом Дю Белле впадает в очевидное противоречие. Среди заимствованных из античности жанров, которые призваны обновить и обогатить национальную литературу, он называет эпиграмму, элегию, послание, эклогу, сатиру. В качестве примеров он приводит преимущественно их античные реализации. Однако к 1549 году они уже успешно существовали и во французской литературе, например, в творчестве того же Клемана Маро, которого и сам Дю Белле упоминает. В поэтике же Себиле мы видим, что автор в поисках образцов неизменно обращается к творчеству современников. Тем не менее, Дю Белле предпочитает этого не замечать и говорить о необходимости введения вышеперечисленных жанров во французскую литературу как бы «с чистого листа». Вероятно, причина подобного стремления кроется не только в желании полностью отбросить национальную традицию, которая дорога его предшественнику, но также и воссоздать на национальной почве античную модель во всей её чистоте. И. Ю. Подгаецкая предполагает, что Дю Белле отвергал ранние опыты французских поэтов в этих жанрах, поскольку они явно не соответствовали новой концепции, которую он в них вкладывал³⁷⁶.

Действительно, Плеяда впервые рассматривала жанры, которые хотела ввести во французскую литературу, как жанры высокой и ученой поэзии. Подобным образом переосмыслиется, например, ода. Себиле в своей поэтике приравнивает её к песне, полагая, что это одно и то же³⁷⁷. Дю Белле же, вероятно, вспоминая как раз об этой аналогии своего предшественника, очень четко разграничивает два этих жанра. В «Защите и прославлении» он приводит три контрпримера, которые, по его мнению, «скорее достойны называться

³⁷⁶ Подгаецкая И.Ю. Op.cit. С. 501.

³⁷⁷ Sébillet Th. Art poétique françois: 1548 ([Reprod.]) / Edition critique avec une introduction et des notes par F. Gaiffe. Paris: Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, 1910. P. 146-150.

народными песнями, чем одами»³⁷⁸. Показательно, что два из них принадлежат Меллену де Сен-Желе – поэту, которого во «Французском поэтическом искусстве» Тома Себиле приводит в качестве образца данного жанра.

То же самое происходит и с эпиграммой. Дю Белле настаивает на том, чтобы будущие поэты обращались в качестве примера к произведениям Марциала, а не к тому, что «пишут сегодня многочисленные авторы новых басен, которые довольствуются тем, что в девяти из десяти строк не говорят ничего стоящего и лишь в десятый стих вставляют короткое слово, вызывающее смех»³⁷⁹. Противопоставляя таким образом «правильный», то есть восходящий к античности, и «неправильный», то есть современный образцы, автор «Защиты и прославления французского языка» тем самым пересматривает представление о данном жанре.

Принципиальна его позиция и в отношении сатиры. Как мы помним, во «Французском поэтическом искусстве» этот жанр не приводился, поскольку Себиле считает кок-а-лан «чистой французской сатирой»³⁸⁰ и отдает предпочтение именно французской форме. Дю Белле же прямо советует своим читателям «меньше писать» в данном жанре, либо писать «как и древние, героическим стихом (то есть десятистопником)»³⁸¹. Как отмечает Монферран, в этом проявляется его стремление «возвысить жанр сатиры»³⁸², возвести его к античному первоисточнику – Горацию, либо вообще устранить из французского жанрового перечня. Таким образом, мы можем говорить, что, переосмысляя жанры и приближая их к античным вариантам, Дю Белле пытается построить в рамках своего теоретического произведения «идеальную» жанровую систему.

Однако он сталкивается с тем, что некоторые жанры полностью отсутствуют во французской традиции, например, трагедия и комедия.

³⁷⁸ Du Bellay J. Op. cit. P. 134.

³⁷⁹ Id. P. 132.

³⁸⁰ Sébillet Th. Op. cit. P.168.

³⁸¹ Du Bellay J. Op. cit. P. 135.

³⁸² Monferran J.-Ch. Commentaires // La Deffence, et Illustration de la langue françoise / Edition critique par J.-Ch. Monferran et L'Olive / Texte établi avec notes et introduction par E. Caldarini. Genève: Droz, 2007. P. 135.

Фактически Дю Белле становится первым во Франции, кто вводит античный театр в свое теоретическое произведение. Ш. Мазуэ считает даже, что вместе с публикацией «Защиты и прославления французского языка» произошло «рождение современного французского театра»³⁸³. Ранее Себиле упоминал в своей поэтике греческие и латинские трагедии и комедии, но они выступали лишь в качестве аналогов национального театра, который у него представлен моралите и фарсами³⁸⁴.

Дю Белле, напротив, с сожалением признает отсутствие античных жанров в национальной литературе и отмечает, что их место «присвоили себе фарсы и моралите»³⁸⁵. Данные жанры, принадлежащие средневековой культуре, автор «Защиты и прославления французского языка» предлагает отбросить и заменить их восходящими к античности «учеными» жанрами. Как пишет Мазуэ, «следовать моделям античного театра значило отказаться от средневековых жанров и начать использовать категории театра древних: трагедию и комедию»³⁸⁶. Возможно, в этом проявляется влияние итальянской традиции, которая к тому времени уже освоила, например, ученую комедию. В XVI веке в Италии уже был создан театр в традиционном его понимании (с декорациями, закрытым помещением и т.п.³⁸⁷). Поэтому неудивительно, что Дю Белле, благодаря своему образованию очень уверенно владевший итальянским материалом, вдохновился подобными нововведениями.

Кроме того, в Италии к 1549 году уже было освоено наследие Аристотеля и, в частности, его «Поэтика». Опосредованно испытывая на себе его влияние, Дю Белле тем самым выделяется среди остальных теоретиков своего времени, что и позволяет ему первым заговорить о необходимости заполнения такого «пробела» во французской литературе, как отсутствие

³⁸³ Mazouer Ch. *Le Théâtre français de la Renaissance*. Paris: H. Champion, 2013. P. 175.

³⁸⁴ Более подробно о соотношении средневековой и античной театральных традиций во Франции первой половины XVI века см. Dominguez V. *Les arts poétiques à la scène: rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVI siècle // Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, №21, 2011. P. 225-246.

³⁸⁵ Du Bellay J. *Op. cit.* P. 138.

³⁸⁶ Mazouer Ch. *Op. cit.* P. 175.

³⁸⁷ См., например, Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. *Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения*. М.: Наука, 1988.

трагедии и комедии. Поэтому в своем поэтическом манифесте он призывает читателей обратиться к данным жанрам и добавляет, что «если ты хочешь сделать это для украшения твоего языка, ты знаешь, куда следует обратиться за образцами»³⁸⁸.

На его призыв вскоре откликнулся еще один член Плеяды, Этьен Жодель. В 1553 году была поставлена его трагедия «Плененная Клеопатра», которая, по сути, является попыткой возрождения античной трагедии на французской почве. Эта попытка была по достоинству оценена, как публикой, так и его собратьями по Плеяде. Ронсар и его товарищи были настолько рады заполнению еще одной лакуны во французской жанровой системе, что даже чествовали Жоделя, подведя к нему увенчанного лавровым венком козла, в знак признания его победителем в состязании авторов трагедии. Данное подражание древнегреческому ритуалу впоследствии вызвало возмущение публики, назвавшей поэтов Плеяды язычниками. Им пришлось оправдываться, поскольку они сделали это исключительно из любви к искусству и для того, чтобы подчеркнуть масштабность и значимость появления первой «античной» трагедии в национальной литературе. Менее заметным, но ничуть не менее важным было появление во Франции первой комедии, созданной по античным образцам: в том же году тем же автором был создан и поставлен «Евгений». И хотя в этом произведении Жодель предпочел соединить две традиции, национальную и античную, все же после её появления стало возможным говорить о «французской комедии», а значит, лакуна была так или иначе заполнена.

Значительно более сложная ситуация возникла во Франции с еще одним важным для Дю Белле жанром – эпической поэмой. Еще Себиле во «Французском поэтическом искусстве» отмечал, что в национальной литературе данный жанр не имеет достойных воплощений³⁸⁹. Однако для Дю Белле это составляет серьезный повод для переживаний, поскольку он, в

³⁸⁸ Du Bellay J. Op. cit. P. 138.

³⁸⁹ Sébillet Th. Op. cit. P.186-187.

отличие от своего предшественника³⁹⁰, рассматривает эпическую поэму как вершину той «идеальной» жанровой системы, которую он мечтает построить во французской литературе. Об этом мы можем судить хотя бы по тому, что именно ей он посвящает отдельную главу в своем поэтическом манифесте, объединяя остальные жанры в предыдущей главе. Кроме того, Дю Белле полагает, что французский язык сможет сравняться с греческим и латинским только тогда, когда будет прославлен в эпической поэме: «...если однажды тебе станет жаль твой бедный язык, <...> то ты действительно сможешь сделать так, что он поднимет голову <...> и сравняется с греческим языком и латынью, как сделал в наше время со своим языком Ариосто, <...> которого я осмелился бы сравнить с Гомером и Вергилием»³⁹¹. Будущим поэтам автор «Защиты и прославления французского языка» предлагает на основе античных образцов («Илиада» Гомера, «Энеида» Вергилия), вдохновляясь примером итальянца Ариосто, создать французскую эпическую поэму на сюжет одного из старых французских романов, например, о Ланселоте или о Тристане. Тому же, кто решится попробовать свои силы, он обещает «славу, единственную лестницу, по ступеням которой смертные легко поднимаются на небо и становятся спутниками богов»³⁹². Пьер Ронсар откликнется на призыв своего товарища, начав писать «Франсиаду» – эпическую поэму об истории Франции. Однако, как было сказано выше, опубликовав в 1572 году четыре песни, он бросает свой замысел. Таким образом, во французской жанровой системе по-прежнему остается досадный «пробел», помешавший окончательному воплощению мечты Дю Белле сравняться с древними и превзойти их.

В заключение следует сказать, что «Защита и прославление французского языка» Жоашена Дю Белле стала решительным шагом на пути формирования жанровой системы во Франции. Благодаря поэтической

³⁹⁰ Как в предыдущей части, в своей поэтике Себиле даже не посвящает жанру эпической поэмы отдельную главу, рассматривая его в рамках главы про перевод, из чего мы можем сделать определенный вывод о значимости данного жанра в его перечне.

³⁹¹ Du Bellay J. Op.cit. P. 139.

³⁹² Id. P. 144.

программе Плеяды во французской литературе была предпринята попытка её переосмысления и реорганизации в соответствии с античной традицией. Безусловно, пока рано говорить о сформировавшейся закрытой жанровой системе, однако предпосылки её возникновения в поэтическом манифесте Дю Белле уже отчетливо просматриваются. Кроме того, высказанные автором в достаточно категоричной форме идеи окажутся весьма плодотворными в дальнейшем, поскольку их будет развивать в своей поэтике еще один близкий к Плеяде теоретик литературы – Жак Пелетье дю Ман.

Систематизация жанров: «Поэтическое искусство» Жака Пелетье дю Мана

Несмотря на то, что «Защита и прославление французского языка» Жоашена Дю Белле за счет своей категоричности и яркого стиля продолжает оставаться самым известным теоретическим выступлением Плеяды, это поэтическое объединение создало и еще один программный текст. Им стало «Поэтическое искусство» («L'art poétique») Жака Пелетье дю Мана, опубликованное в 1555 году в Лионе издателями Жаном де Турном и Гийомом Газо. Уже само название, напрямую отсылающее к «Ars poetica» Горация, говорит о сильнейшем влиянии идей этого поэта и теоретика на данное сочинение.

«Поэтическое искусство» Пелетье принято считать нормативной поэтикой, и для этого есть ряд оснований. Тем не менее, вопрос о жанровой принадлежности рассматриваемого сочинения неоднозначен: исследователи выделяют в нем некоторые особенности, отдаляющие его от данного теоретического жанра. Несмотря на это, мы все же полагаем, что нормативные черты в труде Пелетье преобладают, а потому называем его именно нормативной поэтикой. Перечислим эти черты.

Во-первых, это явно прослеживаемая в данной работе дидактическая направленность. Автор неизменно обращается к грядущим поколениям, в частности к будущим поэтам, стремясь объяснить им, как создавать достойные поэтические произведения и на какие образцы стоит ориентироваться. Например, рассуждая о жанре сонета, он высказывает свое мнение о виде рифмовки, который стоит выбирать, говоря, что «если он узнает, что те, кто [по его совету – К.А.] используют его и будут удостоены похвалы, он будет с радостью им рукоплескать»³⁹³.

Вместе с тем, в его произведении, в отличие от работ предшественников, мы практически не встретим прямого обращения «ты» по отношению к

³⁹³ Peletier du Mans J. L'Art poétique // Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, introduction, notices et notes de Fr. Goyet. Paris: Librairie Générale Française, 1990. P. 294.

читателю: он употребляет скорее формы третьего лица («будущие поэты», «французские поэты» и т.д.), а также избегает императива. Это несколько снижает степень дидактичности «Поэтического искусства». По мнению автора, данная работа должна в первую очередь «вызвать желание стать поэтом», а не научить им быть³⁹⁴.

Кроме того, Пелетье исключает из своего произведения конкретные текстовые примеры различных жанров, предпочитая в качестве образцов просто называть имена поэтов. Например, говоря о жанре элегии, он объясняет, что нужно писать их так, как «писали Тибулл и Проперций, которых Квинтилиан назвал лучшими в этом поэтическом жанре»³⁹⁵. В данном случае автор «Поэтического искусства» следует тенденции, заданной еще Дю Белле. Однако, в отличие от своего предшественника, он объясняет, почему поступает таким образом: «Не требуйте от меня примеров из творчества древних или современных авторов. Достаточно указать на них пальцем, чтобы оценить их. Принципы поэтического искусства [в данном случае подразумевается теоретический трактат – К.А.] <...> должны пробуждать в читателе желание приобщиться к миру поэтов и узнать в живом образе переплетение черт, о которых ему сообщили ранее в тексте трактата»³⁹⁶. Таким образом, свое нежелание приводить текстовые примеры Пелетье возводит в поэтический принцип, вполне соответствующий модели нормативной поэтики.

Все же, несмотря на несколько сниженную (по сравнению с предшественниками) степень дидактичности произведения, проявляющуюся в увеличении дистанции между автором и его читателями, и уход от текстовых примеров, автор «Поэтического искусства» продолжает примерять на себя роль наставника: «Я обращаюсь к будущим поколениям, чтобы вдохновить их брать примеры у лучших»³⁹⁷.

³⁹⁴ Id. P. 319.

³⁹⁵ Id. P.300.

³⁹⁶ Id. P. 268.

³⁹⁷ Id. P. 298.

Жак Пелетье дю Ман также старается избежать излишней полемичности – отличительной черты поэтического манифеста Плеяды. Как полагает И.Ю. Подгаецкая, к 1555 году «внутренняя логика поэтического развития привела Плеяду к необходимому признанию, что механическое перенесение на французскую почву иноземного и иногда иновременного жанра невозможно»³⁹⁸. Поэтому в «Поэтическом искусстве» воплотилась уже лишенная категоричности и юношеского максимализма концепция «умудренной Плеяды»³⁹⁹.

Во-вторых, Пелетье не просто называет определенные поэтические жанры, как это было, например, у Тома Себиле, но кодифицирует то, что уже было достигнуто в области французской литературы за прошедшее с момента публикации предыдущего программного текста время. Это также одна из важных особенностей жанра нормативной поэтики. Так, в 1549 году Дю Белле с сожалением говорил об отсутствии в национальной литературе трагедии, восходящей к античным первоисточникам. В 1555 году Пелетье уже пишет про произведение Этьена Жоделя «Плененная Клеопатра» как про образец французской трагедии. Кроме того, в его поэтике Пьер Ронсар, признанный глава Плеяды, фигурирует как автор од, достойных упоминания наряду с античными образцами. Подобным образом происходит кодификация национального варианта данного жанра.

В-третьих, следуя рабочему определению жанра нормативной поэтики, принятому в нашей работе, можно констатировать, что Пелетье в своем сочинении излагает и «основные начала поэзии, и законы поэтических жанров, и общие правила стихосложения»⁴⁰⁰. Принципам поэзии посвящена первая книга его произведения; общим правилам стихосложения – первая и вторая главы второй книги, остальная же часть второй книги поэтики представляет

³⁹⁸ Подгаецкая И.Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2009. С. 505.

³⁹⁹ Chamard H. Arts poétiques // Dictionnaire des lettres françaises. Le XVI^e siècle / Ed. revue et mise à jour sous la dir. de M. Simonin. Paris: Arthème Fayard, 1951. P. 57.

⁴⁰⁰ Monferran J.-Ch. Arts poétiques // Dictionnaire des lettres françaises, Le XVI^e siècle / Ed. revue et mise à jour sous la dir. de M. Simonin. Paris: Fayard, 2001. P. 72.

собой описание законов поэтических жанров. Таким образом, соблюдается композиционное соответствие данной работы жанру нормативной поэтики.

Подобное разделение на части также способствует воплощению важной для Пелетье идеи об универсальном поэтическом искусстве. Под универсальным в данном случае понимается поэтическое искусство, которое было бы верным для любой литературы, безотносительно к месту и времени. В первой книге он претендует на изложение «общих принципов поэзии», а во второй – уже «особенностей французской поэзии»⁴⁰¹, то есть более конкретного материала. Благодаря этой ориентации произведения на универсальность Ж.-Ш. Монферран даже назвал его «самым амбициозным поэтическим искусством французского Ренессанса»⁴⁰². Подобное стремление автора проявляется также в том, что при характеристике того или иного жанра он часто делает акцент на его «вневременном» существовании. Так происходит, например, с эпиграммой; Пелетье пишет, что «эпиграмма – письменный жанр, известный и использующийся во все времена и практически на всех языках»⁴⁰³. Кроме того, об этом стремлении автора можно судить и по заголовку, который он выбирает для своей работы. Предыдущие исследуемые тексты носили названия «Французское поэтическое искусство» (Себиле) и «Защита и прославление французского языка» (Дю Белле). Произведение же Пелетье называется «Поэтическое искусство». Автор удаляет из заголовка отсылки к национальной литературе или языку, тем самым предлагая читателю применять излагаемые им принципы к любой литературе. В этом стремлении к универсальности, вероятно, заключается одно из основополагающих отличий данного произведения от других теоретических текстов французского Возрождения.

Возникновение данного стремления связано, вероятно, с сильнейшим влиянием поэтики Горация на Жака Пелетье дю Мана. Данное влияние

⁴⁰¹ Peletier J. Op. cit. P. 285.

⁴⁰² Monferran J.-Ch. L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011. P. 230.

⁴⁰³ Peletier J. Op.cit. P. 292.

настолько очевидно в «Поэтическом искусстве», что Бартеlemi Ано даже назвал его автора «французским Горацием в прозе»⁴⁰⁴. Сам Пелетье напрямую признает значимость для него фигуры античного поэта, цитируя во второй главе первой книги именно его определение поэзии и далее руководствуясь именно им в своей работе⁴⁰⁵. Более того, как отмечает Ж. Лекуэнт, автор строит свое произведение в соответствии с условной композицией поэтики Горация, сначала восхваляя величие поэзии и лишь затем поднимает вопрос о соотношении труда и дара в поэтическом искусстве⁴⁰⁶.

Не стоит забывать, что в 1541 году именно Жак Пелетье впервые перевел на французский язык «Послание к Пизонам» древнеримского поэта. Монферран полагает, что одной из основных целей написания собственной поэтики Пелетье была именно «адаптация наследия Горация к атмосфере Франции XVI века»⁴⁰⁷. Поэтому неслучайно в качестве источников автор часто выбирает комментарии к произведению Горация, например, Джазона Денореса, а также некоторых других итальянских авторов⁴⁰⁸. По мнению Монферрана, с этим связано также и полное отсутствие Аристотеля в поэтике Пелетье⁴⁰⁹: «стараясь вообще не называть имени Стагирита в своей книге», автор тем самым сохраняет верность Горацию⁴¹⁰. Фактически в первой книге своего произведения Пелетье развивает многие идеи, высказанные античным поэтом; во второй же пытается применить их к конкретному материалу. В первую очередь данные попытки связаны с поэтическими жанрами.

Еще один исследователь, Ж. Винь, отмечает в произведении Пелетье также отсутствие влияния Цицерона, который, как мы упоминали ранее, достаточно сильно воздействовал на Тома Себиле и присутствует в тексте

⁴⁰⁴ Цит. по Monferran J.-Ch. *L'École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610)*. Sébillot, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011. P. 74.

⁴⁰⁵ Peletier J. Op. cit. P. 263.

⁴⁰⁶ Lecointe J. *L'Idéal et la différence. La Perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Genève: Droz, 1993. P. 351.

⁴⁰⁷ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 70.

⁴⁰⁸ Id. P. 70-71.

⁴⁰⁹ Подробнее об отношениях Аристотеля и французских гуманистов см. Андреев М. Л. *Поэтика // Культура Возрождения. Энциклопедия*. М.: РОССПЭН, 2011. Т. 2. Ч. 1. С. 627-629.

⁴¹⁰ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 74.

Жоашена Дю Белле. Ж. Винь видит в этом нарочитом игнорировании наследия римского оратора «стремление освободиться от доминировавшей ранее модели классической риторики», представленной Цицероном, что вполне соответствует сформировавшейся во второй половине XVI века тенденции⁴¹¹. Таким образом, несмотря на значительное присутствие в произведении Пелетье античного влияния, главным его источником вдохновения остается исключительно Гораций, а наследие не менее важных для Ренессанса в целом фигур Аристотеля и Цицерона не оказывает на него практически никакого воздействия.

В «Поэтическом искусстве» Жак Пелетье дю Ман представляет читателям девять различных жанров: эпиграмму, сонет, оду, послание, элегию, сатиру, комедию, трагедию, эпическую поэму. В целом, в данном отношении он следует за автором «Защиты и прославления французского языка». Исключением становится жанр эклоги, который Пелетье устраняет из своего жанрового перечня. Одной из вероятных причин подобного решения может служить тот факт, что данный заимствованный из античности жанр автор счел неподходящим для французской литературы, поскольку за шесть лет, прошедших с момента публикации произведения Дю Белле, не было создано достойных французских образцов.

Во всем остальном – в описании и в организации жанров – Пелетье старается не отступать от тенденций, заложенных в поэтическом манифесте Плеяды. Он даже считает необходимым вновь напомнить читателю о недостатках жанров с твердой формой, отбросить которые предлагал (и успешно) автор «Защиты и прославления французского языка». Так, Пелетье предлагает вспомнить, «насколько чрезмерно усложнены были баллады, рондо, ле, виреле»⁴¹². Вместе с тем, нельзя не отметить, что Пелетье относится к данным жанровым формам более терпимо, чем Дю Белле, считая их

⁴¹¹ Vignes J. De l'autorité à l'innutrition: Sébillet et Du Bellay, lecteurs de Cicéron // L'Autorité de Cicéron de l'Antiquité au XVIII^{ème} siècle, sous la dir. de J.-P. Néraudeau. Orléans: Paradigme, 1993. P. 80.

⁴¹² Peletier J. Op. cit. P. 296.

естественным – хотя и начальным – этапом эволюции французской поэзии, после прохождения которого та сможет достичь уровня античного искусства⁴¹³. Таким образом, в жанровом отношении автор «Поэтического искусства» придерживается ранее провозглашенного Плядой принципа – выбирать жанры, взятые из античной традиции (за исключением сонета, разработанного в Италии).

Однако иначе трактуется в нем вопрос об образцах, к которым отсылает будущих поэтов Пелетье дю Ман. Они представляют собой скорее своеобразную переработку «теоретического» наследия французских поэтик. Основной корпус авторитетных текстов составляют античные авторы. Так, для эпиграммы это Марциал, для оды – Гораций и Пиндар, для послания и сатиры – вновь Гораций, для элегии – Тибулл и Проперций, для комедии – Теренций, для трагедии – Еврипид и Софокл, для эпической поэмы – Гомер и Вергилий. В этом автор становится прямым продолжателем Дю Белле и поэтической программы Пляды в целом.

Вместе с тем, Пелетье при анализе оды и сатиры упоминает в качестве французского варианта данных жанров Клемана Маро. В первом случае он пишет, что «...если мы рассмотрим псалмы Клемана Маро, то увидим, что это истинные оды, хотя он и назвал их по-другому»⁴¹⁴. Анализируя же жанр сатиры, он уточняет, что их пишут «подобно тому, как в наше время написал Клеман Маро в своих кок-а-ланах, которые представляют собой истинные сатиры»⁴¹⁵. Тем самым он возвращается к поэтике Себиле, не поддержав предпринятое Дю Белле яростное выступление против автора кок-а-ланов. Предположим, что в подобном возврате проявляется та самая «умудренность» Пляды, которая позволяет признать, что и в предренессансной Франции существовали достойные поэтические образцы.

⁴¹³ Id. P. 297.

⁴¹⁴ Ibid.

⁴¹⁵ Id. P. 300-301.

Кроме того, мы встречаем в тексте поэтики и упоминание итальянской традиции, но – что важно отметить – лишь при описании жанра сонета. В данном случае избежать отсылки к Петрарке не удастся, хотя автор, вероятно, стремился ограничиться в выборе образцов лишь античной и собственной национальной традициями, поскольку более в тексте имен итальянцев не упоминается. Французская литература, как уже было сказано раньше, представлена в поэтике Пелетье значительно шире, чем у Дю Белле. Появляются Ронсар и Жодель, упоминается также – правда, в качестве переводчика одной из греческих трагедий – Лазар де Баиф. Таким образом, мы вновь можем говорить о попытке соотнести между собой две традиции – французскую и античную, хотя, безусловно, далеко не в прежних пропорциях. Кроме того, в отличие от Себиле, в «Поэтическом искусстве» первая представлена уже не средневековым наследием, а новыми произведениями, созданными на основе античных образцов.

При этом важно отметить, что Пелетье, сохраняя позицию «умудренного» опытом теоретика литературы, старается не приводить в качестве образца любого известного античного автора. В его поэтике мы встречаем также и критический анализ древних. В частности, говоря про элегию, он отсылает будущих поэтов к Тибуллу и Проперцию. Дю Белле в «Защите и прославлении» называл среди образцов данного жанра еще и Овидия, но Пелетье отмечает, что этот поэт «слишком сладострастен»⁴¹⁶, а потому ему подражать не стоит⁴¹⁷. Анализируя латинские трагедии, он приходит к выводу, что лучший из римских трагиков – Сенека, но даже его произведения он считает «тяжеловесными и непонятными»⁴¹⁸, предпочитая в данном случае греческих авторов. Таким образом, в выборе образцов Пелетье пытается выдержать, насколько это возможно, «критическое» равновесие

⁴¹⁶ Id. P.301.

⁴¹⁷ Вероятно, в данном случае Пелетье вдохновлялся сочинением Джованни Боккаччо «Генеалогия языческих богов» (1350-1363), представляющим собой обширный трактат об античной мифологии, поскольку тот называет Овидия «поэтом блестящего, но похотливого таланта» (Боккаччо Дж. Генеалогия языческих богов. Книга XIV // Эстетика Ренессанса. Т. II / Сост. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Стр. 45).

⁴¹⁸ Peletier J. Op. cit. P. 304.

между античностью и французской словесностью. Тем самым он ставит произведения древних и уже созданные по их образцу современные произведения на один уровень. Этого удастся добиться лишь в нескольких случаях (ода, трагедия), однако автор выражает надежду, что в дальнейшем ситуация изменится.

Жанровые критерии в поэтике Пелетье достаточно разнообразны. Во-первых, он вновь обращается к формальному критерию, связанному с характеристиками рифм и метра. Безусловно, это не играет настолько важной роли, как в поэтике Себиле; тем не менее, мы встречаем его при характеристике большинства поэтических жанров. Например, анализируя эпиграммы, Пелетье рассуждает о том, какой размер предпочтительнее выбрать для данного жанра, в итоге советуя обратиться к десятисложнику⁴¹⁹.

Во-вторых, продолжает сохранять свои позиции тематический критерий. В этом отношении Пелетье развивает тенденцию, заданную еще Пьером Фабри: начиная с его «Великого и истинного искусства полной риторики» тематика постепенно становится все более и более значимой при описании того или иного жанра. Например, обращаясь к жанру оды, автор пишет, что «основной материал для оды составляют похвалы богам, полубогам и государям, романы, пиршества, праздничные игры и подобное времяпрепровождение»⁴²⁰. Интересной особенностью произведения Пелетье, отличающей его от других нормативных поэтик XVI века, станет его идея о расширении общей тематики жанровых форм: он предлагает включить в поэзию так называемые «натуральные темы», связанные с астрономией, космографией и прочими естественными науками⁴²¹. Не будем забывать, что Жак Пелетье был известным математиком и медиком; в его понимании поэзия могла достичь непревзойденных высот, сливаясь с исследованием окружающего мира и отражением гармонии природы в красоте слова.

⁴¹⁹ Id. P. 293.

⁴²⁰ Id. P. 297.

⁴²¹ Id. P. 239.

Высказанная Пелетье идея найдет отражение во всех его поэтических сборниках, в результате чего его вполне заслуженно станут считать одним из основоположников французской философской поэзии⁴²².

В-третьих, что еще более важно, в отношении работы Пелетье дю Мана мы можем говорить о четком проявлении стилистического критерия. Предпосылки его возникновения мы отмечали еще в «Защите и прославлении французского языка», однако там речь шла скорее просто об отдельных стилевых чертах некоторых жанров. Для «Поэтического искусства» характерно куда более систематическое применение стилевых характеристик, хотя само понятие стилистического критерия не сформулировано. Например, говоря о сонете, Пелетье пишет, что этот жанр «более возвышен, чем эпиграмма; в нем больше величия, он способен на серьезную, но короткую речь»⁴²³. Ода, по его мнению, «способна на различные стили; ведь когда в ней идет речь о богах и героях, она становится более возвышенной, но не такой возвышенной, как героический стиль»; также автор отмечает, что этот жанр располагается «ниже эпической поэмы»⁴²⁴.

Пелетье проводит границу между комедией и трагедией, говоря, что в комедии речь идет о «комических персонажах низкого происхождения», в то время как в трагедии участвуют «короли, принцы и знатные сеньоры». Также два этих жанра, по его мнению, «должны полностью различаться стилями»: в комедии речь должна быть «легкой, простонародной», трагедия же «возвышенна», «ничем не отличается от эпической поэмы, за исключением актеров»⁴²⁵. Из приведенных цитат становится очевидным, что Пелетье считает эпическую поэму наиболее возвышенным жанром: ведь именно благодаря обращению к нему читатель может стать «истинным поэтом»⁴²⁶.

⁴²² Более подробно об идее Пелетье, связанной с расширением тематики поэзии, см., например, Schmidt A.-M. *La Poésie scientifique en France au XVI^{ème} siècle*. Lausanne: Rencontre, 1970. P. 19-93; Pantin I. *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle*. Genève: Droz, 1995. P. 197-224.

⁴²³ Id. P. 294.

⁴²⁴ Id. P. 297.

⁴²⁵ Id. P. 304.

⁴²⁶ Id. P. 305.

Таким образом, в «Поэтическом искусстве» начинает разрабатываться стилистический жанровый критерий.

Следствием возрастания его роли в поэтике Пелетье также становится появление иерархии жанров, установление которой, по мнению Ж. Матьё-Кастеллани, являлось одной из важнейших целей авторов теоретических трактатов середины XVI века⁴²⁷. Вершиной иерархии у автора «Поэтического искусства» становится эпическая поэма, наравне с ней – но в области театра – расположена трагедия; ода ниже эпической поэмы, но все же «возвышенный» жанр; комедия относится скорее к низким жанрам; сонет «возвышеннее» эпиграммы. С остальными жанрами ситуация ясна не до конца, поскольку автор не дает им никаких стилевых характеристик, однако они, вероятно, относятся к среднему стилю, поскольку не принадлежат ни к низкому, ни к возвышенному (о чем Пелетье, вероятно, нам бы сообщил). Многие исследователи, среди которых Ф. Лесеркль и Э. Наис, полагают, что именно в нормативной поэтике Жака Пелетье дю Мана во французской традиции впервые оформляется система жанров, пусть и выстроенная не в полном объеме⁴²⁸.

Вместе с тем, несмотря на отмечаемую специалистами явную предрасположенность к систематизации (и иерархизации) жанров, Пелетье стремится сохранить за будущим поэтом максимально возможную свободу, что свойственно всем истинным гуманистам. «Запирать Музу в школе»⁴²⁹, по его мнению, не следует; именно с этим Ж.-Ш. Монферран связывает также и довольно свободное построение глав поэтики Пелетье⁴³⁰. Например, глава про

⁴²⁷ Mathieu-Castellani G. La notion de genre // La notion de genre à la Renaissance, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 30.

⁴²⁸ Lecercle Fr. Théoriciens français et italiens: une «politique» des genres // La notion de genre à la Renaissance, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 74; Naïs H. La notion de genre en poésie au XVI^{ème} siècle: étude lexicologique et sémantique // La notion de genre à la Renaissance, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 104-105

⁴²⁹ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 74.

⁴³⁰ В целом Ж.-Ш. Монферран полагает, что Жака Пелетье следует считать скорее принципиальным противником системы, поскольку свобода поэта для него важнее заполнения «ячеек» жанровой «таблицы». (Monferran J.-Ch. Op. cit. P. 154.) Однако мы, соглашаясь со значимостью творческой свободы для автора «Поэтического искусства», все же отмечаем вместе с Ф. Лесерклем и Э. Наис присутствие в произведении системных и нормативных черт.

оду начинается с вольного рассуждения об истории книгопечатания и его роли в литературе. Автор «Поэтического искусства» стремится уйти и от излишнего формализма в описании, безусловно, сохраняя необходимый «формальный» минимум, в котором заключаются ключевые особенности того или иного жанра.

Подводя итоги, следует отметить, что в произведении Жака Пелетье дю Мана фактически состоялось первоначальное формирование французской жанровой системы, основанной на заимствованных из античности и адаптированных в национальной литературе образцах. Само же «Поэтическое искусство» выглядит как некая попытка уравновесить ренессансную свободу и структуру новой национальной литературы. В дальнейшем развитие жанровой системы и теоретического жанра поэтики пойдет разными путями, стремясь найти наиболее продуктивный и максимально соответствующий национальным особенностям французской литературы метод. Одним из таких путей станет попытка смягчить категоричность требований Пляды и вернуться к идее синтеза античной и французской традиций, высказанной в поэтике Тома Себиле. Воплощением этой попытки можно считать «Французское поэтическое искусство» Пьера Лодена д'Эгалье.

Подведение итогов: «самая нормативная из нормативных поэтик» Пьера Лодена д'Эгалье

«Французское поэтическое искусство» Пьера Лодена д'Эгалье было создано и опубликовано в 1597 году, что позволило – как его современникам, так и нам – воспринимать это произведение как своеобразный итог богатого на события и литературные революции XVI века. Действительно, по мнению Э. Наис, этот трактат «достаточно полно отражает ситуацию, в которой оказалась французская поэтическая традиция на рубеже веков, в период поиска дальнейшего пути развития»⁴³¹. Более того, его автор подводит итог и эволюции теоретической мысли, анализируя все наиболее важные работы теоретиков литературы и либо закрепляя, либо отбрасывая их идеи и достижения.

Неслучайно Монферран называет «Французское поэтическое искусство» «самой нормативной из нормативных поэтик XVI века»⁴³²: Лоден не только скрупулезно следует законам данного теоретического жанра, но и по мере возможности исправляет недостатки своих предшественников, тем самым создавая «умудренную версию произведений Себиле, Пелетье и Ронсара»⁴³³. В его трактате есть все черты, присущие рассмотренным нами нормативным поэтикам: дидактизм, стремление установить и обосновать выбор образцов жанровых форм, преемственность по отношению к другим поэтическим искусствам, литературный стиль. Основной моделью для Лодена становится воспринятая французами как нормативный идеал поэтика Горация, которую он нередко цитирует в первой книге своего произведения⁴³⁴. Вместе с тем, у «Французского поэтического искусства» есть и ряд особенностей, отличающих его от работ предшественников и от гораціанской модели. Во-

⁴³¹ Naïs H. La notion de genre en poésie au XVI^{ème} siècle: étude lexicologique et sémantique // La notion de genre à la Renaissance, sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 125.

⁴³² Monferran J.-Ch. Introduction // Laudun d'Aigaliers P. L'Art poétique français, éd. critique sous la direction de J.-Ch. Monferran. Paris: Société des textes français modernes, 2000. P. XV-XVI.

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Laudun d'Aigaliers P. L'Art poétique français, éd. critique sous la direction de J.-Ch. Monferran. Paris: Société des textes français modernes, 2000. P. 10.

первых, автор ставит перед собой несколько иные, но не менее масштабные цели: сочетая в рамках своей поэтики универсальность, свойственную Пелетье, и концентрацию на национальной традиции, взятую у Себиле, он стремится описать «все виды поэтических форм»⁴³⁵, когда-либо существовавших во французской поэзии. Напомним, что Себиле, несмотря на желание совместить в своем произведении средневековые и античные жанровые формы, все же многие из них не упоминает, а Пелетье, верный программе Плеяды, описывает лишь формы, заимствованные у древних и у итальянцев. Лоден же ничем не ограничивает свой жанровый перечень: в нем присутствуют и средневековые, и античные, и итальянские, и новые французские жанры.

Подобный масштаб объясняется и тем, что автор по-своему интерпретирует предписываемую нормативной поэтикой роль наставника будущих поэтов. Лоден создает свое поэтическое искусство «для новичков, желающих продвинуться в святом и величественном призвании [поэта]»⁴³⁶, однако полагает, что продвижение возможно лишь при условии подробного знакомства новичков с историей национальной поэзии. Вероятно, поэтому он включает в трактат все более или менее известные поэтические формы французского позднего Средневековья и Ренессанса, что выделяет его среди других.

Во-вторых, Лоден расширяет не только доступный нормативной поэтике жанровый перечень, но и основную задачу её автора. Он воспринимает себя не просто как учителя или теоретика, формулирующего свою поэтическую программу, но и как исследователя литературы, способного анализировать творчество других поэтов и аргументированно представлять свои выводы. Так, пытаясь выявить разницу между посланием и элегией, Лоден обращается к творчеству Ронсара, выдвигая гипотезу, что глава Плеяды разделяет эти жанровые формы: «Посмотрим, есть ли у Ронсара разграничение послания и

⁴³⁵ Id. P. 7.

⁴³⁶ Id. P. 7-8.

элегии»⁴³⁷. Изучив его поэтические сборники, автор приходит к выводу, что для поэта и элегия, и послание представляют единую поэтическую форму, тем самым опровергая изначальную гипотезу и сообщая об этом своим читателям. Таким образом, Пьер Лоден д'Эгалье воспринимает жанр нормативной поэтики не только как трактат, призванный закрепить поэтические принципы, но и как своеобразное пространство, вмещающее и историю литературы, и её непосредственное исследование. Подобное расширение целей данного теоретического жанра сыграет важную роль для его последующего развития в XVII веке.

Как уже было сказано ранее, автор «Французского поэтического искусства» активно обращается к наследию своих предшественников в области теории литературы, которое и становится для него главным источником. Безусловно, модель поэтики Горация служит ему образцом формы трактата, однако в отношении содержания Лоден предпочитает опираться на национальную традицию, причем, в отличие от Дю Белле, на традицию французскую. Важно при этом, что автор напрямую указывает читателям на свои источники в предисловии к третьей книге: «Я описал все виды жанровых форм, взятые мной из других поэтических искусств, и следовал их стилю в том, что мне казалось верным»⁴³⁸. Интересно было бы проследить, на какие из поэтических искусств XVI века он ориентируется в большей степени.

Главным источником вдохновения Пьера Лодена д'Эгалье стало «Французское поэтическое искусство» Тома Себиле. Мы можем увидеть проявление этой близости уже в совпадающих названиях трактатов⁴³⁹. Однако, по мнению М. Юшон, влияние Себиле не ограничивается одним лишь заголовком: исследовательница отмечает, что Лоден практически полностью

⁴³⁷ Id. P. 77.

⁴³⁸ Id. P. 97.

⁴³⁹ В XVI веке во Франции было опубликовано лишь два «Французских поэтических искусства», принадлежащих соответственно Тома Себиле и Пьеру Лодену д'Эгалье. Все остальные авторы теоретических работ выбирали для них иные заголовки.

воспроизводит текст своего предшественника, как в отношении высказанных им идей, так и с формальной стороны, полагая, что он до сих пор не утратил актуальности⁴⁴⁰. В предисловии ко второй книге автор сам отсылает читателей к произведению Себиле, при этом не называя его имени: «Я буду практически полностью следовать логике другого поэтического искусства»⁴⁴¹. Если проанализировать композицию второй книги трактата Лодена, то действительно можно обнаружить, что она полностью совпадает с построением глав Себиле, включая ошибку, допущенную последним⁴⁴². Не менее важно для нас и то, что автор «Французского поэтического искусства» воспроизводит и основной принцип поэтики Себиле – синтез национальной и античной традиции, реализацию которого можно увидеть как в его жанровом перечне, так и в размышлениях о поэзии и роли поэта.

Вместе с тем, нельзя назвать поэтическое искусство Лодена копией опубликованного в 1548 году трактата: при всем уважении к труду Тома Себиле, автор критически подходит к его наследию, перерабатывая и переосмысляя его. Во-первых, Лоден полностью обновляет примеры жанровых форм и видов рифм, понимая, что в конце XVI века постоянные отсылки к творчеству Маро и Сен-Желе не будут выглядеть актуальными. Во-вторых, он дополняет жанровый состав новыми формами, созданными и ставшими популярными во второй половине века, среди которых мадригал, полу-сонет, картель и другие. Наконец, автор значительно сокращает сам текст поэтики Себиле, предпочитая резюмировать его идеи, поскольку беспокоится о том, чтобы не утомить своего читателя: «...это было бы скучно и для читателя, и для меня, чего мне бы совершенно не хотелось»⁴⁴³. Таким образом, «Французское поэтическое искусство» Тома Себиле, созданное около

⁴⁴⁰ Huchon M. *Le Palimpseste de l'Abbrégé de l'Art poétique français // Aspects de la poétique ronsardienne*. Caen: Presses de l'Université de Caen, 1989. P. 116-118.

^{441 441} Laudun d'Aigaliers P. Op. cit. P. 55.

⁴⁴² Как уже упоминалось ранее в части нашего исследования, посвященной поэтике Себиле, автор намеренно описывает во второй книге своего трактата исключительно жанровые формы, однако ближе к концу вспоминает, что забыл рассказать несколько важных фактов о видах рифм, и добавляет еще одну главу про них, тем самым нарушая строго выверенную композицию. Лоден копирует эту «ошибку».

⁴⁴³ Laudun d'Aigaliers P. Op. cit. P. 111.

полувек назад, стало для Лодена основным источником вдохновения, вероятно, не только потому, что он видел в нем образец *французской* нормативной поэтики, но и потому, что высоко оценил его поэтическую концепцию.

Пьер Лоден д'Эгалье обращается к произведениям и другим своим предшественникам; вторым по значимости после Себиле для него стало «Поэтическое искусство» Жака Пелетье дю Мана. Интересно, что он обращается к этому тексту преимущественно в четвертой книге своего трактата, где рассуждает об искусстве подражания, о необходимости переводов, о роли поэта, о природе вдохновения и других абстрактных поэтических понятиях. Вероятно, жанровый перечень Пелетье не удовлетворял Лодена своей ярко выраженной ориентированностью на античную традицию, но он оценил остальные его идеи, достойные универсального поэтического искусства.

Другие представители теоретической традиции Плеяды чуть меньше повлияли на интересующего нас автора: он периодически ссылается на «Краткое изложение поэтического искусства» Пьера де Ронсара⁴⁴⁴, а вот к «Защите и прославлению французского языка» Жоашена Дю Белле обращается всего один раз и лишь для того, чтобы указать на его неправоту. Еще одним важным авторитетом для Лодена стала «Поэтика» Скалигера, написанная на латыни и ранее никем из французских теоретиков не использовавшаяся в качестве источника. Однако, как отмечает Ж.-Ш. Монферран, произведение Скалигера выступает для автора «Французского поэтического искусства» преимущественно как справочное издание⁴⁴⁵: он

⁴⁴⁴ Необходимо отметить, что данное теоретическое произведение не входит в корпус исследуемых нами текстов по ряду причин. Во-первых, оно не относится к жанру нормативной поэтики, а, как видно уже из авторского заголовка, представляет собой лишь её «краткое изложение». Во-вторых, что для нас более важно, в рамках этого произведения автор не поднимает вопрос о жанрах, следовательно, оно не могло повлиять на их систематизацию.

⁴⁴⁵ Monferran J.-Ch. Introduction // Laudun d'Aigaliers P. L'Art poétique français, éd. critique sous la direction de J.-Ch. Monferran. Paris: Société des textes français modernes, 2000. P. XXV.

отсылает к его идеям для того, чтобы подтвердить целесообразность своих мыслей, но при этом периодически ему противоречит⁴⁴⁶.

Лоден практически не обращается к другим латинским источникам, за одним исключением: в пятой книге, посвященной драматическим жанрам – комедии и трагедии – он отсылает читателей к античной традиции, полагая, что именно древние авторы в полной мере разработали учение о театре⁴⁴⁷. Таким образом, автор предпочитает ориентироваться в своей работе именно на национальную традицию, прибегая к античной лишь в случае необходимости и тем самым, вероятно, стремясь показать, какой большой путь развития прошла французская теоретическая мысль к концу XVI века.

Лоден следует этому же принципу в отборе образцов, которыми он иллюстрирует описываемые им жанровые формы. В качестве примеров он приводит преимущественно произведения поэтов второй половины XVI века, что позволило Монферрану назвать его труд «антологией современных поэтов»⁴⁴⁸. Среди регулярно упоминаемых авторов мы встречаем как представителей Плеяды – Пьера де Ронсара, Жоашена Дю Белле, Жана Антуана де Баифа, Этьена Жоделя, Реми Белло, Жака Пелетье дю Мана, так и другие не менее известные имена – Филиппа Депорта, Гийома Дю Бартаса, Робера Гарнье, Этьена Паскье и др. В данном случае создатель «Французского поэтического искусства» подводит итоги литературной деятельности XVI века, обращаясь к творчеству самых, на его взгляд, достойных представителей этого периода.

Кроме того, Пьер Лоден д'Эгалье во многих случаях обращается и к собственному поэтическому наследию, сочетая и в определенной мере сопоставляя свои произведения с произведениями известных поэтов. Например, так происходит с жанром оды: признавая за Ронсаром негласный

⁴⁴⁶ Более подробно об особом положении «Поэтики» Скалигера во французской теоретической традиции см., например, Simonin M. *Les Poetices libri septem dans leur fortune: influence ou réputation? // La Statue et l'empreinte, la poétique de Scaliger*, éd. C. Balavoine et P. Laurens. Paris: Vrin, 1986. P. 50-54.

⁴⁴⁷ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. XXVI.

⁴⁴⁸ Id. P. XLIV.

титул «короля французской оды»⁴⁴⁹, он все же приводит и свой вариант, причем, по мнению Монферрана, специально написанный к этому случаю⁴⁵⁰. Интересным для нас фактом становится то, что даже в главах, посвященных жанрам с фиксированной формой – ле, виреле, баллады, рондо – автор цитирует собственные примеры, лишь один раз отсылая к творчеству Алена Шартье. При этом он с грустью замечает, что ему приходится так поступать потому, что среди современных поэтов не найти тех, кто практиковал бы данные жанровые формы⁴⁵¹. Стоит также отметить, что после прочтения «Французского поэтического искусства» создается впечатление, что Пьер Лоден д'Эгалье был универсальным поэтом, поскольку одинаково успешно работал практически со всеми жанрами, независимо от их происхождения и популярности.

Античные образцы появляются в поэтике Лодена лишь в книге, посвященной комедии и трагедии. В остальных же частях произведения автор сознательно отказывается от обращения к древним авторитетам, о чем и сообщает читателю в предисловии к пятой книге: «Друг-читатель, когда я писал предыдущие книги поэтического искусства <...> я старался как можно меньше упоминать латинских и греческих авторов»⁴⁵². Он объясняет это тем, что стремился показать французскую поэзию во всей её полноте. Однако, как уже отмечалось ранее, автору не всегда удается избежать цитирования древних. Например, без упоминания Гомера и Вергилия невозможно написать главу про героическую поэму, поскольку именно «Илиада» и «Энеида» являются её эталонами. Но и в этом случае Лоден не отступает от своего принципа и наравне с античными образцами разбирает «Седмицу» Гийома Дю Бартаса⁴⁵³. По мнению Ж.-Ш. Монферрана, подобный сознательный отказ от

⁴⁴⁹ Laudun d'Aigaliers P. Op. cit. P. 99.

⁴⁵⁰ Monferran J.-Ch. Commentaires // Laudun d'Aigaliers P. L'Art poétique français, éd. critique sous la direction de J.-Ch. Monferran. Paris: Société des textes français modernes, 2000. P. 100.

⁴⁵¹ Laudun d'Aigaliers P. Op. cit. P. 66-67.

⁴⁵² Id. P. 185.

⁴⁵³ Id. P. 174 и далее.

обращения к наследию древних отмечает некоторый шаг назад по сравнению с движением Пляды и его устремлениями⁴⁵⁴.

Несмотря на несколько критичное отношение автора «Французского поэтического искусства» к принципам поэзии, выдвигаемым Плядой, он все же использует некоторые их достижения. Речь идет о жанровых критериях, применяемых Лоденом для разграничения и описания поэтических форм. Следует сразу отметить, что каждую из форм автор соотносит с формальным и тематическим критерием. Подобное систематическое применение этой пары критериев ранее не встречалось во французских теоретических текстах, несмотря на давнее введение структуры и тематики в характеристику жанров. Однако предшественники Лодена периодически забывали дать той или иной форме тематическую характеристику, вероятно, не считая её определяющей. Лоден же никогда не пропускает данный пункт представления жанров, описывая, в том числе, тематику твердых форм, например, рондо или баллады, чего не делали даже авторы риторических поэтик. Интересна в этом отношении также и глава, посвященная сонету: он с сожалением говорит, что «темами сонетов должны становиться великие вещи, однако современные авторы используют их для описания всего на свете»⁴⁵⁵. В данном случае Лоден фиксирует современное состояние французской лирики не только в отношении эволюции структуры некоторых жанров, но и в отношении развития и расширения их тематики.

Наследием Пляды можно считать применение к жанровым формам стилистического критерия, введенного в «Поэтическом искусстве» Жака Пелетье дю Мана. Пьер Лоден д'Эгалье обращается к нему не столь регулярно, как к тематическому и структурному, но все же фиксирует соотношение некоторых жанров с тремя стилями. Примером служит ода, которую автор отмечает как «возвышенный жанр» и предлагает именно на основе стилевой

⁴⁵⁴ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. XXXI-XXXII.

⁴⁵⁵ Laudun d'Agaliers P. Op. cit. P. 57.

принадлежности разграничивать её с жанром песни⁴⁵⁶. Таким образом, во «Французском поэтическом искусстве» применяются все три жанровых критерия, единство которых не только способствует установлению четких границ между поэтическими формами, но и более упорядоченной организации самого трактата.

Безусловно, главной особенностью нормативной поэтики Пьера Лодена д'Эгалье становится перечень жанров, который он предлагает своим читателям. Полное описание всех форм занимает у автора три с половиной книги – вторую, третью, пятую и половину четвертой. При этом подобное разделение трактата на части не выглядит произвольным: вторая книга подражает поэтике Себиле, в третьей представлены формы, взятые автором из других поэтик, пятую книгу он целиком посвящает комедии и трагедии, а в части четвертой книги описывает героическую поэму. В поэтике Лодена мы встречаем всего 32 жанровых формы, среди которых эпиграмма, сонет, мадригал, полу-сонет, рондо, баллада, королевская песнь и другие виды песен, песня, послание, элегия, диалог, фарс, кок-а-лан, блазон, определение, эпитафия, загадка, жалоба, ле, виреле, ода обычная и ода пиндарическая, картель или маскарад, гимн, стансы, панегирик, эпиталама, пастурель, акростих, анаграмма, героическая поэма, комедия, трагедия.

Вышеперечисленный список включает в себя все жанровые формы, встречавшиеся в анализируемых нами ранее французских нормативных поэтиках, за редкими исключениями. Подобный принцип вполне соотносится с изначально поставленной Лоденом целью описания «всех видов поэтических форм». Во многом при анализе этих форм автор следует за своими предшественниками, иногда практически дословно повторяя их определения и комментарии. Вместе с тем, часто он добавляет к описаниям и свои собственные оригинальные комментарии, в которых дает характеристику современного положения интересующего его жанра. Например, достаточно

⁴⁵⁶ Id. P. 99.

необычным выглядит его представление сонета: он не упоминает Франческо Петрарку, признанного авторитета в области этой формы, не говорит о её итальянском происхождении и описывает лишь французские схемы её построения. Более того, этому важнейшему для XVI века жанру он не выделяет отдельной главы, совмещая его с мадригалом, который отличается от него лишь несколькими незначительными характеристиками. Объяснить подобное пренебрежение достаточно просто: к концу века, как отмечает и сам автор, сонет настолько естественно вошел во французскую поэзию, что растерял былое величие и стал многофункциональным жанром, используемым для любых тематик⁴⁵⁷.

Интересно для нас и включение в жанровый состав твердых форм, отбросить которые активно призывала Плеяда в лице Дю Белле и – чуть более умеренно – Пелетье. Безусловно, появление в поэтике Лодена рондо, баллады, ле, виреле, блазона и других фиксированных форм объясняется влиянием труда Тома Себиле. Однако автор с видимым сожалением отмечает, что эти формы практически не используются в современной литературе, и не теряет надежду на их воскрешение. Так, в рамках своего произведения он пытается реабилитировать балладу, утверждая, что раньше она была «благородной формой, достойной королей», а теперь её уделом стало либо забвение, либо использование для воплощения различных «скабрёзных сюжетов»⁴⁵⁸. Важно при этом, что причину подобного упадка Лоден видит отнюдь не в действительности категоричных призывов Дю Белле, а в естественном ходе времени: «...она является самой древней и именно поэтому наименее употребляемой»⁴⁵⁹. Следует сказать, что в начале XVII века надежды Лодена оправдаются: рондо и баллада вновь расцветут в творчестве Венсана Вуатюра и Жана-Франсуа Сарразена.

⁴⁵⁷ Id. P. 59.

⁴⁵⁸ Id. P. 66-67.

⁴⁵⁹ Id. P. 64.

«Французское поэтическое искусство» выделяется среди своих предшественников и стремлением зафиксировать реальное положение современной поэзии за счет включения в жанровый перечень новых жанров, ранее не упоминавшихся в теоретических трактатах. По мнению Монферрана, их появление в рамках нормативной поэтики отражает «прогрессивность теоретической работы Лодена и его чувствительность к тенденциям развития французской поэзии»⁴⁶⁰. Среди таких жанров – мадригал, полу-сонет, картель и маскарад, панегирик. Изобретение французского варианта первого из них автор приписывает Пьеру де Ронсару, хотя уже в начале XVI века встречаются примеры данной формы. Тем не менее, своего расцвета жанр достигает именно во второй половине XVI века и на рубеже веков, а потому и удостоивается упоминания в нормативной поэтике. Подобное происходит также с картелем и маскарадом – поэтическими произведениями, создаваемыми на случай, для развлечения общества, в качестве образцов которых Лоден приводит Ронсара и Депорта. Картели были популярны уже во время публикации «Поэтического искусства» Пелетье, однако тот, вероятно, счел подобную поэзию недостойной включения в эталонный состав французской лирики.

Особое место среди «новых» жанров занимает полу-сонет, поскольку Лоден приписывает его создание себе: «Эта форма мало употребляема, её практически не найти у известных авторов, потому что они о ней не знали. Её изобрел я, а потому с полным правом могу назвать себя её создателем»⁴⁶¹. Далее он подробно описывает её структуру, тематику и особенности, приводя примеры из собственного творчества. Большого успеха полу-сонет не имел, а потому был достаточно быстро забыт, тем не менее, сам факт включения автором нормативной поэтики в жанровый состав национальной лирики своей собственной формы становится важным шагом в развитии данного теоретического жанра.

⁴⁶⁰ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. LXVI.

⁴⁶¹ Laudun d'Aigaliers P. Op. cit. P. 62.

Кроме того, в этом можно увидеть проявление свободы творчества, которую Пьер Лоден д'Эгалье, как и его предшественник Жак Пелетье дю Ман, очень ценил. Несмотря на строгость выдвигаемых им поэтических принципов, автор «Французского поэтического искусства» полагал, что в рамках этих принципов поэт имеет право свободно творить и тем самым воплощать свой дар. Вероятно, именно с этим связано его замечание по поводу состава описываемых им жанров: «Существует огромное количество поэтических форм, которые поэты часто создают для своего удовольствия и радости. Невозможно описать их все в одном поэтическом искусстве»⁴⁶². Следовательно, выбор жанров, которые необходимо включить в состав нормативной поэтики, становится своеобразным проявлением творческой свободы теоретика, вынужденного строго следовать моделям, и Лоден сполна воспользовался этой свободой, создав оригинальный жанровый перечень.

Его оригинальность проявляется и в том положении, которое занимает в нем героическая поэма – фактически самый значимый для авторов нормативных поэтик жанр. Себиле и Дю Белле на удивление единодушно мечтали о его воплощении во французской традиции, полагая, что именно эта форма сможет возвысить национальную литературу до уровня античности. Жак Пелетье называл героическую поэму «морем, в которое стекаются все реки и ручейки [остальные жанровые формы – К.А.]», «особым образом Вселенной», создать который может только истинный поэт⁴⁶³. Во «Французском поэтическом искусстве» Лодена описание этой формы занимает половину четвертой книги. Подобным образом автор словно отделяет её от остальных жанров, и Ж.-Ш. Монферран видит в этом доказательство того, что он не считал её жанром, пусть даже самым значимым: по мнению исследователя, для Лодена «героическая поэма находится за

⁴⁶² Id. P. 143.

⁴⁶³ Peletier du Mans J. L'Art poétique // Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, introduction, notices et notes de Fr. Goyet. Paris: Librairie Générale Française, 1990. P. 305.

рамками категории жанра <...> она представляет собой принцип творчества, в одиночку несущий на себе тяжесть прославления языка и литературы»⁴⁶⁴.

Вместе с тем, в её представлении он следует той же логике, что и с описываемыми в предыдущих книгах формами: характеристика структуры и тематики, тщательный разбор приводимых образцов, среди которых, как уже отмечалось ранее, не только традиционные «Илиада» и «Энеида», но и «Седмица» Дю Бартаса, стилевая принадлежность. Поэтому, возможно, однозначно говорить о нежанровой природе героической поэмы было бы преждевременно. Безусловно, она занимает исключительное положение среди других поэтических форм, однако, на наш взгляд, все же не выходит за рамки жанровой категории.

Тем более, что в поэтике Лодена героическая поэма не является наивысшей литературной формой; в этом отношении она уступает место трагедии. Драматическим жанрам – комедии и трагедии – посвящена пятая книга «Французского поэтического искусства», при этом важно отметить, что из 9 составляющих эту книгу глав лишь первая представляет комедию, остальные же – исключительно трагедию. Руководствуясь уже этим фактом, а также тем, что описание именно героической поэмы завершает поэтику, мы можем судить о степени её значимости для автора.

Монферран также отмечает, что Лоден высоко оценивает жанр трагедии и его роль в развитии французской литературы, и объясняет это сразу несколькими факторами⁴⁶⁵. Во-первых, если сравнить его произведение с «Поэтическим искусством» Пелетье, в момент публикации которого французская трагедия только начинала возрождаться, то можно заметить, что теоретик Плеяды соотносит возвышенность этого жанра скорее с переводами из древних авторов. К 1597 году многое изменилось: французский театр стремительно развивался и породил огромное количество достойных произведений, поэтому совершенно неудивительно, что именно с ним автор

⁴⁶⁴ Monferran J.-Ch. Op. cit. P. LXXI.

⁴⁶⁵ Id. P. XXVIII.

«Французского поэтического искусства» связывает дальнейшую эволюцию национальной литературы. Как покажет время, его ожидания в полной мере оправдаются в XVII веке с расцветом классицистической трагедии.

Во-вторых, к концу XVI века теоретическое освещение драматических жанров также значительно продвинулось вперед: в «Поэтике» Скалигера театру уделено большое внимание, кроме того, в 1572 году был опубликован текст «Об искусстве трагедии» Жана де ла Тая. В-третьих, во второй половине века авторитет Аристотеля значительно возрос, а потому естественным образом роль трагедии в литературе была переосмыслена. Таким образом, эта драматическая форма, получившая признание как авторов, так и теоретиков, заняла особое положение в системе жанров, что и отразил в своей нормативной поэтике Пьер Лоден д'Эгалье. В данном случае выстроенная в «Поэтическом искусстве» Пелетье жанровая модель изменяется: на вершине системы теперь не героическая поэма, которая по-прежнему высоко ценится, а именно трагедия.

В остальном же Лоден придерживается предложенной Плеядой системы жанровых форм, хотя и не ставит своей целью завершение её формирования. В целом «Французское поэтическое искусство» несколько отстает от идеи систематизации, поскольку, по выражению Монферрана, «систематизация не самая сильная сторона Лодена»⁴⁶⁶. Действительно, свести в одну четкую таблицу то количество жанровых форм, принадлежащих разным традициям, которое автор предлагает читателям, достаточно непросто. Однако он все же не забывает об идее Пелетье, поскольку так или иначе упоминает о положении жанров по отношению к другим, что позволяет внимательному читателю проследить их иерархию.

Для нас важным вопросом становится также проблема заполнения лакун ориентированной на античную традицию французской жанровой системы, о которой размышляли Дю Белле и Пелетье. Как мы уже упоминали ранее, к

⁴⁶⁶ Id. P. LXVII.

1555 году благодаря творчеству Этьена Жоделя было зафиксировано рождение французской трагедии и комедии, однако национальная героическая поэма к тому моменту так и не была создана. Эту миссию взял на себя признанный глава Плеяды Пьер де Ронсар, тем не менее, начатая им «Франсиада» так и не была завершена. К 1597 году ситуация несколько изменилась: после неудачного опыта Ронсара ближе к концу века многие французские авторы решили попробовать себя в данном жанре, что привело к возникновению большого количества условных героических поэм. Перечислим лишь некоторые из них: «Рошелиада» (1573) Жана де ла Жессе, «Галлиада» (1578) Ги Лефевра де ла Бодри, «Генриада» (1593) Себастьяна Гарнье, «Судьбы Франции» (1594) Клода Бинье, «Гизиада» (1596) Жака де Мерье и др.

Мы называем их «условными» героическими поэмами, поскольку вопрос об их жанровой принадлежности до сих пор остается открытым среди исследователей. Причиной подобных сомнений стал тот факт, что эти произведения не вполне соответствуют выдвигаемым теоретиками требованиям к жанру героической поэмы. Считая её самой возвышенной и прекрасной из поэтических форм, те ожидали от авторов не менее возвышенных и прекрасных текстов, способных прославить французскую литературу. Однако названные выше труды, очевидно, с возлагаемой задачей не справились, а потому ни в одной нормативной поэтике они не отмечены как образцы французской героической поэмы.

На сегодняшний день мы можем выделить в критике по данному вопросу две основных тенденции. Первую воплощает Ж. Сепар, который утверждает, что так и не завершённую «Франсиаду» Ронсара следует считать «единственным французским образцом эпической поэмы», остальные же произведения не достигли её уровня, а потому называться героическими поэмами не достойны⁴⁶⁷. Вторая тенденция выглядит более интересной с точки

⁴⁶⁷ Céard J. L'Épopée en France au XVI^{ème} siècle // BAGB, Acte du X^{ème} congrès (Toulouse, avril 1978). Paris: Les Belles Lettres, 1980. P. 221.

зрения исследования; её сформулировал в своей работе Б. Менъель, который полагает, что неудача Ронсара спровоцировала во французской традиции «самые смелые эксперименты с жанром героической поэмы», в рамках которых авторы проявляли «значительную креативность»⁴⁶⁸. По мнению специалиста, большую часть этих экспериментов следует признать французскими вариантами героической поэмы, результатом более или менее успешной адаптации этого жанра к национальной культуре⁴⁶⁹.

В любом случае, принимая во внимание обе тенденции, мы не можем говорить о заполнении лакуны героической поэмы в интересующей нас жанровой системе, поскольку нельзя пренебрегать тем фактом, что перечисленные выше произведения не оказали существенного влияния ни на язык, ни на литературу современного им поколения. Наиболее веским доказательством данного утверждения служит, вероятно, то, что Лоден меняет иерархию жанров в своей поэтике в пользу трагедии и не приводит данные поэмы в качестве образца.

Подводя итоги, следует сказать, что «Французское поэтическое искусство» Пьера Лодена д'Эгалье знаменует собой завершение важного этапа развития национальной теоретической мысли. Пройдя через этап радикальной смены ведущего жанра, она постепенно переосмысляет свои цели и задачи, к концу века все больше ориентируясь на достижения поэтической практики. Как в области литературы, так и в области теории, произведение Лодена открывает путь постепенно формировавшимся во второй половине века предклассицистическим тенденциям, резюмируя итоги деятельности Плеяды и расцвета французского Возрождения в целом. В отношении систематизации поэтических форм важно отметить, что к моменту публикации поэтики Лодена национальная жанровая система по-прежнему оставалась открытой и не до конца сформированной. Окончательное завершение этого процесса произойдет уже в XVII веке, в эпоху классицизма, однако данный период

⁴⁶⁸ Méniel Br. Renaissance de l'Épopée. La poésie épique en France de 1572 à 1623. Genève: Droz, 2004. P. 13.

⁴⁶⁹ Id. P. 14.

выходит за рамки нашего исследования и требует более подробного рассмотрения.

Заключение

Проведенное нами исследование показало, что систематизация жанров во французской литературе проходила в несколько этапов. В ранних риторических поэтиках, опубликованных в первой половине XV века, формы расположены в произвольном порядке; их небольшое количество не предполагает необходимости в какой-либо внутренней организации. Более поздние риторические трактаты, среди которых «Правила второй риторики» и «Наука второй риторики» Боде Эренка, а также «Искусство риторики» Жана Молине, по-прежнему мало структурированы и не стремятся к систематизации форм. Тем не менее, мы отмечаем проявляющуюся в произведении Эренка тенденцию к их последовательному представлению в зависимости от степени распространенности: от более известных – к менее востребованным, а иногда и описываемым в первый раз.

Переломным моментом в истории систематизации французских жанров можно считать создание «Искусства риторики» Жана Молине: его автор изменяет принцип размещения поэтических форм в рамках трактата, ориентируясь не на степень распространенности, а на сложность структуры. Результатом этой замены становится перемещение в конец риторической поэтики наиболее сложных, а значит, и наиболее значимых для риториков жанровых форм. Кроме того, Молине упоминает в рамках своего трактата театральную и нарративную традиции, что мы считаем важным шагом в постепенном установлении баланса между различными родами литературы.

Автор «Назидания о второй риторике» развивает тенденции, заданные Жаном Молине, посвящая отдельную главу драматическим формам. Кроме того, именно в трактате Энфортюне мы фиксируем первые предпосылки систематизации жанров. Они проявляются в выстраивании четкого композиционного плана поэтики, в соответствии с которым каждая описываемая форма занимает свое место в произведении, а также в попытке разграничения видов рифм и собственно поэтических форм.

В риторических поэтиках Пьера Фабри и Грасьена дю Пона жанры вновь практически не взаимодействуют друг с другом: авторы считают их равноправными, а потому не придают принципиального значения порядку их представления. В данном случае речь идет о последовательно формирующемся перечне, который, хотя и подчинен определенному принципу организации, связанному с видами рифм, все же продолжает оставаться во многом произвольным.

Во «Французском поэтическом искусстве» Тома Себиле в качестве образца жанровых форм выдвигается античная традиция, которая сосуществует с пока еще фиксирующимся в поэтике средневековым наследием. Здесь же осуществляется первая попытка систематизации представленных жанров. Она связана с образованием нескольких групп, в которые объединяются сходные формы для их дальнейшего и более четкого разграничения. Решительным шагом на пути уже отчетливо проявляющегося формирования системы становится поэтический манифест Плеяды: его автор Жоашен Дю Белле стремится переосмыслить и реорганизовать существующие жанры в соответствии с наследием древних. Это приводит к фактическому разрыву двух традиций и преобладанию античных моделей, ориентируясь на которые, Дю Белле и предлагает дополнить жанровый состав национальной литературы.

Стремление к систематизации жанров окончательно оформляется к 1555 году – дате публикации «Поэтического искусства» Жака Пелетье дю Мана, что и приводит к формированию первоначального варианта французской жанровой системы, построенной на взятых из античности моделях. Кроме того, в рамках этой нормативной поэтики происходит кодификация уже созданных под влиянием призыва Дю Белле французских образцов отдельных античных форм. «Французское поэтическое искусство» Пьера Лодена д'Эгалье, созданное в конце XVI века, несколько отстывает от идеи Плеяды о строго выстроенной системе жанровых форм, решая иные задачи. Вместе с тем, мы можем проследить в работе Лодена иерархию жанров, которую он

создает в соответствии с собственным пониманием поэзии. Она отличается от иерархии, предложенной Жаком Пелетье, тем, что на вершине системы находится не героическая поэма, а трагедия, в развитии которой он видит будущее французской литературы.

Таким образом, к середине XVI века во французской литературе в рамках теоретических трудов формируется жанровая система, которая, тем не менее, остается открытой. Открытость данной системы подразумевает возможность включения и/или устранения из неё жанровых форм в соответствии с намерениями авторов нормативных поэтик. На её становление оказали влияние сразу несколько факторов.

Среди них ведущую роль играет переход от жанра риторической поэтики к поэтике нормативной. Законы определенного теоретического жанра так или иначе всегда диктуют авторам способы организации и описания поэтических форм. В рамках риторической поэтики, которая, в общем, представляет собой учебник по стихосложению, жанры не связаны между собой, обязательны их текстовые примеры, а главным элементом описания становится структура.

Нормативная же поэтика предполагает более широкий спектр рассматриваемых вопросов, а также их более универсальную природу, а потому отказывается от конкретных текстовых образцов⁴⁷⁰ и более не сосредотачивается исключительно на формальных признаках жанров, предпочитая сочетать их с тематическими и стилевыми характеристиками. Кроме того, осознавая и ранее необходимость упорядочивания жанрового состава становится одной из задач данного теоретического жанра, которую авторы нормативных поэтик пытаются – более или менее успешно – решить. Поэтический манифест как наиболее полемичная и категоричная форма воплощения литературоведческой мысли призывает решительно

⁴⁷⁰ В нормативной поэтике Тома Себиле присутствие текстовых образцов мы связываем с влиянием предшествующей риторической традиции.

порвать с предыдущим наследием в пользу новых предлагаемых автором жанров, что мы и видим в случае Дю Белле.

Прямое влияние на формирование жанровой системы оказало также и соотношение различных традиций в рамках теоретических трактатов. Оно проявляется, например, в источниках, к которым обращаются их авторы, а также в тех образцах, к которым они отсылают своих читателей. Среди основных источников и образцов риторических поэтик преобладает французская национальная традиция, которая связана исключительно со средневековыми жанровыми формами. Однако к началу XVI века, по мере обновления самого теоретического жанра, в данном отношении происходит несколько важных изменений.

Во-первых, соотнесение теоретических трактатов с отдельными поэтическими конкурсами на рубеже веков несколько уменьшается, что способствует рождению тенденции к обобщению французского поэтического опыта в целом. В последних риторических поэтиках она не получит развития, поскольку и Пьер Фабри, и Грасьен дю Пон были связаны с поэтическими конкурсами в Руане и Тулузе соответственно, однако будет в полной мере реализована в рамках нормативных поэтик. Во-вторых, в «Назидании о второй риторике» Энфортюне вспоминает об античной традиции и даже включает в выбранный им жанровый состав форму диалога, напрямую соотнося её с древними авторами. Данный случай, оставаясь единичным, все же может считаться предпосылкой появления нового теоретического жанра.

Автор первой нормативной поэтики Тома Себиле частично вдохновляется античными источниками и произведениями древних авторов, что естественным образом приводит его к стремлению включить в свой перечень античные жанры, наряду с унаследованными от предшественников и пока еще не изжитыми твердыми формами. Для Жоашена Дю Белле античность становится основным авторитетом, а в качестве современного её воплощения ему ближе итальянская традиция, что и становится причиной резкого пересмотра жанрового вопроса в его произведении: отбрасывания

средневековых жанров, замены их на восходящие к древности варианты и обращения к сонету, разработанному итальянцами.

Жак Пелетье развивает в своей работе тенденции, провозглашенные его товарищем по Плеяде, однако вновь обращается к французской традиции – уже современной ему – с тем, чтобы подвести промежуточные итоги достижений Плеяды в обновлении национальной жанровой системы. Хронологически XVI век завершается поэтикой Пьера Лодена д'Эгалье, который сознательно отказывается от использования античных источников и образцов в пользу теоретических произведений своих предшественников в первом случае и современных французских поэтов во втором. Автор последовательно придерживается этого принципа на протяжении всего произведения, за исключением трех форм – героической поэмы, комедии и трагедии – при описании которых обойтись без упоминания древних авторов невозможно. В этом проявляется его стремление во всей полноте представить читателям современную французскую литературу.

В теоретических трудах развиваются и критерии, применяемые авторами в описании отдельных жанров. В риторических поэтиках естественным образом преобладает формальный критерий, однако проявление тематического критерия к концу XV века становится все более регулярным, что способствует увеличению его роли при разграничении различных жанровых форм. Значимость тематического критерия еще более усиливается во «Французском поэтическом искусстве» Тома Себиле. Серьезным этапом развития жанровых критериев становится появление в поэтике Жака Пелетье дю Мана стилистического критерия. Его формирование, в свою очередь, играет важную роль в иерархизации жанровых форм. В последней анализируемой нами нормативной поэтике автор регулярно и систематично применяет структурный и тематический критерии, периодически добавляя к ним стилиевые характеристики некоторых жанров.

Таким образом, мы заключаем, что проблема систематизации жанров во французской литературной традиции решается к середине XVI века: в

нормативной поэтике Жака Пелетье дю Мана проявляется первый – возможно, еще не до конца оформленный, но все же – вариант жанровой системы. Автора «Поэтического искусства» волнует реальная воплощенность тех или иных жанров во французской литературе; более того, он выстраивает иерархию жанровых форм, на вершине которой оказывается героическая поэма. Пелетье мог и не думать о создании системы – что допустимо, если вспомнить о его стремлении к творческой свободе – но так или иначе встраивается в нее и своим произведением завершает важный этап её формирования, начавшийся во Франции еще в рамках риторических поэтик конца XV века. В поэтике Пьера Лодена д'Эгалье жанровая система закрепляется, хотя и не развивается далее, по-прежнему оставаясь открытой для возможных изменений её компонентов; примером подобных изменений может служить уже сам текст «Французского поэтического искусства», в котором на её вершине оказывается не героическая поэма, как у Пелетье, а трагедия.

Последующим поколениям предстоит разрабатывать и преобразовывать наследие поэтик XV – XVI веков, принимая во внимание реалии национальной литературы. Насколько они будут пытаться опереться на идеи, выдвинутые в исследуемых нами текстах, а насколько – отталкиваться от них по контрасту – предмет дальнейшего изучения. В любом случае, многие проблемы, затронутые в нормативных поэтиках авторов XVI века (авторитет древних и его соотношение с современной литературой, вопрос о стилях, отбрасывание и воскрешение отдельных жанровых форм и др.) сохраняют актуальность для последующего развития французской литературы вплоть до XX века.

Список используемой литературы

I. Анализируемые источники:

1. Аристотель. Поэтика / Пер. М.Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения в 4 томах, т. 4. М.: Мысль, 1983. С. 645-681.
2. Гораций. К Пизонам / Пер. М.Л. Гаспарова // Гораций: Оды, Эподы, Сатиры, Послания. М.: Изд-во «Художественная литература», 1970. С. 383-395.
3. Deschamps E. L'art de dictier // Ed. and trans. Deborah M. Sinnreich-Levi (Medieval Texts and Studies, 13). East Lansing, Mich.: Colleagues Press, 1994. – 151 p.
4. Du Bellay J. Œuvres complètes. I volume. La Deffence, et Illustration de la langue francoyse / Préparé par Fr. Goyet et O. Millet. Paris: H. Champion, 2003. – 333 p.
5. Du Bellay J. La Deffence, et Illustration de la langue françoise / Edition critique par J.-Ch. Monferran et L'Olive / Texte établi avec notes et introduction par Ernesta Caldarini. Genève: Droz, 2007. – 390 p.
6. Du Bellay J. La Deffence, et Illustration de la langue françoise (1549) / Ed. et dossier critiques par J.-Ch. Monferran. 2. éd., rev. et augm. Genève: Droz, 2008. – 430 p.
7. Du Pont Gr. Art et science de rhétoricque métriffiée [Réproduction en facsimilé]. Genève: Slatkine, 1972. – 172 p.
8. Du Pont Gr. Art et science de rhétoricque métriffiée / Edition critique par V. Montagne. Paris: Editions Classiques Garnier, 2012. – 435 p.
9. Fabri P. Le Grand et Vray Art de pleine rhetorique publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron. Rouen: Imprimerie Espérance Cagniard, 1889-1890. – 140 p.
10. Herenc B. Le Doctrinal de la seconde rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 104-198.

11. L'Infortuné. L'Instructif de la seconde rhétorique // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 66-138.
12. Laudun d'Aigaliers P. L'Art poétique français / Ed. critique sous la direction de J.-Ch. Monferran. Paris: Société des textes français modernes, 2000. – 353 p.
13. Legrand J. Des Rimes // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 1-10.
14. Machaut G. de. Prologue // Texte établi par E. Hœpffner. Paris : Librairie Firmin-Didot et Cie, 1908. P. 1-12.
15. Molinet J. L'art de rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 214-259.
16. La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne / Anthologie, édition dirigée par J.-Ch. Monferran. Paris: Classiques Garnier, 2015. – 370 p.
17. Peletier du Mans J. Œuvres complètes, tome 1. L'art poétique d'Horace traduit en vers françois. L'art poétique départi an deus livres / Edités par M. Jourde, J.-Ch. Monferran et J. Vignes, avec la collaboration d'Isabelle Pantin. Paris: Honoré Champion, 2011. – 512 p.
18. Recueil d'arts de seconde rhétorique / Ed. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). – 496 p.
19. Les Règles de la seconde rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 11-103.
20. Sébillet Th. Art poétique françoys: 1548 ([Reprod.]) / Edition critique avec une introduction et des notes par F. Gaiffe. Paris: Société nouvelle de librairie et d'édition et E. Cornély, 1910. – 205 p.

21. *Traité de rhétorique // Recueil d'arts de seconde rhétorique*, éd. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). P. 253-264.

22. *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance / Introduction, notices et notes de Fr. Goyet*. Paris: Librairie Générale Française, 1990. – 512 p.

II. Общие труды:

23. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 стр.

24. Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987. – 542 стр.

25. Андреев М. Л. Поэтика // *Культура Возрождения. Энциклопедия*. М.: РОССПЭН, 2011. Т. 2. Ч. 1. С. 627-629.

26. Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // *Проблемы литературной теории в Византии и латинском Средневековье*. М.: Наука, 1986. С. 91-169.

27. *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Под ред. Е.А. Цургановой и А.Е. Махова*. М.: изд-во Кулагиной – Intrada, 2011. – 511 стр.

28. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. – 544 стр.

29. *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания / Под ред. П. А. Гринцера*. М.: Наследие, 1994. – 512 стр.

30. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. М.: Наука, 1986. – 336 стр.

31. *История зарубежной литературы XVII века: Учеб. пособие / А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. / Под ред. Н.Т. Пахсарьян*. М.: Высшая школа, 2005. – 487 стр.

32. Косиков Г. К. Собрание сочинений. Т.2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2012. – 696 стр.
33. Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М.: Наука, 1967. – 514 стр.
34. Михайлов А. Д. Драматургия второй половины XVI в. // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 263–267.
35. Проблема жанра в литературе Средневековья. М.: Наследие, 1994. – 392 стр.
36. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. – 449 стр.
37. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Перевод с франц. Яз. И послесловие д.ф.н. С. Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. – 192 стр.
38. Dubois Cl.-G. La poésie du XVI^{ème} siècle. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, Talence, 1999. – 223 p.
39. Faral E. Les arts poétiques du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècles: Recherches et documents sur la technique littéraire au Moyen Age. Paris: Champion, 1924 (réimpr. 1962). – 384 p.
40. Galand-Hallyn P., Hallyn F., Cave T. Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde francobourguignon et leur héritage en France au XVI^{ème} siècle. Genève: Droz, 2001. – 790 p.
41. Histoire des poétiques / Dir. J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier et J. Weisgerber. Paris: PUF, 1997. – 493 p.

III. Научная литература по исследуемому вопросу:

42. Виппер Ю. Б. Поэзия Пляды. Становление литературной школы. М.: Наука, 1976. – 432 стр.
43. Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. М.: Художественная литература, 1990. – 319 стр.

44. Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М.: Издательство Московского университета, 1967. – 543 стр.
45. Евдокимова Л. В. Лестница стилей: высокое и низкое во французской поэзии позднего Средневековья. М.: ИМЛИ РАН, 2018. – 335 стр.
46. Евдокимова Л. В. Французская поэзия позднего Средневековья (XIV – первая треть XV века). М.: Наука, 1990. – 227 стр.
47. Евдокимова Л. В. Французская ренессансная комедия второй половины XVI в. и античная традиция // Античное наследие в культуре Возрождения. М.: Наука, 1984. – 303 стр.
48. Ключева Е. В. Мельница мысли. Поэзия Карла Орлеанского. М.: ПСТГУ, 2005. – 334 стр.
49. Ключева Е. В. Сквозь окна моих глаз... Поэтический мир Карла Орлеанского. М., СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 272 стр.
50. Косиков Г. К. Собрание сочинений. Т.1: Французская литература. М.: Центр книги Рудомино, 2011. – 488 стр.
51. Лукасик В. Ю. Миф до Ренессанса: Античная мифология во французской поэзии позднего Средневековья. М.: URSS, 2011. – 224 стр.
52. Михайлов А. Д. Поэзия Пляеды // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 255–263.
53. Михайлов А. Д. Французский гуманизм // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 228–232.
54. Некрасова И. А. Религиозная драма и спектакль XVI – XVII веков. СПб.: Гиперион, 2013. – 365 стр.
55. Пахсарьян Н. Т. Французские трактаты по поэтике XII-XVIII вв. // Литературоведческий журнал, №29, 2009. С. 47-101.
56. Подгаецкая И. Ю. Избранные статьи. М.: ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, 2009. – 592 стр.

57. Стаф И. К. Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М., СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 246 стр.
58. Шишмарев В. Ф. Избранные статьи. Французская литература. М. – Л.: Наука, 1965. – 485 стр.
59. Шишмарев В. Ф. Лирика и лирики Позднего Средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. М.: URSS, 2013. – 576 стр.
60. Arts poétiques de la Renaissance / Dir. Isabelle Pantin // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. – 154 p.
61. Babitsky I. L'influence théorique des auteurs latins dans la défense et illustration de la langue française de J. Du Bellay (Quintilien, Cicéron, Horace). Moscou: MGU, 2004. – 217 p.
62. Badel P.-Y. La Rhétorique des grands rhétoriciens // Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, n°18, 1984. P. 3-11.
63. Bellenger Y. La Pléiade. Paris: PUF, 1978. – 125 p.
64. Beltran E. Introduction // Legrand J. L'Archiloge Sophie; Livre de bonne meurs, éd. critique avec introduction, notes et index par E. Beltran. Paris: Champion, 1991. P. 9-36.
65. Chamard H. Les origines de la poésie française de la Renaissance. Genève: Slatkine, 1973. – 307 p.
66. Chauveau J.-P. Arts poétiques // Dictionnaire des littératures de langue française / Dir. J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey. Paris: Bordas, 1984. P. 87-89.
67. Cornilliat Fr. Arts poétiques // Dictionnaire universel des littératures / Sous la direction de B. Didier. Paris: PUF, 1994. P. 221.
68. Cornilliat Fr. « Or ne mens ». Les couleurs de l'éloge et du blâme chez les Rhétoriciens. Paris: Champion, 1994. – 947 p.
69. Cornulier B. Sébillet contre l'italianisme métrique. A propos de césure et de sonnet français vers 1548 // RHLF, CV, 2005. P. 189-199.

70. Demers J., Marois Th. L'art poétique comme genre. Prolégomènes à un état présent // *Etudes Littéraires*, v. 22, № 3, hiver 1989-1990. P. 113-125.
71. Demerson G. La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade, Genève: Droz, 1971. – 661 p.
72. Devaux J. Rhétorique et pacifisme chez Jean Molinet // *Cahiers V.-L. Saulnier* 14. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997. P. 99-116.
73. Dominguez V. Les arts poétiques à la scène: rémanences du théâtre médiéval dans les textes et dans les pratiques du XVI^e siècle // *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, №21, 2011. P. 225-246.
74. Dufournet J. Les arts de seconde rhétorique // *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, édition entièrement revue et mise à jour sous la dir. de G. Hasenohr et M. Zink. Paris: Fayard et Librairie Générale Française, 1992. P. 180-182.
75. Foltz-Amable R. Les Arts de seconde rhétorique de la fin du XIV^{ème} siècle à la première moitié du XVI^{ème} siècle : une Deffence et Illustration de la langue françoise avant l'heure // *Questes*, № 33, 2016. P. 45-62.
76. Gaiffe F. L'Art poétique abrégé de Claude de Boissière // *Mélanges Emile Picot*. Paris: D. Morgand, 1913. P. 487-493.
77. Gally M. Archéologie des arts poétiques français // *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, №18/1, 2000. P. 9-23.
78. Gendre A. Evolution du sonnet français. Paris: PUF, 1998. – 264 p.
79. Gordon A. Ronsard et la rhétorique. Genève: Droz, 1970. – 244 p.
80. Goyet Fr. Conclusion // *Cahiers V.-L. Saulnier* 14. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997. P. 179-183.
81. Gros G. Le crépuscule du servantois : l'exemple de Jean Molinet // *Cahiers V.-L. Saulnier* 14. Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1997. P. 37-54.
82. Huchon M. Le Palimpseste de l'Abbrégé de l'Art poétique français // *Aspects de la poétique ronsardienne*. Caen: Presses de l'Université de Caen, 1989. P. 113-125.

83. Jomphe C. Lecture, émotion et économie dans l'Art poétique (1555) de Jacques Peletier du Mans // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. P. 95-111.
84. Kastner L. E. Les Grands Rhétoriciens et l'abolition de la coupe féminine // Revue des langues romanes, 1903. P. 289-297.
85. Langlois E. Introduction // Recueil d'arts de seconde rhétorique / Ed. par E. Langlois. Paris: Imprimerie nationale, 1902 (Slatkine Reprints, 1974). – 600 p.
86. Lecercle Fr. Théoriciens français et italiens: une «politique» des genres // La notion de genre à la Renaissance / Sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 67-100.
87. Lecointe J. L'Idéal et la différence. La Perception de la personnalité littéraire à la Renaissance. Genève: Droz, 1993. – 758 p.
88. Lombart N. « Instruire » en rimant : les effets de sens de la forme versifiée de l'Instructif de la seconde rhétorique // Cahiers de recherches médiévales et humanistes [En ligne], № 21, 2011. URL : <http://crm.revues.org/12446>.
89. Lote G. Histoire du vers français. Tome II. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 1951. – 316 p.
90. Lumières de la Pléiade. Colloque international d'études humanistes, Tours, 1965 / Antonioli R. et al. Paris: Vrin, 1966. – 426 p.
91. Magnien M. “Ordre” et “Méthode” dans L'Art poétique réduit et abrégé de Claude de Boissière (1554) // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. P. 113-130.
92. Mantovani T. Gratien du Pont et l'abolition de la coupe féminine // Cahiers V.-L. Saulnier, XIV, 1997. P. 55-74.
93. Mantovani T. Pierre Fabri et la poétique des puys dans le second livre du Grand et vrai art de pleine rhétorique // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. P. 41-54.

94. Mathieu-Castellani G. La notion de genre // La notion de genre à la Renaissance / Sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 17-34.
95. Mazouer Ch. Le Théâtre français de la Renaissance. Paris: H. Champion, 2013. – 505 p.
96. Méchoulan E. La musique du vulgaire. Arts de seconde rhétorique et constitution de la littérature // Etudes littéraires, №3, 1990. P. 13-22.
97. Meerhoff K. Rhétorique et poétique en France au XVIème siècle: Du Bellay, Ramus et les autres. Leiden : E. J. Brill, 1986. – 380 p.
98. Mélançon R. Les masques de Joachim Du Bellay // Etudes littéraires, №3, 1990. P. 23-34.
99. Monferran J.-Ch. Arts poétiques // Dictionnaire des lettres françaises, Le XVIe siècle / Ed. revue et mise à jour sous la dir. de M. Simonin. Paris: Fayard, 2001. P. 71-80.
100. Monferran J.-Ch. Avant-propos // La Muse et le Compas: poétiques à l'aube de l'âge moderne. Anthologie. Paris: Classiques Garnier, 2015. P. 5-11.
101. Monferran J.-Ch. Ce que l'on ne peut imiter et que l'on ne peut apprendre, ou ce que les arts poétiques français de la Renaissance “montrent au doigt” (l'exemple de J. Peletier du Mans et de quelques autres) // La Singularité d'écrire aux XVIe-XVIIIe siècles / Littérature, №137, 2005. P. 28-39.
102. Monferran J.-Ch. L'Ecole des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610). Sébillet, Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz, 2011. – 349 p.
103. Monferran J.-Ch., Jourde M. Le Lexique métalittéraire français (XVI-XVII siècles). Genève: Droz, 2006. – 280 p.
104. Monferran J.-Ch. Le Style des arts poétiques en France au XVI siècle: incursions, réflexions méthodologiques, hypothèses // Nouvelle Revue du Seizième siècle, №18/1, 2000. P. 55-76.

105. Montagne V. Rhétorique(s) de la *variatio* à la Renaissance. L'exemple de Gratien du Pont // La Variatio. L'aventure d'un principe d'écriture, de l'Antiquité au XXI siècle / Sous la dir. d'Hélène Vial. Paris: Classiques Garnier, 2014. P. 423-436.
106. Mounier P. La Situation théorique du roman en France et en Italie à la Renaissance // Seizième siècle, №4, 2008. P. 173-193.
107. Naïs H. La notion de genre en poésie au XVI^{ème} siècle: étude lexicologique et sémantique // La notion de genre à la Renaissance / Sous la dir. de G. Demerson. Genève: Editions Slatkine, 1984. P. 103-128.
108. Patterson W. Three Centuries of French Poetic Theory: A Critical History of the Chief Arts of Poetry in France (1328-1630). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1935. – 347 p.
109. Poétiques en transition: entre le Moyen Age et la Renaissance / Edité par J.-Cl. Mühlethaler et J. Cerquiglini-Toulet. Etudes de Lettres, 4, 2002. – 223 p.
110. Sabatier R. Histoire de la poésie française. La Poésie du XVI siècle- e. Paris: Albin Michel, 1975. – 304 p.
111. Le sonnet à la Renaissance: Des origines au XVII^{ème} s.: Actes des 3 journées rémoises 17-19 janv. 1986 / Organisées par le Centre de recherche sur la littérature du Moyen Age et de la Renaissance de l'Université de Reims. Paris: Aux amateurs de livres, 1988. – 438 p.
112. Vignes J. De l'autorité à l'innutrition: Sébillet et Du Bellay, lecteurs de Cicéron // L'Autorité de Cicéron de l'Antiquité au XVIII^{ème} siècle, sous la dir. de J.-P. Néraudeau. Orléans: Paradigme, 1993. P. 79-92.
113. Vlassov S. La Doctrine des figures dans Le Grand et vray art de pleine Rhétorique de Pierre Fabri (1521) // Acta Linguistica Petropolitana, vol. I. СПб: Hayka, 2003. P. 219-237.
114. Weber H. La Création poétique au XVI siècle en France. Paris: Nizet, 1956. – 412 p.

115. Zumthor P. Anthologie des Grands Rhétoriciens. Paris: Union générale d'éditions, 1978. – 283 p.
116. Zumthor P. Les Grands Rhétoriciens et le vers // Langue française, n°23, 1974. P. 88-98.