

Арсений Хитров

Идея метода: философия Декарта и доктрина литературного классицизма

Сопоставляя два параллельных культурных процесса, необходимо указать основание для их сравнения. Такое основание, будучи подтвержденным конкретным материалом, дает право говорить о реальной изоморфности на первый взгляд различных элементов культуры, о единой ментальной программе культуры, которая реализовывалась одновременно и сходным образом в различных плоскостях.

Наше исследование посвящено французской культуре XVII века. Декарт, в ряду заслуг которого обычно перечисляют создание новой науки и новой философии, внезапно обнаруживает свою темную, почти не исследованную сторону — связь с современным ему литературным процессом. Удерживая в поле зрения одновременно и философию Декарта, и поэтическую теорию классицизма, мы словно бы обретаем способность стереоскопического зрения. Нам открывается *другой* Декарт, и *другая* литература. В качестве основания для сопоставления указанных учений мы выбрали идею метода.

Такое сопоставление предполагало предварительный детальный анализ как доктрины классицизма, так и философии Декарта. Данная статья представляет фрагмент проведенного исследования. В ней мы ограничиваемся непосредственным сопоставлением двух учений и концептуальными выводами, которые могут быть помещены в более широкий — общекультурологический контекст.

XVII век был веком решительных перемен в культуре Европы. Он стал одновременно концом так называемой риторической эпохи, началом нового рационализма и первым современным столетием. В нем диалектически слились эти во многом противоречивые течения. Это

был момент хрупкого единства философских и поэтических установок. Их объединила именно идея метода как продуктивного самоограничения, как техники самопроверки мысли.

Понятие риторического типа сознания принадлежит исторической поэтике. Этот тип сознания возник в так называемую осевую эпоху, одновременно с рационалистическим философским методом. Пробудившаяся мысль обратилась на саму себя — как в философии, так и в литературе. Результатом стала осознанная формализация мыслительных и творческих процессов, экспликация их в общей форме, разработка системы терминов и объяснение их посредством дефиниций. Литературные и философские нормы выстраивались сознательно и открыто декларировались. В философии регламентирующим фактором выступали правила познания, в литературе — жанровое или риторическое сознание. Идеал, подлежащий воплощению, мыслился как вечный, вневременной. Путь к нему лежал через рассудочное самоограничение и самоконтроль мысли.

Метод представляет собою одну из важнейших ценностей новоевропейской культуры. Метод является совокупностью предписаний для достижения какой-либо цели. В философии Декарта метод обеспечивал достижение истины, в драматургии классицизма он отвечал за наиболее сильное воздействие на зрителя, наиболее полную художественную выразительность. Принципы главенства Разума, принципы порядка, ясности, простоты, анализа, обобщения и сохранения тождества личности были доминантами философии Декарта.

Все эти принципы были базовыми и для доктрины классицизма, образовывали ее целостность. Их окончательная сознательная формулировка и декларирование относится к 1637 году, к так называемому спору о «Сиде». В этом же 1637 году было издано «Рассуждение о методе» Декарта. За спором о «Сиде» последовало написание влиятельнейших теоретических сочинений Жана Шаплена, Сарразена, Ла Менардьера, Жоржа де Скюдери, аббата Франсуа д'Обиньяка и, наконец, Никола Буало. Становление доктрины завершилось «Спором о древних и новых». Рассмотрим по порядку перечисленные выше принципы, сопоставляя на их основе философию Декарта с теорией классицизма.

Роль разума

Начиная со «спора о «Сиде»», то есть с 1637 года теоретики классицизма стали обосновывать свои положения ссылками на «требования разума», и именно в 1637 году было издано «Рассуждение о методе».

«Рассуждение о методе» начинается известным утверждением о том, что здравомыслие (*le bon sens*) или разум (*la raison*) есть способность правильно рассуждать (*la puissance de bien juger*) и отличать истину от лжи. Эта способность одинакова у всех людей, и все люди ею обладают. Из этого следует, что и истина, достигаемая с помощью одинакового для всех разума, будет одна и та же. Различия в результатах рефлексии возникают не из-за принципиальной неопределенности истины, а из-за того, что разум не направляется каждым по одним и тем же путям и не прилагается к одним и тем же предметам. Однако если истина обнаружена, то уже совершенно не важно, кто совершил ее открытие. Истина в этом смысле общезначима или, говоря иначе, сверхчеловечна [*Декарт*, 1989, с. 250–251, 262].

В работе Шаплена «Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений» [*Шаплен*, 1980] отсылки к «требованиям разума» присутствуют повсеместно. Необходимым атрибутом каждой пьесы, по Шаплену, должно быть правдоподобие. Впоследствии теоретики различно решали вопрос об его соотношении с подлинным, чудесным и возможным, однако у каждого из них неизменно именно «правдоподобное» становилось синонимом «разумного». Так, например, д'Обиньяк пишет:

сущность драматической поэмы, — то, без чего все совершаемое и произносимое на сцене выглядит неразумным [*д'Обиньяк*, 1980, с. 337].

а также:

итак, остается только правдоподобное; лишь оно может дать драматической поэме разумное основание, развитие и завершение [*д'Обиньяк*, с. 338].

В «Мнении Французской Академии» говорится о том, что поэт вправе предпочесть правде правдоподобное, так как последнее «отвечает требованиям разума» [*Мнение*, 1980, с. 280]. В нем же, при обсуждении знаменитой классицистической оппозиции долга и страсти и его реализации в трагикомедии «Сид», говорится о том, что если бы исход трагикомедии заключался в победе долга и законов чести, то

Красота произведения, в коем была бы одержана столь замечательная победа, коль скоро она согласна с требованиями разума, только бы приумножилась [с. 284].

Правдоподобие является важнейшим средством воздействия на зрителя. Все классицисты подчеркивают, что вообще цель пьесы — воздействовать именно на *разум* зрителя, пусть даже посредством возбуждения их страстей. Шаплен пишет:

все делалось для того, чтобы всеми средствами заставить разум почувствовать себя присутствующим при подлинном действии [*Шаплен*, 1980, с. 266].

В «Мнении...» также «неразумное и поспешное» повеление Короля названо «мало правдоподобным» [Мнение, 1980, с. 294].

Объясняя желание, приведшее академиков к написанию «Мнения...», авторы рисуют картину, целиком и полностью картезианскую:

...желательно также, чтобы разум человеческий, стремясь избавиться от беспокойства, причиняемого сомнениями, мог в бурных спорах скорейшим образом обрести то приятное отдохновение, каковое приносит ему достоверные познания [с. 274].

Удовольствие, которое должны получать зрители от пьесы, по мнению академиков, также должно быть разумным [Мнение, 1980, с. 276]. А разумной является только та пьеса,

где надлежащим образом соблюдены все правила этих искусств [Мнение, 1980, с. 276].

А так как удовольствие не может находиться в противоречии со «здравомыслием», а удовольствие доставляет порядок, то разумность оказывается тесно сопряженной с *порядком*. Разумность является антонимом «путаного»:

Ничто беспорядочное и путаное вообще не может никому нравиться [Мнение, 1980, с. 276–277].

Опять же *идея порядка* — одна из важнейших в философии Декарта, и на ней мы остановимся подробнее позже.

Указанная оппозиция долга и страсти тоже имеет отношение к разбираемому вопросу. Академики осуждают Корнеля за то, что героиня «Сида», Химена, отдает предпочтение страсти, а не долгу, когда стремится выйти замуж за Родриго — убийцу своего отца. Страсти отнимают у всех свободы разума [с. 297].

Идеал классицистов — герой, подчиняющийся долгу, то есть продуктивному самоограничению, установленному разумом для самого себя. Долг и самоограничение даруют свободу и «принесают отдохновение». Разуму подчиняется и драматург, создающий свое творение по правилам, ограничивающий свое воображение, порывы собственных страстей. Академики прямо называют свои правила, включающие алгоритм построения фабулы, характеров, суждений персонажей и поэтического языка методом! [Мнение, 1980, с. 277].

Устремления Декарта аналогичны интенциям классицистов. Деятельное спокойствие, уединение, независимость, свобода и, наконец, радостное самоограничение, подчинение себя собственным установлениям — вот его ориентиры, ценности и идеалы.

О подчинении разуму пишет и д'Обиньяк, чья «Практика театра» долгое время была наиболее влиятельным сочинением (см. [д'Обиньяк, 1980, с. 328, 330–332, 337, 339, 353]). Как и у Декарта, понятие *разума* у классицистов синонимично понятию *здравого смысла*.

Величественно и значительно положение разума у Буало. Его «Поэтическое искусство» Кранц вообще называет «рассуждением о методе» в литературе, а известную фразу

И взвесьте вдумчиво ваш ум и ваши силы¹ [с. 425]
вариантом cogito [Кранц, 1902, с. 64].

Такое сравнение не лишено оснований. Действительно, поэт, как и философ, должен оценить свои силы, причем именно *до* начала своей работы. Вспомним, что Декарт писал в «Правилах для руководства ума»:

Надлежит хотя бы раз в жизни тщательно исследовать, к каким же познаниям способен человеческий разум [*Декарт*, 1989, с. 103].

Данное правило критицизма долгое время определяло всю западную философскую мысль. Кант придал этому императиву, как требованию исследования условий возможности некоего явления, особый статус. Критический императив принадлежит новоевропейской культуре в целом, а не только философии, раз мы встречаем его в доктрине классицизма.

Наконец, этот императив можно толковать в духе древнегреческого γνώθι σαυτόν (познай самого себя) как призыв к изучению собственной души. Неслучайно поэтому философская психология тоже оформилась впервые в XVII веке — в трудах Декарта, Локка и Лейбница (подробнее см. [*Васильев*, 2003]). Открытию правил метода предшествовало решение «изучить самого себя» [*Декарт*, 1989, с. 256]. Собственное *Я* оставалось последней неисследованной инстанцией после книг, прочитанных в Ла Флеш, и «книги света», увиденной за время путешествий по Европе. Осмотрительность, осторожность, постепенность — главные принципы декартовской работы. Самому же действию должно предшествовать составление плана [*Декарт*, 1989, с. 259]. Все эти приемы, характерные также для буржуазного и протестантского духа, фигурируют в «Поэтическом искусстве» Буало [*Вебер*, 1990; *Оссовская*, 1987; *Геллер*, 2003]. Далее у Буало мы встречаем уже знакомые нам идеи о продуктивном самоограничении:

Рассудка здравого покорствуя ярму

Оправу ценную она [рифма] дает ему² [Буало, 1980, с. 425].

Буало призывает любить разум («aimez donc la raison...» [*Boileau*, 1985, р. 228]), однако разум выступает как начало угнетающее, подавляющее, в чем-то тоталитарное. Буало пишет о разуме как ярме, или иге (le joug), о бесконтрольной стихии рифмы, которой он противостоит, которой навязывает свой порядок. Эта самодисциплина, самоограничение являются продуктивными. Самоограничение порождает, или, точнее, позволяет родиться смыслу. Смысл не дается вдохновением, эмоцией. Поэзия обращается к разуму при помощи

разума. Давление разума маркируется позитивно именно вследствие того, что, во-первых, меры принуждения обращены автором к самому себе, во-вторых, потому, что в итоге поэт получает результат, то есть его работа эффективна. Как раз в этом смысле понятие эффективности часто выступает синонимом рациональности.

Когда Буало пишет, что

Нередко многие в припадке вдохновенья
Без смысла здравого творят произведенья;
Позором для себя поэты в наши дни
Сочтут, коль мог другой помыслить, как они [с. 425].

то он имеет в виду, что истинная поэзия не стремится к оригинальности. Раз поэзия выражает истину при помощи разума, а истина одна, то и оригинальность в ее выражении, по меньшей мере не важна, а скорее даже предстает помехой. Эта мысль подтверждается следующими строчками:

Вы к смыслу здравому всегда должны идти,
Кто путь покинул сей, — немедля погибает:
Путь к разуму один, другого не бывает³ [с. 425–426].

В отвращении к вдохновению мы узнаем декартовскую осмотрительность, стремление к прояснению оснований, к разработке точного плана и дальнейшему следованию ему, уважение к ясным и отчетливым идеям, выбранным им в качестве эталона истинности. Наконец, вспомним, какое мучительное недоверие Декарт испытывал к таким состояниям сознания, как сильные эмоции или сон. Эти состояния сознания темны и не поддаются контролю, и, следовательно, внушают опасения.

Декартовский субъект (мыслящая субстанция) может быть спокоен только тогда, когда он сам является причиной своего существования. Интеллектуальное самопорождение посредством *cogito* представляет собой модель *self made man*, идеал которого тоже формируется в рассматриваемую нами эпоху [Оссовская, 1987]. В крайнем случае, функция творения и поддержания существования субъекта может быть делегирована Богу, кредит доверия к которому потенциально неисчерпаем в силу его вечной всеблагости. Сознание, утвердившееся в убеждении о собственном существовании посредством *cogito*, строит мир, исходя только из *собственных* достоверностей и очевидностей. Одновременно не лишено смысла понимание *cogito ergo sum* как перформативного высказывания, то есть такого высказывания, сам факт произнесения которого является производением действия, о котором в нем говорится. Высказываясь о своем мышлении и существовании, мы мыслим и существуем, и только в момент высказывания это абсолютно достоверно. Театральная постановка тоже

является перформативом. Стоит отметить, что пьеса — это, прежде всего, действие, а не текст, и как действие, оно существует подлинно лишь в момент своего осуществления. Эта интенция была воспринята и выражена другим философом конца XVII — начала XVIII века — Джамбаттиста Вико (Vico, 1668–1744) в знаменитом *verum est factum* — истинное и сделанное есть одно.

Декарт и «древние»

Однако вернемся к утверждению Буало о единственности истины. Мы уже встречали эту мысль в «Рассуждении о методе» [*Декарт*, 1989, с. 262]. В нем Декарт как бы противопоставляет научную истину, существующую в единственном экземпляре, многообразию «странных и невероятных» мнений философов [*Декарт*, 1989, с. 259]. Именно разочарование в книжных занятиях, то есть в чтении по преимуществу древних авторов, побудило Декарта изучать «великую книгу мира», то есть путешествовать, общаться с другими учеными, ставить научные опыты и обобщать всяческие житейские наблюдения. По сообщениям современников, знакомых с Декартом, философ, проживая в Голландии, почти ничего не читал [*Асмус*, 1956, с. 83]. По-видимому, такой ход дела сближает Декарта с «новыми». Кажется, что Декарт и «новые» подозрительно относятся к прошлому, к «обычаю и примеру» [*Декарт*, 1989, с. 255], к древним авторам, стремятся всячески порвать с традицией. Он постоянно утверждает ценность индивидуального познания и индивидуального поступка, основывающихся на положениях, сконструированных им же самим. Английский философ Эрнест Геллнер подчеркивает особую важность этой позиции для истории новоевропейской мысли. Геллнер называет декартовскую установку «проклятием обычая и примера», бунтом Разума против Культуры [*Геллнер*, 2003].

У Декарта можно обнаружить достаточно ярко выраженное негативное отношение к схоластике, к философии Аристотеля. Он пишет об этом в «Разыскании истины посредством естественного света», в предисловии к «Первоначалам философии». Так даже самая суть метода радикального сомнения и состоит в очищении своего сознания от предрассудков, накопленных в процессе обучения и чтения древних авторов. Единственным наставником для самостоятельного мыслителя должен быть его разум или здравый смысл. Однако отметим несколько мыслей, высказанных Декартом в личной переписке, — мыслей, контрастирующих с идеями из опубликованных сочинений.

Так, в письме отцу Мелану (1644 год) Декарт пишет следующее:

Я вам весьма обязан за то, что Вы сообщаете мне места из св. Августина, могущие подкрепить мои мнения; некоторые из моих друзей уже сделали то же самое, и я испытываю огромное удовольствие от того, что мои мысли совпадают с мыслями столь святого и выдающегося человека. Я вовсе не принадлежу к тем людям, кои стремятся, чтобы их мнения считались новыми; напротив, я приноравливаю свои мысли к чужим настолько, насколько мне это дозволяет истина [*Декарт*, 1994, с. 497].

В письме другому иезуиту, отцу Шарле (1644 год) Декарт пишет:

Знаю, что мои мнения считались новыми; однако здесь все увидят, что я не пользовался ни единым принципом, не принятым ранее Аристотелем и всеми теми, кто когда-либо участвовал в философствовании. Некоторые воображали также, будто замысел мой состоял в опровержении мнений, принятых в школах, и в попытке выставить их в смешном виде; но все увидят, что я совсем не говорю о них — так, как если бы я их вообще не знал [*Декарт*, 1994, с. 501].

Возможно, что высказываемые в этих письмах идеи представляют собой традиционный риторический прием. Но в III правиле из «Правил для руководства ума» Декарт рекомендует читать сочинения древних, чтобы узнать о том, что уже открыто, а что нет; правило X рекомендует

упражняться в разыскании тех вещей, которые уже были открыты другими... [*Декарт*, 1989, с. 108].

Также когда Декарт пишет о своих моральных правилах, извлеченных из метода, то предписывает себе

следовать мнениям наиболее благоразумных людей [*Декарт*, 1989, с. 263]

на время отказа от собственных мнений.

Говоря о всеобщей математике, Декарт предполагает, что древним геометрам был известен некий аналитический метод, который они, правда, в дальнейшем ревниво утаили от потомков [*Декарт*, 1989, с. 87]. Из этого пассажа ясно, что Декарт пренебрегает древними не по причине самой их древности, а потому, что их открытия с течением веков смешались с множеством предрассудков, так что стало легче открыть некоторые истины заново (если они уже были открыты), чем извлекать их из уже созданных учений [*Декарт*, 1989, с. 89].

Кроме того, ценным, несмотря на откровенную предвзятость, является мнение Лейбница, изложенное в небольшом сочинении «Заметки Г.В.Лейбница о жизни и учении Декарта» [*Лейбниц*, 1984]. В ней Лейбниц подробно перечисляет все заимствования, сделанные Декартом у Левкиппа, Демокрита, Аристотеля, Ансельма, Джордано Бруно

и других известных философов и ученых. Тот факт, что Декарт не ссылается на них, Лейбниц объясняет безграничной жадной славой французского философа. Мы, однако, можем предложить и иное объяснение, и связано оно будет непосредственно с теорией классицизма.

Классицисты, как известно, считали идеальными трагедиями те, что были написаны античными авторами, идеальными поэтическими теориями — сочинения Аристотеля и Горация. Они, как и Декарт, были движимы стремлением разграничить различные сферы жизнедеятельности, оградить их от конфликтного взаимодействия. Декарт неоднократно заявлял, что он вместе со своей философией не желает вступать в сферу теологии и религии. Напротив, ему хотелось осторожно и осмотрительно закрепить за собой собственную сферу, но уж властвовать в ней беспредельно. Драматурги и поэты XVII века в выборе темы произведения равно располагали христианскими сюжетами и сюжетами из античной мифологии. Эстетические принципы Возрождения определили приоритет античной древности. Христианские сюжеты неизбежно сопряжены со всевозможными чудесами и тайнами. А основной принцип поэтики классицизма требовал соблюдения ясности драматургии. Во имя ясности классицисты призывали отказаться от изображения всего сверхъестественного, а показывать только правдоподобное.

Свои теоретические произведения классицисты часто строили по принципу комментариев, в духе средневекового дискурса, многократно преумалая свою оригинальность. И все это делалось не потому, что классицисты ценили в древних саму их древность, а скорее потому, что в древности была заложена некая вечная новизна или сам Разум. Н.Т.Пахсарьян цитирует Рапена, который объявил, что «"Поэтика" Аристотеля — это природа, положенная на метод, и здравый смысл, положенный на принципы» [Пахсарьян].

Примечательна мысль Корнеля, высказанная им в предуведомлении к пьесе «Сид». Вот что Корнель пишет о заслугах Аристотеля:

Этот великий человек толковал о поэтике с таким знанием и с таким умом, что предписания, им составленные, равно годятся для всех времен и для всех народов. Будучи далеким от того, чтобы забавляться всякими условностями и другими украшающими мелочами, могущими быть многоразличными в зависимости от обстоятельств, он был неукоснительно точен в рассмотрении движения души, природа которой остается неизменной /.../ Аристотель завещал нам средства, безотказно действовавшие повсюду с сотворения мира и которые будут действовать вековечно, покуда не переведутся театры и актеры [Театр французского классицизма, 1970, с. 87–88].

Убеждения, высказанные Корнелем, характерны для всего классицизма в целом. Говоря о поэтических нормах, классицисты имеют в виду вневременные законы организации художественного материала, обладающие признаками истинного знания — всеобщностью и необходимостью. Сама театральная практика предстает как вариант рождающейся в то время науки психологии. Предметом театральной рефлексии является природа души и ее законы. К познанию душевных законов автора приводит не бескорыстный научный интерес, но стремление безошибочно воздействовать на зрителя, вызывать у него только необходимые драматургу страсти. Приемы, описанные Аристотелем, признаются истинными в силу неизменности человеческой природы. То, что волновало души граждан древнегреческих полисов, будет волновать аналогичным образом души французов XVII столетия. Создание пьесы часто представлено как в некотором отношении механистический процесс. Он подчиняется алгоритмизации:

Он [Аристотель] показал, какие страсти трагедия должна возбуждать в душе зрителей; он определил условия, необходимые как вводимым персонажам, так и изображаемым событиям, чтобы вызывать эти страсти [Театр французского классицизма, 1970, с. 87].

Еще одна характерная для классицизма черта, на которой мы остановимся дальше, — устранение беспорядка, «украшающих мелочей», излишества в деталях, эмоциях, характерах и обстоятельствах. Эстетика классицизма требует простоты и лаконичности.

Жан Шаплен в «Обосновании правила двадцати четырех часов» в ответ на утверждение, что это правило есть изобретение новейшего времени, не приводит выдержек из Аристотеля. Его аргументация строится иначе — он говорит, что

до нас не дошло ни одного драматического произведения древности, в котором бы оно не было соблюдено [с. 267].

То есть, если Аристотель писал лишь о единстве действия, то это значит, что правила единства времени еще не существовало. Оно не было оформлено теоретически, но ему подчинялась театральная практика, причем подчинялась в каждом случае, без исключений. Подчинялась потому, что

основная цель всякого сценического представления — волновать зрителя силой и наглядностью [с. 268],

а наглядность достигается разумным правдоподобием, разум же — неизменен.

Об этом тут же пишет и Шаплен [с. 267]. Еще более ясно говорится в «Мнении...». Академики, соглашаясь с мнением Скюдери относительно размеров пьесы Корнеля, пишут, что во всем, что замечает по этому поводу «Критик» (то есть Скюдери)

видна правильная и основательная доктрина, опирающаяся на авторитет Аристотеля, а лучше сказать — на авторитет разума [с. 282].

Чуть ниже академики вновь одобряют мнение «Критика», теперь уже относительно основного сюжета и второстепенных эпизодов, и говорят, что все это

целиком основывается на доктрине Аристотеля и вполне согласно со здравым смыслом [с. 287].

О неизменности истины, разума и правил театра пишет и д'Обиньяк. На возможные утверждения о том, что правила, использовавшиеся древними когда-то, ныне устарели, д'Обиньяк отвечает — *Разум* не старится с годами:

Меж тем он нисколько не дряхлеет, напротив, мы видим, как мало-помалу, одолев дурные мнения невежд, убедил он едва ли не всех, что действие пьесы должно быть ограничено кратким и точно определенным промежутком времени, в соответствии с правилом Аристотеля [*д'Обиньяк*, 1980, с. 353].

И ниже д'Обиньяк подкрепляет свою мысль не только ссылкой на Склигера, но и ссылкой на *разум* [с. 354].

В одном из предисловий к сказкам и новеллам Жана де Лафонтена (La Fontaine, Jean de, 1621–1695) мы встречаем характерную и уже предсказуемую оговорку:

...согласно Горацию, а вернее, в соответствии с велениями разума, и здравого смысла... [*Лафонтен*, 1980, с. 407].

Отсюда становится понятно, что для классицистов, как и для Декарта — если судить по его письмам и «Правилам для руководства ума» — древние авторы являются авторитетом — авторитетом не в традиционном понимании — как нормирующая и подавляющая оригинальность инстанции, а авторитетом *неизменного Разума*, вечной истины, которым подчиняются добровольно. Если правила поэтики или какие-либо научные истины были внушены Разумом Аристотелю, то мы, повинувшись этому же разуму, выскажем то же самое. Свобода исследователя, поэта и философа состоит не в сотворении правил или истин, а в разыскании их и в дальнейшем усвоении. Кранц называет такую свободу «упорядоченной и ограниченной разумом» [*Кранц*, 1902, с. 53]. И если даже Декарт пишет об индивидуальности открытого им метода, то он отнюдь не желает мыслить *не так, как все*, а желает мыслить так, как необходимо мыслить *всем*. Здесь можно увидеть своего рода категорический императив — только вместо «поступай так, как ты хотел бы, чтобы поступали все», Декарт словно бы говорит — «думай так, как ты хотел бы, чтобы думали все», и если все пожелают мыслить в соответствии с Разумом, то они необходимо будут мыслить одинаково. Тут субъект становится на место Абсолюта, законодательствуя от лица большего, чем он есть.

Порядок

Конечная цель правил метода — не просто открытие новых истин, но приведение их в определенный порядок, в системную целостность. Каждая рассматриваемая проблема дробится на подпроблемы, последние располагаются в иерархическом порядке⁴; перечисление охватывает весь универсум, ничего не упуская из виду. Ниже Декарт предписывает «всегда соблюдать порядок». Последовательными должны быть дедукция и энумерация. Последовательными должны быть и поступки.

О поступках Декарт пишет в третьей части «Рассуждения о методе»:

Моим вторым правилом было оставаться настолько твердым и решительным в своих действиях, насколько это было в моих силах, и с не меньшим постоянством следовать даже самым сомнительным мнениям, если я принял их за вполне правильные [1989, с. 264].

Когда Шаплен пишет об удовольствии от драмы, то причинами этого удовольствия он называет не только правдоподобие, но и порядок. Там же он добавляет:

Я хочу видеть спектакль, а не нагромождение событий... [с. 271].

Наслаждение от беспорядочности получают люди грубые, порочные. Беспорядочные пьесы не способны тронуть умы, рожденные для вежливости и учтивости. О том же говорится в «Мнении...»:

Ничто беспорядочное и путаное вообще не может никому нравиться [с. 277],

а если нравится, то значит, все-таки в пьесе выполняются какие-то правила.

Франсуа д'Обиньяк придерживается этой же мысли. События, нагроможденные без равномерности, автоматически признаются уродливыми [с. 341]. Трагедия должна быть последовательной, как и жизнь человека по Декарту, — в ней нет места внезапным скачкам, ускорениям или пробелам.

Порядок — важнейший принцип и для Буало. Его поэма тщательно разграничивает жанры (идиллию, элегию, оду, сонет и другие), дает каждому из них исчерпывающее описание. Но и внутри каждого жанра должен царствовать порядок:

Законы логики в театре очень жестки...⁵ [с. 434].

Описывая эволюцию французской поэзии, Буало пишет о ее начальном этапе, все несовершенство которого состояло в отсутствии меры, порядка в составлении стихов:

В те дни, когда возник во Франции Парнас,
Сперва каприз один законом был для нас,
И рифма лишь, замкнув случайных слов сплетенье,
Нам заменила метр, и ритм, и украшенья⁶ [с. 426].

Простота

С порядком не может сочетаться обилие подробностей. Для Буало, как и для других теоретиков классицизма, ценна простота. Простота является результатом обобщения.

Бегите этого бесплодного избытка, —
Пустых подробностей запутанного свитка:
Не нужно лишнего, оно обуза книг,
И ум насыщенный его отвергнет вмиг⁷ [с. 426].

Академики в «Мнении...» советуют не перегружать произведение материалом [с. 282].

Д'Обиньяк мыслит в том же ключе. Для него драматическая поэма не должна быть перегружена ни событиями, ни страстями. Обилие страстей утомляет чувствительность души, события обременяют память. Если драматург показывает всю историю целиком, то последовательность ее событий превращается в путаницу. Кроме того, часть из этих событий могут оказаться ужасными и непристойными. Их показывать на сцене нельзя [д'Обиньяк, 1980, с. 348]. Вообще по правилам классицизма прямое изображение сцен убийства недопустимо. Кровопролития могут совершаться или за сценой, или упоминаться в репликах действующих лиц. Критерий меры — рассудительность [д'Обиньяк, 1980, с. 334]. Правило единства действия и состоит в необходимости выбора для пьесы лишь одного значительного события, и дальнейшего развертывания уже через него всей истории целиком [д'Обиньяк, 1980, с. 341]. Причем действие это должно быть простым, а при выносе на сцену одного действия нельзя упустить

ни одного из естественно сопутствующих обстоятельств
[д'Обиньяк, 1980, с. 342].

Таким образом, идеальная пьеса есть результат *обобщения* — событий, характеров и страстей. В ней должно говориться только о главном. Однако главное событие должно быть сопровождаемо как бы реестром сопутствующих обстоятельств. Причем реестр этот должен быть полным.

Все это прямо соотносится со вторым, третьим и четвертым правилами метода. Да и сам метод есть концентрированная познавательная программа, представленная в наиболее простой форме. В «Правилах для руководства ума» Декарт дает такое определение метода:

Под методом же я разумею достоверные и легкие правила, строго соблюдая которые человек никогда не примет ничего ложного за истинное и, не затрачивая напрасно никакого

усилия ума, но постоянно шаг за шагом приумножая знание, придет к истинному познанию всего того, что он будет способен познать [*Декарт*, 1989, с. 86].

Вообще характерно, что двадцать одно правило из «Правил...» сокращено в «Рассуждении...» до четырех. Даже в своей теории космологии для сотворения воображаемого (но могущего быть и реальным) мира Декарт выбирает всего два первоначальных и крайне *простых* элемента — протяженную материю и движение [*Декарт*, 1989, с. 196–199].

Ясность

В новоевропейскую философию надолго вошли два критерия истинного знания, предложенного Декартом, — ясность и отчетливость. Оба они возможны там, где изучаемые объекты либо сами по себе являются простыми, либо могут быть редуцированы до простых элементов. Ясность господствует не только в познавательных процессах, но и в мышлении вообще. Декарт, особенно в ранних сочинениях, часто использует средневековую терминологию метафизики света. Он пишет о «естественном свете разума», используя все возможности этой метафоры. С требованием ясности, или даже с желанием видеть во всех процессах только ее, связано любопытное отрицание сна без сновидений, то есть процессов, совершенно не сопровождаемых никакой мыслительной деятельностью. Стремясь к простоте и понятности модели мышления, Декарт шел против эмпирической очевидности, которая, правда, была вскоре восстановлена в правах в рамках философии сознания Локка и Лейбница.

Ясность — ключевое понятие для Буало. Он восхищается Малербом за то, что тот первый подчинил Музу правилам, и за то, что принес в поэзию чистоту (*la pureté*) и ясность (*la clareté*). Ясность, как и простота, необходимы именно уму (*le sens*), ибо он, единственный адресат поэтических строк, немедленно устаёт от темных (*tard*) фраз [*Буало*, 1980, с. 427; *Boileau*, 1985, р. 230].

Буало тоже использует световую метафорику по отношению к разуму. Он пишет о «дне разума» («*le jour de la raison*» [*Boileau*, 1985, р. 231]), неоднократно повторяет прилагательные, выражающие качества «светлый/темный» (*obscur*, *net*, *clair*).

Тождество личности

Проблема тождества личности в указанный период вообще заслуживает отдельного изучения. О ней писали Локк, Лейбниц, Юм, Батлер (Butler J.), Рид (Reid T.), Бити (Beattie J.), Шефтсбери (Shaftesbury) и Хатчесон (Hutcheson). Основной вопрос проблемы — какая связь между многообразными психическими состояниями, меняющимися во времени, и тем, по-видимому, постоянным, что мы называем нашим **Я**. Иначе вопрос можно поставить так: существует ли какое-либо неизменное **Я** (личность) среди многообразия ментальных состояний?

Особый интерес к этой проблеме характерен именно для новоевропейской культуры, начиная с XVII века, когда индивид становится сам себе интересен превращаясь в предмет психологического анализа. Раздумья о тождестве личности целиком входят в состав рождающейся в то же время философской психологии — т.е. по преимуществу априорной дисциплины, строящейся на аргументации, посылках и выводах, а не на экспериментах и опытах. Эта дисциплина позже, в трудах Х. Вольфа, стала называться рациональной психологией.

В теории классицизма проблема тождества личности встает как проблема неизменности, выдержанности от начала до конца пьесы характера персонажа. Так, например, злой персонаж не должен иметь добрых намерений [Мнение, 1980, с. 279]. Академики осуждают решение Химены выйти замуж за Родриго, так как ее благонравие, добродетели, показанные в начале пьесы, противоречат любовной страсти к Родриго — убийце ее отца [Мнение, 1980, с. 279]. Корнель, по мнению академиков, не выдерживает добропорядочность Химены до конца, он, вопреки законам разума и природы,

вместил в сознание одного и того же лица — и на протяжении менее чем двадцати четырех часов — две столь несовместных мысли, /.../ какие нельзя было бы согласить и в течение целой жизни [Мнение, 1980, с. 282].

Отсюда ясно, что правило двадцати четырех часов служит обеспечению тождества личности, главный враг которого — продолжительное время. За целую жизнь характер, строй мыслей может поменяться. Но совершенно не правдоподобно, чтобы он изменился за сутки. Персонаж должен срастись с характером, данные ему в первой сцене первого акта, а раз приняв какое-либо решение, придерживаться его до конца [Мнение, 1989, с. 296].

Та же последовательность, стремление к тождеству, определяет жизнь Декарта. Решение обратиться от чтения книг к путешествиям, а от путешествий — к разработке собственной философии и новой

науки осознается им как точки конца и начала определенных жизненных этапов. Внутри каждого из них нет места сомнениям, душевным метаниям и нерешительности. Каждый этап подчинялся одному из правил морали —

Оставаться настолько твердым и решительным в своих действиях, насколько это было в моих силах, и с не меньшим постоянством следовать даже самым сомнительным мнениям, если я принял их за вполне правильные [*Декарт*, 1989, с. 264].

С такой же настойчивостью он подчинялся и собственным правилам метода. Декарт настолько уповал на него, что часто, даже не читая книг, содержащих решение научных задач, предпочитал своими силами решать их [*Асмус*, 1956, с. 83].

Также в теории сознания, в своем знаменитом учении о *cogito*, Декарт не признавал прерывности мышления:

Я есмь, я существую — это очевидно. Но сколь долго я существую? Столько, сколько я мыслю. Весьма возможно, если у меня прекратится всякая мысль, я сию же минуту уйду в небытие [*Декарт*, 1994, с. 23].

Нормативная эстетика, с требованием жанровой и стилиевой определенности, создавала модель личности как константы. Во французском театре каждый тип, характер был носителем своего дискурса. Определенность и заданность языка дополнялась устойчивостью сюжетных ходов. Положение дел полностью меняется с наступлением XVIII века, с появлением жанра романа, произведшего инверсию персонажа и обстоятельств. В романе акцент ставился на процесс развития личности, ее роста или деградации, психологической или моральной изменчивости. В философии XVII века, аналогично литературе этого же периода, субъект, наиболее ярко обозначенный Декартом, ценен константностью своего разума, своего Я. Обретая идею метода, доходя до истины, субъект словно бы утрачивает свою индивидуальную личную процессуальность, становится носителем вневременной нормы и вечной ценности. Декарт определял Я через родовое понятие мыслящей субстанции, то есть через свойство, общее всем людям, абстрагируясь от конкретных, житейских и повседневных характеристик. Все многообразие ментальных актов, страстей, чувств в итоге редуцируются до родового понятия мышления, обретая завершенность, единство, простоту, тождество в *cogito*. Та же последовательность, стремление к тождеству, определяли и жизнь Декарта.

Характерно, что с окончанием риторической эпохи меняется и модель личности в философии. На смену простому субъекту *cogito* приходит поток перцепций, нетождественное, неединое, несубстан-

циональное, разбитое Я в философии Дэвида Юма. Юм пытается собрать рассыпанные ментальные акты в одно целое, но его попытки нерешительны, он заранее предчувствует их бесплодность и, в конце концов, оставляет их вовсе. Единство на некоторое время было возвращено личности Кантом в его знаменитом учении о трансцендентальном единстве апперцепции.

У Декарта, как известно, нет специальной эстетической теории, теории художественного творчества (исключение — ранняя работа по теории музыки — «Компендиум музыки» — написанная в 1618 г, когда Декарту было 22 года). Учитывая результаты нашего исследования, можно заявить, что, если бы Декарт занялся разработкой эстетики, он создал бы доктрину классицизма.

Использованная литература

D'Aubignac F.H. La pratique du théâtre // <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-87358>

Boileau N., 1985, L'art poétique // *Boileau N.* Satires, pitres, Art poétique. Gallimard, p. 225–258.

Descartes, 1997, Le discours de la méthode // *Descartes.* Œuvres philosophiques de Descartes. P., Dunod, Bordas, t. 1, p. 549–650.

Scudéry M. de, a, L'apologie du théâtre // <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-89663>

Scudéry M. de, b, Observations sur le Cid // <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-89667>

Буало Н., 1980, Поэтическое искусство // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Изд-во Московского университета, пер. С.С.Нестеровой и Г.С.Пиларова под ред. Н.А.Шенгели, с. 425–439.

Декарт Р., 1989 (Т. 1), 1994 (Т. 2), Соч.: В 2 т., пер. С.Ф.Васильева, М.А.Гарнцева, Н.Н.Сретенского, С.Я.Шейман-Топштейн и др. М.: Мысль.

Корнель П., 1980, а, Рассуждение о полезности и частях драматического произведения // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Изд-во Московского университета, пер. Н.П.Козловой, с. 361–377.

Корнель П., 1980, b, Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости // Там же. Пер. В.Покровского, в новой ред. Н.П.Козловой, с. 378–384.

Корнель П., 1980, с, Рассуждение о трех единствах — действия, времени и места // Там же. Пер. В.Покровского, в новой ред. Н.П.Козловой, с. 384–391.

Лафонтен Ж. де, 1980, Сказки и новеллы в стихах // Там же. Пер. Е.П.Гречаной, с. 406–412.

Менардьер И.-Ж. Пиле де Ла, 1980, Рассуждение // Там же. Пер. Г.К.Косикова, с. 299–319.

Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид», 1980 // Там же. Пер. Г.К.Косикова, с. 273–298.

Мольер Ж.-Б., 1980, Критика «Школы жен» // Там же. Пер. А.М.Арго, с. 392–405.

Д’Обиньяк Ф., 1980, Практика театра // Там же. Пер. М.С.Гринберга, с. 320–360.

Расин Ж., 1980, Предисловие к трагедии «Андромаха» // Там же. Пер. А.Оношквич-Ящыны, с. 419–420.

Расин Ж., 1980, Предисловие к трагедии «Британник» // Там же. Пер. А.Кочеткова, с. 420–421.

Расин Ж., 1980, Предисловие к трагедии «Береника» // Там же. Пер. Н.Я.Рыковой, с. 421–424.

Спор о древних и новых, М., Искусство, 471 с. (серия «История эстетики в памятниках и документах»), сост., вступит. ст. В.Я.Бахмутского, пер. с фр. Н.В.Наумова.

Тай Ж. де Ла, 1980, Об искусстве трагедии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Изд-во Московского университета, пер. М.С.Гринберга, с. 249–254.

Театр французского классицизма, Пьер Корнель, Жан Расин, 1970. М.: Худ. лит., 608 с.

Шаплен Ж., 1980, Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Изд-во Московского университета, пер. Е.В.Клюевой, с. 265–272.

Юэ П.-Д., 1980, Трактат о возникновении романов // Там же. Пер. Е.П.Гречаной, с. 412–418.

Pavis Patrice, Dictionnaire du theater. P., Dunod, 325 p.

Melehy H., 1997, Writing Cogito: Montaigne, Descartes, and the Institution of the Modern Subject. State University of New York Press, Albany, 210 p.

Аверинцев С.С., 1989, Два рождения европейского рационализма и простейшие реальности литературы // Человек в системе наук. М., с. 332–342.

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В., 1994, Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. М.: Наследие, с. 3–38.

Айер А., 1996, Я мыслю, следовательно я существую // Логос. № 8, с. 44–51.

Аникст А.А., 1967, История учений о драме, Т. 1, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 456 с.

Арно А., Николь П., 1991, Логика, Или искусство мыслить. М.: Наука, пер. с фр. В.П.Гайдамака, 416 с.

Асмус В.Ф., 1956, Декарт. М, 372 с.

Баженова Л., 1979, К вопросу о стилиевой природе трагикомедии П.Корнеля «Сид» // Проблемы стиля и жанра в театральном искусстве: Межвузовский сборник научных трудов. М.: ГИТИС, с. 69–85.

Балашов Н.И., 1956, Пьер Корнель. М.

Барт Р., 1994, Из книги «О Расине» // *Барт Р.* Избр. Работы. Семиотика. Поэтика. М., с. 142–208.

Бахмутский В.Я., 1994, Время и пространство во французской классической трагедии XVII века // *Бахмутский В.Я.* В поисках утраченного. М., с. 3–19.

Бахмутский В.Я., 1994, На рубеже двух веков // *Бахмутский В.Я.* В поисках утраченного (от классицизма до Умберто Эко), статьи разных лет. М.: МПП «Измайлово», с. 49–85.

Большаков В.П., 2001, Корнель. М.: УЦ «Перспектива», 308 с.

Большаков В.П., 1992, Французская драматургия первой половины XVII века и мировоззрение Нового времени, Орехово-Зуево.

Васильев В.В., 2003, История философской психологии. Западная Европа — XVIII в. Калининград: ГП «КГТ», 560 с., сер. «Stoa Kantiana».

Вебер М., 1990, Протестантская этика и дух капитализма // *Вебер М.* Избр. произведения, пер. с нем. М.И.Левинной, А.Ф.Филиппова, П.П.Гайденко. М., Прогресс, с. 61—272.

Виндельбанд В., 1908, История философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками. Т. 1. 2 изд. СПб.

Випнер Ю.Б., 1967, Формирование классицизма во французской поэзии начала XVI века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 543 с.

Випнер Ю.Б., 1990, Поэзия барокко и классицизма // *Випнер Ю.Б.* Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века). М., с. 79—107.

Вольф, 2001, Метафизика // Христиан Вольф и философия в России. СПб.: РХГИ, 2001, с. 227—358.

Гайденко П.П., 2000, История новоевропейской философии в ее связи с наукой. М., 456 с.

Гарнец М.А., 1987, Проблема самосознания в западноевропейской философии (от Аристотеля до Декарта). М.: Изд-во Моск. ун-та.

Гачев Д., 1937, Картезианство и «Поэтика» Буало // *Буало.* Поэтическое искусство. М.: Худ. лит., с. 5—34.

Геллер Э., 2003, Разум и культура. Историческая роль рациональности и рационализма. М., Моск. Школа полит. исслед., пер. с англ. Е.Понизовкиной, 252 с.

Глядешкина З.И., 2001, Рене Декарт и его время. Лекция по курсу «Музыкально-теоретические системы». РАМ им. Гнесиных. М., 144 с.

Дильтей В., 2001, Три эпохи эстетики и ее сегодняшняя задача // *Дильтей В.* Собр. соч.: В 6 т., под ред. А.В.Михайлова и Н.С.Плотникова, т. 4: Герменевтика и теория литературы, пер. с нем. В.В.Бибихина и Н.С.Плотникова. М.: Дом интеллект. книги, с. 437—490.

Доброхотов А.Л., 1986, Категория бытия в классической западноевропейской философии. М., Изд-во Моск. ун-та.

Доброхотов А.Л., 1987, «Беспредпосылочное начало» в философии Платона и Канта // Историко-философский ежегодник. М.: Наука.

Доброхотов А.Л., 1996, Онтология и этика когито // Встреча с Декартом. М.: Ad Marginem, с. 23—35.

Доброхотов А.Л., 2000, Эпохи европейского нравственного самосознания // Этическая мысль. Ежегодник. М., с. 70—87.

Кадышев В., 1990, Расин. М.

Козлов С.Л., 1986, Категория *joli* во французской культуре XVII—XVIII веков // Литература в контексте культуры. Изд-во МГУ, с. 128—144.

Козлова Н.П., 1980, Ранний европейский классицизм (XVI—XVII вв.) // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Изд-во Моск. ун-та, с. 5—28.

Крапц Э., 1902, Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм, пер. М.Савинской, под ред. и послесл. Ф.Д.Батюшкова. СПб., 214 с.

Лейбниц Г.В., 1984, Заметки Г.В.Лейбница о жизни и учении Декарта // *Лейбниц Г.В.* Собр. соч.: В 4 т., Т. 3. М.: Мысль, пер. с лат. Н.А.Федорова, с. 159—164.

Ляткер Я.А., 1975, Декарт. М.: Мысль, 198 с.

- Матвиевская Г.П.*, 1976, Рене Декарт. М.: Наука, 272 с.
- Обломиевский Д.Д.*, 1968, Французский классицизм. М.: Наука, 375 с.
- Оссовская М.*, 1987, Рыцарь и буржуа: исследования по истории морали, пер. с пол. М.: Прогресс, 528 с.
- Пахсарьян Н.*, XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // http://shadow.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Pakhsaryan_17.htm
- Пахсарьян Н.Т.*, 2000, Философско-эстетические следствия научной революции и проблема художественной целостности литературы XVII века // <http://natapa.msk.ru/biblio/works/revolution.htm>
- Пахсарьян Н.Т.*, 2001, статья «Классицизм» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, с. 363–366 // <http://natapa.msk.ru/biblio/works/classicus.htm>
- Писарчук Л.Ю.*, 2005, Р.Декарт и классицизм // Вест. Оренбург. Гос. Ун-та, № 1 (39), с. 41–57.
- Погоняйло А.Г.*, 1998, Философия механической игрушки, или апология механицизма. СПб.: Изд-во СПб-го ун-та, 164 с.
- XVII век в Европейском литературном развитии, материалы международной конференции «Вторые Лафонтеновские чтения», 1996. СПб.: Образование, 48 с.
- Свидерская М.И.*, 1994, Европейский классицизм XVII столетия. Исходные понятия // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. М., Изобразительное искусство, с. 25–32.
- Свидерская М.И.*, 1997, Барокко XVII столетия. Система художественного видения и стиль // Художественные модели мироздания. Взаимодействия искусств в истории мировой культуры, книга 1. М.: НИИ РАХ, с. 149–174.
- Свидерская М.И.*, 2001, Караваджо, первый современный художник. СПб.: «Дмитрий Буланин», 240 с.
- Свидерская М.И.*, 2002, Цивилизаторская природа академизма // <http://www.msviderskaya.narod.ru/ac.htm>
- Сигал Н.А.*, 1957, «Поэтическое искусство» Буало // *Буало*. Поэтическое искусство. М.: Гос. Изд-во худ. лит., с. 7–52.
- Степанов Ю.С.*, 1990, Пор-Рояль в европейской культуре // *Ароно А., Лансло Кл.* Грамматика общ. и рацион. Пор-Рояля. М.: Прогресс, с. 5–66.

Примечания

- ¹ Et consultez longtemps votre esprit et vos forces [*Boileau*, 1985. P. 227].
- ² Au joug de la raison sans paine elle fléchit,
Et loin de la gêner, la sert et l'enrichit [*Boileau*, 1985. P. 228].
- ³ Tout doit tender au bon sens: mais, pour y parvenir,
Le chemin est glissant et pénible à tenir;
Pour peu qu'on s'en écarte, aussitôt l'on se noie.
La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie [*Boileau*, 1985. P. 228].
- ⁴ “Conduire par ordre mes pensées...” [*Descartes*, 1997. P. 587].
- ⁵ Mais la scène demande une exacte raison... [*Boileau*, 1985. P. 243].

-
- ⁶ Durant les premiers ans du Parnasse François
Le caprice tout seul faisait toutes les lois.
La rime, au bout des mots assembles sans mesure,
Tenait lieu d'ornements, de nombre et de césure [*Boileau*, 1985. P. 230].
- ⁷ Fuyez de ces auteures l'abondance sterile
Et ne vous charger point d'un detail inutile.
Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant;
L'esprit rassasié le rejette à l'instant
Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire [*Boileau*, 1985. P. 228].