

УДК 82  
ББК 83+83.3(4Фра)5

## КАТЕГОРИЯ ПРАВДОПОДОБИЯ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА

© 2020 г. А.Е. Махов

*Институт мировой литературы  
им. А.М. Горького Российской академии наук,  
Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 28 января 2020 г.*

*Дата публикации: 25 июня 2020 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-10-33

**Аннотация:** В статье дан анализ категории правдоподобия (*vraisemblance*), занимающей центральное место в поэтологической системе французского классицизма. Используя уже давно существующую (как в поэтике, так и в риторике), но периферийную категорию, поэтологи классицизма впервые превратили принцип правдоподобия в доминанту поэтологической системы: принцип распространяется на все крупные жанры и на основные составляющие поэтического материала — события, ситуации, поступки, характеры. Дефиниции правдоподобия в текстах французских теоретиков можно свести к трем основным идеям: правдоподобие представляет собой 1) некую универсальную модель, противопоставленную единичному, случайному, беспорядочному; 2) «должное» — то, что «должно быть»; 3) то, что согласуется с общим мнением. Все три определения предполагают различие правдоподобия и «правды» как таковой; однако это различие может принимать разные конфигурации. Правдоподобие может полностью замещать правду; может включать в себя правду, если эта правда правдоподобна; может смешиваться с правдой. Два первых определения связывают правдоподобие с принципом подражания, а третье — с принципом убеждения, что позволяет говорить о двух аспектах правдоподобия, миметическом и риторическом (рецептивном). Соотнесение правдоподобия с «мнениями» реципиентов в конечном итоге привело к рождению представления о его национально-исторической относительности: на смену идее единственно возможного правдоподобия, совпадающего с «мнением» современной французской публики, пришло представление о правомочности различных инокультурных «мнений» о правдоподобном.

**Ключевые слова:** классицизм, правдоподобие, правда, декорум, подражание, убеждение.

**Информация об авторе:** Александр Евгеньевич Махов — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.  
ORCID ID: 0000-0002-1675-5542

**E-mail:** makhov636@yandex.ru

**Для цитирования:** Махов А.Е. Категория правдоподобия в литературной теории французского классицизма // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 2. С. 10–33.  
DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-10-33



## THE CATEGORY OF VERISIMILITUDE IN THE LITERARY THEORY OF FRENCH CLASSICISM

This is an open access article  
distributed under the Creative  
Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2020. A.E. Makhov

*A.M. Gorky Institute of World Literature  
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: January 28, 2020*

*Date of publication: June 25, 2020*

**Abstract:** The article provides an analysis of the category of verisimilitude (*vraisemblance*) that occupies a central place in the poetological system of French classicism. This category has already existed for a long time (both in poetics and rhetoric) as a peripheral one; theorists of classicism for the first time have turned the principle of verisimilitude into the dominant notion of the poetological system: this principle was applied to all major genres and to the main components of the poetic material — events, situations, actions, and characters. The definitions of verisimilitude in the texts of French theorists can be reduced to three main ideas: verisimilitude is 1) a certain universal pattern opposed to all that is singular, accidental and irregular; 2) something that “should be”; 3) something that is consistent with the general opinion. All the three definitions imply a distinction between verisimilitude and “truth”; however, this distinction may take different configurations. The verisimilitude can completely substitute the truth; it may include truth if that truth is believable; it may be mixed with truth. The first two definitions connect verisimilitude with the principle of imitation, and the third one — with the principle of persuasion; therefore, we can talk about two aspects of verisimilitude, mimetic and rhetorical (receptive). The correlation of the verisimilitude with the “opinions” of the recipients ultimately led to the notion of its national and historical relativity: the idea of the only possible verisimilitude that coincides with the opinion of the modern French public was replaced by the idea of the validity of various foreign opinions on verisimilitude.

**Keywords:** classicism, verisimilitude, truth, decorum, imitation, persuasion.

**Information about the author:** Alexander E. Makhov, DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St. 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: 0000-0002-1675-5542

**E-mail:** makhov636@yandex.ru

**For citation:** Makhov A.E. The Category of Verisimilitude in the Literary Theory of French Classicism. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 2, pp. 10–33. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-2-10-33

Правдоподобие (*vraisemblance*) — центральная категория поэтики французского классицизма, которая определяет и надлежащее отношение произведения к реальности, и способность произведения надлежащим образом воздействовать на реципиента. В категории правдоподобия французским теоретикам удалось соединить миметический и рецептивный аспекты своей поэтики; в миметическом аспекте правдоподобие соотносится с «правдой» (*vrai, verité*), а в рецептивном — с, казалось бы, совсем далеким риторическим понятием декорума, «благопристойного» (*bienséant*) как соответствующего «общему мнению». Как удалось правдоподобию обрести такую двойственность? Для ответа на этот вопрос необходимо предпринять анализ, который выходил бы за рамки свода высказываний о правдоподобию, уже существующего в отечественном литературоведении [3].

### **Истоки классицистического учения о правдоподобию**

Категория правдоподобия не была изобретена поэтологами классицизма: она существовала уже в античности, как в поэтологическом, так и в риторическом контексте. Основным источником была «Поэтика» Аристотеля с ее категорией вероятного (*εἰκόσ*), которая дополняется категорией необходимого: перелом в трагедии происходит «по вероятности или необходимости» (1451a, 13–14); поэт должен говорить о возможном «в силу вероятности или необходимости» (1451a, 35–36; перевод М.Л. Гаспарова). Предпочтение правдоподобного реальному, столь важное для классицистической доктрины, также восходит к Аристотелю, предлагающему поэту предпочесть невозможное, но правдоподобное (1460a, 26) или невозможное, но убедительное (1461b, 10) — возможному, но неубедительному. Им-

плицитно присутствующее в этом предписании понятие убеждения свидетельствует о том, что уже Аристотель принимает во внимание риторический аспект правдоподобия (правдоподобно то, что принимается на веру реципиентом). Однако еще яснее этот аспект будет выражен в римской риторике, в частности, в «Риторике к Гереннию», помещающей правдоподобие в число трех необходимых для «*paratio*» качеств: повествование должно быть «кратким, ясным, правдоподобным (*ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit*)»; повествовать нужно в соответствии с тем, «чего требуют характер (*mos*), мнение, природа» — т. е. согласно общепринятым представлениям; если не выполнить это требование, сама «истина (*veritas*)» «не сможет вызвать доверия» (I, 14). Римская риторика здесь близко подходит к классицистическому пониманию правдоподобного как соответствующего общему мнению. Идея такого соответствия могла вычитываться и из совета Горация либо измышлять, либо «следовать преданию (*fama sequere*)» («Поэтическое искусство», 119). Горацианская «*fama*» в средневековых комментариях была истолкована именно как «мнение людей». Так, анонимный *accessus* XII в. к «Поэтическому искусству» утверждает, что, согласно Горацию, поэт, как и художник, «должен подражать природе вещей как она предстает в реальности или во мнении людей (*debet imitari naturam rerum vel in veritate vel ita ut est in opinione hominum*)»; кентавр не существует, но поэт может его изображать так, как он существует во мнении (*sicut habet fabulosa opinio hominum*). Поэт, вводя фантастическое (*ficticia*), не должен отступать от «общего представления» о нем (цит. по: [25, р. 104–105]). Используя уже существующий концепт правдоподобия, поэтологи классицизма впервые выдвигают его в центр поэтологической системы. Если для Аристотеля «понятие правдоподобия было второстепенным» и требовалось лишь для того, чтобы «легитимировать некоторые невозможные в реальности сюжеты» [7, р. 201], то в поэтике классицизма концепт, примененный сначала к драме, затем распространяется на все крупные жанры и на основные составляющие произведения: правдоподобием должны обладать события, ситуации, поступки, характеры, нравы.

### **Три основных определения правдоподобия**

Многочисленные дефиниции правдоподобия в текстах теоретиков можно свести к трем основным тезисам, каждый из которых определя-

ет его путем противопоставления: правдоподобие 1) некая универсальная «идея» («модель», «образец»), противопоставленная единичному, случайному, беспорядочному; 2) должное (то, что «должно быть»), в отличие от существующего в реальности, но лишённого «обязательности»; 3) то, что согласуется с общим мнением, в противоположность тому, что не может быть принято на веру. Различие между этими определениями не становится предметом рефлексии теоретиков, которые воспринимают их как единый аргументативный комплекс, не содержащий противоречий. Но мы рассмотрим эти тезисы по отдельности.

*Правдоподобие как универсальная идея-модель.* Так понимаемое правдоподобие противопоставляется несовершенной «правде» реальности; оно соответствует сущностному, а правда — акцидентальному: «Правда почти всегда несовершенна (défectueuse), из-за смешения отдельных качеств, которые ее составляют. Всё, что рождается в мире, родившись, удаляется от совершенства своей идеи. Подлинники и модели надо искать в правдоподобию и в универсальных первопричинах вещей...» [30, р. 41]. Неоплатонический тон такого рода рассуждений (правдоподобие связывается с миром чистых идей, противостоящим материальному и единичному), отмечавшийся исследователями [26, р. 300], особенно ясно выражен у Пьера Ле Муана, призывающего поэта оставить материальную реальность, подняться «над частным» и «искать свои подлинники в универсальном»; правда в материальном мире «изуродована и несовершенна», пусть же поэт обратится «к Возможности (Possibilité), которая совершенно чиста; пусть он изучает, копирует, изображает правдоподобное, которое целокупно и совершенно (entiere et parfaite)» [23, р. 10].

В таком понимании оппозиция «правда — правдоподобие» коррелирует с противопоставлением поэзии и истории, намеченным уже в «Поэтике» Аристотеля («поэзия больше говорит об общем, история — о единичном», 1451b, 4–5) и актуализированным теоретиками классицизма: «Искусство, намереваясь передать универсальную идею вещей, очищает (épure) их от недостатков и неправильностей, которые история, в силу строгости своих законов, вынуждена терпеть» [14, р. 366]. Очищение, о котором говорит Шаплен, в другом его тексте определено как отвлечение (abstraction) свойства от конкретного лица, которому оно принадлежит; воспринимая поэтическое произведение, пишет Шаплен, я вижу не «бла-

гочестивого Энея и гневного Ахилла», но «благочестие с его следствиями и гнев с его результатами» [12, р. 86–87]. Таким образом, у Шаплена «процесс абстрагирования привязан не только к творческим операциям поэта, но и к реакциям аудитории или читателя» [26, р. 301]; реципиент вносит свой вклад в создание эффекта правдоподобия, понятого как обобщенное / идеальное. В том же тексте Шаплен противопоставляет поэзию истории по иному, нежели у Аристотеля, критерию: в предметы поэзии легче поверить, чем в факты истории, поскольку поэзия «сама по себе (*de soi-même*) вызывает веру», в то время как история «заключает в себе лишь голую истину (*la vérité nue*), не вызывающую веры без помощи и поддержки другой [истины]» [12, р. 88]. Комментируя это высказывание, М.-Н. Казальс справедливо замечает: «Истина в поэзии возникает из одной лишь рецепции, а не из гипотетической связи с реальностью» [9, р. 24]. С рецептивной точки зрения обосновывает превосходство поэзии над историей и Андре Дасье, переводчик и комментатор «Поэтики» Аристотеля: факты истории, в силу их частного характера, могут применить к себе лишь немногие («из тысячи людей найдется лишь один, кому они могут соответствовать»), в то время как «общие предметы (*les choses generales*)», о которых говорит поэзия, применимы ко всем. Это превосходство Дасье осмысляет в моральном плане: поэзия именно потому «более нравственна и назидательна», чем история, что «общие предметы превосходят частные» [17, р. 137].

*Правдоподобие как должное.* Аристотель предлагает поэту на выбор три модуса подражания (в его отношении к реальности): поэт должен подражать «или тому, как было и есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть» («Поэтика». 1460b, 10). Сосуществование (в той или иной степени) этих модусов изредка допускается и в литературных суждениях эпохи классицизма — например, в сравнении Корнеля и Расина у Жана де Лабрюйера, утверждавшего (в «Характерах»), что Корнель «рисует людей такими, какими они должны быть», а Расин — «такими, какие они есть». Однако общая тенденция состояла в том, что из трех возможностей, предложенных Аристотелем, выбиралась третья: поэт изображает то, «как должно быть»; это должностное в свою очередь связывалось с правдоподобием. Такая конструкция ясно очерчена уже в «Предисловии к “Адонису”» Шаплена: поэт говорит лишь о том, «что должно быть (*ce qui doit être*)», а то, что должно быть, «всегда правдоподобно». В том же тексте оп-

позиция «реальное — должное» связывается с противопоставлением истории, предмет которой — «вещи как они есть (*les choses comme elles sont*)», и поэзии, которая показывает, какими они «должны быть» [12, р. 86–87]. Рапен, утверждая необходимость правдоподобия в поэзии, также связывает его с долженствованием, противопоставляя правдоподобие — правде (*verité*): «Правда делает вещи лишь такими, каковы они есть, а правдоподобие делает их такими, какими они должны быть (*doivent estre*)» [30, р. 41]. Франсуа д’Обиньяк применяет тезис о «должном» (в его связи с правдоподобием и в противопоставлении истории) к театру: «На сцене все изображается не таким, каким является в действительности, но таким, каким должно быть... Историк должен просто рассказывать о том, что произошло <...>, театр же должен воссоздавать происшедшее в виде и правдоподобном и приятном» [2, с. 334].

«Должное» как истинный предмет поэзии соединяет в себе два значения, которые, вслед за П. Гарнье, можно определить как «логическое и моральное» [18, р. 51]. Классицистическое «*devoir*» обозначает не только то, что «более возможно», но и то, что «морально более правильно» [27, р. 270]. Так, согласно «Мнению Французской академии о “Сиде”» Корнея, поведение Химены по отношению к Родриго «неправдоподобно» не только потому, что благонравная девушка не могла согласиться (пусть и молчаливо) с возможностью выйти замуж за убийцу своего отца (нарушение морального долженствования), но и потому, что это поведение представляет собой «неправильность», возможную в реальности, но нетерпимую в поэзии (нарушение разумного устройства мира, т. е. логического долженствования). Идея логического долженствования ясно выражена Шапленом в «Предисловии к переводу “Адониса”»: «В историях [т. е. в исторических текстах. — А.М.] происшествия и события <...> не упорядочены (*non réglés*), будучи зависимы от случая (*fortune*), который в равной степени приносит благополучие как дурным, так и добродетельным людям и неразборчиво губит как тех, так и других»; в поэзии же «последовательность действий» должна вытекать «из добродетели или порока, природа которых состоит в том, чтобы вознаградить или погубить тех, кто будут им следовать» [12, р. 86]. Моральная правильность (наказание дурных и вознаграждение добродетельных) представляется Шаплену следствием естественной логики событий, «правильная» причинная связь которых должна приводить именно к

такому итогу. Философской основой такого воззрения на поэзию является вера в разумное устройство мира, омрачаемое, однако, вторжениями случая («fortune» в терминологии Шаплена вызывает ассоциацию с Фортунной из «Утешения Философией» Боэция, противостоящей Провидению как основе разумного Божественного мироустройства); эти вторжения случая-«Фортуну» поэзия должна исключить из своего мира. В широком поэтологическом контексте предписания Шаплена можно рассматривать как отдаленный ответ на сетования Платона, полагавшего, что поэты «превратно судят о людях», изображая несправедливых людей счастливыми, а справедливых — несчастными («Государство», кн. 3, 392а; перевод А.Н. Егунова); вслед за Платоном Шаплен предлагает запретить подобного рода «суждения», видя в них не только аморальность, но и противоречие естественному и разумному порядку событий, «разрыв каузальной связи» [18, р. 51], а тем самым и неправдоподобие.

Логический (каузальный) и моральный аспекты правдоподобия, понимаемого как долженствование, самими теоретиками классицизма не различались. Осуждая как «неправдоподобные» поступки, аналогичные вышеупомянутому поведению Химены, теоретики имели в виду «одновременно и то, что эти поступки противоречат нравственным принципам, и то, что они противоречат всякому разумному предвидению...» [1, с. 301]. Таким образом, «каузальность и моральность составляли единое целое: порочный герой попадал в несчастье потому, что дурные поступки, которые он совершал, логически не могли иметь иного исхода» [18, р. 54]. Причина подобного неразличения — в имплицитном, аргіогі принимаемом представлении о разумности мироустройства, охватывающего своей каузальной цепью и моральный мир, в котором пороки и добродетели имеют логически неизбежные следствия. Эта логика морали, собственно, и составляет главный предмет правдоподобного изображения.

*Правдоподобие как соответствие общему мнению.* Третье понимание правдоподобия также восходит к одному из намеченных Аристотелем вышеупомянутых модусов подражания: поэт может подражать тому, «как говорится и кажется» («Поэтика». 1460в, 10; в переводе С. Хэллиуэлла — «тому, что люди говорят и думают»). О других возможных источниках такого понимания («Риторика к Гереннию», «Поэтическое искусство» Горация) было сказано выше. Теоретики классицизма связывают подражание



«существующему во мнении» с концептом правдоподобия, давая последнему еще одно определение: «Правдоподобно всё то, что согласуется с мнением публики (conforme à l'opinion du public)» [30, p. 39]. При этом вставал вопрос, кто, собственно, является носителем этого общего мнения, т. е. кого следует понимать под «публикой», о которой говорит Рапен. Шаплен, уточняя понятие публики, поясняет, что имеет в виду государственных людей, высшее дворянство и всех «honnêtes gens» [13, p. 456], т. е. людей галантных, благовоспитанных. Вместе с тем в число «honnêtes gens», создающих «мнение публики», порой не включаются «ученые». Уже Г.И. Фосс в своей латинской поэтике отмечает, что мнения собственно «ученых» недостаточно для правдоподобия. «Правдоподобно (verisimile) не только то, что видится таковым для ученых <...>, но также и то, что народ (vulgus) полагает таковым. Для поэта достаточно, что народ имеет такое мнение (quod vulgus sic opinatur)» [37, vol. I, p. 140]. Р. Ле Боссю превращает различие мнения ученых и мнения «народа» в оппозицию, приписывая ее Аристотелю, который якобы «полагал, что поэт, когда фабула этого требовала, должен был в меньшей степени сохранять истины истории и сообразовываться со знаниями ученых (savants), чем соответствовать тому, что в глазах народа (peuple) могло сойти за правдоподобное» [22, p. 252]. Правдоподобие в этом суждении противопоставлено и исторической истине, и мнению ученых; в выпаде против последних А. Женетью видит характерное для эпохи «подозрительное отношение ко всякому педантизму» [19, p. 290].

### **Миметический и риторический (рецептивный) аспекты правдоподобия**

Нельзя не заметить, что первые два определения правдоподобия принципиально отличаются от третьего: первые соотносят произведение с реальностью, будь то реальность материальная или высшая реальность идей; последнее — соотносит его же с неким гипотетическим набором воззрений на реальность. В первых двух определениях мы имеем отношение «дискурс — реальность», в третьем — отношение «дискурс — другой дискурс» [18, p. 50], каковым можно признать упоминаемое Рапеном и другими теоретиками «мнение публики». Соответственно различаются и цели правдоподобного изображения: в первых двух случаях оно должно приблизить произведение к подлинной (должной) реальности, очищенной

от случайностей; в третьем — привести «дискурс» реципиента (т. е. совокупность его «мнений») в согласие с дискурсом произведения. Это означает, что два первых определения связывают правдоподобие с принципом подражания, а третий — с принципом убеждения, что позволяет, вслед за Дж. Морган, определить эти два аспекта правдоподобия как миметический и риторический [26, р. 303], или рецептивный. Самими теоретиками они не различались, о чем особенно красноречиво свидетельствует их неотрефлексированное сосуществование у Рапена, который связывает правдоподобие и с «универсальными первопричинами вещей» (миметический аспект), и с «мнением публики» (риторический аспект). Это неразличение объясняется тем, что миметическое правдоподобие в конечном итоге рассматривается как одно из средств убеждения публики и достижения определенного морального воздействия; мимесис подчинен более общей риторической задаче. Классицистическое понимание мимесиса отличается от традиционного аристотелевского подчинением мимесиса риторической функции. Другое отличие состоит в том, что мимесис трактуется как иллюзия, воспринимаемая реципиентом в качестве подлинной реальности; акт мимесиса, в осознании которого для Аристотеля и состояло удовольствие от поэзии, в классицистической теории (по крайней мере применительно к драме) не должен осознаваться. Такое понимание правдоподобия ясно сформулировано Шапленом в «Письме о правиле двадцати четырех часов»: подражание в драматических произведениях должно представлять вещи «как истинные и как присутствующие (*comme vrais et comme présents*)»; правдоподобие изображения должно заставить зрителя чувствовать себя «присутствующим при подлинном событии (*à une véritable évenement*)» и «лишить зрителей любой возможности рефлексировать о том, что они видят, и сомневаться в его реальности» [15, р. 115–116]. Художественным воплощением данного способа восприятия стала пьеса Пьера Корнеля «Комическая иллюзия»: ее герой, наблюдая за действием, которое показывает ему маг Алькандр, верит, что видит происходящее в реальности; лишь в конце ему открывается, что он был зрителем театрального спектакля.

Миметическая иллюзия в конечном итоге оказывается средством возбуждения чувств реципиента, которое в свою очередь служит улучшению нравов. Связь между «правилом» правдоподобия и возбуждением чувств как целью поэта постулирует Жорж де Скюдери: «Среди всех правил, о ко-

торых я говорю, самое важное <...> — правило правдоподобия. Без него нас не захватит этот приятный обман (*agreable tromperie*), который делает так, что нам кажется, что мы сочувствуем удачам и неудачам этих воображаемых героев. Поэт, который ставит своей целью возбуждать чувства (*estmouvoir les passions*) зрителя посредством чувств персонажей <...>, никогда не сможет этого достичь <...>, если то, что он хочет запечатлеть в душе, не будет правдоподобным» [34, р. 74–75]. Такое возбуждение чувств, однако, невозможно без соответствия изображаемого «обычным мнениям и воззрениям людей (*l'opinion et le sentiment ordinaire des hommes*)» [4, р. 76]. Здесь учение о правдоподобию переключается в риторический план: в требовании возбуждать чувства нельзя не узнать риторическое *movege*, а в условии соответствия изображаемого мнениям реципиента — принцип *delectare / conciliare*, состоящий в необходимости расположить к себе слушателей. Соблюдение вышеупомянутых миметических «правил» и риторическая консолидация с «мнениями» реципиента вызывают у последнего состояние доверия к изображаемому; доверие позволяет ему испытывать сильные чувства; возбуждаемые произведением чувства приводят к улучшению «нравов». Эта логическая цепочка ясно прослеживается в следующем рассуждении Шаплена: «Там где отсутствует доверие, отсутствуют также внимание и благорасположение (*affection*); но там, где совсем нет благорасположения, не может быть чувства и, соответственно, очищения (*purgation*) или улучшения нравов людей, которое является целью поэзии» [12, р. 85].

### **Правдоподобие и правда**

Три вышеназванные определения в той или иной степени предполагают противопоставление правдоподобия «правде» как таковой; однако степень этой противопоставленности может быть различной. Правдоподобие в поэзии может вообще исключать правду; может включать в себя правду, если эта правда правдоподобна; может, наконец, «смешиваться» с правдой (в последнем случае они трактуются как взаимодополняющие начала). Таким образом, теоретические манипуляции этими двумя понятиями допускают и строго разделительную стратегию, и стратегию в той или иной степени консолидирующую.

Строго разделительная стратегия, видимо, встречается редко и только в отдельных высказываниях, пример которого находим у Шаплена: он

одобрительно пишет о древних поэтах, которые, осознав, что реальность, зависящая от случайности, «вредит своими неожиданными и неясными событиями их столь похвальному замыслу, все как один изгнали правду со своего Парнаса»; «правдоподобие <...>, а не правда служит инструментом поэту, чтобы направить человека к добродетели» [12, р. 87]. Это суждение строго разделительно — но Шаплен тут же смягчает его оговорками: правда, согласующаяся со «справедливостью и разумом» и правдоподобная, допустима в поэзии. Мы, таким образом, приходим ко второй стратегии, которую следует признать наиболее распространенной: в поэзии допустима правдоподобная правда. В этой стратегии есть и момент разделения (неправдоподобная правда исключается из поэзии), и консолидации (подобающая правда включается в сферу правдоподобного). Последняя, чисто консолидирующая стратегия, самая «либеральная» по отношению к правде, основана не на включении, но скорее на соединении, смешении: рекомендуется смешивать правдивое с правдоподобным; правда не растворяется в правдоподобном, но воспринимается как самостоятельное начало. Суждения такого рода фактически варьируют совет Горация — смешивать правду и ложь (истинный поэт «*veris falsa remiscet*», «Поэтическое искусство», 151); о влиянии Горация свидетельствует и тот факт, что вместо понятия «правдоподобие» часто используется слово «fiction», «вымысел» (при этом предполагается, что он правдоподобен). Так, Мадлен де Скюдери полагает, что основа романной фабулы, соединяющей «исторический фундамент» с вымыслом, — «ложь, смешанная с истиной (*le mensonge mêlé avec la vérité*)» [35, р. 169]; это почти точный перевод совета Горация. Сходная мысль появляется даже у Корнеля, утверждавшего автономную ценность исторической правды, даже неправдоподобной: однако в «Кратком изложении мученичества св. Полиевкта» он говорит об «изобретательном переплетении вымыслов с правдой (*tissure des fictions avec la vérité*), в котором состоит самая прекрасная тайна поэзии» [16, р. 323]; речь идет о деталях и изобретенных эпизодах (*épisodes d'invention*), которые можно вставлять в основную исторически точную сюжетную канву. Принцип смешения правды и вымысла имел большее значение для практической поэтики классицизма: драматурги действительно дополняли исторически точный сюжет изобретенными деталями или слегка модифицировали его в соответствии с «мнением публики»; романисты могли придерживаться обратной стратегии — ис-

пользовали реальную историю и ее героев как фон, на котором разыгрывается вымышленная история с вымышленными основными персонажами («Принцесса Клевская» Мари-Мадлен де Лафайет).

### **Области применения принципа правдоподобия**

Два основных предмета поэтического мимесиса, по Аристотелю, — события, складывающиеся в фабулу, и характеры; склад событий для поэзии важнее, чем характеры. Поэтологи классицизма применяют принцип подражания и к событиям, и ко всем составляющим характера (природный «нрав», социальное положение, пол и т. п.). Самые существенные из запретов, налагаемых на события, — моральные: запрет на изображение торжествующего зла, а также привлекательного порока: «опасны» авторы, которые изображают «порок приятным» [6, р. 121]. Однако даются запреты и на события, слишком неправдоподобные с точки зрения реальности. Так, «действие Самсона, который сокрушил филистимлян ослиной челюстью, — действие героическое; но оно не может быть предметом эпической поэмы, потому что, хотя оно и истинно, оно неправдоподобно и потому слишком чудесно (*merveilleuse*), чтобы быть предложено для подражания» [29, р. 117]. При этом чудесное как таковое не исключалось из сферы правдоподобного, основание для чего находилось отчасти у Аристотеля, допустившего в трагедии «удивительное» («Поэтика», 1451a, 1–10), отчасти же в разработанном самими поэтологами (Кастельветро, а вслед за ним Шапленом, Менардьером, д'Обиньяком) различии правдоподобия обычного и необычного, т. е. включающего в себя события, которые нарушают естественный и ожидаемый ход вещей (см.: [26, р. 296]). В итоге чудесное рассматривается либо как составная часть правдоподобного, либо как необходимое дополнение к нему. Первый ход мысли находим у д'Обиньяка: «...театральное правдоподобие <...> охватывает и чудесное, благодаря чему события становятся особенно возвышенными» [2, р. 338]; второй — у Расина, нашедшего в драматургии П. Корнеля «счастливое» согласие «правдоподобного и чудесного (*le vraisemblable et le merveilleux*)» [28, р. 345]. Более подробно идея необходимого сочетания в сюжете правдоподобных и чудесных событий развита Рапеном: «Фабула (*fable*), чтобы быть совершенной, должна <...> иметь два качества: она должна быть чудесной и она должна быть правдоподобной. Достойной восхищения она становится благодаря второму». Чудесное само

по себе не может нравиться без правдоподобия, но «одно лишь правдоподобие слишком мрачно и вяло (*trop sombre et trop languissante*) для поэзии, а одно лишь чудесное слишком необыкновенно (*trop extraordinaire*)». Необходимо их соединение — ведь публика «получает удовольствие от чудесного, только если в него можно поверить» [30, р. 38–39]. В первом издании «Размышлений...» Рапен приводит и пример события, в котором удачно совмещаются правдоподобие и чудесное: Эней в двенадцатой книге «Энеиды» якобы поднимает скалу, которую не могли бы сдвинуть и десять мужчин, — «это чудо становится правдоподобным благодаря помощи богов, которые принимают сторону Энея против Турна» [31, р. 53]. Однако Рапен осуждает за неправдоподобие того же Вергилия, когда он «заставляет вырасти на дереве золотую ветвь» (в шестой книге «Энеиды»); массово осуждаются за злоупотребление чудесным итальянские и испанские поэты, особенно Ариосто, чудеса которого подобна «пустым фантазиям больного» [30, р. 40] — суждение об Ариосто явно перефразирует горацианское сравнение бессвязной книги со «снами больного» («Поэтическое искусство», 6–7).

При обсуждении жанра романа представление о правдоподобии событий принимает более приземленный характер. Так, Ж.Б.А. де Валинкур в анонимно опубликованной критике романа «Принцесса Клевская» Мари-Мадлен де Лафайет выражает недоумение, зачем автору понадобилось заставить герцога Немура целую ночь бродить в лесу: «Любой другой, нежели герой романа, за эти более чем восемь часов схватил бы простуду» [36, р. 47]. Н. Кремер справедливо отмечает сдвиг в представлениях о правдоподобном, который происходит при переносе внимания поэтологов и критиков от высоких жанров к жанру романа: правдоподобное теперь определяется не нормой, соответствующей «превосходству или образцовости поведения», но опытом жизни в реальном мире [20, р. 9].

Во многих случаях неправдоподобие события / поступка выводится из неправдоподобия характера. Так обстоит дело и с поведением Химены (она поступает неправдоподобно, потому что ее характер невыдержан), и с осуждаемым многими критиками и читателями признанием принцессы Клевской своему мужу в любви к другому мужчине. «Признание госпожи де Клев сумасбродно, оно могло бы быть высказано лишь в подлинной истории», но не в романе; «женщина редко говорит своему мужу, что в нее кто-то влюблен, но никогда — что она любит другого, а не его...» [8, р. 617].

Делая правдоподобие событий производным от правдоподобия характеров (или во всяком случае тесно связывая то и другое), классицисты отступают от Аристотеля, для которого, напротив, характеры производны от действий («затрагиваются [лишь] через посредство действий») и, более того, вообще необязательны — действие возможно и без характеров («Поэтика». 1450а, 15–30). При этом классицистская поэтика учла, конечно, краткое рассуждение Аристотеля о характерах, которые должны обладать четырьмя качествами: быть «хорошими», «сообразными», «похожими», «последовательными» («Поэтика». 1454а, 15–30). Эти требования уже Шапленом в предисловии к «Адонису» сведены к двум: хорошее и сообразное объединены в понятии соответствия (*convenance*), ибо «хорошее» есть в то же время «соответствующее»; похожее и последовательное — в понятии равенства (*égalité*), т. е. выдержанности характера: он на протяжении всего произведения должен проявлять качества, которые были ему приписаны в начале. Ла Менардьер в «Поэтике» посвящает целую главу пороку «неравенства чувств (*Les sentimens inégaux*)», т. е. их невыдержанности, отмечая его и у современных драматургов, изображающих одних и тех же людей «то робкими, то весьма решительными», то скромными, то высокомерными и т. п. [21, р. 286], и у античных классиков. Рапен находит невыдержанным характер Эдипа у Софокла, который «делает Эдипа слишком слабым в изгнании», что кажется неправдоподобным, поскольку до его опалы Софокл наделил его «твердым характером» [30, р. 43]. Проблема «неравенства», т. е. невыдержанности характера стояла и в центре полемики о «неправдоподобном» поведении Химены в «Сиде». Более разработанным в теоретическом плане оказался критерий соответствия, сообразности характера. Здесь одним из источников классицистской доктрины стал Гораций, гораздо подробнее, чем Аристотель, обосновавший принцип соответствия характера его возрасту, полу, этнической принадлежности, социальному положению («Поэтическое искусство», 105–127). По сути, Гораций применяет к характеру риторический принцип декорума, и классицисты в этом следуют за ним. Однако решение подчинить изображение человека в его индивидуальности принципу этих внешних по своей сути соответствий не всегда давалось просто, о чем свидетельствует следующее рассуждение Рапена. Он утверждает, что для точного изображения нравов поэт должен «изучать человеческое сердце, дабы уметь различать все его движения», — речь, каза-

лось бы, идет о необходимости психологической интроспекции, позволяющей воссоздать индивидуальность персонажа. Впрочем, далее выясняется, что такая интроспекция невозможна: «человеческое сердце — бездна такой глубины, которой не может достичь никакой лот; это непроницаемая тайна», попытки проникнуть в него бесполезны. Есть, однако, компромиссный выход из этого тупика: «Можно по крайней мере говорить о нравах в соответствии с общим мнением (*opinion publique*): Аякса нужно делать диким, каким его сделал Софокл, Поликсену и Ифигению благородными, какими их сделал Еврипид»; далее Рапен совсем уже традиционно переходит к требованиям соответствия характеров возрасту и полу [30, р. 43–44].

Подойдя вплотную к принципу психологизма, Рапен, как видим, несколько неожиданно признает его невозможность и отступает к горацианскому декоруму. Зато последний разработан теоретиками классицизма чрезвычайно подробно, с массой примеров, отсутствовавших у Горация. Набор правдоподобных (соответствующих декоруму) «соответствий» в изображении тех или иных типов дает Шаплен в «Мнении Французской академии о “Сиде”», а затем и Рапен. Каждый персонаж должен быть изображен «в собственном характере: слуга — с низменными чувствами и склонностью к раболепию; государь — с щедрым сердцем <...>; солдат — диким, наглым; женщина — легкомысленной, пугливой, ветреной; старик — скупым, осторожным, недоверчивым». Применяя этот критерий к классической литературе, Рапен высоко ставит Теренция, «герои которого никогда не выходили за пределы своих характеров» [30, р. 42], но остается недоволен Гомером, изображавшим богов как «героев комедии» [29, р. 118]. Как обычно, резкую критику вызывают итальянские поэты: «Анжелика у Ариосто слишком нескромна, Армида у Тассо слишком страстна; эти два поэта отняли у женщин их характер, который состоит в стыдливости. Ринальдо у одного вял и женственен, Орlando у другого слишком нежен и страстен: эти слабости (*foiblesses*) не подобают героям...» [30, р. 43–44]. В вопросе о запрете «слабостей» полного согласия не было: полемичным в отношении Рапена выглядит требование Буало оставить «великим сердцам» «какое-либо слабости», например, Ахиллу — его слезы обиды [6, р. 101]; «слабость» легитимизирует и Расин, когда в предисловии к «Федре» заявляет, что счел нужным наделить Ипполита «слабостью» — любовным чувством к Арикии, а в первом предисловии к «Андромахе» выразил мнение, что герои трагедии



должны обладать «добродетелью, способной на слабость (*une vertu capable de faiblesse*)».

Понятно, что принцип правдоподобного соответствия тех или иных свойств характерам функционирует лишь на уровне типов, но не индивидуальностей. Обойдя проблему индивидуальности, поэтика классицизма, однако, открыла чрезвычайное многообразие типов, система которых с наибольшей подробностью разработана в «Поэтике» И. Ла Менардьера. В главе, посвященной «нравам», развернута обширная типология характеров, дифференцированных по полу, национальности, социальному положению и т. п.; каждому «характеру» (т. е., в сущности, типу) дана дефиниция, состоящая в наборе качеств: король должен быть смелым, мудрым, щедрым; тиран — жестоким, коварным, скупым; королева — целомудренной, величественной, спокойной; канцлер — компетентным (*ççavant*), серьезным, рассудительным. Целая страница посвящена национальным типам: французы должны изображаться «смелыми, галантными (*courtois*), нескромными, щедрыми, ловкими, опрометчивыми, пылками, непостоянными, расточительными, не слишком трудолюбивыми, учтивыми, легкомысленными в своих любовных связях, нетерпеливыми и дерзкими»; в том же духе — с непредсказуемым чередованием позитивных и негативных качеств — даются предписания по изображению испанцев, англичан, немцев, персов, греков, египтян, мавров, фракийцев и скифов. Парадоксальным кажется соединение качеств, которые Ла Менардьер приписывает полам (предполагается, видимо, что разные качества надо использовать в разных ситуациях): мужчин следует представлять «твердыми, суровыми, великодушными, меланхоличными (*chagrins*), решительными, скупыми, мудрыми, честолюбивыми, спокойными, верными и трудолюбивыми»; женщин — «скрытными, нежными, слабыми, утонченными, скромными, стыдливými, галантными, возвышенными в своих мыслях, внезапными в своих желаниях, бурными в своих страстях» и т. п. [21, р. 120–124]. Соответствие, сообразность характера в конечном итоге трактуются как его приличие, благопристойность (*bienséance*); можно согласиться с утверждением А. Женетьо: «будучи применено к нравам <...>, правдоподобие становится приличием» [19, р. 301]. Это значит, что, трактуя вопрос о характерах, теория правдоподобия фактически вливается в теорию литературного декорума.

### **Рождение представления о национально-исторической относительности правдоподобия**

Понимаемое как универсальное и/или должное, правдоподобие мыслилось как абсолютная, вневременная величина; однако при его соотнесении с «мнением публики» неминуемо возникал вопрос, какая, собственно, публика имеется в виду. О социальном определении этой публики говорилось выше; однако вопрос мог ставиться и в историческом измерении. Ответ был очевиден: правдоподобно то, что воспринимается таковым современной публикой: «Всякий писатель, изобретающий фабулу, предмет которой составляют человеческие действия, должен изображать своих героев и их действия лишь в соответствии с нравами и верованиями своего времени» [10, р. 218].

Но далее историческая рефлексия приводила к противопоставлению вкусов современной и «древней» публики. Д'Обиньяк отмечает такое различие в области драмы: демократы-афиняне, воспринимавшие царей как тиранов, с удовольствием наблюдали на сцене их несчастья, что невозможно для современных французов, которые любят своих государей [2, р. 335–336]. На историческом различии представлений о правдоподобию д'Обиньяк основывает и свою критику «Царя Эдипа»: действие этой трагедии кажется еще менее вероятным (*moins croyable*), потому что Софокл строит его «на страхе перед неким предсказанием, которое должно потрясти лишь простодушных» (вместо того чтобы развивать интересно намеченные в начале характеры); но теперь «умы нуждаются в более основательной пище; и если античность сносила эти химерические изобретения (*inventions chimériques*), то наш век хочет обманываться (*être trompé*) более приятно и такими событиями, которые заслуживают больше доверия» [5, р. 109]. На сходных основаниях Андре Марешаль осуждает «Медео» Сенеки, где заглавная героиня уносится на воздушной колеснице, запряженной драконами: ныне «наши верования не могут допустить ничего подобного, они побуждают искать другие способы и другие пути к тому правдоподобию, которое отвечает умунастроениям (*humeurs*) наших французов и обычаям времени» [24, р. 221].

Следующий шаг исторической рефлексии состоит в пробуждении интереса к тому «чужому» правдоподобию, которое объявлялось неприемлемым для современного француза. Буало призывает изучать «нравы эпох,

стран», замечая, что «климаты часто порождают различные расположения духа (humeurs)» [6, р. 101]. Возникает противостоящая основной классицистской доктрине идея, что правдоподобие состоит не в соответствии современным «мнениям», но в исторически точном воспроизведении той или иной эпохи и ее нравов. Ш. де Сент-Эвремон именно за историческую точность одобряет Корнеля; Расин, напротив, вызывает критику за то, что индийца Поруса в «Александре Великом» он приблизил к «нашему умонастроению» до такой степени, что Порус «кажется родившимся среди нас». Общий вывод таков: «Те, кто хотят изображать какого-либо героя старых времен, должны войти в дух народа, которому он принадлежал, в эпоху, в которую он жил» [32, р. 90, 88]. Однако и сам Расин в первом предисловии к «Баязету» заявляет о своем намерении «ничего не менять ни в нравах, ни в обычаях народа»; речь в данном случае идет о турках. О приверженности исторической точности говорят и авторы романов — Жорж де Скюдери в предисловии к «турецкому» роману «Ибрагим» заявляет, что следовал в нем «нравам, обычаям, законам, верованиям и наклонностям народа»; «я хотел, чтобы основания моего романа были историческими» [33, vol. I, р. 79].

Перенесение принципа правдоподобия в историко-культурное измерение (правдоподобно исторически точное) неизбежно вытекало из развития самой классицистической доктрины: выдвижение современных, «наших» мнений как критерия правдоподобия предполагало осознание их отличия от исторически и культурно чужих мнений; однако само существование этих чужих мнений, будучи осознанным, не могло не вызвать к ним интереса. Этот интерес в свою очередь породил требование исторической точности, которое подрывало классицистическое учение о правдоподобии: на смену идее единственно возможного правдоподобия, в перспективе которого «реальность XVII века должна была предстать как универсальная и вечная» [18, р. 69], приходило представление о множестве исторически и эстетически относительных «правдоподобий». Классицизм, в своем логическом развитии приходя к самоотрицанию, открывал путь к эстетическому релятивизму в духе Гердера и романтиков.

### Список литературы

- 1 *Женетт Ж.* Правдоподобие и мотивация / пер. И. Иткина // *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 299–321.
- 2 *д'Обиньяк Ф.* Практика театра / пер. М.С. Гринберга // *Литературные манифесты западноевропейских классицистов.* М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 320–360.
- 3 *Пахсарьян Н.Т.* Понятие «правдоподобие» во французской поэтике // *Литературоведческий журнал.* 2008. № 23. С. 77–83.
- 4 *d'Aubignac F.* La Pratique du Théâtre. Alger: Carbonel, 1927. XXX, 440 p.
- 5 *d'Aubignac F.* Troisième dissertation // *Oedipe / Corneille et Voltaire.* Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2004. P. 99–128.
- 6 *Boileau N.* Ars poétique // *Boileau. Œuvres.* Т. 1–2. Paris: Garnier – Flammarion, 1969. Т. 2. P. 87–115.
- 7 *Bray R.* La formation de la doctrine classique en France. Paris: Nizet, 1951. 389 p.
- 8 *Bussy-Rabutin.* Lettre du 26 juin 1678 à Mme de Sévigné // *Sévigné M.* Correspondance. 3 vol. Paris, 1972–1978. Vol. 2. P. 617.
- 9 *Casals M.-N.* La vérité comme indice dans trois poétiques du premier XVIIIe siècle: Jean Vauquelin de La Fresnaye, Pierre de Deimier, Jean Chapelain // XVIIIe siècle. Année 2001/1. № 210. P. 19–33.
- 10 *Chapelain J.* Dialogue de la lecture des vieux romans // *Chapelain J.* Opuscules critiques. Paris: Droz, 1936. P. 205–241.
- 11 *Chapelain J.* Discours de la poésie représentative // *Chapelain J.* Opuscules critiques. Paris: Droz, 1936. P. 127–131.
- 12 *Chapelain J.* La Préface à l'Adonis // *Chapelain J.* Opuscules critiques. Paris: Droz, 1936. P. 71–111.
- 13 *Chapelain J.* La Pucelle – livres XIII à XXIV – Préface // *Chapelain J.* Opuscules critiques. Genève: Droz, 2007. P. 454–470.
- 14 *Chapelain J.* Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid // *La Querelle du Cid.* Paris: Welter, 1898. P. 355–417.
- 15 *Chapelain J.* Lettre sur la règle des vingt quatre heures // *Chapelain J.* Opuscules critiques. Paris: Droz, 1936. P. 115–121.
- 16 *Corneille P.* Abrégé du martyre de saint Polyeucte // *Corneille P.* Œuvres complètes. Т. 1. Paris: Firmin Didot, 1837. P. 323–324.
- 17 *Dacier A.* La Poétique D'Aristote. Amsterdam: Gallet, 1692. 527 p.
- 18 *Garnier P.* La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du Classicisme // *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest.* 1976. Т. 83, № 1. P. 45–70.
- 19 *Génetiot A.* Le classicisme. Paris: Quadriga, 2005. 475 p.
- 20 *Kremer N.* Vraisemblance et reconnaissance de la fiction. Pour une redéfinition de la vraisemblance dans le cadre d'une poétique romanesque // *Fabula / Les colloques, Fictions classiques.* Article publié le 29 avril 2006. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document128.php> (page consultée le 04 août 2019).

- 21 *La Mesnardière H.J. Pilet de.* La Poétique. Paris: Sommaille, 1640. 467 p.
- 22 *Le Bossu R.* Traité du poème épique. 6 éd. La Haye: Scheurleer, 1714. T. I. 490 p.
- 23 *Le Moyne P.* Dissertation du poème heroique // *Le Moyne P.* Oeuvres poetiques. Paris: Billaine, 1671. P. 1–236.
- 24 *Marechal A.* Préface à La Généreuse allemande // Temps des préfaces: le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid. Paris: Klincksieck, 1996. P. 218–225.
- 25 *Mehtonen P.* Old concepts and new poetics. Historia, argumentum, and fabula in the twelfth- and early thirteenth-century latin poetics of fiction. Dissertation. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1996. 173 p.
- 26 *Morgan J.* The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory // The Modern Language Review. 1986. Vol. 81, N° 2. P. 293–304.
- 27 *Phillips H.* «Vraisemblance» and Moral Instruction in Seventeenth-Century Dramatic Theory // The Modern Language Review. 1978. Vol. 73, N° 2. P. 267–277.
- 28 *Racine J.* Discours de réception à l'Académie française de Th. Corneille // *Racine J.* Œuvres complètes. Paris: Fortic, 1826. P. 565–568.
- 29 *Rapin R.* La comparaison d'Homère et de Virgile // *Rapin R.* Les œuvres. Amsterdam: Mortier, 1709. T. I. P. 97–178.
- 30 *Rapin R.* Les réflexions sur la poétique de ce temps. Genève: Droz, 1970. XXXVI, 204 p.
- 31 *Rapin R.* Réflexions sur la Poétique d'Aristote. Paris: Muguet, 1674. 257 p.
- 32 *Saint-Evremond Ch. de.* Dissertation sur le Grand Alexandre // *Saint-Evremond Ch. de.* Œuvres en prose. 4 vol. Paris: Didier, 1962–1969. Vol. 2. P. 84–102.
- 33 *Scudéry G. de.* Ibrahim ou L'illustre Bassa. Fasano: Schena; Paris: Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2003. Vol. 1–2. 1224 p.
- 34 *Scudéry G. de.* Observations sur le Cid // La Querelle du Cid. Paris: Welter, 1898. P. 71–111.
- 35 *Scudéry M. de.* De la manière d'inventer une fable // *Scudéry M. de.* «De l'air galant» et autres Conversations (1653–1684). Paris: Champion, 1998. P. 161–180.
- 36 *Valincour J.B.H. de.* Lettres à Madame la Marquise \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves. Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1678. 371 p.
- 37 *Vossius G.J.* Poeticarum institutionum libri tres. Leiden: Brill, 2010. 2 vol. XII, VII, 2189 p.

## References

- 1 Zhenett Zh. Pravdopodobie i motivatsiia [Verisimilitude and motivation], transl. by I. Itkin. In: Zhenett Zh. *Figury: v 2 t.* [Figures: in 2 vols.]. Moscow, Izd-vo im. Sabashnikovykh Publ., 1998, vol. 1, pp. 299–321. (In Russ.)
- 2 d'Obin'iak F. Praktika teatra [Practice of the theatre], transl. by M.S. Grinberg. *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh klassitsistov* [Literary manifests of West European classicists]. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1980, pp. 320–360. (In Russ.)
- 3 Pakhsar'ian N.T. Poniatie "pravdopodobie" vo frantsuzskoi poetike [The category of verisimilitude in French poetics]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, 2008, no 23, pp. 77–83. (In Russ.)
- 4 d'Aubignac F. *La Pratique du Théâtre*. Alger, Carbonel, 1927. XXX, 440 p. (In French)
- 5 d'Aubignac F. *Troisième dissertation. Oedipe / Corneille et Voltaire*. Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2004. P. 99–128. (In French)
- 6 Boileau N. Ars poétique. Boileau. *Œuvres*. T. 1–2. Paris, Garnier — Flammarion, 1969. T. 2. P. 87–115. (In French)
- 7 Bray R. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris, Nizet, 1951. 389 p.
- 8 Bussy-Rabutin. Lettre du 26 juin 1678 à Mme de Sévigné. Sévigné M. *Correspondance*. 3 vol. Paris, 1972–1978. Vol. 2. P. 617. (In French)
- 9 Casals M.-N. La vérité comme indice dans trois poétiques du premier XVIIe siècle: Jean Vauquelin de La Fresnaye, Pierre de Deimier, Jean Chapelain. *XVIIe siècle. Année 2001/I*. N 210. P. 19–33. (In French)
- 10 Chapelain J. Dialogue de la lecture des vieux romans. Chapelain J. *Opuscules critiques*. Paris, Droz, 1936. P. 205–241. (In French)
- 11 Chapelain J. Discours de la poésie représentative. Chapelain J. *Opuscules critiques*. Paris, Droz, 1936. P. 127–131. (In French)
- 12 Chapelain J. La Préface à l'Adonis. Chapelain J. *Opuscules critiques*. Paris, Droz, 1936. P. 71–111. (In French)
- 13 Chapelain J. La Pucelle — livres XIII à XXIV — Préface. Chapelain J. *Opuscules critiques*. Genève, Droz, 2007. P. 454–470. (In French)
- 14 Chapelain J. Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid. *La Querelle du Cid*. Paris, Welter, 1898. P. 355–417. (In French)
- 15 Chapelain J. Lettre sur la règle des vingt quatre heures. Chapelain J. *Opuscules critiques*. Paris, Droz, 1936. P. 115–121. (In French)
- 16 Corneille P. Abrégé du martyre de saint Polyeucte. Corneille P. *Œuvres complètes*. T. 1. Paris, Firmin Didot, 1837. P. 323–324. (In French)
- 17 Dacier A. *La Poétique D'Aristote*. Amsterdam, Gallet, 1692. 527 p. (In French)

- 18 Garnier P. La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du Classicisme. *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*. 1976. T. 83, N° 1. P. 45–70. (In French)
- 19 Génétiot A. *Le classicisme*. Paris, Quadrige, 2005. 475 p. (In French)
- 20 Kremer N. *Vraisemblance et reconnaissance de la fiction. Pour une redéfinition de la vraisemblance dans le cadre d'une poétique romanesque*. Fabula, Les colloques, Fictions classiques. Article publié le 29 avril 2006. Available at: <http://www.fabula.org/colloques/document128.php> (page consultée le 04 août 2019) (In French)
- 21 La Mesnardière H.J. Pilet de. *La Poétique*. Paris, Sommaille, 1640. 467 p. (In French)
- 22 Le Bossu R. *Traité du poème épique*. 6 éd. La Haye, Scheurleer, 1714. T. I. 490 p. (In French)
- 23 Le Moyne P. Dissertation du poème heroique. Le Moyne P. *Oeuvres poetiques*. Paris, Billaine, 1671. P. 1–236. (In French)
- 24 Marechal A. Préface à La Généreuse allemande. *Temps des préfaces: le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid*. Paris, Klincksieck, 1996. P. 218–225. (In French)
- 25 Mehtonen P. *Old concepts and new poetics. Historia, argumentum, and fabula in the twelfth- and early thirteenth-century latin poetics of offiction*. Dissertation. Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1996. 173 p. (In English)
- 26 Morgan J. The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory. *The Modern Language Review*. 1986. Vol. 81, N° 2. P. 293–304. (In English)
- 27 Phillips H. “Vraisemblance” and Moral Instruction in Seventeenth-Century Dramatic Theory. *The Modern Language Review*. 1978. Vol. 73, N° 2. P. 267–277. (In English)
- 28 Racine J. Discours de réception à l'Académie française de Th. Corneille. Racine J. *Œuvres complètes*. Paris, Fortic, 1826. P. 565–568. (In French)
- 29 Rapin R. *La comparaison d'Homère et de Virgile*. Rapin R. Les œuvres. Amsterdam, Mortier, 1709. T. I. P. 97–178. (In French)
- 30 Rapin R. *Les réflexions sur la poétique de ce temps*. Genève, Droz, 1970. XXXVI, 204 p. (In French)
- 31 Rapin R. *Réflexions sur la Poétique d'Aristote*. Paris, Muguet, 1674. 257 p. (In French)
- 32 Saint-Evremond Ch. de. Dissertation sur le Grand Alexandre. Saint-Evremond Ch. de. *Œuvres en prose*. 4 vol. Paris, Didier, 1962–1969. Vol. 2. P. 84–102. (In French)
- 33 Scudéry G. de. *Ibrahim ou L'illustre Bassa*. Fasano, Schena; Paris, Presses de l'Université Paris — Sorbonne, 2003. Vol. 1–2. 1224 p. (In French)
- 34 Scudéry G. de. Observations sur le Cid. *La Querelle du Cid*. Paris, Welter, 1898. P. 71–111. (In French)

- 35 Scudéry M. de. De la manière d'inventer une fable. Scudéry M. de. *"De l'air galant" et autres Conversations (1653-1684)*. Paris, Champion, 1998. P. 161-180. (In French)
- 36 Valincour J.B.H. de. *Lettres à Madame la Marquise \*\*\* sur le sujet de la Princesse de Clèves*. Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1678. 371 p. (In French)
- 37 Vossius G.J. *Poeticarum institutionum libri tres*. Leiden, Brill, 2010. 2 vol. XII, VII, 2189 p. (In French)