

Р. Сколар

ORCID 0000-0002-0371-7977

✉ richard.scholar@durham.ac.uk

*Даремский университет
(Великобритания, Дарем)*

СЛОВА-«МИГРАНТЫ» В ЭПОХУ НОВОГО ВРЕМЕНИ: КАЗУС «КАПРИЗА»

Аннотация. В статье рассматривается соотношение между вербальными и визуальными фигурами на примере слова *caprice* 'каприз', которое стало одним из ключевых понятий французского и английского языков Нового времени. В XVII столетии лексический и культурный комплекс «каприза», ранее разработанный испанскими и итальянскими художниками и учеными, был присвоен французскими литераторами. Возникшие вокруг нового слова дискуссии превратили его в семантически активный и спорный термин, т. е. в ключевое слово эпохи. Через французское посредничество «каприз» попадает в английский язык, как и многие другие заимствования, вместе с восстановлением на престоле династии Стюартов. Это происходит после 1660 г., когда Карл II и его сторонники, проводившие во Франции годы гражданской войны и Протектората, возвращаются в Англию. В этот период «каприз» остается для англичан иностранным словом со всем грузом значений, которые оно приобрело во французском контексте, включая представления о том, какой должна быть линия в изобразительном искусстве или строка в литературе. Предлагаемое исследование «каприза» помещено в более широкий методологический контекст изучения культуры и общества с точки зрения языка и тех ключевых слов, которые вызывают дискуссии в рамках обозначенной культуры и общества.

Ключевые слова: Реймонд Уильямс, ключевые слова, Квентин Скиннер, интенциональный контекст, Райнхарт Козеллек, история понятий, Барбара Кассен, непереводаемости, каприз, Спор о древних и новых, Жак Калло, Сент-Аман

Для цитирования: Сколар Р. Слова-«мигранты» в эпоху Нового времени: казус «каприза» // Шаги/Steps. Т. 6. № 4. 2020. С. 216–229. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-216-229.

*Статья поступила в редакцию 1 марта 2020 г.
Принято к печати 28 августа 2020 г.*

© Р. СКОЛАР

© М.-В. В. МОРРИС, М. С. НЕКЛЮДОВА, пер. с англ.

R. Scholar

ORCID 0000-0002-0371-7977

✉ richard.scholar@durham.ac.uk

Durham University

(United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland, Durham)

**AN EARLY MODERN KEYWORD IN MIGRATION:
THE CASE OF *CAPRICE***

Abstract. This paper offers one specific case of the correspondences that exist between verbal and visual figurations. It concerns a single word — caprice — that established itself as a keyword in French and English alike. Seventeenth-century writers of French adapted to their own purposes a language and culture of capriciousness shaped by Italian and Spanish artists and scientists. The discussions surrounding caprice made of it a semantically active term and a complex and contested one, that is, a keyword. Caprice then entered English. It figures among the wave of French imports that Charles II brought back with him to England when, in 1660, he ‘restored’ its Stuart monarchy after spending many of the Civil War and Commonwealth years in exile in France along with many displaced English Royalists. Caprice remained, in this period, an untranslated French term in English. It thus brought into English the semantic energy it had gained in French literary and visual culture by acting as a problematic and contested element in that culture’s accounts of what a line could be and do. This investigation of caprice is set in a broader methodological context, provided by some remarks about the study of a culture and society from the perspective of language and, in particular, the keywords that occasion debate within the culture and society in question.

Keywords: Raymond Williams, keywords, Quentin Skinner, intentional context, Reinhart Koselleck, *Begriffsgeschichte*, Barbara Cassin, untranslatables, caprice, the Quarrel of the Ancients and Moderns, Jacques Callot, Saint-Amant

To cite this article: Scholar, R. (2020). An early modern keyword in migration: The case of *caprice*. *Shagi / Steps*, 6(4), 216–229. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-4-216-229.

Received March 1, 2020

Accepted August 28, 2020

Реймонд Уильямс и его наследие

Исследование странствий «каприза» невозможно без широкого методологического контекста, который предполагает рассмотрение общества и его культуры с точки зрения выработанного ими языка — и в первую очередь тех ключевых понятий, которые провоцируют споры внутри этого общества. За последнюю пару десятилетий изучение «слов в истории» стало отчетливым направлением в исследованиях европейской культуры Нового времени. Во многом это схоже с тем, что происходит в области интеллектуальной истории, где анализ развития политической мысли нередко оборачивается исследованием центральных понятий, заключенных в одном слове: «государство», «свобода» и т. д.

Конечно, между этими дисциплинарными позициями есть существенные различия. Рассматривать культуру социума через призму ключевых слов значит с повышенным вниманием относиться к языку как таковому. Тем самым предполагается, что настоящее понимание человеческого общества возможно только при посредстве языка. Пристальное изучение языка, включая работу со словами, из которых он состоит, открывает доступ к идеям (как к твердым убеждениям, так и к смутным представлениям), институциям, практикам и столкновениям мнений, в итоге формирующим определенный образ жизни. Можно сказать, что есть слова, которые как бы «отпирают» для нас изучаемую культуру. Однако этой метафорой следует пользоваться с осторожностью: язык — отнюдь не ключ, который, раз использовав, можно отложить в сторону, а важнейший агент культурных и социальных изменений. Он не только проясняет, но и озадачивает, требует собственных методов анализа и определяет их характер, формирует общество и его культуру и сам ими формируется. Реальность и слово существуют в состоянии динамического взаимодействия и только в нем и должны рассматриваться.

Когда речь идет о Новом времени, то изучение ключевых понятий позволяет сформировать такой лексикон, в котором решающую роль играют слова, действительно использовавшиеся людьми той эпохи для обсуждения важнейших процессов их общественного существования. Мы также получаем возможность проследить связи (когда они имеются) между ним и лексиконом Новейшего времени. Последний, т. е. лексикон эпохи модерна, и дал начало изучению ключевых слов. В 1976 г. литературный критик Реймонд Уильямс выпустил книгу «Ключевые слова» (затем дополненную и переизданную в 1983 г.), где рассмотрел 110 слов, значимых для Великобритании послевоенного периода. С его точки зрения эти слова формировали ее «культурный и общественный лексикон» (формула, ставшая подзаголовком книги). В предисловии он уточнял, что под лексиконом тут понимается тот набор слов, который «мы все употребляем между собой, часто весьма неточно, когда хотим обсудить важные процессы, происходящие в нашей общественной жизни». Он обратил на них внимание, когда работал над своей предшествующей книгой, «Культура и общество, 1780–1950» (1958). По его собственному признанию, «первоначальным трудным словом» для него стала «культура»: «тот факт, что оно является важным сразу для двух сфер — искусства и общества — которые часто мыслятся отделенными друг

от друга, поднимало новые проблемы и указывало на новые типы связей» [Williams 1988: 14].

Продвигаясь в алфавитном порядке от *aesthetic* до *work*, т. е. от «эстетики» до «труда», Уильямс исследовал более сотни подобных «трудных слов», вскрывая их специфические и преходящие значения. Когда смысл слова не до конца понятен, его необходимо локализовать в контексте конкретных исторических отношений. Это не подразумевает, что язык «просто отражает социальные и исторические процессы»: «напротив, — пишет Уильямс, — главная цель этой книги — продемонстрировать, что ряд важных социальных и исторических процессов происходит внутри языка, и это показывает, насколько в действительности неразрывны проблемы смысла и взаимоотношений» [Ibid.: 22]. Он выделяет лексические процессы, которые предположительно и отображают изменения в социокультурных отношениях, и воздействуют на них. Такие процессы в равной степени подразумевают изменение уже существующего словаря и изобретение нового. Уильямс настаивал на социокультурной релевантности своего исследования для современных британских читателей (которым и адресовалась книга) и сразу намечал его возможный результат: он не предполагал найти решение всем представленным проблемам, но надеялся добиться их «более острого осознания». Осознание того, что в ключевых словах современной британской культуры ясность существует бок о бок с расплывчатостью и неопределенностью, что они обладают потенциальной способностью содействовать как насилию, так и сопротивлению, позволило бы читателям найти с данной культурой общий язык. Таким образом, книга Уильямса — ни в коем случае не «нейтральный обзор смыслов»: она предлагает «лексикон, который можно использовать, в который можно самостоятельно встроиться, который можно изменять по мере надобности, точно так же, как мы постоянно создаем собственный язык и историю» [Ibid.: 24–25].

Уильямс указывает и на недостатки своего исследования. Я хотел бы выделить два: один касается его описания сложных отношений между словами, понятиями и вещами; другой — преимущественно одноязычного характера его подхода.

Представленные Уильямсом взаимодействия между словами, понятиями и вещами вызвали немало споров. Он сам считал, что в них содержатся теоретические вызовы, ответить на которые ему до конца не удалось, а «будучи проблемами фундаментальными, они существенно влияют на конкретный анализ» [Ibid.: 21]. С тех пор в этой области было проделано немало работы по соотношению таких взаимоотношений с особенностями применения того или иного словаря.

Некоторые исследователи позиционировали свои труды как альтернативные по отношению к Уильямсу. К примеру, Квентин Скиннер в рецензии на «Ключевые слова» [Skinner 1979] заявлял, что для придания своему подходу большей четкости Уильямсу следовало обратиться к теории речевых актов, популяризованной Джоном Остином в работе «Как совершать действия при помощи слов» (1962). Для Скиннера понять смысл слова в действии означало восстановить «интенциональный контекст» его использования, т. е. выяснить, какие вещи автор намеревался сделать при его посредстве. Для того чтобы раскрыть интенциональный контекст высказываний людей эпохи раннего

Нового времени, необходимо, как повторяет Скиннер, «посмотреть на вещи с их точки зрения»¹. Этот метод он применил, в частности, в своей работе 1990-х годов о риторической практике переописания (редискрипции) в философии Гоббса [Skinner 1996]. Такой подход можно упрекнуть в избыточной ясности, привносимой в изучение ключевых слов в целом, поскольку он предлагает в качестве основы парадигмы чисто риторическое использование языка, т. е. осознанное действие при помощи слов. Такая парадигма работает в отношении гоббсовской редескрипции, парламентских речей и прочих жестко контролируемых высказываний, представляющих для Скиннера особый интерес. Однако, будучи выдвинута в качестве программы, она рискует утвердить представление, что каждое ключевое слово используется с безусловным, определенным и обдуманым намерением. В то же время целый ряд примеров, в особенности из литературного поля, показывает, что ключевые слова прочерчивают множественные исторические траектории, раскрывают не только сознательные побуждения, но и произвольные импульсы и разными способами ускользают из-под контроля носителей языка.

Теми же рисками чреват не менее влиятельный метод, появившийся чуть раньше «Ключевых слов», но возобладавший в данной области исследований уже после выхода книги в свет, — история понятий, или *Begriffsgeschichte*, практиковавшаяся Райнхартом Козеллеком и рядом немецких ученых. Для Козеллека («Социальная история и история понятий», 1994) слово становится «ключом» только в том случае, если оно сосредотачивает в себе множество значений, тем самым приобретая статус понятия [Koselleck 2004]. Тогда оно вместо пассивного отражения социальной истории становится ее активным участником. Определив суть ключевого слова, Козеллек исследует область конвергенции между историей понятий и современными методами мышления; это столь же благотворно повлияло на изучение Нового времени, сколь и призыв Скиннера к методологической ясности. Тем не менее и Козеллека можно упрекнуть в том, что он требует слишком большой концептуализации исторических траекторий, которые проходят ключевые слова. Ему можно возразить, что слово редко собирает в себе всю полноту значений (если так вообще бывает), что полнота явлена скорее историку, стремящемуся к синтезу и обобщению. Стоит только разбить историю слова на серию отдельных эпизодов, как оказывается, что оно проходит через куда более динамичный процесс последовательной концептуализации и реконцептуализации.

Именно в качестве такого процесса представляет историю слов Нил Кенни, много сделавший для ее продвижения. Применительно к предмету своего исследования — *curiosity*, т. е. любопытству в понимании Нового времени, — он настаивает на продуктивности «подхода с точки зрения повседневного языка». Как он полагает, у «любопытства» нет «неустраняемого смыслового ядра», поэтому оно не относится к разряду понятий. При этом его нельзя свести к «набору терминов, употреблявшихся произвольным образом; скорее оно могло играть роль дискурсивной посылки, своего рода “клея”, позволявшего людям не соглашаться друг с другом» [Kennedy 2004: 11]². Когда историк

¹ См., к примеру, авторское предисловие [Skinner 2002: 1–7].

² Кенни характеризует такой подход как аналог того, что сделали Покок и Скиннер, когда приложили теорию речевых актов Остина к истории дискурсов [Kennedy 2004: 13n].

пристально рассматривает расхождения во мнениях по поводу тех или иных слов, это позволяет ему показать «колеблющиеся, изменчивые очертания, которые эти слова придавали вещам» [Ibid.: 12] и выявить, что именно люди хотели сделать при помощи этих слов, «вне зависимости, увенчались ли их попытки реальным успехом, или нет» [Ibid.: 24].

Второй недостаток, связанный с трудом Уильямса, на который мне хотелось бы указать, это свойственная его подходу сфокусированность на одном языке. Он сам это прекрасно понимал и признавал, что многие из слов, с которыми работал, «приобрели свои ключевые смыслы не в английском, а в других языках, или же они прошли через сложное развитие, определенное взаимодействием нескольких языков». И лишь изредка ему удавалось добавить в свой лексикон «принципиально важный» сравнительный анализ [Williams 1988: 20].

Целый ряд трудов, написанных вслед за книгой Уильямса, компенсируют этот недостаток его словаря. Появилось немало важных исследований, построенных на многоязыковом подходе к изучению слов, переживавших в Новое время период интенсивного развития. В качестве иллюстрации упомяну один пример: в работе 2013 г. по «критической семантике» Роланд Грин представляет пять центральных для него терминов — *invention* ‘изобретение’, *language* ‘язык’, *resistance* ‘сопротивление’, *blood* ‘кровь’ и *world* ‘мир’ — как слова, которые «применяются в разных дисциплинарных смыслах, но также используются и в обычной жизни» [Green 2013: 6]. Его исследование этих понятий в разных языках в XVI–XVII вв. позволяет ощутить — как и надеялся Грин, — «часть того изумленного восхищения, с которым люди Нового времени смотрели на определенные слова, передававшиеся из эпохи в эпоху <...> из языка в язык» [Ibid.: 12]. Но поскольку в фокусе его интереса находится, по его собственным словам, «век Шекспира и Сервантеса», это означает, что он не прочерчивает дальнейшие миграционные маршруты этих слов. Потенциальные связи между Новым временем и эпохой модерна остаются вне поля зрения исследователя.

В других работах был существенно расширен — по сравнению с трудом Уильямса — охват исследования, включая те ключевые слова, которые имеют транслингвальный характер и находятся в актуальном употреблении. Яркий пример тому — «Словарь непереводимостей» французского историка философии Барбары Кассен. Непереводимости в философии — это термины, которые вроде бы хочется перевести, но сделать это не получается. Эмили Эптер, специалист по французской литературе и компаративным исследованиям, бывшая в числе редакторов английского перевода Кассен, характеризует непереводимости как «слова, придающие старым терминам новые значения, неологизмы, обозначения идей, которые неоднократно переводились неверно, а также переводы, очевидно несопоставимые с оригиналом» [Apter 2013: 34–35]. В книге 2013 г., написанной параллельно с работой над словарем Кассен, Эптер развивает этот тезис в нескольких разделах, посвященных непереводимым ключевым словам, которые мигрируют между несколькими языками³.

³ Отсылки к Уильямсу см.: [Apter 2013: 117–118]. См. также: [Cassin 2014].

Неудивительно, что исследования, последовавшие за выходом «Ключевых слов», имеют компаративный характер и сосредотачиваются на более космополитичном лексиконе, тогда как для Уильямса он состоял из слов, которые «мы все употребляем между собой, часто весьма неточно, когда хотим обсудить важные процессы, происходящие в нашей общественной жизни» [Williams 1988: 14]. Это «мы» для него, писавшего свою книгу в Кембридже 1970-х годов, подразумевало британских носителей современного английского. Для Эптер и ее коллег, работающих в более разнообразной с национальной и языковой точки зрения американской академической среде XXI в., оно подразумевает нечто иное. Между тем далеко не все непереводимости широко употребляются в повседневном общении, поскольку некоторые из них — специфические философские термины. Так что по сравнению с проектом Уильямса космополитизма прибыло, а общности, по-видимому, убыло.

Как и Уильямса, меня интересуют слова, которые используют носители английского языка, когда обсуждают важные процессы, происходящие в общественной жизни. Но к этому интересу у меня добавилась своего рода профессиональная деформация, связанная с моими занятиями французской литературой. Я не мог не заметить, как много ключевых слов в английском языке имеет откровенно иностранное происхождение. В течение веков в английский заимствовались бесчисленное количество слов из одного только французского. В этой лингвистической истории любопытен тот факт, что многие французские заимствования полностью натурализовались в английском, а другие на протяжении столетий сохраняют видимые признаки своего иноязычного происхождения, ускользая от перевода и сопротивляясь натурализации. Их французские корни могут сказываться в произношении и в написании: так, их нередко выделяют курсивом, чтобы отличить от стоящих рядом английских слов. Это что-то наподобие французского призыва в английской речи. О таких словах можно говорить, как о приезжих в нашем англофонном мире; я называю их словом, которое английский язык, словно сорочка, выхватил из французского, — «эмигранты» (*émigrés*). Из множества слов-«эмигрантов» приведу только три: *naïveté* ‘наивность’, *ennui* ‘скука’ и *caprice* ‘каприз’. Мы — люди, говорящие на английском языке, — использовали их и продолжаем использовать, когда говорим о таких важных явлениях нашей общественной жизни, как верность самому себе, скука или перемена взглядов⁴.

Итак, в лексиконе Уильямса не оказалось места для «эмигрантов» с их остаточным иностранным звучанием. Мне же кажется, что такое пространство следует выделить. Вполне возможно составить и параллельную историю непере переведенных или полупере переведенных русских заимствований из французского языка. Даже если ограничиться упомянутыми выше словами, показательно, что русская *наивность* происходит от *naïveté*, а русский *каприз* — от *caprice* (в значении прихоти). Но я сосредоточусь на особенностях миграции «каприза» из французского в английский и на его вербальных и визуальных образах.

⁴ Подробнее об этом см.: [Scholar 2020].

«Каприз» между несколькими языками

Я начну краткую историю превращения «каприза» в ключевое слово эпохи с конца, т. е. с момента его перехода в английский язык. В качестве иллюстрации ограничусь одним примером — комедией Джона Драйдена «Модный брак» («*Marriage À-la-Mode*»), которая была написана в 1673 г., в эпоху Реставрации. Согласно Оксфордскому словарю, именно в ней встречается первое использование «каприза» в английском. Пьеса Драйдена одновременно и высмеивает офранцуживание английского языка в эпоху Реставрации, и способствует этому процессу. Столь же двойственно использование в ней «каприза». Мелианта, главная галломанка и щеголиха комедии, видит во владении разговорным французским залог социального возвышения и продвижения при дворе. Она хватается за любой повод продемонстрировать свои способности, и когда возлюбленный делится с ней эротической фантазией, она отвечает: «Какой у вас странный каприз» (This is the strangest *caprice* in you) [Dryden 1978: 290]. «Каприз» в английской фразе позволяет Мелианте обозначить и странность желания ее возлюбленного, не вписывающегося в общепринятые нормы, и собственный трепет удовольствия.

В честолюбивом стремлении быть модной Мелианта намеренно офранцуживает свою речь. Свою реакцию на желание Родофила она могла бы облечь в более расхожие английские идиомы. В билингвальном франко-английском словаре Рэндела Котгрейва 1611 г. «капризу» находится множество синонимов: «расположение, *caprichio*, взбалмошная мысль, причудливая выдумка; неожиданное хотение, желание или намерение сделать что-то без всякого (видимого) основания» [Cotgrave 1611: s. v. *Caprice*]. Примечательно, что среди вариантов, доступных англоязычной аудитории в начале XVII в., в качестве перевода французского *caprice* Котгрейв предлагает и его итальянского «кузена», *capriccio* (в альтернативной, но довольно частой транскрипции *caprichio*). Это отнюдь не единичный случай, в английском языке эпохи есть прецеденты употребления *capriccio*, как и испанского *capricho*. Иными словами, Меланта сознательно добавляет к этому континентальному коктейлю французский «каприз». «Каприз» и «каприччо» (*caprice*, *capriccio*) обозначают не только взбалмошные мысли и неожиданные желания, но и некоторые формы творческих практик, которые обладают такими же причудливыми чертами. В конце XVII столетия английский лексикограф Эдвард Филипс отмечал, что эти термины используются для наименования «музыкальных, поэтических и живописных сочинений, в которых сила воображения вырывается за пределы законов искусства» [Phillips 1706: s. v. *Caprichio or Caprice*]. Таким образом, *caprice*, *capriccio* и общее для них прилагательное *capricious*, как и другие дериваты, функционируют в качестве лексического пространства, которое англоговорящая публика эпохи наполняет идеями и формами, заимствованными у нескольких континентальных соседей, что приводит к образованию своего рода самосвивающегося клубка.

«Каприз» между словом и линией

Французский подход к этому лингвистическому и культурному наследию был совершенно иным. Заимствовав культурный комплекс, сформированный итальянскими и испанскими художниками и учеными, французские интеллектуалы попытались сделать «каприз» чем-то сугубо национальным и современным. Однако, как и во многих других случаях, они не могли прийти к консенсусу по поводу того, насколько законен процесс культурной апроприации и насколько он может быть успешным. Иначе говоря, «каприз» стал еще одним элементом Спора о древних и новых, развернувшегося во второй половине XVII в. Именно в этом контексте он становится пространством встречи между вербальной и визуальной фигурацией, между словом и линией.

Многое становится очевидно из тех статей, которые посвящают «капризу» французские толковые словари эпохи. Я останюсь только на соответствующей статье из словаря Антуана Фюретьера, увидевшего свет в 1690 г. Лексикограф дает понять, что *caprice* вошел во французский как заимствование из итальянского, но делает это косвенным образом, указывая, что «во времена Анри Этьенна слово *каприз* было в новинку и казалось ему чуждым» [Furetière 1690/1970 (1): s. v. Caprice]. Анри Этьенн, хорошо известный своим сочинением «Два диалога» (1578), яростно выступал против чрезмерной итальянизации придворных манер и речевых оборотов. Одним из примеров такого эксцесса для него стал импорт *capriccio*, на французской почве превратившегося в *caprice*. Он предлагает заменить его французскими синонимами или заимствованиями из древнегреческого языка, которые с точки зрения ученого гуманиста обладают более благородным происхождением [Estienne 1578/2007: 80, 141–143].

Итальянское «каприччо», как и его испанский аналог, переехали во французский язык с немалым семантическим багажом. Фюретьер, как и Этьенн, определяет его как внезапное отклонение от разумной нормы хода мысли или поведения. Когда в 1684 г. Амело де Ла Уссэ переводит на французский книгу максим испанского иезуита Бальтасара Грасиана «Карманный оракул» (1647), посвященную искусству светской жизни, то он делает «каприз» ключевым элементом описания порывистого, неразумного поведения. По мнению автора, надежнейший способ избавиться от таких «монстров» — бежать на край света⁵.

К 1684 г., когда Амело де Ла Уссэ опубликовал свой перевод Грасиана, изменив название на «Придворный человек», а Фюретьер работал над словарем, «каприз» уже укоренился во французском языке как одно из ключевых понятий эпохи. Так, Фюретьер проводит различие между положительным и отрицательным значениями слова. Последнее возникает тогда, когда «капризом» именуется такой тип общественного поведения, который противоречит принятым нормам. Речь идет о «расстройстве рассудка» (*déreglement d'esprit*). Напротив, «каприз» как нечто положительное он описывает, когда речь идет о блеске воображения и полете ума,

⁵ Максима 218 [Gracián 1692: 302–303]. Благодарю Марию Неклюдову за это дополнение.

являющихся самой сутью творчества. В таком контексте это слово обозначает «поэтические, музыкальные и живописные произведения, успех которых зависит скорее от мощи гения (*la force du génie*), чем от следования законам искусства, и для которых нет устоявшегося наименования». Такое определение «каприза» безусловно делает его частью риторического арсенала новых в их противостоянии древним. «Каприз» — это новое и современное обозначение позиции новых, полагающих, что законам искусства надо придавать новые формы и что если овцы следуют проторенными путями классических образцов, то козы (т. е. *capre*) своими прыжками намечают иные, неожиданные и только им принадлежащие траектории. Фюретьер упоминает три недавних примера подобных произведений: прежде всего поэт Сент-Аман назвал ряд своих сочинений «Капризами»; далее, существуют музыкальные опусы, именуемые «каприсами» (тут имена композиторов не называются); и наконец, лексикограф пишет о «капризах» («Каприччи») гравера и рисовальщика Жака Калло [Furetière 1690/1970 (1): s. v. *Caprice*]⁶.

Каждый из этих типов «каприза» требует отдельного и обстоятельного разговора. Но именно в случае Калло ключевое слово эпохи объединяется с графической линией, потому прежде всего обратимся к нему. Как известно, Калло учился и долго работал в Италии. Там, во Флоренции, в 1617 г. он выпустил первую серию, состоящую из пятидесяти небольших офортов и названную «*Capricci di varie figure*». Она объединяет не связанные друг с другом темы (городские пейзажи, батальные сцены и т. п.), разработка которых позволяла художнику продемонстрировать то, что Дэвид Розанд называет «изобретательностью Калло как рисовальщика и его мастерство гравера» [Rosand 2002: 308]. К технике офорта, ускорившей производство гравюры, Калло как бы добавляет не меньшую быстроту причудливой — капризной — изобретательности.

Эта изобретательность становится самостоятельной темой, когда художник с помощью разнообразных приемов привлекает внимание зрителей к создаваемой им иллюзии. Так, на одном из офортов, входящих в «Каприччи» (1617), Калло добавляет к пейзажу с видом на удаленный город фигуры прогуливающегося кавалера и дамы (ил. 1). Они находятся в правой части картины, спиной к зрителю, который смотрит на них, меж тем как они смотрят на открывающийся им вид. Еще один, более поздний пример «каприза» Калло — веер, созданный им в 1619 г. (ил. 2) в память о потешном сражении на реке Арно, которое раз в год устраивали гильдии ткачей и красильщиков. Как и в предыдущем случае, Калло не только делает зарисовку городской жизни (вернее, карнавального праздника), но и включает его в представляемую сцену. В качестве канвы он выбирает веер, усаживая на его раму несколько фигур, которые сверху наблюдают за идущим вдалеке сражением. Один из сидящих справа людей держит веер такой же формы — по всей вероятности, копию того, что находится у нас перед глазами. Кроме того, рассматриваемый нами веер как бы глядит на нас, поскольку рамкой

⁶ “CAPRICE, se dit aussi des pieces de Poësie, de Musique, & de Peinture, qui réussissent plutôt par la force du genie, que par l’observation des regles de l’art, & qui n’ont aucun nom certain. St. Amant a intitulé quelques pieces, *Caprice*. Les *caprices*, ou postures de Calot Graveur. *caprice* de Musique”.



Ил. 1. Жак Калло. Офорт из серии «*Capricci di varie figure*» (ок. 1617)

Fig. 1. Jacques Callot (French, 1592–1635), an Etching from *Capricci di varie figure*, ca. 1617

ему служат изогнутые рога некоего божка, чья голова находится у оснований веера и чей взгляд устремлен вперед. Что это за кумир? Скорее всего — божество каприза, по собственной прихоти вообразившего, придумавшего это изображение. Если это так, то в его власти не только показать нам городской праздник, но и заставить нас почувствовать дистанцию между изображением и нами, ощутить его мастерство и наше собственное положение (завороженных) зрителей. Мы находимся в процессе разглядывания, становясь при этом объектом созерцания, и офорт делает это взаимное созерцание наглядным. Именно в этом состоит «каприз» Калло. Как в свое время отмечал историк и философ искусства Луи Марен, его суть — изгибы линий, соединяющих предмет изображения и технику художника, когда, представляя радости и беды человеческого существования, он одновременно привлекает внимание к непрозрачной поверхности репрезентации [Marin 1983]. Когда в работах Калло графическая линия сталкивается с «капризом», она волной выплескивается как внутрь, так и наружу, позволяя силе воображения — как позднее скажет Эдвард Филипс — выйти «за пределы законов искусства».

Калло задал модель для художников XVII и XVIII вв., которые будут дальше работать в традиции каприза-каприччо — Сальватора Роза, Джованни Батиста и Доменико Тьеполо, и самое важное, Франсиско Гойи. Все они выбирали каприз, преследуя собственные цели, причем одни подчеркивали его прихотливую игривость, а другие — ошетинившийся ужас. Однако и те и другие привлекали внимание к природе художественной иллюзии и стремились не только блеснуть мастерством, но и проверить его на прочность



Ил. 2. Жак Калло. Офорт из серии «*Capricci di varie figure*» (ок. 1617)

Fig. 2. Jacques Callot (French, 1592–1635), an Etching from *Capricci di varie figure*, ca. 1617

перед лицом искушенной публики, научившейся ценить игру ума выше, чем следование правилам.

Так же поступали и французские писатели из лагеря новых. Обратимся к тому единственному поэту, которого Фюретьер называет в качестве представителя «капризного» течения во французской поэзии. Сент-Аман, сейчас во многом забытый писатель XVII столетия родом из Нормандии, безусловно заслужил свое место в словаре, поскольку его поэзия обладает теми же качествами «каприза», которые лексикограф видит в офортах Калло и слышит в музыке эпохи. Подобно Калло, Сент-Аман использует «каприз» в качестве подзаголовка, объединяющего разнообразные темы: неурожай дынь, бессонная ночь в полунищем жилище поэта, ольфакторная прелесть сыра канталь, несостоявшееся морское сражение, возвращение в моду поэтической формы, хромота, постигшая его лошадь, даруемое вином отдохновение и радости, приносимые сидром, римские нелипости, причиняемые дурной болезнью страдания и коварство Альбиона. Сент-Аман подчеркивает изобретательность выдумки, предполагаемой этим прихотливым — капризным — сочетанием, так что временами именно она становится главной темой его сочинения. Он поступает почти так же, как Калло, который фокусирует внимание зрителя не на изображаемом сюжете, а на его изобретательности. Конечно, Сент-Аман работает с языком, а не с визуальными образами, т. е. с поэтическими строками, а не с графическими

линиями. Поэту приходится искать иные способы направить взгляд читателя на то, что скрывается за «капризом», вынесенным в заглавия его стихотворений. Для этого он варьирует длину поэтической строки и ее расположение на странице, тем самым привлекая внимание к процессу поэтической работы. Он смешивает разные поэтические формы, как это делал в своих пьесах Корнель (которым Сент-Аман восхищался), мгновенно и часто в рамках одного стихотворения переходя от одной к другой. Он комментирует свои действия либо при помощи паратекста (примечаний), либо прямо в тексте произведения, как бы создавая каприз внутри каприза.

Примером тому может служить его поэма 1643 г. «Проход через Гибралтар» (*Le Passage de Gibraltar*) [Saint-Amant 1967: 155–198], стихотворное повествование о несостоявшемся морском сражении. Она прославляет поход французской флотилии, целью которого было отбить у Испании два крохотных острова, Сент-Маргерит и Сент-Онора, расположенные рядом с Каннами. Французы предполагали, что при проходе через Гибралтарский пролив им придется столкнуться со всей мощью испанского флота, однако им не встретилось ни единого суденышка, включая рыбацкие лодки. Это стало идеальным материалом для того, что Сент-Аман обозначил в подзаголовке поэмы как «ироикомический каприз». Он смешивает героическое и комическое, переходит от возвышенного регистра к низкому, дает длинный список кораблей, которые приняли участие в несостоявшемся событии, и предвкушает будущее покорение островов, легко маневрируя между различными поэтическими формами и строями, чтобы закончить все застольной песней, славящей день, проведенный за бутылкой вина, а не за кровопролитием. Подзаголовок — лишь самое первое из паратекстовых пространств, привлекающих внимание к неправильному, современному характеру поэмы. Вторым является прозаическое предисловие. Вслед за французскими адептами музыкальных и изобразительных капризов Сент-Аман многому научился у итальянцев, и его текст полон похвал ироикомической поэме Алессандро Тассони «Похищенное ведро» (*La secchia rapita*, 1622). Как пишет французский поэт, причудливо смешивая две противоположности, героика и дух комедии, Тассони добился эффекта, который с трудом поддается воспроизведению. Конечно, по мнению Сент-Амана, он сам смог успешно перенести этот прием во французскую поэзию.

«Проход через Гибралтар» — и образец такого переноса, и одновременно блистательная демонстрация капризного французского стиля, разрабатываемого Сент-Аманом, остроумно варьирующего поэтические стили, длину строк, легко переходящего от темы к теме. Нельзя не согласиться с Фюретером, что Сент-Аман в поэзии был таким же мастером неожиданных капризных вывертов текста, как Жак Калло — в гравюре.

Sources

- Cotgrave, R. (1611). *A dictionarie of the French and English tongues*. London: Adam Islip. (In French).
- Dryden, J. (1978). *Marriage À-la-Mode*. In J. Dryden. *Works* (Vol. 11), 221–316. H. T. Swedenberg Jr (Ed.). Berkeley: Univ. of California Press.

- Estienne, H. (2007). *Deux Dialogues du nouveau langage françois italianizé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*. P. M. Smith (Ed.). Paris: Classiques Garnier. (Original work published 1578) (In French).
- Furetière, A. (1970). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*. Geneva: Slatkine. (Original work published 1690). (In French).
- Gracián, B. (1692). *L'Homme de cour*. A. de la Houssaye (Trans.). 3rd ed. The Hague: Abraham Troyel. (In French).
- Phillips, E. (1706). *The new world of words: or, Universal English dictionary*. 6th ed. London: J. Phillips.
- Saint-Amant (1967). *Œuvres* (Vol. 2). J. Bailbé, J. Lagny (Eds.). Paris: Didier. (In French).

References

- Apter, E. (2013). *Against world literature: On the politics of untranslatability*. London: Verso.
- Cassin, B. (2014). *Dictionary of untranslatables: A philosophical lexicon*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Green, R. (2013). *Five words: Critical semantics in the age of Shakespeare and Cervantes*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Kenny, N. (2004). *The uses of curiosity in early modern France and Germany*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Koselleck, R. (2004). *Begriffsgeschichte and social history*. In R. Koselleck. *Futures past: On the semantics of historical time*, 75–92. New York: Columbia Univ. Press.
- Marin, L. (1983). Il capriccio à partir des Caprices de Saint-Amant et de Jacques Callot. In Ph. Morel, C. Nissirio (Eds.). *Il capriccio nell'incisione francese del Seicento e del Settecento*, 5–12. Rome: Carte Segrete. (In Italian).
- Rosand, D. (2002). Capriccio: the Antic Line. In D. Rosand. *Drawing acts: Studies in graphic expression and representation*, 265–327. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Scholar, R. (2020). *Émigrés: French words that turned English*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Skinner, Q. (1979). The idea of a cultural lexicon. *Essays in Criticism*, 29(3), 205–24.
- Skinner, Q. (1996). *Reason and rhetoric in the philosophy of Hobbes*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Skinner, Q. (2002). *Visions of politics* (Vol. 1). Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Williams, R. (1988). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press.

* * *

Информация об авторе

Ричард Сколаp

MA, DPhil Oxon

профессор, заместитель директора,

Институт современных языков и культур,
Даремский университет

Elvet Riverside, New Elvet, Durham DH1 3JT

Tel.: +44 (0) 191-33-43444

✉ richard.scholar@durham.ac.uk

Information about the author

Richard Scholar

MA, DPhil Oxon

Professor, Deputy Head, School

of Modern Languages and Cultures,
Durham University

Elvet Riverside, New Elvet, Durham DH1 3JT

Tel.: +44 (0) 191-33-43444

✉ richard.scholar@durham.ac.uk