

René Wellek and Austin Warren

THEORY OF LITERATURE

Penguin Books • 1956

Р. Уэллек и О. Уоррен

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва „Прогресс“ • 1978

Вступительная статья **А. А. Аникста**

Комментарий **Б. А. Гиленсона**

Перевод с английского **А. Зверева, В. Харитонов, И. Ильина**

Книга американских ученых Рене Уэллека и Остина Уоррена — одна из наиболее популярных на Западе работ по теории литературы, выдержавшая многократные издания на разных языках. Несмотря на спорность, а то и неприемлемость для советской науки некоторых методологических принципов Уэллека и Уоррена — например, отрицание объективного познавательного содержания литературы, их полемика с марксизмом по проблеме общественной роли литературы, — книга представляет определенную научную ценность.

Авторы знакомят читателя с узловыми проблемами истории и теории литературы, сравнительного литературоведения, стихосложения и текстологии. Интересно рассматриваются учеными проблемы художественной образности, стиля, ритмики.

Книга предназначена для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов и гуманитарных вузов.

Редакция литературоведения и искусствознания

Вступительная статья, перевод на русский язык с изменениями, комментарий, «Прогресс», 1978

У 70202-470 155-78
006(01)-78

ПРЕДМЕТ И МЕТОДЫ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ В СВЕТЕ МАРКСИЗМА И ФОРМАЛИЗМА

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

«Теория литературы» Рене Уэллека и Остина Уоррена — значительное явление буржуазного литературоведения и заслуживает внимания советских литераторов, ученых и критиков, а также тех, кого вообще интересует научный анализ художественной литературы.

Книга вышла впервые в США в 1949 г., переиздана там и в Англии в 1956 г., разошлась в дешевом массовом издании и была переведена на ряд языков. У нас специалистам она уже давно известна, теперь книга станет доступной и тем, кто не смог познакомиться с ней на языке оригинала.

Скажем сначала об авторах и условиях, в каких эта книга возникла.

Львиная доля «Теории литературы» написана Рене Уэллеком. Чех по происхождению, он родился в 1903 г. в Вене, учился в Карловом университете в Праге. Здесь он получил в 1926 г. ученую степень доктора, соответствующую нашей ученой степени кандидата наук. Специальностью Уэллека стало сравнительное литературоведение. С 1927 г. он преподавал в различных университетах — в Принстоне (США), Праге, Лондоне, университете штата Айова (США). В 1946 г. его пригласили в Йельский университет (США) профессором сравнительного литературоведения. Начав печататься в конце 20-х годов, Уэллек опубликовал в 28 лет свою первую книгу — «Иммануил Кант в Англии» (1931), за которой последовало «Возникновение английского литературоведения» (1941). Завершив вместе с Уорреном «Теорию литературы», Уэллек приступил к созданию фундаментальной «Истории новой критики. 1750—1950», четыре тома которой, охватывающие время до конца XIX в., вышли в 1955—1966 гг. Пятый том, посвященный XX в., еще не появился в печати, но отсутствие его в некоторой степени восполняется главами «Теории литературы», в которых рассматриваются разные направления современного литературоведения. Уэллек написал около двухсот литературоведческих статей и несколько десятков рецензий на труды по истории и теории литературы и критики.

Остин Уоррен — коренной американец, он на четыре года старше Уэллека. Получив образование в Гарвардском и Принстонском университетах, он стал доктором в том же 1926 г., что и Уэллек. Уоррен преподавал историю литературы в университетах Бостона, Нью-Йорка, штатов Айова и Мичиган. Первую книгу, «Александр Поп как критик и гуманист» (1929), опубликовал в 30 лет. За этим последовала биография отца писателя Генри Джеймса и философа Уильяма Джеймса, — «Генри Джеймс Старший» (1934). Вопросам литературы и критики посвящена книга Уоррена «Стремление к порядку» (1947).

Обоих ученых объединило убеждение в необходимости утвердить преимущественное значение анализа художественной формы. Их книга появилась в наиболее подходящий для этого момент в развитии американского литературоведения.

В XIX в. литературоведение в США носило строго академический позитивистский характер. Буржуазное морализаторство, сильно окрашенное пуританской суровостью, довлело над школьным преподаванием литературы и критической оценкой ее в печати.

Начало XX в. ознаменовалось штурмом твердынь академического литературоведения. Большую роль сыграло в этом знакомство некоторых американских литераторов и критиков с модернизмом в европейских литературах. Американцы открыли для себя символизм, импрессионизм, и эти художественные направления показали возможности эстетических ценностей, ранее неизвестных в США. Возникло понимание искусства как искусства, стали разбираться в стилях. Одновременно происходило ознакомление с французским натурализмом. Если эстетическое движение конца XIX в. содействовало развитию художественных вкусов, то натурализм сыграл важнейшую роль в борьбе против канжеских запретов, препятствовавших правдивому изображению американской действительности в литературе. Правда, и в самих США возникло самобытное движение за расширение тематических границ литературного творчества, представленное такими писателями, как Хэмлин Гарленд, Фрэнк Норрис и Стивен Крейн, признанными первыми американскими натуралистами. Однако пример Европы сыграл свою немалую роль.

Литературные искания отразились и в критике. Джеймс Хьюискер (1860—1921) был провозвестником импрессионизма, отстаивавшим право на субъективизм в оценке литературных произведений. В другом направлении действовал Генри Менкен (1880—1956), испровергавший кумиры канжески моральной буржуазии. При всем том, что в его собственном мировоззрении были, несомненно, антидемократические и реакционные черты, он сыграл положительную роль в литературе, решительно поддерживая Т. Драйзера и Синклера Льюиса, встреченных в штыки охранительной буржуазной критикой.

Движение, происходившее в литературе и критике, не могло оставаться незамеченным и в академическом литературоведении. Возглавившие консервативное направление профессора Ирвинг Бэббит (1865—1933) и Пол Элмер Мор (1864—1937) осуждали натурализм за разрушение «нравственных устоев», а романтизм за культивирование эстетического и морального бунтарства. При этом они называли себя «неогуманистами» и «классицистами».

Консерваторы получили отпор с разных сторон. Не говоря уже о Менкенс и его соратниках, против отживших принципов литературы и критики выступили все, кто боролся за новые пути в творчестве и научном исследовании искусства. Главой оппозиции против «неогуманистов» стал литературовед Ван Вик Брукс (1886—1963), критиковавший их с позиций буржуазного либерализма. Вместе с тем против консервативного литературоведения выступили и представители того течения, которое получило название «новой критики», — Кеннет Берк (р. 1897), Р. П. Блэкмур (1904—1965). В числе противников «неогуманизма» был и Эдмунд Уилсон (1895—1972).

Мировой экономический кризис 1929—1932 гг. заставил американскую литературную общественность от вопросов нравственности и эстетики повернуться к острым социальным проблемам, и в тридцатые годы американская критическая мысль испытала сильное влияние марксизма, первые ростки которого появились уже в первом десятилетии. В тридцатые годы марксизмом интересовались и некоторые буржуазно-либеральные и радикальные критики и литературоведы.

Поворотный момент наступил после поражения испанских республиканцев и начала второй мировой войны. Под флагом патриотизма появилось новое буржуазно-охранительное направление и возникла сильная реакция не только против марксистской критики, но и против более умеренных попыток связывать развитие литературы с общественной и культурной жизнью. На первый план вышло формалистическое направление, представленное в США школой «новой критики».

Это наименование было пущено в ход одним из главных представителей нового направления, Джоном Кроу Рэнсоном, назвавшим так свою книгу (1941), но само движение началось раньше, еще тогда, когда в литературоведении господствовали социологическое и культурно-историческое направления.

Эстетические и литературные корни «новой критики» следует искать в поэзии, возникшей в начале века в США и Англии и представленной в первую очередь именами Т. С. Элиота и Эзры Паунда. Т. С. Элиот (1888—1965) выступил также с теоретическим обоснованием принципов новой поэзии, и в этом отношении особенно большое значение имела его статья «Традиция и индивидуальный талант» (1920). Поэзия начала XIX в. была романтической, сентиментально-чувствительной и индиви-

дуалистической; эти ее черты Т. С. Элиот решительно отвергает. Поэзия должна быть объективной, безличной, или, как выражался Т. С. Элиот, «деперсонализированной».

А каковы социальные корни «новой критики»? На это в свое время указали сами «новые критики».

Ее средой были узкие круги интеллигенции, вышедшей из более или менее состоятельных кругов американского Юга, — в первую очередь в городах. Естественными центрами культуры стали университеты. В частности, в университете Вандербилта в Нэшвилле (штат Теннесси) группировались сторонники нового направления поэзии и критики. Они издавали журнал «The Fugitive» («Беглец»). Они действительно «бегали» от главных тогда направлений литературы и критики. Двенадцать представителей этой группы выступили против «неогуманизма» Бэббита и Мора, опубликовав сборник «Я займу свою позицию: Юг и аграрная традиция» (1930). Среди участников сборника были поэт и критик Аллен Тейт (р. 1899), Джон Гулд Флетчер (1886—1950), театральный и драматический критик Старк Янг (р. 1881), писатель Роберт Пенн Уоррен (р. 1905), преподававший литературу и впоследствии напечатавший ряд литературоведческих работ.

После первой мировой войны усилилась индустриализация Юга США. Натиск бизнеса разрушал последние остатки южной патриархальности. Участники сборника «Я займу свою позицию» выступили против коммерциализма и капиталистического предпринимательства вообще. Но их антибуржуазность была реакционной. Получалась любопытная ситуация, когда консерваторы Юга выступили против консерваторов Севера («неогуманистов»). Если последние вели борьбу на плацдарме этическом и литературном, авторы южного «аграрного манифеста» не скрывали социальных и классовых мотивов своего выступления. Своеобразие ситуации заключалось в том, что южные консерваторы парадоксальным образом оказались сторонниками новаторской поэзии, а также новых для США методов литературной критики.

Если говорить о политической стороне (программы) аграриев, то сами они, в частности Дж. К. Рэнсом, не ограничивали ее Югом США; они распространяли ее на всю Америку и даже на далекую Европу, считая, что это спасет мир от противоречий и катастроф, связанных с развитием капиталистической индустриализации. В этом отношении литераторы, выдвигавшие идю сохранения и даже возрождения аграрных форм жизни, были подобны европейским романтикам начала XIX в., тоже искавшим спасения от бед капитализма в возврате к отжившим формам социального быта.

Как уже сказано, «Теория литературы» Уэллека и Уоррена появилась в такое время, когда в общественной и литературной жизни США назрел для нее момент. Книга как бы подводила

итог определенному направлению американской литературной науки, исподволь развивавшемуся на протяжении тридцатых годов. Уже тогда выступили с книгами Дж. К. Рэнсом, Айвор Уинтерс, Р. П. Блэкмур, К. Берк, Аллен Тейт, Остин Уоррен и другие¹. При своем первом появлении труды их и их последователей оставались достоянием узких кругов. Лишь в начале сороковых годов с развитием реакции на социологическую и культурно-историческую критику принципы новой школы стали приобретать известность, утверждаться в университетском преподавании и в научной литературе, утратив при этом тот специфический «аграрный» оттенок, какой они имели на Юге, и став основой методологии одного из направлений буржуазного литературоведения в целом. Книга Уэллека и Уоррена, опубликованная в конце сороковых годов, утверждала деятельность «новой критики» и синтезировала методологию этого направления.

При этом надо учесть еще и то обстоятельство, что труда такого рода в американской научной литературе вообще не было за всю ее историю. Существовали учебные пособия по риторике и методике писания сочинений, применявшиеся в средней школе и университетах. Они давали самое общее представление о традиционных жанрах литературы и излагали правила хорошего стиля в соответствии с нормами литературного языка, что иллюстрировалось примерами из произведений классиков. США не знали в XIX в. бурных философско-эстетических боев, подобных тем, которые происходили в европейских литературах в пору утверждения романтизма, а затем реализма, натурализма и символизма. Теоретический уровень американской критики поэтому не мог идти в сравнение с европейской литературно-критической мыслью. Замедленное развитие критики в США, в частности, сказалось в том, что и формальное литературоведение появилось там значительно позже, чем в Европе, где оно, как известно, возникло в начале века и достигло кульминации в 20-е годы. Кто-кто, а Рене Уэллек знал об этом очень хорошо, ибо годы его учения в Карловом университете совпали с деятельностью Пражского лингвистического кружка, одного из центров этого направления. Знал он, конечно, и о русском формализме двадцатых годов. Словом, то, что для США было в повинку, для критики и литературоведения в Европе было уже пройденным этапом, хотя формальное направление в литературоведении продолжало развиваться и там, вступив затем в новую стадию.

Обратимся теперь к самой книге Уэллека и Уоррена.

¹ John Crow Ransom. *God without Thunder*, 1930; *The World's Body*, 1938; *New Criticism*, 1941; Ivor Winters. *Primitivism and Decadence*, 1937; *Maul's Curse*, 1938; R. P. Blackmur. *The Double Agent*, 1935; *The Expense of Greatness*, 1940; Cleanth Brooks. *The Well Wrought Urn*, 1947; Allen Tate. *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, 1936; *Reason in Madness*, 1941.

Она распадается на две части. Первая посвящена общим проблемам методологии литературоведения, вторая — поэтике, то есть строению литературных произведений и художественным средствам, применяемым при их создании.

При всей академической обстоятельности книга Уэллека и Уоррена весьма тенденциозна, чего авторы и не скрывают. Особенно это сказывается в главах, посвященных основополагающим определениям, а также разделам об общих проблемах методологии литературоведения. Авторы, это надо сказать прямо, занимают воинствующую формалистическую позицию. Правда, они вводят в круг своих рассуждений анализ взглядов представителей других направлений литературной науки, обнаруживая при этом солидную, хотя и определенно ориентированную эрудицию.

Возьмем для начала главу «Природа литературы». Вместо ясного и непосредственного ответа на этот вопрос читателю предлагается феноменологический подход к проблеме. На первый взгляд такой подход может показаться подлинно научным. На самом деле он не решает, а скорее отводит от истинного решения проблемы. Уэллек не ставит во главу угла вопрос об отношении искусства к действительности, а именно этот вопрос является коренным. Взамен он рассматривает различные формы языка, то есть бытия произведения, взятого само по себе. Таким образом, с самого начала рассмотрение вопроса отводится в русло формальных дефиниций.

Вчитаемся в важное принципиальное определение, даваемое Уэллеком: «Наиболее ясно природа литературы выступает при обращении к источникам литературного творчества. Сущность словесного творчества раскрывается, конечно, при исследовании его традиционных родов — лирики, эпоса и драмы. *Источником для всех них является мир вымысла и воображения.* Содержание романа, стихотворения или драмы не может быть признано истинным в буквальном смысле слова, поскольку перед нами не логические формулировки. Между содержанием литературного произведения — даже исторического романа или романов Бальзака, которые *как будто* сообщают нам «информацию» о действительно имевших место событиях, — и содержанием работы по истории или социологии, где нам сообщается та же самая информация, есть коренное и важное различие [...]. Персонаж романа отличен от исторического персонажа и от человека в реальной жизни. Этот персонаж раскрывается перед нами лишь посредством фраз...» (Курсив мой. — А. А.). Этим определенным ученым сразу же выявляет идеалистическую основу своего понимания искусства. Как мы увидим далее, изначальная точка зрения упорно проводится по всей книге.

Из первого положения последовательно вытекает и второе — отрицание реальной жизненной основы в изображениях, создаваемых писателем. Они оказываются не более чем фикцией, тво-

римой посредством слов. Уэллек совершает здесь серьезную ошибку: в его рассуждении отсутствует простой, но от этого не утрачивающий большого значения факт, что художественные образы человека, будь то Ахилл или Эдип, Гамлет или Фауст, Пьер Безухов или Раскольников, воспринимаются как изображения живых людей и теми, кто не думает о том, «написаны» ли они словами, и теми, кто чутко реагирует на каждое слово писателя.

В сущности, Уэллек возвращает нас к гносеологической проблеме, связанной с теорией иероглифов. Как известно, Г. В. Плеханов, являвшийся сторонником этой теории, считал, будто наши ощущения — это своего рода иероглифы, доводящие до нашего сведения то, что происходит в действительности. В противовес ему В. И. Ленин показал, что ощущения нельзя противопоставлять предмету. Образ, возникающий в сознании человека, конечно, не тождествен предмету, он не есть сама реальность, но это не означает того, что в нем не отражается реальность. А именно это и утверждает Уэллек: раз художественное изображение не есть реальность, значит, вообще о его реальном смысле не должно быть и речи. Поэтому он пишет, что источник творчества не реальный мир, а мир вымышленный.

Если в искусстве нет реального человека, то нет в нем также реального пространства и времени, утверждает Уэллек. «Даже в самом правдоподобном по видимости романе, в «куске жизни», который стремились воссоздать натуралисты, все подчинено известной художественной условности», — пишет он. Это, безусловно, верно, но не является действительным ответом на вопрос. Всякое искусство воспроизводит действительность теми средствами, которые ему доступны, — красками, мрамором, словом, даже самое «реальное» из искусств — кино — тоже подчинено художественным условностям. Искусство вообще, как правило, не претендует на то, чтобы быть тождественным действительности или подменять ее, но это не мешает ему оставаться отражением, повторим, именно отражением, а не самой действительностью. Известная условность художественного изображения — факт общепризнанный и само собой разумеющийся. Речь может идти о качестве художественного изображения, о степени его соответствия явлениям реальности, о большей или меньшей полноте охвата действительности. «Условность» же изображения не противоречит действительному жизненному смыслу того, что создал писатель или художник.

Нельзя не обратить внимания и на другое. Говоря о природе литературы, Уэллек рассуждает о различных формах слова, литературного и научного, о жанрах литературы. Станным образом в его размышлениях о том, что такое литература, не прозвучали слова «жизнь» и «человек», как если бы это были понятия сторонние и безразличные для литературы. Теоретическое построение Уэллека ясно свидетельствует, что он и его

соавтор выступают перед нами как последовательные сторонники дегуманизации искусства.

Я рискую оказаться в глазах иных читателей консерватором и приверженцем отживших понятий, но мне представляются по-прежнему верными те определения природы литературы, которые давали великие писатели-реалисты. Л. Толстой, позволяю напомнить его мысли, горячо и страстно утверждал: «Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками, не есть производство приятных предметов, главное — не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах»¹. Художник должен любить свой предмет, считал автор «Войны и мира»; и он же верил, что за перо надо браться лишь тогда, когда возникает настоятельная душевная потребность к творческому общению с другими людьми. Сам Толстой менее всего говорил в своих теоретических сочинениях о том, чем он обогатил всех нас, все человечество, — познанием самих себя.

Можно было бы составить целую книгу высказываний выдающихся писателей, которые со всей определенностью утверждали смысл творчества в его человеческой значимости.

Квалифицированным читателям, а у этой книги большинство будет таким, сказанное может показаться слишком известным, чтобы об этом стоило подробно говорить. Однако, как показывает опыт, за рассуждениями о тонкостях иногда забывают о самом простом, но, на мой взгляд, в данном случае безусловно существенном. Конкретно, возвращаясь к книге, не худо все время помнить об ее исходном пункте; о таком понимании авторами литературы и искусства, которое исключает из поля зрения содержание великих творений, то, чем они дороги человечеству.

Тут следует напомнить, что сторонники «традиционного» — скажем так — понимания искусства менее всего склонны недооценивать значение формы. Л. Толстой, в последние годы жизни выдвигавший на первый план нравственно-воспитательное значение искусства, записал в дневнике: «Странное дело эта забота о совершенстве формы. Недаром она. Но недаром тогда, когда содержание доброе. Напиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, ее бы не читали и одна миллионная тех, которые читают ее теперь. Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать ее совершенной художественно — тогда она пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое»². Это высказывание Л. Толстого возвращает

¹ Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 20-ти т., т. 15. М., 1964, с. 87.

² Запись 21 января 1890 г. Цит. по кн.: Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 250.

нас к известному положению об единстве формы и содержания. Оно, конечно, известно и авторам «Теории литературы», хотя относится они к нему с некоторой иронией.

Рассуждения о природе литературы продолжены в главе «Назначение литературы» Остином Уорреном. Он демонстрирует полное согласие с принципами, которых придерживается Р. Уэллек.

Прием, избранный автором, состоит в обзоре различных взглядов по данному вопросу. Анализ сводится к обсуждению таких альтернатив, как «удовольствие» или «польза», «отдых» или «серьезное искусство»; является ли предметом литературы «общее» или «единичное»; каково отношение литературы к философии и религии, отражает ли она просто уже существующие понятия или служит средством пропаганды определенного взгляда на жизнь, наконец, не служит ли литература «очищению страстей», как о том говорил еще Аристотель, или ее назначение в утверждении красоты в жизни?

Все эти вопросы действительно вставали на протяжении веков, причем неоднократно; некоторые из них актуальны и сейчас. Но за кажущимся богатством возможностей, предложенных Уорреном для рассмотрения, скрывается вполне определенная тенденция обойти кардинальные вопросы, затемнить их значение для читателя.

Это касается, прежде всего, познавательного значения искусства. Ставить его на один уровень с другими возможными функциями литературы неправомерно. Литература — важнейшее средство художественного познания действительности. Эта истина опять может показаться слишком простой, даже примитивной по сравнению с тем «высоким» уровнем, который предлагают нам авторы «Теории литературы», но это один из тех бесспорных фактов, которые побивают многие хитроумные концепции, приуменьшающие или вовсе отвергающие познавательное значение литературы.

Второй важнейший вопрос — общественная функция литературы. Уоррен сводит его к пропаганде и с торжеством отвергает такое назначение литературы, как противоречащее самой сущности искусства. Но вопрос на самом деле так не стоит. Пропаганда может, конечно, пользоваться приемами искусства, но от этого она не становится эстетическим фактом. Речь должна идти о том, безразлично ли искусство и сам художник по отношению к насущным потребностям общества, к социальным движениям его времени и к борьбе партий. Реальная история литературы со всей достоверностью свидетельствует о том, что никогда великое искусство не стояло в стороне от общественной жизни. Иное дело степень близости художника к конкретным социально-политическим движениям его времени. Искусство связано с жизнью времени, с чаяниями народа. Художник не безразличен к тому, что его окружает. *По-своему*, он всегда человек

своего времени, сын своего века. Характер взаимоотношений художника с обществом, с общественными движениями сложен и простым решениям не поддается. Но общественное содержание, социальная значимость искусства — факт, в наших глазах неоспоримый. Его нельзя затемнить разговорами об эстетической самоценности искусства. Однако тенденцией оторвать, противопоставить общественное значение литературы и ее художественные достоинства проникнута вся книга Уэллека и Уоррена.

Такова главная позиция авторов, которые совершенно единодушны в понимании литературы.

Не вызывает на спор глава «Литературная теория, история литературы, критика». Ее значение определяется направленностью на то, чтобы разграничить эти области изучения литературы. В США долго существовало недифференцированное понятие «литературной критики», включавшее все три названных категории. Эта глава представляла собой для США теоретический «ликбез». Другая специфически американская сторона данной главы — утверждение правомерности и необходимости введения в университетское преподавание современной литературы.

Несомненно, разумны мысли, высказанные Уэллеком в главе о соотношении изучения национальных литератур и сравнительного литературоведения. Здесь он опирается на опыт европейской науки и университетской практики. Сам Уэллек, преподавая в вузах США, был в числе способствовавших там развитию компаративистики.

Практическое значение имеет глава, посвященная техническим основам литературоведческой работы: «Подготовка материала и установление фактов». Здесь идет речь о научной добросовестности и необходимом фундаменте всякого литературоведческого исследования.

Но вернемся к принципиальным вопросам, рассмотрению которых посвящена часть III «Теории литературы» (главы 7—11).

Все литературоведение делится Уэллеком и Уорреном на два основных направления: одни ученые изучают внешние условия возникновения литературных произведений, другие исследуют их внутренний слой. Всю свою полемическую силу авторы «Теории литературы» вновь направляют против различных методов литературоведения, исследующих литературу в ее общественном контексте. Уэллек и Уоррен отнюдь не отрицают наивно такого изучения. История, внешние факторы, — пишет Уэллек, — разумеется, нужно учитывать их в создании произведений искусства. «Однако реальные проблемы лежат в иной плоскости — когда мы оцениваем, сравниваем и выделяем те индивидуальные факторы, которые, надо полагать, и определяют сущность конкретного произведения искусства». Итак, широкому и многосто-

ронному изучению литературы в ее многообразных связях с действительностью Уэллек и Уоррен противопоставляют имманентное изучение литературного произведения.

Более того, не только имманентное, но и статичное. Изъятые из связей с «внешними» факторами, стихотворение, драма или роман оказываются замкнутыми в себе. У них нет творческой истории. Авторы «Теории литературы» вообще отвергают возможность генетивного литературоведения. «„Внешнее“ изучение, — пишет Уэллек, — в большинстве случаев оборачивается «каузальным» истолкованием, берется растолковать, разъяснить и в конечном счете свести литературу к ее первоисточкам». Это Уэллек считает методом в принципе порочным. По его мнению, рассмотрение причины и следствия в литературном творчестве не имеет смысла. Одно дело, как возникло произведение, другое — что в конце концов получилось. Поскольку между намерением автора и объективным результатом передки расхождения, Уэллек как будто прав. Но только как будто, ибо при всех расхождениях между замыслом и осуществлением, тщательное изучение творческого процесса помогает в решении трудных вопросов, загадок и неясностей и раскрывает глубинный смысл того, к чему пришел художник.

Нельзя отрицать, что далеко не всегда анализ «внешних» причин дает удовлетворительное объяснение той окончательной формы и того смысла, какие приобрело произведение под воздействием «внешних» условий. Однако несовершенство анализа, недоучет различных существенных факторов — словом, субъективные дефекты исследователя, наложившие печать на отдельные работы, не могут служить достаточным основанием для отказа от изучения причинно-следственных связей. История литературоведения позволяет говорить о том, что изучение этих причин с течением времени становится все более широким и все более научно убедительным. Но Уэллек и Уоррен не желают с этим считаться. Само литературоведение они рассматривают как нечто раз навсегда данное, тогда как оно в действительности подвержено законам исторического развития, и научная объективность требует именно такого подхода к методологии литературоведения. Развитие литературоведения не могло быть иным. Оно вбирало философские принципы, эстетические понятия; наука о литературе училась у наук о других искусствах и сама воздействовала на них. С уровня, достигнутого теперь, ясно видна ограниченность ранее существовавших методов. Но совершенно бесплодными они не были. Каждый из них оставлял свой след, положительные элементы различных методов остались в науке «в снятом виде», как учит диалектика исторического развития. Вместе с тем надо отметить одну особенность научной эволюции литературоведения. В нем, как и в других областях знания, действует закон отрицания. Крайний субъективизм биографического подхода к литературе сменяется утвер-

ждением культурно-исторического метода, почти сводящего на нет индивидуальное начало в художественном творчестве. На смену изучению внешних факторов творчества приходит обращение к формальным сторонам литературных произведений и т. д. В течение этого процесса в каждую эпоху представителям нового метода кажется, будто именно им удалось найти ключ к самому главному в произведениях искусства. Уэллек и Уоррен тоже подвержены действию этой закономерности. Им представляется, что их метод есть последняя и высшая «истина» в области литературоведения. Это придает им некоторую самоуверенность в оценке всех предшествующих методологических школ и направлений.

Мы последуем за ними в обзоре главных направлений литературоведческой мысли, сразу оговорив, что позиция, занятая американскими учеными, вынуждает нас подойти к их оценкам с большой долей критичности.

В процессе идеологической борьбы советская наука о литературе была предельно критична к разным направлениям буржуазного литературоведения. На разных этапах развития нашей науки обстоятельства складывались так, что и мы относились чрезвычайно сурово к предшествующим направлениям. Все это теперь преодолено. Речь идет не о реабилитации тех или иных школ и направлений, а о правильной исторической оценке их значения, о принятии того объективно верного, что было ими установлено. Пример такого подхода дает нам оценка В. И. Лениным развития философской мысли. Диалектика развития проявляется в том, что познание идет далеко не всегда прямым путем, а по спирали и на отдельных этапах этого движения преобладает то или иное одностороннее учение, которое, при всей своей ограниченности, отнюдь не бесплодно. Какие-то важные задачи познания оно по-своему решает. Вот почему марксизм-ленинизм не отбрасывал предшествующие стадии развития науки, а извлекал из них «рациональное зерно».

Советское литературоведение, шедшее сложными путями в своем развитии, достигло теперь той степени зрелости, которая позволяет совершенно объективно оценивать конкретные и реальные результаты других направлений научной мысли. Именно потому, что наша методология доказала свою жизненную силу, мы, несколько не ослабляя идеологической принципиальности, решительно отстаивая свои, завоеванные и утвержденные в классовой борьбе позиции, не только можем, но и должны быть внимательны ко всему новому, что появляется в науке. Марксисты всегда считали своим долгом идти в русле современной науки, сохраняя при этом четкость своих позиций. Вместе с тем истинные последователи этого великого учения всегда были далеки от нигилистического отрицания явлений серьезной интеллектуальной культуры. Вот почему, читая те разделы, которые

посвящены Уэллсом и Уорреном обзору и критике различных методологических направлений, испытываешь двойственное чувство. Да, американские ученые правы, отмечая ограниченность других методов, но они совершенно не правы, когда на этом основании отметают их и отказываются признать хотя бы историческую обусловленность их возникновения и тот вклад, который они в свое время внесли в развитие науки о литературе.

Свой обзор разных методов авторы «Теории литературы» начинают с критики биографического метода. Они безусловно правы, указывая на его крайнюю ограниченность. Справедливо, что из биографии писателя можно извлечь лишь сравнительно немного для понимания его произведений. Верно и то, что реальное переживание поэта в процессе творчества трансформируется, он подчиняет пережитое определенному замыслу. Здесь, однако, мы сразу же разойдемся с Уэллсом, который считает, что трансформация реального переживания в поэтическом произведении обусловлена не идейными целями, а только художественными.

На первый взгляд может показаться, что, отделяя личность художника от произведения, придашь литературному анализу большую объективность. Однако у Уэллса и Уоррена это имеет специфический смысл; они полностью отрицают искренность художника. Они правы, утверждая, что кажущееся исповедью в действительности — художественно преобразованный личный опыт. Но побуждения автора не есть величина, которой можно пренебречь. Искусство XIX в. насквозь проникнуто гуманистическими побуждениями. Л. Толстой был тверд в своей вере, что заразительность искусства достигается степенью искренности художника. Вместе с тем со второй половины XIX в. начинает развиваться и в XX в. утверждается искусство, все более отчуждающее художника от изображаемого, не требующее и от читателя эмоционального сопереживания. Уэллек и Уоррен отдают предпочтение искусству деперсонализированному и дегуманизированному. Разрыв между художником и действительностью, отчуждение, характерное для социальной психологии в буржуазном обществе, возводятся авторами «Теории литературы» в абсолют, в безусловно действующую закономерность, что, конечно, есть еще одно проявление их односторонности. Явление, характерное для XX в., они распространяют на всю историю литературы, с чем нельзя согласиться. Искренность в искусстве не есть явление психологическое; оно явление идеологическое; в нем выражается общественная заинтересованность писателя, его гуманизм.

Вопрос о личности художника нельзя вывести из круга научного изучения литературы. Он сложен, он решается во всем комплексе исследовательских задач и есть необходимая часть литературного анализа.

Критику психологического метода взял на себя Уоррен. Он предлагает вниманию читателей обзор различных теорий, выделяющих творческую личность из разряда психически нормальных людей. Этой проблеме он не даст окончательного решения, ограничиваясь сведением восдино противоречивых и взаимоисключающих концепций. Критика Фрейда и Юнга требовала бы большей обстоятельности. Но Уоррен прав, когда говорит, что писатели не могут быть сведены к одному-единственному типу. Переходя затем к типологии творческой личности, Уоррен напоминает о дихотомиях, предложенных психофизиологом Э. Кречмером («одержимый» и «творец»), философом Ницше («Аполлон» и «Дионис»), психологом Т. Рибо («пластическое» и «бесформенное» воображение), поэтом Т. С. Элиотом («зрительное» и «слуховое» воображение); триаде румынского ученого Л. Русу («открытый», «демонический неуравновешенный», «демонический уравновешенный»).

Бесспорно, что психический склад художника — фактор, который нельзя не учитывать при изучении творчества. Однако изучение этого вопроса еще остается в целом на стадии гипотезы.

Вопросы о соотношении «переживания» и его воплощения в поэзии (Дильтей), о сознательном и бессознательном в творческом процессе, о роли ассоциации идей, формах воображения, а также некоторые другие тоже еще недостаточно прояснены, чтобы ими оперировать с полной уверенностью. Надо надеяться, что изучение психологии творчества даст в будущем более прочные основания для применения ее данных к анализу отдельных произведений и для характеристики облика писателей в целом.

Несомненный интерес представляет заключительная часть главы, посвященная вопросу о психологии героев, как она дана в литературных произведениях. Здесь Уоррен справедливо указывает на неправильность отождествления художественного изображения душевной жизни героев с научной психологией. Характерно, однако, что вопрос сводится им в конечном счете к литературной технике; ведь пишет же Уоррен, что «в произведении искусства «психологическая правда» обладает художественной ценностью при одном-единственном условии, если она взаимодействует с упорядоченной сложностью структуры, если, коротко говоря, она сама искусство». Если следовать логике Уоррена, то сама по себе психологическая правда (чего стоят одни кавычки, в которые ставит это понятие автор!) не имеет значения. Но против этого вопиет наше восприятие искусства. Разве читатель занимается исследованием приемов писателя? Конечно, нет. Бальзак, Стендаль, Флобер и, особенно, Толстой и Достоевский как *художники* поразили миллионы людей своим постижением того, что творится в человеческих душах. Сама художественная сила их образов определяется именно этим. То, что было сказано ими, отнюдь не содержалось в пси-

хологических трактатах, и не психологи открыли нам диалектику психической жизни, а художники. «Упорядоченной сложностью структуры» иные из литературных ремесленников владели не хуже, а подчас и лучше гениальных творцов литературы, но не обладали их даром проникновения в человеческие сердца.

Изучение и осмысление душевной жизни персонажей в связи с жизненным процессом в целом — вот что больше всего занимает великих писателей. Технические средства воплощения их замыслов неотрывны от стремления постигнуть человечество. Просто поразительна та неотделимость формы и содержания, которая раскрывается при изучении подготовительных материалов к шедеврам, созданным великими мастерами психологической правды. В процессе научного анализа можно, а иногда и ценно показать средства, какими художник достиг того или иного эффекта, в частности психологической убедительности. Но в живом творческом процессе такое отделение было бы нарушением правды искусства, всего того, что до сих пор установлено о характере творческого процесса в литературе. Великое искусство всегда живет важным жизненным содержанием; форма, о которой всякий истинный художник тщательно заботится, не существует для него как самоцель, а всегда связана и обусловлена всем богатством живой личности поэта, писателя, художника.

Добавим, что при рассмотрении этой проблемы, как и в некоторых других случаях, «Теории литературы» Уэллека и Уоррена недостает историзма. Как психический склад людей, так и осмысление ими своей душевной жизни на протяжении обозримой истории — от античности до наших дней — менялись. Одним было понятнее о психических процессах в античности, и мы знаем, каким оно было, по сочинениям поэтов и философов, другим оно было, скажем, в XVIII в., и уже совсем близко и точно можно наблюдать это, сравнивая писателей XIX и XX вв.

С общеметодологической точки зрения одной из центральных глав книги является «Литература и общество». Авторы отнюдь не отрицают связей литературы с обществом и некоторой обусловленности ее развития факторами социальными и даже экономическими. Это теперь слишком очевидные истины, чтобы ими можно было бы пренебречь. Автор данной главы Р. Уэллек демонстрирует читателям, что уже с XVIII в. возникает стремление постигнуть закономерности влияния общества на литературу и искусство, освещает различные течения социологии литературы, характеризует своеобразие разных научных методов, предложенных в этой области, указывает на их достоинства и недостатки. Среди различных методов, рассматриваемых Уэллеком, фигурирует и марксизм. Уэллек вообще относится с трудно скрываемым предубеждением к социологии литературы, считая, что она занимается не тем, что необходимо для истинного понимания искусства, но особенно отрицательно относится он к марксизму. Это естественно для буржуазного ученого, и именно

здесь Уэллек проявляет недостаточно учености. Он, осведомленный в стольких тонкостях философии, эстетики и некоторых других общественных наук, с марксистским учением о литературе знаком крайне поверхностно.

Не приходится удивляться и тенденциозному освещению в книге марксистской критики. Из всего комплекса проблем марксистско-ленинского литературоведения Уэллек выбирает лишь один вопрос — взаимоотношение искусства и экономики. Об этом говорится, впрочем, весьма бегло.

Что же касается конкретного применения принципов марксистского литературоведения к анализу историко-литературного процесса, то здесь сведения Уэллека остановились на середине 1930-х годов. Он справедливо иронизирует над учеными, которых мы сами определили как вульгарных социологов. Но не худо было бы при этом вспомнить, что во второй половине тридцатых годов советское литературоведение решительно отвергло упрощенные, прямолинейные определения классowego смысла явлений литературы и стало на путь глубокого рассмотрения социальной обусловленности литературного творчества. Упрощенное понимание критериев классовости в искусстве должно быть понято исторически в свете условий действительно острой классовой борьбы в первые годы после революции и гражданской войны. Но даже тогда наша критика была представлена не только социологическим уклоном. Уэллек упомянул имя А. В. Луначарского, но, к сожалению, не проявил знакомства с его литературоведческими трудами, которые всегда сочетали острую социальную проблематику с глубоким чувством формы и ярким освещением индивидуальности писателя, что характерно как для его дореволюционных критических этюдов, так и для послереволюционного курса лекций по истории мировой литературы. Создавая труд по теории литературы, можно было бы поинтересоваться и марксистскими работами на эту тему. В 1940 г. в СССР вышли две книги по теории литературы — Л. И. Тимофеева и Г. Н. Пospelова.

Незнание их, как и работ Г. Лукача, М. Лифшица и других литературоведов-марксистов конца тридцатых и начала сороковых годов, в глазах осведомленного читателя ставит под сомнение научную основательность суждений авторов «Теории литературы» о марксистском литературоведении. Я уж не говорю о всем дальнейшем развитии нашей науки, об уровне, достигнутом ею в наши дни. И наконец, мы должны признать не только то рассмотрение марксизма, какое имеется в книге, недостаточно научным. Неправоммерно и рассмотрение его в одном ряду с буржуазными социологическими теориями.

Уэллек несправедлив, однако, не только по отношению к марксизму. Что говорит он, к примеру, о культурно-историческом методе И. Тэна? Во-первых, что французский ученый отождествлял социальный смысл литературы с художественной

ценностью, и, во вторых, будто «знаменитая триада Тэна — раса, среда и момент — на практике означала исключительно изучение среды». Говорить так можно, лишь забыв историко-литературные и критические работы Тэна, а он был критиком с большим художественным вкусом. Не обязательно соглашаться со всеми его оценками, однако было бы грешно игнорировать многие страницы его книг, содержащие блестящий анализ художественной формы у классиков Англии и Франции. Позволю себе сказать, что страницы, посвященные поэтической образности у Шекспира, предвосхитили многое, что потом было сказано критикой XX в.

Второй крупнейший представитель культурно-исторической школы — Георг Брандес. Его «Главные течения литературы XIX века» оказали исключительно большое влияние не только на развитие литературоведения, они были важным явлением духовной жизни XIX в. вообще. Брандес сочетал историзм, понимание философии, чуткость к политическим событиям с тонким чувством своеобразия художественных форм романтической литературы.

А культурно-историческая школа в России? Работы Александра и Алексея Веселовских, С. А. Юрьева, Н. И. Стороженко, Д. К. Петрова, Н. А. Котляревского и других — сколько в них глубоких суждений о литературном творчестве как таковом.

Марксисты всегда видели недостатки культурно-исторической школы, но из всех течений буржуазного литературоведения она более других прокладывала путь и подготовила почву для социологического изучения истории литературы.

Отрицательное отношение Уэллеса и Уоррена к этим, особенно «внешним», методам изучения литературы уже достаточно очевидно, однако глава «Литература и общество» полезна уже хотя бы признанием того, что вопрос о соотношении литературы и общества интересует не только марксистов. Отметим также, что с тех пор, как была написана «Теория литературы», в буржуазном литературоведении изучение проблем социологии получило большое развитие и появилась обширная литература по этому вопросу. Может быть, я не ошибусь, сказав, что в западном литературоведении социологией литературы сейчас занимаются даже больше, чем у нас. Усиление интереса к этому разделу литературоведения имеет различные причины, в том числе эстетические. Да, именно эстетические. Изучение современной художественной жизни со всей наглядностью показало, что вопросы, казалось бы относящиеся к чисто художественной сфере, не могут быть решены только в ее замкнутом круге. В чем причина массового распространения так называемой «тривиальной» литературы? Почему подлинно художественные ценности игнорируются и «публика» отдаст предпочтение «массовой» культуре? Противоречия развития искусства в современном капиталистическом обществе сделали изучение социологии

литературы настоятельно необходимым. Вот почему странно читать в заключении главы слова Уэллека: «Существует великая литература, соотносимая с обществом слабо, даже вовсе не соотносимая». Нет смысла возвращаться к старому спору о «чистом искусстве». Он решен жизнью, решен и теоретически в пользу марксизма и всех признающих взаимосвязь искусства с социальной действительностью.

Да, бесспорно, есть немало произведений, лишенных непосредственной социальной и политической тематики. Но если признать, что содержанием искусства является человек, то никуда не уйдешь от того, что самые тонкие и возвышенные чувства его *в конечном счете* отражают бытие индивида определенного социально-психологического склада во вполне определенном, но, конечно, очень сложном общественном организме. Любовь — что есть более общечеловеческого? Но разве мы не знаем, что античный эрос был иным, чем индивидуальная половая любовь средневекового рыцарства? Что эротическая поэзия XVIII в. дает иное представление о любви, чем сентиментальный роман того же столетия? Обусловлено ли это социально — на это ответить легко, даже без особого углубления в социологию. Но Уэллеку, как, впрочем, и Уоррену, важно сделать все возможное для того, чтобы отдалить изучение литературы от всего, что составляет ее реальное содержание и является почвой, на которой она развивается. Даже в буржуазном литературоведении такая точка зрения все менее признается правильной. Показательно, что уже в пору, когда создавалась книга, авторы не могли уклониться от освещения разнообразия аспектов литературной социологии, включающей как социально-философскую проблематику, так и конкретные вопросы: социальное бытие литературы и положение писателя в обществе; классовое происхождение и положение писателя и его мировоззрение; писатель и читатели; контроль над литературой; литература и экономика; литература и общественные нравы, их взаимодействие; литература как отражение общества; социальные типы в литературе; достоверность картин общества, создаваемых писателями; географическая среда, расовые и национальные особенности литературного творчества; писатель и общественные конфликты его времени; классовая борьба в литературе, — уже один перечень вопросов, затрагиваемых Уэллеком в данной главе, свидетельствует о том, насколько они значительны. Но для авторов «Теории литературы» они лишь «внешние» факторы, относящиеся к смежным явлениям, а не к самой литературе как таковой. Согласиться с этим можно только, если видеть в литературе нечто безотносительное к жизни, какою мы живем, какою жили сотни поколений, память о которых осталась в бессмертных творениях поэтов.

Явно больше симпатии проявляет Уэллек к ученым, изучающим отражение идей в литературе. Нельзя не согласиться с

критикой чрезмерного интеллектуализма в литературоведении, превращающего художественную литературу просто в иллюстрацию философских идей определенной эпохи. Реакция против такой прямолинейности возникла уже давно. Духовно-историческая школа более тонко понимала идейное содержание произведений искусства. Уэллек хорошо суммировал позицию этого направления: «Литература не является философским знанием, переведенным в образную систему и стихи, а выражает общее отношение к жизни...» Но он не совсем согласен и с этой точкой зрения. Если сторонник духовно-исторического метода Р. Унгер предлагает изучать такие проблемы, как отношение человека к смерти, любви, семье, обществу, государству, то, по мнению Уэллека, все это к литературоведению не относится и может быть предметом истории идеологии или истории человеческих чувств. Для Уэллека значение «Фауста» и «Братьев Карамазовых» не связано с их философским содержанием. По Уэллеку, философская правда, как таковая, не имеет никакой художественной ценности, точно так же, как не имеют ее психологическая и социальная правда в искусстве. Если исходить из формальной логики, то это может показаться верным, но диалектическая логика не позволяет отрывать жизненный смысл произведения от художественного мастерства.

Духовно-историческая школа была, однако, идеалистическим направлением в литературоведении. Она односторонне рассматривала идеологическое содержание литературы, ибо была в резкой оппозиции к культурно-исторической школе. Если последняя выводила творчество писателя из влияния внешних факторов, то последователи Дильтея утверждали обратное: не среда воздействует на литературу, а литература влияет на общество. Как выразился видный представитель этого направления Ф. Гундольф: «Мы не из эпохи доходим до Шекспира, а из Шекспира постигаем его эпоху», — и трудно не согласиться с тем, что в этом парадоксе есть доля истины. Но, конечно, не более того, так как, в сущности, здесь имело место взаимодействие гения и его времени.

Пренебрегая социальными факторами, духовно-историческая школа исследовала имманентно специфику образа человека в мировоззрении и искусстве определенных эпох, своеобразии идейно-эмоционального строя в тот или иной исторический период и отражение этого в литературе. Сам Дильтей был не столько литературоведом и еще менее литературным критиком, сколько историком духовной культуры в целом. Но его влияние испытали на себе критики и литературоведы, проявившие тонкий вкус и глубокое понимание искусства, как, например, уже названный Фридрих Гундольф.

Нельзя не согласиться с Уэллском, когда он критикует некоторые догматические построения духовно-исторической школы,

в частности слишком ригористические определения разных типов мировоззрений. Но едва ли можно признать разумным его отрицание попыток некоторых литературоведов связать определенные типы идеологий с соответствующими их духу стилями, найти связь между духовными исканиями и стилевыми особенностями барокко, выявить родство рационализма и классицизма и другие опыты в этом направлении. Разумеется, скоропелые и поверхностные суждения об этом скорее повредят, чем помогут, но эта сторона историко-литературного процесса заслуживает разработки.

Как легко убедиться, читая конец главы, Уэллеку не по сердцу литература идей. От него достается даже самому Гёте за вторую часть «Фауста» и Томасу Манну, как автору «Волшебной горы». Можно не сомневаться, какой приговор вынес бы Уэллек «Доктору Фаустусу», появившемуся позднее. Кстати, вторую часть «Фауста» за «нехудожественность» критиковали, начиная с выхода ее в свет. Хотя отдельные голоса в защиту ее раздавались и раньше, только в XX в., и особенно после второй мировой войны, началась эстетическая реабилитация этой части великого творения Гёте. И парадоксально, что именно Уэллек, провозвестник «новой критики», оказался не в состоянии оценить художественные достоинства второй части «Фауста». Между тем отказ от старого мнения по этому вопросу произошел как благодаря некоторым важным явлениям интеллектуальной поэзии XX в., так и под влиянием исследователей, применивших к анализу «Фауста» приемы, родственные тем, какими пользуется «новая критика», — изучение иронии в стиле автора, применение теории мифов и символов и т. п.

В главе «Литература и идеи» говорится также о сравнительно новом направлении гуманитарных наук, посвятившем себя изучению «истории идей», понимаемой в несколько специфическом смысле. Здесь речь идет о том, что в каждую эпоху существует определенный круг понятий, унаследованных частично от прошлого, дополненных новыми понятиями и составляющих ту кладовую мыслей, которые входят в умственный обиход эпохи. Нередко все это лишь «ключевые слова», стандартные фразы, которыми люди пользуются в повседневном общении, не вдумываясь в их смысл, считая их само собой разумеющимися. Эти стереотипы мышления несбыточны. Крупнейший представитель «истории идей» А. О. Лавджой показал, как на протяжении веков, от классической античности, существовала концепция «великой цепи бытия», утверждавшая иерархическое строение всего мира. Механическое применение принципа «истории идей» в литературоведении может привести к искажению идейного облика писателя. Однако осторожное применение этого принципа весьма полезно в целях достижения подлинного историзма в изучении исторической семантики, то есть конкрет-

ного смысла, какой имели те или иные понятия, бытовавшие в языке определенной эпохи.

Глава «Литература и другие искусства» вводит читателя в область, пожалуй менее всего изученную наукой, — о перекличках между пластическими искусствами и музыкой, с одной стороны, и литературой — с другой. Здесь до сих пор господствует эмоциональное восприятие, интуитивность в определении соответствий между, скажем, поэзией и музыкой, композицией больших поэм и архитектурных сооружений, как, например, готические храмы. Критические замечания Уэллека здесь чаще всего справедливы, ибо направлены против субъективных вкусовых сопоставлений. Правильно предостерегает Уэллек и против механического перенесения категорий, служащих для определения стиля в живописи, на литературу. Сравнительная история искусств еще находится на пороге научной стадии своего развития, несмотря на то что попытки создания такой истории начались довольно давно. Пока что эта область знания открывает простор больше для скепсиса, чем для уверенности.

Третья часть книги посвящена принципам анализа литературного произведения как такового. Здесь Уэллек и Уоррен демонстрируют свою методологию. Они последовательно рассматривают различные слои литературного произведения, начиная с таких первоэлементов литературного языка, как благозвучие (эвфония), ритм и метрика. Затем следует рассмотрение стилистики речи, образных средств, композиции повествовательных произведений и, наконец, жанров. В этом разделе, как и в других частях книги, для читателя представит несомненный интерес обзор различных литературоведческих теорий. Речь идет здесь о литературоведческих понятиях и категориях. Они освещены широко, указаны варианты определений, существующие по отношению к некоторым понятиям. Может быть, небесполезно напомнить, что Уэллек и Уоррен адресовали свою книгу американским читателям, для которых такие элементарные сведения в самом деле были новыми в середине нашего столетия. Но квалифицированные читатели знают, что этот материал давно уже освещался в советском литературоведении. Впервые он был систематизирован у нас в широко известной «Теории литературы» Б. Томашевского, выдержавшей с 1925 по 1931 г. шесть изданий. Книга имела подзаголовок «Поэтика» и содержала определения ее основных понятий. Труд Б. Томашевского, несомненно, послужил образцом для третьей части книги Уэллека и Уоррена. Различие между ними лишь в том, что американские ученые нередко касаются литературоведческой истории категорий, тогда как Б. Томашевский ограничился изложением существа понятий поэтики. Заметим, что в русской науке давно были книги подобного рода. До революции они назывались теориями словесности, и уже там можно найти многие ка-

теории и определения, вошедшие в более поздние труды по поэтике.

Как известно, книга Б. Томашевского была в свое время воспринята в контексте той литературной ситуации, которая сложилась во второй половине двадцатых годов. Так как ученый ограничился только характеристикой формальных категорий литературоведения, то его труд был оценен как принадлежащий к формалистической школе. Марксистское литературоведение не отвергало изучения формы как таковой, но ставило ее в общий круг вопросов литературоведения, включавший вопросы идейного содержания произведений литературы, чего не было в книге Томашевского. В советском литературоведении победило направление, синтезировавшее изучение всех сторон художественного произведения. Уже названные выше первые труды такого рода, созданные Л. Тимофеевым и Г. Поспеловым, содержали рассмотрение всех элементов литературы. В ходе развития советской науки многие понятия теории литературы были уточнены, хотя и до сих пор еще ведутся споры о таких важных категориях, как стиль, или о таких частных понятиях, как, например, фабула и сюжет, по-разному объясняемых нашими учеными. Важнейшая принципиальная разница между нашим пониманием теории литературы и формалистическим состоит в том, что факторы, которые Уэллек и Уоррен считают внешними, наша наука признает существенными и основополагающими. Как мы видели, американские ученые старательно отгораживали изучение литературы от других гуманитарных наук. Насколько отличается позиция нашей науки в этом вопросе, можно судить хотя бы по труду «Введение в литературоведение», созданному кафедрой теории литературы МГУ имени Ломоносова под редакцией Г. Н. Поспелова (Москва, 1976). Книга тоже начинается с рассмотрения того, как относится литературоведение к лингвистике, искусствоведению, к другим историческим наукам, но наши ученые завершают его следующим выводом: «Литературоведение — это одна из филологических наук и одна из многих искусствоведческих наук. Вместе с тем — это историческая наука, связанная со всеми науками об истории человечества и с их помощью стремящаяся установить закономерности своего предмета — истории литературы народов мира.

Поэтому литературоведам недостаточно овладеть методологическими принципами в их общем виде. Вместе с искусствоведами, театроведами, музыковедами литературоведы должны создавать на этой основе конкретную теорию существенных особенностей художественного творчества, или, иначе — *теорию искусства*, его содержания и его формы. С такою же конкретностью они должны разрабатывать вместе с тем и теорию художественной литературы как вида искусства» (с. 21). Эта точка зрения более глубока, чем узко формальный подход к литерату-

ре. Такое изучение литературы больше соответствует общему направлению современного научного знания, сближающего различные области как общественной жизни, так и природы. В эпоху биохимии, астрофизики, космической биологии обособленное изучение «чистой» поэтики, якобы единственно способной объяснить существо литературы как искусства, выглядит анахронизмом.

Возвращаясь к книге Уэллса и Уоррена, остановимся вкратце на двух ее заключительных главах. Первая из них, написанная Уорреном, трактует принципы оценки литературных произведений. Как и в других главах, читатель найдет здесь обзор различных мнений по данному вопросу, освещенных с общей позиции авторов — попытки свести все к чисто формальным критериям. Они цитируют, правда, слова — и автор их, как ни неожиданно звучит это, Т. С. Элиот, — что величие произведения определяется значительностью его внеэстетических качеств. Но специфически литературная оценка не может с этим примириться, она нуждается в обоснованиях чисто художественных. Когда же Уоррен обращается к этим критериям, то, рассмотрев различные варианты, признается, что критическая мысль заходит в тупик. Выход из него, по Уоррену, в том, чтобы, во-первых, отказаться от обязательных критериев художественности и, во-вторых, чтобы «составить суждение о стихотворении как таковом». Но тогда возникнет новая проблема: где обретаются эстетические ценности — в стихотворении, или у того, кто его читает, или, наконец, в их взаимодействии? Ответ Уоррена гласит: «оценивать стихотворение — значит испытать, реализовать эстетические качества и связи, которые для компетентного читателя существуют в стихотворении как его структура». Это возвращает нас к сугубо имманентному толкованию произведения, и «новая критика» дала много образцов такой интерпретации. Им нельзя отказать в тонкости, но тонкость эта формальная, техническая, она сочетается с очень умозрительным отношением к поэзии.

В целом же глава оставляет впечатление растерянности и свидетельствует о том, что автор запутался в круге формалистических и весьма субъективистских критериев художественности. Иначе и не могло быть, так как, отказавшись от внеэстетических критериев, от учета возможностей эмоционального восприятия, от реальной истории вкусов, от общественного резонанса произведения, от соответствия его содержания насущным потребностям времени, а также от других обстоятельств, сопровождающих реальное бытие явлений искусства, Уоррен сам закрыл себе возможность самого прямого выхода из тупика. Прочитав эту главу, скорее, можно подумать, что действительная оценка невозможна, так неопределенны и туманны критерии, по которым предлагается определить ценность художественного произведения. Между тем человечество сумело каким-то обра-

зом выделить из огромной массы литературной продукции произведения, обладающие непреходящим значением. Критерии есть, но они шире и разнообразнее, чем это представляется авторам «Теории литературы».

Примерно такое же ощущение оставляет и последняя глава книги, в которой Уэллек рассуждает о принципах истории литературы. Из всего сказанного авторами ранее естественно вытекает вывод, что необходима будто бы «чистая» история «чистой» литературы, то есть история художественных форм и ценностей, взятых вне контекста социально-идеологического бытия литературы. «Перед литературной историей, — откровенно заявляет Уэллек, — стоит ... проблема: по возможности отвлекшись от социальной истории, от биографий... и оценки отдельных работ, очертить историю литературы как вида искусства». Ну что ж, такая история возможна, но только она не будет историей, ибо ей не хватит того важного качества, без которого невозможна никакая история, в ней будет отсутствовать столь неприемлемая для авторов «причинно-следственная связь». Получится самодвижение литературных форм, не объяснимое никакими причинами.

Анализ художественных форм, расположенных в хронологическом порядке, историей литературы не станет, но сам по себе он отнюдь не бесполезен в качестве одного из элементов научного изучения предмета. История развития рифмы, метрики, композиции лирического стихотворения, драмы, романа, рассмотренные в их обособленном виде, дает лишь материал для истории, но сама ею еще не является. Даже Уэллек вынужден признать, что «выделить эстетическую структуру литературного произведения» трудно. Вместе с тем он верно замечает, что рассмотрение исторического процесса развития литературных форм невозможно без оценки, что тоже не просто, ибо постоянно происходит изменение ценностей и норм. Отсюда он делает верный вывод, что «историю можно написать только в согласовании ее с перемещающимися системами ценностей».

В главе много верных критических замечаний о дефектах существующих историй литературы, но можно было бы больше сказать об их достоинствах, ибо если неудовлетворителен один труд или группа их, то в целом сумма знаний, даваемая различными школами современного литературоведения, дает представление о процессе исторического развития. Мы отнюдь не так бедны, как может показаться, читая критику Уэллека. Он снисходительно не отказывает «в правомерности никакому иному подходу», но твердо убежден, что только его идеальная «история литературы как искусства» сможет привести к необходимому результату. Такой истории, признает он, еще не существует. Мы же убеждены в том, что никакая исключительность не может привести к полноте знания. Ни в малой степени не подвергая сомнению необходимость тщательного изучения искусства

как такового, мы знаем, что подлинное постижение его возможно только в диалектической взаимосвязи всех элементов, определяющих содержание и форму литературного творчества.

Больше верных оценок найдет читатель в тех главах, которые посвящены конкретным сторонам литературного искусства, хотя здесь тоже много спорного, не до конца проясненного, и авторы, следуя принятой ими системе изложения, знакомят читателя с разными определениями литературных понятий, существующими в современной науке. Особенного внимания заслуживает раздел, посвященный образности, символам и мифу. Здесь раскрывается многое, что необходимо для понимания как поэзии, так и прозы в западных литературах XX в. У нас чаще пишут об идейных особенностях и общих проблемах художественной формы современного литературного процесса на Западе. Данная глава приближает читателя к пониманию специфики образности в новейшей литературе. Столь же полезна и глава о формах повествовательного искусства, хотя, как признает Остин Уоррен, поэтика романа разработана меньше, чем элементы лирической поэзии. Надо, однако, сказать, что со времени написания книги положение несколько изменилось и сейчас разработка проблем романа продвинулась значительно вперед как на Западе, так и у нас.

И не только в этом отношении продвинулась литературная наука. Когда Уэллек и Уоррен создавали свой труд, структурализм еще не занял того места, какое он завоевал теперь. Круг проблем, связанных с этим, дискуссии о структурализме еще не могли быть освещены в книге¹.

«Теория литературы» Уэллека и Уоррена не исчерпывает проблем литературоведения как в силу позиции авторов, так и потому, что они не учитывают разработки этих проблем в советском литературоведении. Различные аспекты его поэтому освещены с марксистских позиций в Комментариях к книге. Буржуазная наука считает, что изучение художественной формы — ее привилегия, тогда как марксисты занимаются исключительно социальным и идейным аспектами литературы. Советская наука, какую она стала в результате уже достаточно длительного развития, давно доказала свою глубокую заинтересованность вопросами художественности во всех видах искусства.

Поэтика, как она изложена Уэллеком и Уорреном, имеет несколько односторонний характер в силу отказа авторов от синтетического подхода к литературе, в силу отрицания ими органичности искусства. Построения этой школы литературоведения уже получили глубокое освещение с марксистских позиций в работе выдающегося немецкого литературоведа Роберта

¹ Об этом см.: «Структурализм: «за» и «против». Сб. статей под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М., «Прогресс», 1975.

Веймана «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения», переведенной на русский язык (М., 1965). Ознакомление с этой книгой поможет читателю разобраться в проблемах поэтики, как они понимаются американскими авторами. Здесь дана детальная критика положений «новой критики»; интересные позитивные результаты работы в области поэтики с марксистских позиций нынешнего времени содержатся в трехтомном собрании исследований «Теория литературы», изданном Институтом мировой литературы имени Горького (М., 1962—1965), в серии критических исследований «Теории, школы, концепции», выпускаемой тем же институтом, а также во многих трудах, указанных в Комментарии.

Теория литературы в целом, а также проблемы поэтики отнюдь не являются областью знания, в которой все решено. Однако в XX в. литературоведение стало наукой в подлинном смысле слова, наукой движущейся, развивающейся. Перевод книги Уэллека и Уоррена вызван отнюдь не нашей бедностью в данной области. Книга американских ученых в сравнительно краткой форме охватывает большое количество вопросов литературоведения, все или почти все его аспекты, хотя, как убедиться читатель, многое освещено авторами либо негативно, либо проблематично. Поэтому знакомство с нею принесет тем большую пользу, чем объективнее сумеет читатель отделить верное от спорного и просто неправильного. Большим достоинством книги является ее информативность, привлечение значительного количества работ литературоведов различных направлений.

Нередко приходится отмечать объективизм иных буржуазных ученых. В данном случае мы имеем дело с его противоположностью. В своем роде «Теория литературы» Уэллека и Уоррена — произведение «партийное», выражающее позиции весьма воинствующего формалистического течения в литературной науке. Эту буржуазную «партийность» наше литературоведение встречает во всеоружии своих достижений во всех областях теории и истории литературы, с запасом широких теоретических построений и детальных разработок частных вопросов, проблем, категорий. С этой точки зрения к положительным сторонам книги, несомненно, следует отнести и остроту, с какою авторы трактуют принципы литературоведения, вызывая желание полемизировать с ними. Столкновения точек зрения полезны в науке для стимулирования творческой мысли, для уточнения и упрочения своих позиций, а они есть у нас, и это позволяет думать, что советские читатели должным образом оценят достоинства и недостатки книги, предлагаемой их вниманию.

А. Аникст

ОПРЕДЕЛЕНИЯ И РАЗГРАНИЧЕНИЯ

1. ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Прежде всего необходимо провести разграничение между литературой и литературоведением. В данном случае мы имеем дело с двумя разными видами деятельности: с одной стороны, деятельность творческая, искусство, с другой — если и не наука в точном значении слова, то все же вид познания, ученая деятельность. Разумеется, имели место попытки не принимать это различие в расчет. Утверждалось, например, что литературу способен понять лишь тот, кто сам ее создает, что невозможно и не следует изучать Попа *, не попытавшись самостоятельно писать героические двустипии; или елизаветинскую драму, не написав предварительно пьесу в белых стихах. Но при всей пользе, которую может принести изучающему литературу оригинальное творчество, его задача все-таки совершенно иная. Впечатления, вынесенные из знакомства с произведениями литературы, он должен выразить в понятиях интеллектуального плана, подчинив их какой-то последовательной схеме, которая не может не быть рациональной, коль скоро речь идет о знании. Вполне допустимо, что предмет его изучения является иррациональным или по меньшей мере содержит в себе наглядно выраженные элементы иррационального; но из этого не следует, что положение литературоведа чем-то отличается от того, в котором находятся историк живописи или музыковед, да и историк общества или анатом.

Подобное взаимоотношение предмета и метода исследования создает, естественно, ряд трудных проблем. Предлагались разные пути их решения. Некоторые теоретики склонны были просто отрицать, что литературоведение есть вид знания, и вели речь о «втором творении», однако плоды их усилий сегодня большинству из нас покажутся ничтожными — вспомним описание Моны Лизы у Пейтера * или высокопарные страницы Саймондса * и Симмонса. Такого рода «творческая критика», как правило, сводилась к ненужному дублированию созданного искусством, в лучшем случае — к переводу на язык другого искусства, чаще всего уступающему оригиналу. Других теоретиков

указанное нами противоречие между литературой и литературоведением склоняло к разного рода скептическим заключениям; они утверждали, что литературу вообще невозможно «изучать». Ее можно читать, испытывать от нее наслаждение, воспринимать. Что до остального, нам придется ограничиться накопленным разнообразной информации «относительно» литературы. С таким скептицизмом приходится сталкиваться чаще, чем можно предполагать. На практике это выражается в призывах уделить основное внимание «фактам», связанным со средой, в которой существует литература, и третирование любых попыток пойти дальше этих фактов. Каждый вправе судить о произведениях, руководствуясь своим вкусом и пристрастиями, и эта подмена точности, отличающей научный подход, неизбежна, хотя и достойна сожаления. Однако отмеченная дихотомия «науки» и «восприятия» полностью исключает возможность подлинного изучения литературы, одновременно «литературного» и «систематического».

Вопрос состоит в том, каким образом осмыслить в интеллектуальных категориях искусство, в частности искусство слова. Возможно ли это? И если возможно, то как? Один из предлагавшихся ответов гласит: с помощью методов, выработанных естественными науками; следует применить эти методы к изучению литературы. Отметим несколько путей применения указанных методов. Один из них — попытка придерживаться так же последовательно, как в естественных дисциплинах, общих для всей науки принципов объективности, беспристрастности и точности; эта установка в общем и целом стимулирует метод собирания нейтральных фактов. Другой путь — стремление следовать методом естествознания, изучая происхождение и предпосылки явлений в аспекте их причинности; на практике этот «генетический метод» позволяет устанавливать разного рода отношения между явлениями на хронологической основе вплоть до самых ранних этапов. При более строгом подходе научный метод каузальности призван объяснить явления литературы в связи с экономическими, социальными и политическими условиями, понятыми как фактор, определяющий данные явления. Далее, известны опыты применения количественных методов, с успехом используемых в некоторых науках, — статистика, таблицы, схемы. Наконец, наблюдаются и попытки объяснить развитие литературы при помощи биологических концепций.

Сегодня почти единодушно признано, что приложение методов точных наук к литературоведению не оправдало ожиданий, которые поначалу связывались с этой методологией. В отдельных случаях научные методы, примененные к строго ограниченному кругу вопросов либо сами ограниченные определенной методикой, принесли свои плоды; для примера укажем на использование статистики некоторыми школами в текстологии или стиховедении. Но большинство приветствовавших вторжение

науки в литературоведение либо признали бесплодность этого пути и пришли к скептическим выводам, либо утешились иллюзиями на тот счет, что в будущем научный метод еще принесет успехи. Так, А. А. Ричардс* не раз говорил, что прогресс в изучении высшей нервной системы определит решение всех литературных проблем.

Мы еще вернемся к некоторым вопросам, вызванным к жизни этим широким применением методов естественных дисциплин в литературоведении. Эти методы нельзя попросту отбросить, а главное — есть достаточно широкая область соприкосновения и даже отчасти совпадения методологии естественнонаучной и литературоведческой. Такие фундаментальные методы, как индукция и дедукция, анализ, синтез, сравнение, являются общими для всех типов систематического познания. Но вместе с тем напрашивается и другой вывод: наука о литературе обладает собственными плодотворными методами, не всегда схожими с методами точных наук, но, несмотря на это, являющимися методами интеллектуальной деятельности. Нужно очень узко понимать истину, чтобы достижения гуманитарных наук исключить из области знания. Философия, история, юриспруденция, теология и даже филология выработали плодотворные методы познания задолго до того, как началось развитие науки в ее современном виде. Блестящие успехи современных физических наук и в теории и на практике могут отодвинуть на задний план достижения всех названных дисциплин, но это истинные и непреходящие достижения, и при условии некоторого пересмотра они еще могут быть возрождены и возвращены нашему времени. Необходимо лишь признать, что существует известное различие между методами и задачами естествознания и гуманитарных наук.

Определение этого различия сопряжено с немалыми трудностями. Еще в 1883 году Вильгельм Дильтей* сформулировал различие между методами естественных наук и истории, противопоставив объяснение и постижение. Ученый, говорил Дильтей, объясняет то или иное событие при помощи предшествующих ему событий в их причинной связи, а историк пытается вникнуть в смысл этого события. Процесс постижения всегда индивидуален и даже субъективен. Год спустя известный историк философии Вильгельм Виндельбанд* в свою очередь подверг критике положение, по которому исторические науки должны воспринять методы естествознания. Естествоиспытатели стремятся установить общие закономерности, в то время как историкам важно объяснить единичный и неповторяющийся факт. Эта точка зрения была углублена и несколько изменена Геррихом Рикертом*, для которого главное различие пролегало не между методами обобщения и индивидуализации, а между существом наук о природе и наук о культуре. Интересы наук о культуре, утверждал он, лежат в области конкретного и

индивидуального. Однако индивидуальное может быть обнаружено и понято лишь в связи с определенной системой ценностей, а культура и есть такая система. Во Франции А. Д. Ксенополь отделял естественные науки, изучающие «факты повторыемости», от истории, изучающей «факты преемственности». В Италии Бенедетто Кроче * всю свою философию построил на историческом методе, не имеющем ничего общего с методом естествознания.

Всестороннее рассмотрение этих проблем потребовало бы решения вопросов, относящихся к области классификации наук, философии истории и теории познания. Приведем все же несколько конкретных примеров, показывающих, что перед нами вполне реальная проблема, с которой приходится сталкиваться литературоведам. Для чего мы изучаем Шекспира? Очевидно, нас в первую очередь интересует не то общее, что роднит его со всеми англичанами, со всеми людьми Ренессанса, всеми елизаветинцами, всеми поэтами, всеми драматургами, даже всеми драматургами-елизаветинцами,— ведь иначе мы с тем же успехом могли бы изучать Деккера или Хейвуда. Скорее нас интересует то, что является специфическим для Шекспира, что делает его Шекспиром; ясно, что речь идет об индивидуальности и о ее ценности. И даже обратившись к тому или иному периоду истории литературы, тому или иному литературному движению или к отдельной национальной литературе, литературовед будет прежде всего заинтересован индивидуальными особенностями, характерными чертами и свойствами, отличающими это явление от других явлений того же ряда.

Внимание к индивидуальному может быть оправдано еще одним обстоятельством: попытки установить в литературе общие законы всегда заканчивались неудачей. Изобретенный Луи Казамьяном * так называемый закон английской литературы — «колебание ритма души английской нации» между двумя полюсами: чувством и интеллектом (закон конкретизируется указанием на то, что подобные колебания совершаются тем стремительнее, чем ближе к современности рассматриваемый период),— этот закон либо тривиален, либо просто ложен. Достаточно проверить его на викторианской эпохе, чтобы закон оказался полностью опровергнутым. Большинство подобных «законов» на проверку предстают лишь выражением таких регулярных психологических состояний, как действие и противодействие, признание заведенного порядка вещей и бунт против него; но даже если бы подобные состояния удавалось выявить со всей определенностью, это не дало бы нам ничего существенного для понимания процессов, происходящих в литературе. Если физика может считать выдающимся достижением общей теории установление формулы электричества или тепла, земного притяжения или света, то для достижения целей, преследуемых литературоведением, не может быть применен ни один общий

закон*: чем более общий характер он носит, тем он абстрактнее, а значит, и бессодержательнее и тем вернее конкретное произведение искусства будет ускользать от нас.

Таким образом, наблюдаются две крайности в решении интересующей нас проблемы. Первая, собрав много сторонников благодаря выросшему авторитету естественных наук, состоит в признании методов естествознания и истории тождественными, после чего требуется либо простое накопление фактов, либо установление в высшей степени обобщенных исторических «законов». Вторая, отрицая, что литературоведение — наука, предполагает чисто личный характер «понимания» литературы, настаивает на «индивидуальности», даже «исключительности» каждого литературного произведения. Этот антинаучный подход в своем крайнем выражении также таит явные опасности. «Интуиция» может привести к чисто эмоциональной «оценке», к полной субъективности. Подчеркивать «индивидуальность» и, более того, «исключительность» каждого произведения хорошо постольку, поскольку это опрокидывает поспешные общие выводы, но это же плохо, ибо тогда забывают, что произведение в своей сущности не может быть «исключительным», — в этом случае оно будет никому не доступно. Разумеется, есть только один «Гамлет» или, скажем, «Деревья» Джойса Килмера. Но тогда «исключительна» и куча мусора — в том смысле, что ее размеры, форма и химический состав не могут быть в точности повторены. Более того, в любом произведении все слова по природе своей принадлежат к «общему», а не к «единичному». Конфликт «общего» и «единичного» в литературе существовал и во времена Аристотеля, сказавшего, что поэзия говорит об общем, а история об единичном и, стало быть, поэзия стоит ближе к философии, и в век доктора Джонсона*, запретившего поэту «считать прожилки на лепестке тюльпана». Романтики и большинство современных критиков не устают твердить об единичности поэзии, о ее «текстуре», ее конкретности. Однако нужно признать, что каждое произведение является и общим и единичным или — быть может, так и точнее — и индивидуальным и всеобщим. Индивидуальность следует отличать от самодовлеющей особенности и единичности. Подобно человеческим существам, каждое произведение литературы обладает своими индивидуальными особенностями; но вместе с тем его роднят с другими произведениями искусства общие свойства, подобно тому как любой человек обладает чертами, общими для всего человечества, всех представителей его пола, нации, класса, профессии и т. п. Поэтому мы можем вывести закономерности, касающиеся отдельных произведений искусства, елизаветинской драмы, всей драматургии, всей литературы, всего искусства. Литературная критика и история литературы стремятся охарактеризовать то индивидуальное, что присуще данному произведению, данному писателю, периоду, национальной литературе. Но сделать

это можно лишь при помощи общих понятий, на основе теории литературы. Теория литературы как совокупность научных методов сегодня остро необходима литературоведению.

Намеченный путь, конечно, не должен принижать значения «своего» понимания произведения, своего отношения к нему как предварительных условий наших знаний и мыслей о литературе. Однако повторим — это лишь предварительные условия. Утверждать, что литературоведение служит искусству чтения, — значит неверно понимать его высшую задачу — выработку систематизированного знания, хотя умение читать совершенно необходимо изучающим литературу. Даже трактуя «чтение» достаточно широко, то есть включая сюда и способность критической оценки, и чувственное восприятие, искусство чтения может быть идеалом только для человека, желающего усовершенствовать свои способности. В этом смысле оно весьма желательно и становится основой широко развитой читательской культуры. Но оно не может заменить потребностей в «изучении литературы», понимаемом как деятельность, обладающая своими традициями, надындивидуальная, ведущая к накоплению знания, суждений и постижений.

2. ПРИРОДА ЛИТЕРАТУРЫ

Первый вопрос, на который мы должны ответить, естественно, вопрос о предмете литературоведения. Что такое литература? Какова природа литературы? Простые, казалось бы, вопросы, но как редко приходится слышать на них четкий ответ.

Можно назвать «литературой» все, что напечатано. В этом случае предметом нашего изучения станут «способы врачевания в XIV веке», «представления раннего средневековья о движении планет» или «навыки колдовства в Британии и Новой Англии». Эдвин Гринлоу прямо утверждал, что «наша область включает в себя все, что имеет отношение к истории цивилизации»; «стремясь понять тот или иной период или цивилизацию в целом», мы «не ограничены художественной литературой, ни даже всей печатной продукцией или сохранившимися рукописями», нам «необходимо расценивать свой труд как вклад в создание истории культуры». Теория Гринлоу*, нашедшая воплощение в трудах многих исследователей, не просто связывает литературоведение с изучением истории цивилизации, но фактически объявляет эти две области идентичными. Подобное изучение является литературным лишь в том смысле, что имеет дело с печатными или рукописными текстами — по необходимости первоисточником всякого историка. В поддержку рассматриваемой теории говорит то соображение, что историки пренебрегают проблемами, интересующими литературоведа, уделяя основное внимание дипломатическим отношениям, войнам, экономике, а потому литературовед имеет право вторгаться в область цивили-

лизации, которой историки не занимаются. Конечно, никому не запрещается разрабатывать тот круг вопросов, который его привлекает, и в пользу исследования истории цивилизации в самом широком смысле слова, несомненно, могут быть высказаны многие доводы. Но все равно в этом случае нельзя говорить об изучении именно литературы. Нам скажут, что это терминологическая софистика, но такое возражение не убеждает. Изучая все связанное с историей цивилизации, мы, по сути, отесняем изучение литературы на задний план. Различия между литературой и не литературой снимаются, о литературе начинают судить, оперируя внелитературными критериями, и в итоге ценность явлений литературы неизбежно измеряется тем, сколько они дают областям, смежным с литературой. отождествление исследования литературы с исследованием истории цивилизации означает отказ признать специфику предмета и методов литературоведения.

Можно попытаться определить природу литературы, назвав литературой только «великие книги», то есть те произведения, которые «выделяются литературной формой и выразительностью изложения», безотносительно к их содержанию. Критерием здесь становится эстетическая ценность сама по себе либо в сочетании с общими категориями умственной деятельности. Выделяются наиболее значительные с эстетической стороны произведения поэзии, драматургии и прозы; другие книги включаются в тот же ряд благодаря своей известности или общекультурной значимости, а также эстетической ценности, понимаемой довольно узко: говорят о мастерстве стиля, композиции, об убедительности изложения и тому подобных признаках. Это самый распространенный способ выделения литературы из ряда иных явлений. Говоря о каком-то произведении «это не литература», мы как раз и даем произведению подобную ценностную характеристику; то же по типу суждение выносим мы о произведении историка, философа или естествоиспытателя, называя это произведение «настоящей литературой».

Большинство книг по истории литературы дают толкование трудов философов, историков, теологов, работ, посвященных вопросам этики, политики и даже естествознания. Трудно, например, представить себе работу об истории английской литературы XVIII века без обстоятельного разговора о Беркли * и Юме *, епископе Батлере * и Гиббоне *, о Берке *, наконец, об Адаме Смите *. Правда, всем им, как правило, уделяется гораздо меньше внимания, чем поэтам, драматургам, романистам, и все-таки они представлены, причем дело едва ли сведется к оценке их трудов лишь с эстетической стороны. На практике мы сталкиваемся с поверхностными и почти дилетантскими суждениями обо всех них именно как о философах, историках, теологах и т. д. И это понятно: нельзя же характеризовать Юма не как философа, а каким-то иным способом, Гиббона — не как

историка, епископа Батлера — не как поборника христианской теологии и этики, Адама Смита — не как экономиста и моралиста известного толка. Однако в историях литературы, как правило, все эти мыслители получают неполную характеристику, которая и не может быть полной, ибо отсутствует необходимый контекст — история предмета, которым они занимались, глубоко понятая история философии, этической мысли, историографии, экономической теории. Историк литературы не может превратиться еще и в историка всех этих дисциплин. Он просто становится компилятором, самонадеянно вторгающимся в те области знания, где он не компетентен.

Само по себе изучение «великих книг» весьма похвально в педагогическом отношении. Нельзя не согласиться: гораздо предпочтительнее, чтобы студенты, особенно на младших курсах, читали великие (по крайней мере — хорошие) книги, а не компиляции и не сочинения, ныне вызывающие лишь праздное любопытство. Однако сомнительно, что следует сохранять принцип отбора «великих книг», когда речь идет о науках естественных, исторической науке, да и любой другой дисциплине, основывающейся на накоплении данных и движении от известного к неизвестному. Если говорить об истории образной литературы, ограничение ее предмета «великими книгами» делает невозможным понимание непрерывности литературной традиции, развития литературных жанров и всего характера литературного процесса, не говоря уж о том, что в этом случае исчезает фон, на котором существует и развивается литература, — социальные, языковые, идеологические и прочие определяющие факторы. Когда мы имеем дело с историей, философией и родственными им дисциплинами, данный подход означает чрезмерно «эстетическую» ориентацию; ведь ясно, что не чем иным, как усиленным вниманием к четкой композиции и все разъясняющему «стилю», обусловлен тот факт, что из всех английских ученых мы охотно читаем одного Томаса Гексли *. Такой критерий не может (за редчайшими исключениями) не побуждать нас к тому, чтобы предпочтение отдавалось популяризаторам, а не ученым-первооткрывателям — Гексли, а не Дарвину, Бергсону, а не Канту.

Термин «литература» представляется наиболее пригодным, когда мы прилагаем его для обозначения словесного искусства, образной литературы. Такое применение термина сопряжено с некоторыми трудностями; однако в английском языке термины, которыми можно было бы заменить понятие «литература», либо оказываются непригодными, поскольку в них вкладывается более узкое содержание («поэзия», «проза»), либо не подходят в силу своей громоздкости и неясности («образная литература», «беллетристика»). Один из недостатков термина «литература» (проистекающий из его этимологии — от «litera») состоит в том, что он обнимает по своему лингвистическому смыслу лишь

письменную либо печатную литературу, в то время как он должен был бы, конечно, включать в себя и «устную литературу». В этом смысле немецкий термин «Wortkunst» или русский «словесность» удачнее английского.

Самым простым методом решения вопроса о природе литературы является разграничение функций языка и определение специфики языка литературы. Язык — такой же материал литературы, как камень или бронза — материал ваяния, краски — живописи, а звуки — музыки. Но следует помнить, что язык — не просто инертный материал, как камень, но в свою очередь творение человека и поэтому несет в себе культурное наследие той или иной языковой группы.

Необходимо в первую очередь провести разграничение между употреблением языка в литературе, в быту и в науке. Разработка этого вопроса Томасом Кларком Поллаком в его книге «Природа литературы» ведется в правильном направлении, однако его выводы нельзя признать удовлетворительными, особенно в плане разграничения литературного и бытового языка. Это важнейшая и на практике далеко не простая проблема, поскольку литература в отличие от других искусств не обладает специфическими средствами коммуникации и между литературным и бытовым языком существует немало смежных и переходных форм. Нетрудно провести различие между языком литературы и языком науки. Правда, одним противопоставлением «мысли» и «чувства», или «эмоции», здесь не обойтись. Литература не чуждается «мысли», а, с другой стороны, эмоциональная речь отнюдь не является достоянием одной литературы: мы ее слышим в беседе любящих или в заурядной ссоре. Но все же идеальный язык науки есть язык «означающий» в наиболее точном смысле слова: здесь должно быть достигнуто самое прямое соотношение между знаком и обозначаемым. Знак полностью условен, поэтому он может быть заменен эквивалентными знаками. Знак, кроме того, безличен в том смысле, что, не привлекая к себе внимания, он отсылает нас непосредственно к обозначаемому.

Таким образом, научный язык тяготеет к знаковой системе, сходной с системами символической логики или же — математики. Идеалом здесь является некий универсальный язык, подобный «*characteristica universalis*», о которой уже в конце XVII века размышлял Лейбниц*. По сравнению с научным языком язык литературы в некоторых отношениях проигрывает. Он изобилует многозначными оборотами; подобно всякому исторически складывавшемуся языку, он содержит множество омонимов, подчинен столь произвольным или лишенным разумного содержания категориям, как грамматический род, в нем обнаруживаются многочисленные случайные напластования, ассоциации и отзвуки, понятные лишь при обращении к истории языка. Короче говоря, это язык, в котором сразу же обращает

на себя внимание огромная роль дополнительных оттенков слова. Язык литературы меньше всего является просто обозначающим. Здесь важен экспрессивный элемент; этот язык передает интонацию говорящего или пишущего и его оценку. Мало того, он не просто нечто сообщает и определенным образом оценивает сообщаемое, он еще стремится и воздействовать на оценку этого сообщения тем, кому оно адресовано, оно направлено к убеждению воспринимающего и в конечном счете к изменению характера его восприятия. Между языком науки и языком литературы есть еще одно важное различие: для последнего характерно особое внимание к самому знаку, к звуковой символике слова. Чтобы выделить эту сторону дела, изобретены самые разнообразные приемы — метрика, аллитерация, звукопись.

Отличия языка литературы от научного языка в разной степени выявляются в различных типах литературных произведений; скажем, в романе звукопись не столь важна, как в определенном роде лирических стихотворениях, по этой причине не допускающих адекватного перевода на другой язык. В «объективном повествовании» романного типа, где позиция писателя скрыта едва ли не полностью, элемент экспрессивности окажется гораздо меньшим, чем в «личностной» лирике. А с другой стороны, если в «чистой» поэзии почти не находится места прагматическому элементу, то в романе, отстаивающем какую-то идею, а также в сатирической или дидактической поэме этот элемент будет очень существенным. Да и сама мера приближения языка литературы к языку интеллектуальной жизни может значительно меняться: известны философские и дидактические поэмы и проблемные романы, в которых — хотя бы иногда — можно наблюдать стремление приблизиться к языку науки. Но сколь бы разнообразные подходы к языку мы ни выявляли, обращаясь к тем или иным литературным произведениям, различия между языком науки и языком литературы остаются явными: язык литературы гораздо глубже связан с исторически складывающейся структурой языка в целом, в нем подчеркнуто осознанное отношение к самому знаку; экспрессивный и прагматический аспекты, значение которых язык науки стремится насколько возможно свести к минимуму, здесь играют немалую роль.

Труднее установить различия между языком литературы и бытовым языком. Бытовая речь не есть нечто однородное: в это понятие включаются столь разные категории, как разговорный язык, деловой, официальный, церковный или, скажем, студенческий жаргон. Вместе с тем очевидно, что многое из того, что мы говорили о литературном языке, может быть сказано и о повседневной речи во всех ее разновидностях; исключением является лишь научный язык. У повседневной речи тоже есть своя экспрессивная сторона, которая может выражаться самыми разными способами — от бесцветного официального сообщения до страстных криков в момент эмоционального напряжения.

Повседневная речь являет бесчисленные примеры лишенных разумного содержания категорий и модифицированного значения слов в контексте, объясняемых лишь процессами исторического развития языка; правда, в некоторых ситуациях повседневная речь тяготеет к такой точности, что ее почти можно сравнить с научным описанием. Примеры осознанного отношения к самому знаку в этой речи можно встретить только случайно. И все же они есть — обратим внимание на звуковую символику собственных имен и глаголов действия, на каламбуры. Повседневная речь, несомненно, тоже очень часто стремится достичь какого-то результата, воздействовать на оценки и на поступки. Было бы неверно сводить ее задачи к простой коммуникативности. Ребенок может болтать часами, хотя его никто не слушает, взрослый нередко ведет в обществе почти лишенный содержания разговор — стало быть, язык может во многих случаях использоваться и так, что его роль не является, точно говоря, коммуникативной, во всяком случае, коммуникативность в подобных ситуациях не является важнейшей задачей.

Таким образом, язык литературы должен быть отделен от многочисленных разновидностей бытового языка прежде всего по количественным показателям. В литературе возможности языка используются значительно более целенаправленно и в определенной последовательности. Обратившись к творчеству поэта, выражающего в стихах собственную личность, мы убедимся, что эта «личность» намного более целостная и всеведущая, нежели те личности, с которыми мы сталкиваемся в обыденной жизни. Есть разновидности поэзии, в которых намеренно используются парадоксальность, многозначность, игра значениями слова, выступающими в контексте, подчас и алогичное сопряжение некоторых грамматических категорий, таких, как род или время. Язык поэзии, обращаясь к возможностям бытового языка, подчиняет их определенному принципу, ограничивая их и порою даже через них переступая, чтобы пробудить внимание читателя, заставив его осознать смысл произведения. Нередко эти возможности оказываются уже оцененными или систематизированными в сложившихся категориях, которые были созданы задолго до появления писателя, в процессе не имеющего литературной формы или лишенном авторства труде многих поколений. Если мы имеем дело с высокоразвитыми литературами, особенно в том случае, когда такие литературы переживают эпоху расцвета, мы видим, как поэты ограничиваются уже выработанными моделями: язык, так сказать, сам творит за поэта его поэзию. Однако же всякое произведение искусства устанавливает свой порядок, свою организацию материалов и свое единство этих материалов. Иногда такое единство представляется очень непрочным — например, во многих скетчах или приключенческих историях; но оно становится истинным в сложных, обладающих жесткой структурой поэтических

произведениях, когда почти невозможно изменить хотя бы слово или поменять два слова местами, не нанеся ущерба качеству этого произведения в целом.

На прагматическом уровне различия между литературным и бытовым языком значительно яснее. Мы отбрасываем как стихоплетство либо называем пустой риторикой все произведения, стремящиеся склонить нас к тому или иному действию внешнего характера. Истинная поэзия воздействует на нас гораздо тоньше. Искусство вырабатывает определенную систему организации материала реальной жизни, посредством которой из этого материала извлекается смысл произведения. Поэтому мы можем ввести в наш семантический анализ некоторые общие положения эстетической теории: «беспристрастное созерцание», «художественная дистанция», «придание формы». Но вместе с тем приходится еще раз напомнить, что различие между искусством и неискусством, литературой и нелитературным словесным высказыванием неустойчиво. Эстетические функции могут быть распространены на самые разнообразные по характеру словесные высказывания. Лишь при узком понимании литературы оказывается возможным исключить из этой области все пропагандистское по духу искусство или, скажем, дидактическую и сатирическую поэзию. Мы не можем не включить сюда и переходные формы: например, эссе, биографическое повествование, большую часть риторической словесности. В разные исторические периоды границы эстетического словно бы расширяются и сжимаются: в свое время художественной формой считалось личное письмо или проповедь, а теперь, в связи с современным стремлением не допускать смешения жанров, поле эстетического суживается, настойчиво говорится об очищении искусства от примесей, наблюдается реакция против безмерного размывания границ эстетического, характерного для эстетиков конца XIX века. Во всяком случае, представляется оправданным рассматривать в качестве литературы лишь те произведения, в которых эстетическому началу принадлежит главенствующая роль; вместе с тем возможно говорить о художественных элементах — например, о стиле и композиции — в тех произведениях, которые подчинены совсем иной, не художественной задаче: в научных трактатах, трудах по философии, политических памфлетах, проповедях.

Наиболее ясно природа литературы выступает при обращении к источникам литературного творчества. Сущность словесного творчества раскрывается, конечно, при исследовании его традиционных родов — лирики, эпоса и драмы. Источником для всех них является мир вымысла и воображения. Содержание романа, стихотворения или драмы не может быть признано истинным в буквальном смысле слова, поскольку перед нами не логические формулировки. Между содержанием литературного произведения — даже исторического романа или романов Баль-

зака, которые как будто бы сообщают нам «информацию» о действительно имевших место событиях, — и содержанием работы по истории или социологии, где нам сообщается та же самая информация, есть коренное и важное различие. Даже в лирической поэзии, где автор говорит от первого лица, «я» поэта — это вымышленное, драматическое «я». Персонаж романа отличен от исторического персонажа и от человека в реальной жизни. Этот персонаж раскрывается перед нами лишь посредством фраз, в которых о нем идет речь, либо произносимых им самим, но вложенных в его уста автором. У него нет ни прошлого, ни будущего, и его жизнь часто не предстает перед нами на всем ее протяжении. Уже одно это простейшее соображение показывает несостоятельность многочисленных критических работ, где речь идет о том, как Гамлет учился в Виттенберге, как повлиял на Гамлета его отец, о том, что Фальстаф был молод и строен, о «детских годах шекспировских героинь» и о том, «сколько детей было у леди Макбет».

Время и пространство в романе не таковы, как в реальной жизни. Даже в самом правдоподобном по видимости романе, в «куске жизни», который стремились воссоздать натуралисты, все подчинено известной художественной условности. Подходя к натуралистическому роману с исторической точки зрения, которая стала по истечении времени возможной, мы видим их однотипность в плане выбора тем, характера обрисовки персонажей, построения диалогов, развертывания событий. Точно так же, обратившись и к самой правдоподобной натуралистической драме, мы убедимся, что она крайне условна — не потому лишь, что автор принимает неизбежную условность сценического действия, но и потому, что условны время и место, отбор реплик и построение диалога, каким бы выхваченным из самой жизни он ни казался, условно само появление персонажей на сцене и их уход. При всех различиях между «Бурей» и «Кукольным домом» обе пьесы в равной мере подчинены требованиям драматургической условности.

Если мы признаем отличительным свойством литературы ее «вымышленность», «искусственность», «воображаемость», к литературе мы скорее причислим Гомера, Данте, Шекспира, Бальзака, Китса, а не Цицерона или Монтеня, не Боссюэ * или Эмерсона. Разумеется, мы столкнемся с «пограничными» явлениями, с произведениями вроде «Республики» Платона, которые в главных своих чертах принадлежат философии, но вместе с тем, несомненно, содержат пассажи, где преобладает «вымышленность» и «искусственность», — хотя бы те, в которых воссоздаются великие мифы. Предлагаемая нами концепция отличительных признаков литературы преследует цель скорее описать эти признаки, чем охарактеризовать их. Мы отнюдь не признаем выдающиеся и оказавшие большое влияние произведения, относя их к риторическим жанрам, в области философского

трактата или политического памфлета; эти жанры также могут выдвинуть перед нами проблемы эстетического анализа, посредством которого стиль или композиция данных произведений будут разбираться средствами, близкими или полностью идентичными тем, что используются при исследовании явлений литературы; но в подобных жанрах отсутствует главное качество, свойственное литературе, — «вымышленность». По нашей концепции, литература обнимает все виды художественного творчества, в том числе и самые неудачные романы, стихи и пьесы. Искусство классификации — не то же самое, что искусство восприятия.

Нужно сказать об одной часто встречающейся ошибке, которой следует избегать. «Образная» литература не обязательно должна прибегать к образам. Язык поэзии буквально пропитан образностью; мы ее найдем и в простейших поэтических построениях, а высшее свое воплощение поэтическая образность обретает в целостных и всеобъемлющих мифологических системах, наподобие тех, что созданы Блейком и Фейтсом. Однако для прозы образность не столь существенна, как для поэзии, а проза в литературе преобладает. Да существуют ведь и хорошие стихотворения, в которых совершенно отсутствует образность; существует даже «поэзия прямого свидетельства». Кроме того, нельзя угодничать образности непосредственному, чувственному, зримому образотворчеству. Под воздействием Гегеля такие эстетики XIX века, как Фишер * и Эдуард фон Гартманн *, доказывали, что все искусство представляет собой «обоснование идеи средствами чувственного постижения»; другая школа (Фидлер *, Гильдебранд *, Риль *) называла искусство «чистым визуальным восприятием». Но можно указать немало примеров, когда великое литературное произведение не вызывает у воспринимающего чувственных образов, а если и вызывает, то лишь случайно, непоследовательно и несознательно. Даже изображая тот или иной персонаж, писатель может вовсе не стремиться к тому, чтобы этот персонаж был зримо ощутим. Нам едва ли удастся представить себе облик многих героев Достоевского или Генри Джеймса, хотя нам понятно их душевное состояние и мы полностью постигаем их побуждения, оценки, мнения, порывы.

В большинстве случаев писатель выделяет в персонаже какую-то одну обобщенную примету либо черту физического облика; так часто поступали Толстой, Томас Манн. В том, что это примета обобщенная и не предполагающая конкретизации за счет подробностей, убеждает хотя бы обычное наше нежелание видеть в книге иллюстрации, пусть они принадлежат хорошим художникам или даже (как у Теккерея и некоторых других писателей) самому автору.

Если бы нам пришлось переводить в зримый план любую поэтическую метафору, мы полностью утратили бы способность воспринимать произведение. Правда, есть читатели, склонные все

представлять себе наглядно, как есть и тексты, побуждающие именно к зримому воссозданию описываемого, однако это уже проблема психологическая, и она не должна мешать анализу приемов, посредством которых поэт создает метафоры. Эти приемы в большой мере преследуют цель определенным образом организовать те умственные процессы, которые протекают и за пределами литературного творчества. Метафора скрывается нередко в толще повседневного языка и становится явной в жаргоне и в народных присловьях. Метафоризация является средством, при помощи которого чисто физические отношения оказываются выраженными в самых абстрактных терминах («постижение», «дефиниция», «элиминация», «субстанция», «субъект», «гипотеза»). Поэзия возрождает этот метафорический характер языка, заставляя нас осознать его; точно так же она использует символику и мифологию нашей цивилизации — классического, тевтонского, кельтского, христианского ее периодов.

Все отмеченные нами различия между литературой и нелитературой — характер организации материала, выражение личности, осознание и использование средств коммуникации, отсутствие практически прикладной цели и, разумеется, вымышленность — установлены лишь путем переосмысления к семантическому анализу старых эстетических категорий: «единство в многообразии», «беспристрастное созерцание», «художественная дистанция», «придание формы», а также «искусственность», «воображение», «творение». Каждая из этих категорий характеризует какой-то один аспект литературного произведения, одну отличительную черту его семантического ряда. Сама по себе ни одна из них не может быть признана удовлетворительной. Во всяком случае, ясно одно: произведение художественной литературы является не просто завершенным объектом, но чрезвычайно сложной организацией, обладающей многими пластами, многими значениями и связями. Обычно встречающийся термин «организм произведения» лишь запутывает дело, поскольку он обнимает один-единственный аспект — «единство в многообразии» — и создает ненужные биологические параллели. Запутывает дело и термин «единство формы и содержания», ибо он не учитывает сложности отношений внутри произведения, хотя в нем и подчеркнута тесная внутренняя сопряженность его компонентов. Этот термин способствует распространению иллюзии на тот счет, что анализ любого отдельно взятого элемента произведения, будь то его содержание или приемы раскрытия этого содержания, в равной мере полезен, а это отвлекает от стоящей перед нами необходимости рассмотреть произведение в его целостности. «Содержание» и «форма» — термины, которые употребляются в слишком далеко расходящихся смыслах, поэтому их сопоставление не приносит плодов; мы убеждаемся в том, что и в случае тщательного определения их смысла эти термины на практике только порождают дихото-

мню при исследовании произведения искусства. Современный анализ художественного произведения должен исходить из более сложных проблем: из рассмотрения способов существования этого произведения и системы его внутренней многоступенчатой организации.

3. НАЗНАЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

При здоровом подходе к литературе следует соотносить вопрос о ее природе с вопросом о ее назначении. Назначение поэзии определяется ее природой, да и любая вещь, любая категория получает свое назначение согласно своей природе или главным ее отличительным свойствам; этот путь самый разумный и эффективный. Какое-то дополнительное назначение предмет получает лишь после того, как приходит конец его основному назначению; так старая прялка используется при декорировании, образец попадает в музей, клавесин, на котором *уже* нельзя играть, превращается в рабочий столик. С другой стороны, природа того или иного феномена определяется по его назначению; мы судим о вещи по тому, для чего она предназначена. Созданное руками человека создается для выполнения известной функции, а также и дополнительных функций, определяемых материалом, из которого выполнено изделие, временем, в течение которого оно использовалось, склонностями владельца. В каждом литературном произведении можно найти многое такое, что не является необходимым с точки зрения его литературного назначения, хотя с других точек зрения признается не лишенным интереса и пользы.

Изменилось ли с ходом времени понимание природы и назначения литературы? На этот вопрос ответить непросто. Если взять большой временной отрезок, ответ можно дать утвердительный, ибо, двигаясь назад, мы дойдем до эпохи, когда не проводили различия между литературой, философией и религией; обратившись к примерам из античности, можно указать на Эсхила и Гесиода. Но уже Платон мог назвать раздор между поэтами и философами старым, и в слово «раздор» он вкладывал понятный нам смысл. Вместе с тем не следует преувеличивать несоответствий, как поступали творцы теории «искусства для искусства», созданной в конце XIX века, или еще более близкой к нашим дням концепции «чистой поэзии». «Грех дидактизма», как называл По взгляд на поэзию, рассматривающую ее как средство назидания, нельзя механически приписывать ренессансному пониманию поэзии: стихи доставляют наслаждение и учат, или же учат, доставляя наслаждение.

В целом же, знакомясь с историей эстетики и поэтики, приходишь к мысли, что понимание природы и назначения литературы (коль скоро речь идет о существенных сторонах вопроса и о концепциях, устанавливающих отличие литературы от дру-

гих видов человеческой деятельности и других ценностных систем) больших изменений не претерпело.

Пожалуй, можно даже свести историю эстетики к диалектическому построению, где тезисом и антитезисом будут служить восходящие к Горацию понятия «dulce» и «utile»: поэзия приносит наслаждение и пользу. Обособление любого из этих двух компонентов приведет к противостоящим, но одинаково ложным толкованиям назначения поэзии; заметим, что соотносить «dulce» и «utile» уместнее, отправляясь от назначения поэзии, чем от ее природы. Толкование поэзии как только средства наслаждения (неотличимого от всякого иного наслаждения) столь же ошибочно, что и толкование ее как только инструмента пользы (наподобие любого учебника). Взгляд, согласно которому поэзия представляет или должна представлять собой проповедь идей, ничем не лучше того взгляда, по которому поэзия представляет или должна представлять собой чистую образность или звукопись — своего рода условную фигуру, не имеющую никакого отношения к миру человеческих переживаний. Эти противостоящие друг другу концепции приобретают особую утонченность, когда говорится, что искусство есть «игра» или же что искусство — это «работа» («ремесло» прозаика, «профессиональные навыки» художника). Сам по себе ни тот, ни другой взгляд принять невозможно. Когда нам говорят, что поэзия — это «игра», непосредственное развлечение, мы не можем не заметить, что тем самым обесценивается мастерство художника, тщательность, с какой он продумывает произведение и проводит в жизнь свой замысел. Когда же мы слышим, что поэзия — это «работа», «ремесло», мы испытываем чувство, что игнорируется доставляемая творчеством радость и недооценивается то свойство искусства, которое Кант назвал его «бесцельностью». Таким образом, назначение искусства должно быть определено так, чтобы учитывались оба компонента — «dulce» и «utile».

Достаточно надежным отправным пунктом здесь может послужить сама идея Горация — при том, правда, условии, что введенным Горацием понятиям мы (учитывая, что эстетические термины совсем недавно стали употребляться в ограниченном и точном смысле) придадим достаточно расширительное значение, позволяющее этими терминами охарактеризовать творческую практику поэтов Рима и Возрождения. Считая искусство полезным, не обязательно принимать истолкования, обнаруживающие во всяком творении моральный урок, как Лебоссу * в «Илиаде», считавший, что этот урок и был целью Гомера, или соглашались с Гегелем, который «моральный урок» усматривал в своей любимой трагедии «Антигона». «Полезное» означает нечто заслуживающее серьезного внимания; речь идет о «разумной трате времени» в противоположность пустому «временипрепровождению». «Наслаждение» понимается как антоним

«скуки», как нечто, «вознаграждающее само по себе», «не являющееся обязанностью».

Можно ли исходить из этого двуседного критерия, стремясь определить, что такое литература, или же он приложим исключительно к великой литературе? Знакомясь с эстетическими спорами давних времен, мы редко обнаруживаем в них стремление как-то различить литературу великую, достойную и «не достигающую уровня литературы». Можно ли сомневаться в том, «полезна» ли и содержит ли «назидание» литература, «не достигающая уровня литературы», — например, произведения в массовых журналах. Такую литературу почти неизменно считают чисто «развлекательной», созданной «для отдыха». Но необходимо решить этот вопрос исходя из восприятия читателей подобной, а не «достойной литературы». Скажем, Мортимер Эдлер * склонен находить хотя бы рудиментарную потребность в новом знании и у читателя тех романов, которые меньше всего относятся к интеллектуальному жанру. А говоря о «литературе для отдыха», Кеннет Берк * показывает, что подобная квалификация может оказаться совершенно несостоятельной. Мечта об «отдыхе» может «помочь читателю в осознании недовольства окружающим его миром. Художник может... выполнять «подрызную» роль и в том случае, если он без всякого иного умысла призывает просто отправиться за город и провести день на Миссисиппи». Возвращаясь к интересующему нас вопросу, делаем вывод, что всякое искусство, вероятно, приносит «наслаждение» и является «полезным» и все зависит от соответствия уровня произведения запросам того или иного человека, обращающегося к искусству; выраженное в искусстве выше, чем возникшее в воображении воспринимающего искусство, или владеющее его мыслями; искусство доставляет наслаждение мастерством, с каким оно выражает то, что воспринимающий полагал собственной своей мечтой или мыслью, причем испытываемая при таком совпадении радость способствует получаемому наслаждению.

Когда литературное произведение в полной мере отвечает назначению литературы, выделенные «компоненты» наслаждения и пользы не просто сосуществуют, но сливаются. Необходимо повторить, что доставляемое литературой наслаждение не просто выделяется среди других возможных видов наслаждения в силу личных пристрастий того, кто обращается к литературе; это объективно «высшее наслаждение», поскольку его доставляет деятельность более высокого порядка, а именно — созерцание, не преследующее целей практической выгоды. И польза, приносимая литературой — серьезность ее задачи, заключенное в ней назидание, — это доставляющая наслаждение польза, поскольку речь идет не о долге, который необходимо исполнить, не об уроке, который нужно усвоить, но об эстетически серьезной деятельности, о серьезном постижении мира. Выборник релятивистского подхода к искусству, питающий

склонность к сложной современной поэзии всегда рискует отступить от принципов эстетического суждения, и ему придется объявить свое пристрастие чисто личным делом — подобно тому, как объясняют свое увлечение любители кроссвордов или шахматных задач. Приверженец взглядов на искусство как вид просвещения оказывается перед опасностью неверно определить смысл великой поэмы или романа, сведя его к заключающейся в произведении исторической информации или полезному моральному уроку, который из этого произведения можно почерпнуть.

Другой важный вопрос: есть ли у литературы свое собственное назначение или даже несколько собственных задач? В своем «Руководстве для критиков» Бозс не без лукавства демонстрирует, как разнородны бывают интересы критиков, побуждающие их обращаться к произведению, и соответственно — их подходы к литературе. А Элиот *, завершая свою книгу «Назначение поэзии и назначение критики», с грустью (во всяком случае, с усталостью) говорит о том, что «поэзия многообразна» и в разные эпохи различные виды поэзии могут служить самым разнообразным целям. Но это исключение. А общепринято видеть определенное назначение литературы, отвечающее ее природе, разумеется, при условии серьезного отношения к самой литературе и поэзии. Касаясь высказанной Арнольдом * мысли, что поэзия способна сделать ненужными и философию и религию, Элиот пишет: «Ни в нашем мире, ни в том, что будет после нас, невозможно что бы то ни было заменить чем-нибудь иным». Иными словами, если перед нами истинная категория или истинная ценность, у нее не может быть настоящего эквивалента. Настоящих замещений не происходит. На практике литература, конечно, может служить заменой многого — читая, мы, например, словно путешествуем и попадаем в незнакомые страны, переживаем то, что не переживали, воспринимаем чью-то жизнь, словно она наша; историк может использовать литературу как свидетельство о жизни общества. Но есть ли у литературы такое назначение, такое призвание, которое не заменимо никакой другой деятельностью? Или же она представляет собой лишь амальгаму философии, истории, музыки, образности, и при современной постановке дела ее функции оказались бы рассредоточенными? Это основной вопрос.

Те, кто верит в литературу, убеждены, что она будет всегда необходима, и отказываются смотреть на нее как на реликт древности; та же вера присуща и многим людям, которые не являются литераторами-профессионалами — поэтами или преподавателями словесности. Восприятие литературы в аспекте ее совершенно особой ценности необходимо при построении любой теории, которая стремится определить, в чем эта ценность состоит. Предлагаемые концепции такого рода во все возрастающей степени проникнуты стремлением учесть эту ее специфическую сторону.

Одна из распространенных ныне точек зрения состоит в том, что серьезное значение и польза поэзии определяются приносимым ею знанием — определенного рода знанием. Поэзия есть форма знания. Видимо, нечто подобное имел в виду Аристотель, выдвигая свое знаменитое положение, что поэзия философичнее истории, ибо история «говорит о действительно случившемся, а поэзия о том, что могло бы случиться», об общем и о возможном. Однако в наше время, когда история, как и литература, стала дисциплиной слишком свободной и лишенной строгих определений, когда серьезным соперником поэзии, скорее, необходимо считать науку, чаще приходится слышать, что литература приносит знание о таких сторонах жизни, которыми не занимаются ни естественные науки, ни философия. Если эстетик-неоклассицист, например доктор Джонсон, все еще мог утверждать, что поэзия имеет дело с «величием общего», современные теоретики разных школ (Бергсон, Джилби, Рэнсом*, Стейс и др.) единодушно считают областью поэзии изображение частного. Стейс, скажем, трактует «Отелло» не как трагедию ревности, а как трагедию ревности главного персонажа, особой ревности, испытать которую мог именно мавр, женатый на венецианке.

Что является предметом литературы — общее или единичное? Теоретики и люди, верящие в широкие возможности литературы, могут с одинаковым основанием отстаивать как тот, так и противоположный взгляд. Можно заключить, что литература имеет дело с категориями более общими, чем история или литературная биография, и более частными, чем психология или социология. Здесь мы сталкиваемся не просто с меняющимися положениями литературной теории. В самом литературном творчестве каждый период отмечен новым представлением о соотношении общего и единичного, специфичным и для отдельных произведений. За образами Паломника и Простака*, по убеждению писателя, стояло все человечество. Но уже в «Эписине»* Джонсона «юморист» Мороуз очень своеобразная личность, наделенная причудливыми чертами. Принципы построения характера в литературе всегда определялись сочетанием «типичного» и «индивидуального» — в индивидууме необходимо показать тип, а в типе индивидуальное. Попытки раскрыть смысл этого принципа и возникших на его основе канонов нельзя признать особенно удачными. Классификация литературных типов восходит к Горацию с его учением о декоруме и к типам римской комедии (хвастливый солдат, скупец, трагичар-сын и он же влюбленный; доверенный слуга и др.). Мы узнаем привычные типы и в характерологических сочинениях XVII века, и в комедиях Мольера. Но как придать концепции типа большую широту? Является ли типом кормилица в «Ромео и Джульетте»? А если да, то что в этом образе типизируется? Является ли типом Гамлет? Для зрителя елизаветинских времен он, несом-

ненно, был типом меланхолика, напоминающим тот тип, который описан доктором Тимоти Брайтом. Но ведь Гамлет не только меланхолик, в сама его меланхолия имеет определенное происхождение, выступает как реакция на известные обстоятельства. В каком-то смысле характер, являющийся и индивидуумом и типом, соединяет в себе то и другое именно потому, что показывается как сочетание многих типов; Гамлет — это и влюбленный, или разочарованный влюбленный, и ученый, и знаток драмы, и искусный боец на шпагах. Каждый человек, даже самый простой, представляет собой переплетение, сочетание многих типов. Так называемые характерные типы предстают перед нами «плоскими», как каждому из нас кажутся «плоскими» люди, с которыми мы поддерживаем отношения только одного, строго определенного толка; «объемные» характеры, в которых соотносятся различные взгляды и отношения, нам показывают в ином контексте — на общественной сцене, в частной жизни, в странствиях по далеким землям.

Говоря о познавательных ценностях драм и романов, необходимо принимать во внимание их психологическую ценность. «Романисты поведают вам о человеческой природе больше, чем психологи», — кому не приходилось этого слышать? Хорни рекомендует перечитывать Достоевского, Шекспира, Ибсена и Бальзака, находя эти источники неисчерпаемыми. Э. М. Форстер * в своей работе «Аспекты романа» пишет, что нам знакомы побуждения и внутренняя жизнь лишь очень немногих людей, и поэтому роман, раскрывающий перед нами психологию персонажей, оказывается особенно необходимым. Можно, впрочем, предположить, что рисуемая Форстером в его романах внутренняя жизнь героев — это лишь внимательно наблюдаемая автором его собственная жизнь. Есть основания утверждать, что великие романы есть источник сведений для психологов и что их можно рассматривать как свидетельство душевной деятельности людей — поучительные и типичные свидетельства. Но здесь мы вновь сталкиваемся с подходом к роману исключительно со стороны его обобщенной ценности, которая состоит в изображении типичного; так, психологи объясняют характер отца Горно исходя из окружающей его реальности (дом Воке) и из его отношений с другими персонажами.

Макс Истмен *, который выступает и как поэт (хотя и не очень крупный), склонен отказывать «литературному сознанию» в возможностях первооткрытия истины в наш научный век. «Литературное сознание» — это просто дилетантское сознание неспециалиста, отвечающее уровню донаучной эпохи; оно стремится сохранить свои позиции и, пользуясь развитыми способностями обращения со словом, создать впечатление, что ему по силам сформулировать и высказать по-настоящему значительные «истины». В литературе критерий истины тот же самый, что и за ее пределами; истина — это систематизированное знание,

которое может быть проверено в общественной практике. Романист лишен возможности моментально обрести то знание, которое в наши дни накоплено общественными науками и составляет «истину», служащую средством испытания подлинности созданного художником «мира», реальности, созданной его воображением. А раз так, заключает Истмен, повествователь — а поэт тем более — заблуждается, полагая, будто его главной задачей — установление знания и сообщение этого знания другим. Пусть он поможет нам глубже осознать то, что мы уже видели, представить в своем воображении то, что мы уже теоретически или на практике узнали; вот его подлинное назначение.

Разграничить понимание поэзии как иновоплощения известного и взгляд на нее как на «художественное постижение» непросто. Напоминает ли нам художник о том, что мы уже перестали воспринимать, или он заставляет нас увидеть нечто такое, что все время было рядом с нами, но чего мы просто не замечали? Мы вспоминаем картинки-загадки, на которых точками или переплетениями линий изображены фигуры и лица, — они присутствовали на рисунке изначально, но мы не воспринимали их как нечто целое, как единство. Уайльд в «Замыслах» рассказывает, как Уистлер открыл эстетическое достоинство тумана, как прерафаэлиты выявили красоту тех женских образов, которые раньше не считались ни прекрасными, ни даже тишичными. Нужно ли в таких случаях говорить о новом «знании», о новой «истине»? Трудно ответить категорически, скорее, можно сказать, что это были открытия новых «перцептуальных ценностей», новых «эстетических качеств».

Понятно, почему эстетика не решается отказать понятию «истина» в праве служить критерием и неотъемлемым свойством искусства. «Истина» есть нечто весьма почетное, и, говоря об «истине» в искусстве, мы подчеркиваем серьезность своего к нему отношения, признаем искусство одной из высших ценностей.

А кроме того, мы все же боимся, как ни неразумно такое опасение, что, расценив искусство как «неистинное», мы тем самым объявим его, подобно разгневанному Платону, «ложным». Образная литература — это «художественность», это художественное, словесное «подражание жизни». А «художественности» противостоит не «истина», но «факт», иными словами, «существование в рамках конкретного пространства и времени». «Факт» есть нечто более причудливое, чем вероятность, с которой имеет дело литература.

Из всех искусств литература заявляет наибольшие претензии на то, чтобы быть еще и «истиной», и эти претензии основаны на том мировосприятии (*Weltanschauung*), которое обнаруживается в любом художественно завершенном произведении. Философу и критику свойственно «мировосприятие» одного ху-

дожника находить более истинным, чем другого; по этому принципу Элиот ставит Данте выше Шелли и даже выше Шекспира*; но любая зрелая философия жизни должна обладать определенной долей истинности — во всяком случае, она притягивает к себе.

Истина, несомая литературой, как мы понимаем, есть истина, проявляющаяся в литературе, то есть это философия, которая в форме систематизированной и концептуальной находится за пределами литературы, однако может быть использована художником, проиллюстрирована им, воплощена в его произведении. В этом смысле истина в произведениях Данте представляет собой выражение католической теологии и схоластической философии. Элиотовское понимание поэзии в ее отношении к «истине», по сути, совпадает с нашим; и все же истина — предмет забот мыслителей и систематизаторов, и художники не принадлежат к их числу, хотя они и могут взять на себя эту роль, если не найдут философов, чьи работы они могли бы освоить без особого труда.

Спор вокруг этой проблемы, если взглянуть шире, есть спор терминологический. Какой смысл вкладываем мы в термины «знание», «истина», «познание», «мудрость»? Если истина всегда концептуальна и доказуема, искусства — и даже искусство литературы — не могут выступать формами истины. С другой стороны, если мы принимаем позитивистские ограниченные определения и истиной считаем лишь то, что каждый может проверить, установив все этапы движения к истине, искусство не может быть формой истины, добываемой и проверяемой опытным путем. Возьмем противоположный подход к проблеме, признающий множественность «путей познания» и двойственность или же множественность способов постижения истины. Иными словами, предлагается признать два основных типа знания, каждый из которых обладает собственной языковой знаковой системой: науки добываются знания, прибегая к «дискурсивному» способу, а искусства — к «репрезентативному». Являются ли продукты того и другого способа познания истинами? Описание первого способа соответствует обычным философским построениям; второй способ распространяют на область религиозной «мифологии», а также поэзии. Мы бы предпочли в данном случае говорить не об «истине», а об «истинном». Тем самым мы хотим подчеркнуть, что, говоря об искусстве, необходимо переместить центр тяжести: сущность искусства в том, что оно прекрасно, одна из его характеристик та, что оно истинно (то есть не противоречит истине). Маклин* в «Искусстве поэзии» пытается выразить соотношение поэтической красоты и философского значения формулой, согласно которой поэма «равнозначна истинному, но не совпадает с ним», поэзия столь же важна и серьезна, сколь и философия (наука, знание, религия), и обладает эквивалентом истины, правдоподобна.

Говоря о репрезентативной символической форме знания, миссис Лэнгер * указывает на пример пластических искусств и особенно музыки, отдавая им предпочтение перед литературой. Она трактует литературу как гибрид «дискурсивного» и «репрезентативного» начал. Вместе с тем репрезентативности в ее понимании соответствует в литературе мифическое — ее образы-архетипы.

Нужно проводить различие между тем подходом к искусству, согласно которому оно представляет собой познание или постижение истины, и взглядом на искусство — особенно на литературу — как на проповедь: писатель не познает истину, но является ее пропагандистом, обладающим даром убеждения. Термин «пропаганда» расплывчат и требует уточнения. В обычной речи мы им обозначаем проповедь доктрин, которые находим ложными; люди, пропагандирующие эти доктрины, не внушают нам доверия. Слово «пропаганда» включает в себя и дополнительный смысл — расчетливость, умысел; мы им, как правило, пользуемся, имея в виду учения и программы особого, весьма узкого содержания. Если исходить из этого ограниченного смысла термина, «пропагандой» можно назвать определенный вид искусства, его самый низший вид *; но великое искусство, достойное искусства, вообще Искусство пропагандой являться не может. Однако придавая термину более широкое содержание — «осознанное или неосознанное стремление воздействовать на читателя, побуждаемого воспринять и разделить авторскую жизненную позицию», — можно с достаточным основанием заключить, что каждый художник является или должен быть пропагандистом; иными словами (тем самым мы полностью опровергаем вышесказанное), каждый искренний художник, сознающий свою ответственность, морально обязан быть пропагандистом.

По мнению Монтгомери Белджиона, писатель — «это безответственный пропагандист». «Каждый писатель усваивает определенный взгляд на жизнь, определенное объяснение жизни... Смысл произведения неизменно состоит в том, чтобы *убедить* читателя согласиться с таким объяснением. Но убеждение читателя не является прямым делом литературы. Она всегда заставляет читателя во что-то поверить, однако это осуществляется наподобие гипнотического воздействия — ведь читателя привлекает искусство изображения жизни, а не проповедь». Прочитав это место из работы Белджиона *, Элиот предлагает различать «тех поэтов, которых лишь путем немалого допущения можно вообще назвать пропагандистами», безответственных пропагандистов и, наконец, «пропагандистов, не скрывающих этого и сознающих свою ответственность», — например, Лукреция или Данте; меру ответственности Элиот считает необходимым определять в зависимости как от авторских намерений, так и от объективных исторических последствий. «Пропагандисты,

сознающие ответственность», с точки зрения большинства, есть нечто заведомо невозможное, ибо одно исключает другое; но этот термин не лишен оснований, если рассматривать отношение составляющих его понятий как борьбу. Серьезное искусство обладает отношением к миру, которое может быть выражено философскими категориями и даже дать начало философским системам. Существует известное соответствие между художественной убедительностью («художественной логикой») и убедительностью философской. Сознający свою ответственность художник не может стремиться к смешению эмоции и мысли, чувства и интеллекта, искренности переживания и точности воспроизведения жизненного опыта и вызванных им реакций. Мирозерцание, постигнутое и выраженное таким художником, не столь просто, как большинство идей, становящихся материалом «пропаганды» и завоевывающих успех у публики; а с другой стороны, достаточно сложное мирозерцание не может лишь в силу того, что его воздействие на читателя мы и в самом деле признаем подобным гипнотическому, побудить к немедленным действиям, ошибочным в силу своей наивности.

Нам осталось рассмотреть те толкования назначения литературы, которые связаны с идеей «очищения» (катарсис). Введенное Аристотелем в «Поэтике», это понятие обладает большой историей. Содержание термина «катарсис» у Аристотеля остается предметом полемики*, но нас здесь интересует не эта любопытная проблема истории эстетики, а те новые значения, которые приобрел термин со времен античности. Так, иногда утверждают, что назначение литературы — освободить нас, и писателей и читателей, от бремени переживаний. Выразить переживание — значит освободиться от него, как исцелился от своей *Weltschmerz* Гёте, написав «Страдания молодого Вертера». Вместе с тем подобное освобождение испытывает и зритель трагедии или читатель романа. Его чувства получили точное выражение, и опыт эстетического переживания в итоге приводит его к «успокоению».

Действительно ли литература освобождает нас от переживаний? А может быть, наоборот — усиливает их? Платон полагал, что трагедия и комедия «питают чувство и утоляют его жажду, а нам следовало бы иссушать его». С другой стороны, если литература освобождает нас от переживаний, не ложный ли это исход — растрачивание переживаний на восприятие поэтической фантазии? Августин Блаженный признается, что юношей жил в смертном грехе, и «я этого не оплакивал, я, который проливал слезы, читая, как паломила на себя руки Дидона». Справедливо ли разделять литературу на очищающую и воспламеняющую чувства, или пужно разделять читателей, согласно характеру их восприятия литературы? Наконец, должно ли всякое искусство быть очищающим? Мы вернемся к этим проблемам в главах «Литература и психология» и «Литература

и общество», но предварительно упомянуть о них надо уже здесь.

В заключение отметим: вопрос о назначении искусства привлекал к себе внимание очень давно, и, если ограничиться западным миром, историю этой проблемы можно проследить от Платона до современности. Она не принадлежит к числу проблем, к которым инстинктивно проявляют интерес поэты или любители поэзии; у Эмерсона как-то вырвалось: «Красота не нуждается в оправданиях своего существования». Как правило, этот вопрос выдвигают люди практической складки: моралисты, общественные деятели, философы — то есть люди, ориентирующиеся на ценности внеэстетического характера, или же мыслители, в чье поле зрения входят самые разнообразные явления. И они хотят знать, для чего в конечном счете необходима поэзия *сui bono?*¹ Причем проблеме придется серьезное общественное и гуманистическое значение. Приняв вызов, поэты и любители поэзии оказываются перед необходимостью ответить на поставленный перед ними вопрос, сознавая эту необходимость как свой моральный и духовный долг. Они и отвечают на соответствующей странице очередной «Поэтики». Они пишут трактаты в защиту поэзии, в ее оправдание; это разновидность богословского «оправдания» на материале искусства. Имея перед собой подобную цель и обращаясь к подобной аудитории, они, естественно, предпочитают говорить о «полезном» в поэзии, а не о «приятном», не о доставляемом литературой наслаждении; вот почему сегодня не составило бы труда свести «назначение» литературы к выполняемым ею внешним функциям. Впрочем, еще со времен романтизма поэты, от которых требовали ответить на этот вопрос, нередко отвечали и по-иному; Э. С. Брэдли * квалифицирует эту иную точку зрения как защиту «поэзии для поэзии», а теоретики литературы справедливо полагают, что самым понятием «назначение литературы» снимается необходимость искать для поэзии оправданий. Разделяя такое толкование данного понятия, мы считаем, что назначение поэзии многообразно — она может выполнять различные функции. Первое же и основное ее назначение — верность своей природе.

4. ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА

Обосновав справедливость научного подхода к литературе, необходимо признать возможным ее систематическое и многостороннее изучение. В английском языке нет удовлетворительного термина, который характеризовал бы данную область научной деятельности. Обычно пользуются терминами «литературоведение» и «филология». Против первого термина можно возразить лишь следующее: он не включает в характеризующую

¹ Зл.: сама по себе (лат.).

область «литературную критику» и чрезмерно тесно связывает предмет науки о литературе с академическими дисциплинами; он может быть, несомненно, принят, при том условии, что в понятие «ученый-литературовед» будет вложен столь же широкий смысл, какой вкладывал в понятие «ученый» Эмерсон. Термин «филология» порождает множество неясностей. Из истории известно, что под «филологией» в свое время имели в виду не только литературные и лингвистические штудии, но изучение всех плодов деятельности интеллекта. Особенно широко этим термином пользовались в Германии XIX века; впрочем, он и сегодня находит себе применение — взять хотя бы названия таких журналов, как «Модерн филологджи», «Филологджикэл кво-терли», «Стадиз ин филологджи». Автор фундаментальной «Энциклопедии и методологии филологических наук» (изданная в 1877 году, она основывается на материале лекций, читанных с 1809 года) Бекх* определял «филологию» как «знание об известном» и поэтому включал сюда изучение языка и литератур, искусств, политики, религии и общественных обычаев. По сути, «филология» Бекха совпадает с «литературной историей» Гринлоу; Бекх, несомненно, исходил из потребностей классической филологии, которой особенно необходимо опираться на помощь истории и археологии. Согласно Бекху, изучение литературы — лишь одна из областей филологии, понимаемой как целостная наука о цивилизации, и в особенности того аспекта цивилизации, который он подобно немецким романтикам именовал «национальным духом». В наши дни, руководствуясь этимологией слова и трудами многочисленных специалистов, обращавшихся к этому вопросу, филологией стали часто называть лингвистику, имея в виду прежде всего историческую грамматику и изучение ранних стадий развития языков. Поскольку термин обладает столь многочисленными и разнородными значениями, нам лучше всего от него отказаться.

Еще один не слишком надежный термин, которым нередко пользуются, говоря о труде литературоведа, — «исследование». Он представляется особенно неудачным, поскольку им подчеркивается значение чисто предварительной стадии работы — сбора материалов и первых набросков; к тому же он предполагает неоправданное различие между материалами, которые приходится «выслеживать», и теми, которые общедоступны. Скажем, если человек отправляется читать редкое издание в Британский музей — это «исследование», а если то же самое произведение в современном издании он читает, удобно расположившись у себя дома, — это нечто совсем другое. Термин «исследование» в лучшем случае обнимает некоторые предварительные операции, производимые литературоведом; их характер и значение могут быть самыми различными в зависимости от разрабатываемой темы. Им едва ли можно обозначить ту основную деятельность, которой как раз и требует по своей природе изучение

литературы, — истолкование произведений, их характеристику и оценку.

Для нашего труда разграничение литературной теории, истории литературы и критики является, естественно, чрезвычайно важным. Прежде всего отметим, что литературу можно рассматривать как существующую одновременно совокупность произведений или, в отличие от такого подхода, — прежде всего как последовательность произведений, располагающихся в хронологическом порядке и выступающих составными элементами исторического процесса. Далее, есть различие между изучением общих принципов и критериев литературного творчества и анализом конкретных произведений словесного искусства, берутся ли они изолированно или в хронологическом порядке. Полагаем, что отмеченные различия лучше всего сформулировать, отнеся к области «литературной теории» изучение принципов литературного творчества, его категорий, критериев и т. п., а анализ конкретных произведений назвать либо «литературной критикой» (по своему подходу преимущественно статичной), либо «историей литературы». Конечно, термин «литературная критика» подчас используется в расширительном смысле, включающем и всю литературную теорию, но при этом игнорируется важное различие между этими областями. Аристотель был теоретиком, Сент-Бёв * — главным образом критиком. Кеннет Берк прежде всего теоретик литературы, а Р. П. Блэкмур * — литературный критик. Термин «теория литературы» может, как и в нашей книге, включать в себя и необходимую «теорию литературной критики», и «теоретические аспекты истории литературы».

Установленные различия в достаточной мере очевидны и довольно широко признаны. Но далеко не всегда понимают, что описанные выше методы рассмотрения литературы неприменимы изолированно; они настолько взаимосвязаны, что литературная теория немыслима без критики и истории литературы, критика — без истории и теории, история — без теории и критики. Само собой разумеется, литературная теория может существовать лишь на основе изучения конкретных произведений. Нельзя вырабатывать критерии и общие подходы к литературе или устанавливать категории *in vacuo*. Однако, с другой стороны, ни критику, ни историю литературы мы не мыслим без анализа некоторых общих проблем, без какой-то системы принципов рассмотрения материалов, без определенных отправных положений, без известных обобщений. Мы вовсе не сталкиваемся здесь с неразрешимой дилеммой: читая, мы всегда руководствуемся какими-то выработанными принципами, а эти принципы непрерывно подвергаются изменению и уточнению по мере знакомства со все новыми произведениями. Это диалектический процесс, взаимопроникновение теории и практики.

Предпринимались попытки отделить литературную теорию от истории и критики. Так, Ф. У. Бейтсон утверждал, что исто-

рия литературы лишь демонстрирует, как явление А было порождено явлением Б, а критика объявляет явление А лучшим по сравнению с явлением Б. В первом случае, говорит Бейтсон, суждение выносится на основании фактов, которые можно проверить, во втором — на основании убеждений и пристрастий. Но предложенное им разграничение совершенно неправомерно. История литературы просто не имеет дела с данными такого рода, чтобы можно было назвать их полностью нейтральными «фактами». Оценочные суждения с необходимостью присутствуют уже при самом выборе материала, на такой простой предварительной стадии, как квалификация произведений — просто беллетристика или литература, — как количество страниц, отводимых в работе тому или иному писателю. Даже если историк литературы всего лишь уточняет дату события или название произведения, он все равно не покидает почвы оценочных суждений — иначе почему его внимание привлекло именно это событие, это произведение, а не миллионы других? Допустим, существуют сравнительно нейтральные факты — даты, заглавия, библиографические сведения; но, обращаясь к ним, мы всего лишь заполняем анналы литературы. А достаточно сделать и самый скромный следующий шаг — приступить, например, к критике текста или к вопросу об источниках, которые использовал писатель, и испытанных им влияниях, — как неизбежно требуются все новые и новые оценочные суждения. Например, мы говорим: «Поп многое позаимствовал у Драйдена». Тем самым мы не только выделяем Попа и Драйдена среди бесчисленных других стихотворцев их эпохи, но и заявляем, что нами изучены характерные черты их поэзии и что вывод подготовлен длительной работой отбора, сопоставления, определения заслуг, — работой по своему существу критической. Или мы обращаемся к проблеме двойного авторства — к Бомонту и Флетчеру. Мы не сможем ее решить, если не будем руководствоваться тем главным принципом, что определенные черты (или приемы) стиля необходимо возводить к какому-то одному из этих писателей, а другие черты — ко второму из них; иначе нам придется просто указать на стилистические несоответствия в их пьесах, не дав им объяснения.

Впрочем, историю литературы и литературную критику чаще разграничивают исходя из иных соображений. При этом не отрицается, что и историк и критик должны выносить свое суждение о произведениях, но говорится, что историк исходит при этом из своих, присущих именно истории литературы принципов и критериев прошлого. Приверженцы такой методологии утверждают, что реконструкция истории литературы требует усвоения литературной мысли, критериев и оценок давних эпох при осознанном отказе от критериев и суждений нашей эпохи. «Историзм», как принято обозначать подобный подход, складывался в немецком литературоведении на протяжении XIX века,

хотя и в Германии он подвергся критике со стороны таких видных ученых-социологов и теоретиков, как Эрнст Трөльш. В последние годы «историзм» прямо или косвенно дает о себе знать и в литературоведении Англии и США *, и многие наши историки литературы довольно определенно высказались в его пользу. Например, Хардин Крэйг * утверждает, что новейшая и благотворнейшая тенденция современных работ — «отказ от внеисторического подхода к литературе». Исследуя характер условности в елизаветинской драме, а также запросы тогдашних зрителей, Э. Э. Столл руководствуется тем принципом, что главное для историка литературы — реконструировать авторский замысел. Следы воздействия той же теории можно обнаружить в многочисленных попытках изучения елизаветинских представлений о психологии (например, учения о состояниях души), а также научных или псевдонаучных концепций, которых придерживались поэты. Розмонд Тьюв * пытается объяснить генезис и смысл образности поэтов-метафизиков влиянием рамузианской логики, в которой упражнялись Доун и его современники.

Поскольку работы такого рода способны лишь внушать мысль, что в различные периоды преобладали разного рода критические концепции и условные правила, вывод из них делался один и тот же: каждая эпоха рассматривалась как замкнутое в самом себе единство и поэзия, выразившая дух этой эпохи, объявлялась заведомо несопоставимой с поэзией любого иного века. Такой взгляд открыто и не без блеска отстаивает в «Языке поэзии» Фредерик А. Поттл. Свой критический метод он называет «релятивным» и рассматривает историю поэзии через постоянно наблюдающиеся «изменения поэтического восприятия», утверждая, что здесь нет «никакой преемственности». Позиция тем более примечательная, что Поттл вместе с тем убежден в непоколебимости главных этических и религиозных постулатов.

Описанная концепция истории литературы в ее оптимальном варианте предполагает очень развитую способность воображения, «вживания», органичного усвоения духа минувшей эпохи и ее вкусов. Известны успешные попытки реконструкции присущих той или иной стадии цивилизации взглядов на жизнь, ее доктрин, предпочтений, предубеждений и побудительных мотивов, которыми она руководствовалась. Нам хорошо знакомы, например, верования греков, их отношение к женщине, к рабам; мы можем подробно охарактеризовать средневековую космологию; нам не составит труда назвать работы, авторы которых стремятся показать огромную разницу в мировосприятии византийцев и древних китайцев или хотя бы — в их художественных традициях и устремлениях. Немецкая наука даже чрезмерно изобилует подобного рода трудами (часто свидетельствующими о влиянии Шпенглера *), в которых речь идет о человеке готической или барочной эпохи, причем эти эпохи рассматрива-

ются в принципиальной изоляции от современности, понимаются как совершенно особый, замкнутый мир.

Если же ограничиться собственно литературными исследованиями, нужно заметить, что метод исторической реставрации способствовал усилению попыток разгадать замысел автора, который, как предполагают сторонники этого метода, может быть понят путем изучения истории литературной критики и литературных вкусов. Обычно исходят из того, что, восстановив характер авторского замысла и выяснив, в какой мере писатель сумел его воплотить, мы можем считать себя свободными от необходимости выносить критическую оценку произведению. Автор откликался на потребности своего времени, и подвергать его творение критическому разбору с какой-то другой точки зрения не следует, да это и невозможно. Получается, что состоятелен лишь один критерий — успех писателя у своих современников. Нам предлагают не одно-два, а сотни совершенно самостоятельных, различных и взаимоисключающих пониманий сущности литературы, и каждое из них по-своему «справедливо». Представление о некоем непреходящем назначении поэзии расщепляется на множество более частных представлений, и целостность исчезает бесследно; неизбежный итог — анархия ценностей, точнее, отказ от шкалы ценностей. История литературы распадается на ряд изолированных и поэтому в конечном счете необъяснимых фрагментов. В своей не столь радикальной формулировке описываемая теория утверждает, что в истории литературы мы сталкиваемся с полярно противоположными пониманиями задач поэзии — настолько различными, что между ними бессмысленно искать какую-нибудь связь: классицизм полярно противостоит романтизму, Поп — Вордсворту, поэзия открыто заявленной мысли — поэзии, стремящейся косвенно подвести читателя к определенному заключению, и т. п.

Думается, сама идея, согласно которой первой заботой истории литературы является реконструкция авторского «замысла», в корне ошибочна. Смысл литературного произведения авторским замыслом не исчерпывается и даже не равнозначен этому замыслу. Представляя собой определенную ценностную систему, произведение ведет свою независимую жизнь. Полное значение произведения искусства не может быть выявлено, если ограничиваться тем, какое значение вкладывал в него автор или современники автора. Скорее это полное значение выявится как итог процесса наращивания значений, то есть путем общения тех смыслов, которые открывали в произведении критика и читатели последующих эпох. Неоправданно, да и невозможно было бы соглашаться с приверженцами исторической реконструкции, что весь этот процесс не имеет отношения к сущности произведения и что судить о произведении надо, вернувшись к самому началу. Человек XX века, судящий о явлениях прошлого, просто не в состоянии выключиться при этом из нашего време-

ни, не в состоянии предать забвению те ассоциации, которые вызываются при чтении произведения культурным контекстом современной эпохи, современными оценками, опытом, накопленным со времени появления рассматриваемых произведений, и его смыслом. Мы не можем до конца уподобиться первым читателям Гомера или Чосера, зрителям на праздниках дионисий или лондонского театра «Глобус». Реконструкция с помощью воображения всегда будет решительно отличаться от непосредственного участия, от непосредственного исповедования взглядов давно ушедшей эпохи. В отличие от древних зрителей «Вакханок» Еврипида мы неспособны по-настоящему увсоровать в Диониса и в то же время над ним смеяться, и вряд ли среди нас найдутся такие, кто воспринимал бы Дантовы круги Ада и Чистилище в буквальном смысле. Если бы мы и в самом деле могли полностью восстановить восприятие «Гамлета» современной Шекспиру публикой, мы лишь обеднили бы значение трагедии. Мы лишили бы ее тех оттенков смысла, которые с полным основанием обнаружили в трагедии зрители позднейших эпох. Мы исключили бы саму возможность новых интерпретаций. Не следует понимать сказанное как оправдание произвольных и субъективных толкований; необходимость отделять «истинные» прочтения от ложных по самой своей задаче остается неизменно острой, и этот вопрос требует особого решения в каждом конкретном случае. Литературовед, занимающийся явлениями прошлого, не удовлетворится лишь современными суждениями о произведениях; это функция литературного критика, который подвергает произведение прошлого переоценке исходя из потребностей сегодняшнего художественного движения и руководствуясь сегодняшними исканиями. Историк литературы было бы бесполезно даже подойти к произведению прошлого с какой-то иной, третьей точки зрения, которая лежала бы вне рамок как авторской эпохи, так и современности, или же восстановить всю историю восприятия и критических оценок произведения, поскольку этим путем можно приблизиться к постижению всего его смысла.

На практике, однако, едва ли возможны столь строгие разграничения между подходом историческим и современным. Нужно избегать опасностей как полного замыкания в границах эпохи, так и полного игнорирования этих границ. Художественные ценности имеют историческую природу и раскрываются в хронологически развертывающемся процессе разгадывания, помогая нам в свою очередь понять и ход этого процесса. Сторонникам «релятивного» литературоведения с его методом реконструкции не следует противопоставлять доктринерскую абсолютизацию ценностей искусства, основывающуюся на признании их «вечными и всеобщими» и на идее «неизменности человеческой природы». Более истинным представляется тот подход, который мы считаем уместным определить как «учет перспективы».

Мы должны соотносить произведение с системой ценностей эпохи, в которую оно создано, и вместе с тем — всех последующих эпох. Произведение искусства выступает и как «вечное» (то есть сохраняет определенную значимость для всех времен), и как «историческое» (то есть его смысл раскрывается в историческом процессе восприятия, который может быть восстановлен). «Релятивный» подход превращает историю литературы в ряд изолированных один от другого фрагментов, тем самым исключая преемственность, а «абсолютизаторский», как правило, выражает лишь сущность сегодняшней — преходящей — ситуации или же основывается на какой-то абстрактной и внелитературной концепции, не согласующейся с историческим многообразием литературы (так обстоит дело с эстетическими критериями новых гуманистов*, марксистов, неомистов*). «Учет перспективы» означает, что мы признаем существование единой поэзии, единой литературы, допускающей сопоставление опыта разных периодов, развивающейся, изменяющейся, полной разнообразных возможностей. Литература — это не ряд замкнутых в самих себе произведений, не имеющих между собой ничего общего, и не ряд замкнутых единств произведений, выделяемых по принципу временных циклов (романтическая литература, классическая литература, эпоха Попа, эпоха Вордсворта). Она, конечно, не является и той грезившейся классическим писателям «отдельной вселенной», где все подчинено законам единообразия и неизменяемости. И релятивный, и абсолютизаторский методы в равной мере неприемлемы, однако в наши дни особую опасность (во всяком случае, в Англии и США) представляет релятивный метод, ведущий к анархии ценностей и к тому, что критика предаёт забвению свои задачи.

На деле каждая работа по истории литературы требует определенных принципов отбора и известных усилий, направленных на характеристику произведения и его оценку. Историки литературы, отказывающиеся признать значение критики, вместе с тем неосознанно для себя и сами выступают как критики, обычно — как критики-подражатели, попросту руководствующиеся традиционными критериями и суждениями о тех или иных писателях. Сегодня такой критик — это, как правило, запоздалый романтик, невосприимчивый ко всякому неромантическому искусству, и в особенности к современной литературе. Здесь не лишне привести очень точное замечание Р. Г. Коллингвуда: человек, «заявляющий, что ему известно, почему Шекспир — поэт, молчаливо даст понять, что ему известно, является ли поэтом Гертруда Стайн, а если нет — известно, почему она не поэт».

Самым печальным последствием этого «научного» подхода явилось пренебрежение к современной литературе как материалу для серьезного исследования. Литературоведы академического склада вкладывали в понятие «современная литерату-

ра» столь широкий смысл, что последним по времени писателем, заслуживающим серьезного внимания, оказывался едва ли не Мильтон. Правда, в последнее время добрую и прочную репутацию в качестве материала истории литературы приобрел XVIII век, и обращаться к нему даже стало модно — это своего рода бегство в более уточенный, устойчивый, нерархически упорядоченный по сравнению с нашим мир. Стали привлекать внимание ученых и романтизм, а также литература более поздних десятилетий XIX века; наконец, самые смелые из ученых академической ориентации даже заявляют о необходимости научного изучения современной литературы и сами ею занимаются.

Единственный существенный аргумент против подобного изучения творчества пыне здравствующих писателей заключается в том, что мы лишены возможности судить о нем во всей его целостности, и их последующие книги, которые помогли бы яснее представить сущность более ранних произведений, нам неизвестны. Однако этот недостаток, с которым мы сталкиваемся, лишь обращаясь к творчеству писателей, еще не сказавших последнего слова, с лихвой искупается преимуществами, которые критику дает непосредственное знание описываемых в современной литературе эпохи и обстоятельств, а также возможность личного — или хотя бы эпистолярного — общения с писателем. Если мы находим заслуживающими внимания многих старых авторов второго, а то и десятого ряда, в не меньшей мере заслуживает его первоклассный и даже обычный писатель современности. Академическое литературоведение игнорирует современную литературу, как правило, из-за неумения воспринять ее или же из робости перед нею. Оно дожидается «приговора эпохи», не приняв во внимание, что это будет всего только приговор других критиков и читателей, в том числе и других профессоров. Вся идея предполагаемого безразличия истории литературы к выводам литературной теории и наблюдениям критики в корне ложна по очень простой причине: любое произведение искусства существует сейчас, оно открыто для осмысления современниками, написано ли оно вчера или тысячу лет назад, и неизменно представляет собой вариант решения некоторых художественных проблем. Его нельзя анализировать, характеризовать и оценивать, если все время не прибегать к принципам критического разбора. «Историк литературы должен быть критиком хотя бы для того, чтобы остаться историком».

И наоборот, история литературы чрезвычайно важна для литературной критики, если последняя не желает ограничиваться чисто субъективными суждениями по принципу «нравится — не нравится». Критик, которого не тревожит его полное незнание всех исторически складывавшихся в литературе отношений, будет то и дело грубо ошибаться в своих приговорах. Ему не дано будет определить, какое произведение является новаторским и какое — подражательным; не зная исторических условий, в ко-

которых создавалось произведение, он неизбежно впадет в заблуждение, толкуя о его природе. Слабое знание или полное незнание истории толкает критика на путь поверхностных догадок или заставляет его заняться описаниями собственных «путешествий по миру шедевров»; он будет стремиться избегать литературы сравнительно далекого прошлого, объявив, что это область «ученого-антиквара» и «филолога».

Показательный пример — средневековая литература, в особенности английская; за исключением, быть может, творчества одного Чосера, она почти не подвергалась осмыслению в эстетическом плане и критическому разбору. А ведь, отправляясь от современного восприятия, можно по-новому оценить многие явления англосаксонской поэзии или богатой талантами средневековой лирики; и, наоборот, исторический подход и систематическая разработка проблем генезиса пролили бы новый свет на современную литературу. Часто наблюдаемая нами взаимная изоляция литературной критики и истории литературы нанесла ущерб как той, так и другой.

5. ОБЩЕЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.

И. СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.

И. ИСТОРИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР

Подразделяя литературоведение на отдельные области, мы выделили литературную теорию, историю литературы и критику. Попытаемся теперь подразделить литературоведение по другому принципу и предложить обоснованное определение таких его областей, как литературоведение общее и сравнительное и история национальных литератур. Термин «сравнительное литературоведение» слишком громоздок, это, несомненно, в какой-то мере объясняет не слишком большой, сверх ожидания, интерес академической науки к работам сравнительного характера. В английский язык термин «сравнительный» ввел Мэтью Арнольд, передав им в своем переводе (1848) термин Ампера* «*histoire comparative*». Французы же предпочитали другой термин, который еще до Ампера предложил Вийман, — «*littérature comparée*» (1829), по аналогии с «*anatomie comparée*» (1800) Кювье. Немцы пользуются понятием «*vergleichende Literaturgeschichte*». Впрочем, ни одно из прилагательных в этих сочетаниях нельзя признать вполне удачным; ведь сравнение — метод, используемый всеми науками в любом критическом анализе, так что производными от «сравнения» прилагательными невозможно сколько-нибудь точно обозначить специфические черты анализа литературоведческого. Труды по истории литературы редко ставят основной своей задачей формальное сопоставление разных национальных литератур, или художественных движений, или отдельных писателей, или книг; впрочем, работы, подобные «*Менуэту*» Ф. Ч. Грина, где сопоставляются характерные

черты английской и французской литератур XVIII века, бесполезны, поскольку они выявляют не только общность и родственность литературного развития разных народов, но и различия в нем.

В практическом своем употреблении термин «сравнительное литературоведение» * означал и означает разработку весьма далеких друг от друга областей и групп вопросов. Он может, во-первых, означать исследование устной литературы, особенно фольклорных мотивов и их миграции, их вхождения в «высокую», «художественную» литературу. Проблемы фольклора лишь отчасти являются эстетическими проблемами, поскольку фольклор — эта важная область науки — лишь до известной степени занимается явлениями художественной жизни; фольклор изучает всю созданную тем или иным «народом» цивилизацию — костюмы, обычаи, поверья, орудия труда, а также искусство. Следует, однако, подчеркнуть, что изучение устной литературы — это неотъемлемая часть изучения всей литературы, поскольку фольклористика очень тесно связана с разработкой вопросов письменной литературы, и между литературой письменной и устной наблюдается постоянное взаимодействие. Не соглашаясь с крайней точкой зрения таких фольклористов, как Ганс Науман *, который почти всю созданную в близкие к нам эпохи устную литературу называет *gesunkenes Kulturgut* (потерянное культурное наследие), мы должны признать, что на устную литературу оказывает глубокое воздействие создаваемая высшими слоями общества письменная литература. С другой стороны, справедливо предположить, что многие ведущие литературные жанры и мотивы имеют фольклорное происхождение; нет недостатка и в свидетельствах растущей общественной роли фольклорного творчества. И все-таки неопровержимым остается тот факт, что фольклор многое вобрал в себя и от рыцарского романа, и от лирики трубадуров. Как бы ни были разочарованы романтики, убежденные в огромных творческих возможностях народного искусства и в том, что оно восходит к глубокой древности, нам хорошо известно, что многие народные баллады, сказки и предания были сложены в не столь давние времена и ведут свое происхождение от литературы высших общественных слоев. Изучение устной литературы остается важной задачей каждого ученого, стремящегося понять процесс литературного развития, происхождение и утверждение современных жанров и приемов. К сожалению, дело пока что сводится прежде всего к изучению мотивов и их миграции из страны в страну; иными словами, внимание сосредоточено на том материале, который для исследователя современных литератур является всего лишь необработанным сырьем. Правда, в последние годы фольклористы все чаще обращаются к изучению художественных приемов, форм, особенностей образного мышления, к морфологии формы, к функциям повествователя или рассказчика, высту-

пающего со своей сказочной историей перед слушателями; так создаются предпосылки для того, чтобы труд фольклористов мог быть органично включен в область широко понимаемого литературоведения. Хотя перед учеными, изучающими устную литературу, стоят специфические проблемы — им необходимо исследовать социальную среду, проследить, как передаются мотивы, — основные интересующие их проблемы, несомненно, совпадают с теми, которыми занимаются исследователи письменной литературы, да и непрерывность взаимодействия устной и письменной литературы никогда не нарушалась. Исследователи современных западноевропейских литератур пренебрегали фольклором, обедняя самих себя; но историки литератур славянских и скандинавских стран, где фольклор остается — или до недавнего времени оставался — живым, довольно тесно связаны с проблемами фольклористики. Впрочем, термин «сравнительное литературоведение» все же не должен, по всей вероятности, обозначать изучение устной литературы.

В другом своем смысле этот термин означает изучение связей между двумя — или более — литературами. Такое значение придадут термину труды сильной французской школы *компаративистов*, возглавлявшейся покойным Фернаном Бальденсперже* и сплотившейся вокруг журнала «Ревю де литератур компарэ». Эта школа особенно активно — порой не без прямолинейности, а порой и с достойной всяческих похвал виртуозностью — разрабатывала такие вопросы, как формирование писательских репутаций и известности за рубежом, литературные влияния, слава (Гёте и французская или английская литература, Оссиан, или Карлейль, или Шиллер во Франции). Она предложила методологию, которая требовала не ограничиваться собираньем фактов о переводах, откликах, влияниях, но тщательно анализировать само представление о том или ином писателе в тот или иной период, выявлять его «образ», сложившийся в данной стране, оперируя самым разнообразным материалом: изучая характер литературных журналов эпохи, деятельность переводчиков, особенности салонов, свидетельства путешественников, а также и «почву усвоения» — то есть специфическую атмосферу и литературную ситуацию, в которую попадал привлекавший внимание иностранный автор. Таким путем удалось собрать немало свидетельств тесной близости литератур, в особенности западноевропейских, и существенно обогатить представление о «чужеземной жизни» литератур прочих.

Но и такое понимание сущности «сравнительного литературоведения» таит в себе определенные противоречия. Оказывается, накопление работ подобного рода не приводит к созданию какой-то законченной системы анализа. Приходится признать, что методология остается одной и той же, изучаем ли мы «судьбу Шекспира во Франции» или «отношение к Шекспиру в Англии XVIII века», влияние По на Бодлера или влияние Драйдена

на Попа. Если сопоставление литератур производится без учета их развития в целостности, дело сводится к проблемам внешнего ряда — к изучению источников и влияний, характера репутаций и причин славы. Мы не можем таким путем анализировать и оценивать отдельные произведения, ни даже рассматривать в ее сложности и цельности проблему их генезиса; вместо этого мы будем заняты лишь отзвуками — будем изучать, кто и как переводил такой-то шедевр, какие он вызывал подражания (нередко создаваемые второстепенными писателями), или же восстанавливать предысторию прославленного произведения, то есть стадии миграции выраженной в нем темы и элементов его формы, а также их последующее освоение. Если счесть этот круг вопросов основным предметом «сравнительного литературоведения», мы останемся в пределах внешнего бытия литературы; наблюдающийся в последние десятилетия упадок этого направления компаративистики отражает общую неудовлетворенность положением, когда главное внимание уделяется просто «фактам», источникам и воздействиям.

Такой критик нельзя не подвергнуть еще одно толкование понятия «сравнительное литературоведение»; это толкование исходит из необходимости изучать литературу во всем ее богатстве — «мировую литературу», «всобщую», «вселенскую» литературу. Уравнивая понятия «мировая» и «всеобщая» литература*, необходимо понимать, что это не совсем справедливо. Термин «мировая литература», калька гётевского *Weltliteratur*, пожалуй, чрезмерно широк, ибо его использование предполагает необходимость изучения литературы на всех пяти континентах — от Новой Зеландии до Исландии. Между тем Гёте имел в виду нечто иное. Говоря о «мировой литературе», он подразумевал эпоху, когда все литературы сольются в одну*. Речь шла о том идеальном великом синтезе, который образуют литературы всех народов, причем каждый народ внесет в общую сокровищницу свою долю. Сам Гёте понимал, что это лишь мечта, ибо ни один из народов не желает отказываться от своего индивидуального достоинства. В наши дни осуществление гётевской мечты отодвинулось, пожалуй, еще дальше в будущее, да к тому же мы едва ли всерьез хотим, чтобы многообразие национальных литератур было стёрто предполагаемой амальгамой. Понятием «мировая литература» часто пользуются и в третьем смысле. Им обозначают сокровищницу накопленного опыта, которым мы обязаны классикам, чья слава всемирна и непоколебима. — Гомеру, Данте, Сервантесу, Шекспиру, Гёте. «Мировая литература» — синоним «библиотеки шедевров», самое лучшее из всей литературы; такое понимание может быть оправдано с точки зрения педагогической или литературно-критической, но оно не удовлетворит ученого, который не может взирать лишь на высочайшие пики, козь скоро его задача — изучить весь горный хребет, или же, говоря уже не метафорически, он не может

отбросить весь процесс исторически подготавливаемых в литературе изменений.

Отдав предпочтение термину «всеобщая литература», мы столкнемся с трудностями другого рода. Первоначально под ним имелось в виду изучение поэтики, теории литературы и ее основных принципов, но в последние десятилетия Пауль Ван Тигем стремится вложить в это понятие специфическое содержание, противопоставив его понятию «сравнительная литература». По его мысли, «всеобщая литература» имеет своим предметом те литературные движения и устремления, которые приобретают международный характер, в то время как «сравнительная» занимается взаимоотношениями двух или более литератур. Но в таком случае каким образом определить, «всеобщая» или «сравнительная» литература должна изучать, например, увлечение Оссианом? Невозможно убедительно разграничить вопрос о влиянии Вальтера Скотта на европейские литературы и проблеме международной популярности исторического романа в эту же эпоху. «Сравнительная» и «общая» неизбежно оказываются чем-то единым. Быть может, лучше говорить просто о литературоведении, в поле зрения которого вся литература?

Но с какими бы трудностями мы ни сталкивались, стремясь предложить концепцию всеобщей истории литературы, важно видеть литературу в ее целостности и проследивать процессы ее становления и развития, не обращая внимания на языковые барьеры. Важнейший аргумент в пользу методологии «сравнительного», или «общего», или просто взгляда на литературу как целостное явление — очевидная несостоятельность подхода к национальным литературам как к замкнутым образованиям. Западные литературы, вне всякого сомнения, выступают как целостное единство. Нельзя отрицать непрерывность развития от греков и римлян к средневековым литературам Западной Европы и далее к основным современным литературам; а если мы сумеем избежать недооценки восточных влияний, и прежде всего Библии, мы увидим, что это тесное единство обнимает литературы всей Европы, России, США, Латинской Америки. Это единство ощущали и в сущности воплотили еще в начале XIX века (хотя их средства были ограниченными) основоположники истории литературы — братья Шлегели *, Боутервек, Сисмонди *, Хеллэм *. Однако впоследствии усиление националистических настроений, с одной стороны, и возрастающая специализация — с другой, способствовали все более узкому и провинциальному подходу к проблеме, выразившемуся в культе изучения истории национальных литератур. Идея всеобщей истории литературы возродилась во второй половине XIX века под воздействием эволюционизма. Первыми приверженцами «сравнительного» метода в литературоведении были фольклористы и этнографы, которые, в значительной мере под влиянием Герберта Спенсера *, изучали проис-

хождение литературы, прослеживали, как в формах устной литературы выявлялось многообразие художественных возможностей, закреплявшихся в ранних образцах эпоса, лирики и драмы. Однако эволюционизм почти не затронул историю новых литератур; а после того как его сторонники начали проводить слишком близкие параллели между развитием литературы и процессами биологических изменений, было подорвано доверие к эволюционизму в целом, а вместе с ним — и стремление создать всеобщую историю литературы. К счастью, в последние годы наблюдаются многочисленные свидетельства возрождения таких интересов. Работа Эрнста Роберта Курциуса* «Европейская литература и латинская культура средневековья» (1948), автор которой, демонстрируя поразительную эрудицию, путем анализа всей литературной традиции Запада устанавливает ряд общих западным литературам моментов, и «Мимесис» (1946) Эриха Ауэрбаха*, представляющий собой историю реализма от Гомера до Джойса, основанную на тонком стилистическом анализе отрывков из произведений отдельных авторов,— это значительные литературоведческие достижения. Курциус и Ауэрбах, не обращая внимания на устоявшуюся иерархию национальных вкладов, убедительно показывают единство западной цивилизации и непреходящую жизненность наследия античности и средневековой христианской культуры.

Предстоит вновь создать историю литературы, в которой были бы преодолены национальные границы и осуществлен определенный синтез*. Развитие сравнительного литературоведения предъявляет высокие требования к лингвистической подготовке ученых. Речь идет о расширении перспектив анализа и преодолении узконациональных, провинциальных пристрастий. Это непростое дело, однако литература едина, как едино человечество*, и будущее истории литературы связано именно с таким к ней подходом.

В этой громадной области — а ученому предстоит иметь дело со всей историей литературы — несомненно, существуют свои подразделения, отчасти определяющиеся и лингвистическими границами. Прежде всего следует выделить три группы европейских литератур соответственно трем главным европейским языковым группам — германские, романские и славянские. Романские литературы чаще, чем другие, становились предметом взаимосвязанного рассмотрения; к этому стремился еще Боу-тервек, и традицию можно проследить вплоть до работы Леонардо Олышки, пытавшегося создать целостную историю средневекового периода их развития. Что касается германских литератур, их изучение в сравнительном плане обычно ограничивалось эпохой раннего средневековья, когда еще сильно чувствуется их родственность, определяющаяся общностью тевтонской цивилизации. Есть основа и для сопоставительного рассмотре-

ния литератур славянских народов, хотя против этого постоянно возражают польские литературоведы; основой является родственность славянских языков и общность народных традиций, ощутимая даже в славянской метрике.

История тем и форм, присмов и жанров — это, несомненно, межнациональная история. Хотя большинство современных жанров ведут происхождение от греческой и римской литератур, они очень существенно преобразовались и приобрели новые характеристики в Средние века. Межнациональной является даже история метрики, хотя метрика тесно связана с языковыми особенностями каждого народа. Выдающиеся по своей роли художественные движения Европы нового времени и основные стилистические концепции, заявлявшие о себе в ее искусстве (Возрождение, барокко, классицизм, романтизм, реализм, символизм), далеко переступают рамки какой-то одной литературы, хотя произведения разных литератур, соответствующие одной и той же стилистической концепции, обладают существенными национальными различиями. Могут быть и различия географические. Возрождение охватило Польшу, но его не было ни в России, ни в Чехии *. Стиль барокко распространился на искусство всей Восточной Европы, включая Украину, но едва затронул русское искусство. Могут наблюдаться большие хронологические расхождения. В крестьянских культурах Восточной Европы стиль барокко сохранялся до конца XVIII века, когда на Западе уже наблюдался расцвет Просвещения; известны и другие примеры. И все же в общем и целом в XIX веке явно преувеличивали трудность преодоления языковых барьеров при разработке всеобщей истории литератур.

Это объясняется тем, что современная систематическая история литературы делала свои первые шаги в эпоху романтизма с его националистическими устремлениями, находившими себе выход в культе родного языка. Последствия ощутимы и по сей день, причем на практике — вспомним хотя бы о том, что преподавание языка и преподавание литературы рассматривается, в сущности, как нечто идентичное; это особенно заметно в США. А в итоге мы наблюдаем в США удивительное отсутствие контактов между изучающими английскую литературу, немецкую и французскую. Каждая группа наделена своими специфическими особенностями и использует свою специфическую методологию. В известной мере такая изоляция неизбежна уже потому, что люди, как правило, живут в какой-то одной языковой среде; но как только дело доходит до проблем литературы, их рассмотрение исключительно сквозь призму идей, выраженных на одном языке, и лишь с помощью имеющих на этом языке текстов и документов порождает крайнюю ограниченность. Хотя лингвистические различия между европейскими литературами сказываются при решении некоторых вопросов стиховедческого и даже жанрового характера, а также проблем художественно-

го стиля, совершенно очевидно, что они не имеют значения, когда мы обращаемся к истории идей, в том числе и эстетических. Пока мы будем уделять чрезмерное внимание этим различиям, в наших историях литературы будут искусственно объединяться явления, которые можно было бы объединить вполне естественно, и мы должны будем ограничиваться упоминаниями о некоторых откликах идеологического характера, по какой-то случайности впервые отмеченных в английской литературе, или же немецкой, или французской. Эта скованность лингвистическими аспектами особенно мстит за себя в работах по литературе средневековья, когда латынь служила главным литературным языком и Европа в интеллектуальном отношении, несомненно, представляла собой единое целое *. Если историк английской средневековой литературы не уделит внимания обширной литературе на латыни и норманском, парисованная им картина литературной ситуации в стране и всей ее культуры окажется ложной.

Выступая в защиту сравнительного литературоведения, мы никоим образом не призываем пренебрегать изучением национальных литератур. Напротив, самая важная проблема состоит в определении «национального своеобразия» литератур и индивидуального вклада каждой из них в общий литературный процесс. Здесь необходимы ясные теоретические посылки, однако их часто подменяли национальные пристрастия и расистские доктрины. Было бы замечательно, если бы мы сумели определить, чем именно обогатила всеобщую литературу словесность Англии; однако, задавшись этим вопросом, мы рискуем утратить чувство соразмерности и неверно оценить даже самых крупных писателей. В рамках истории любой национальной литературы приходится сталкиваться с теми же самыми проблемами, только речь уже идет о вкладе отдельных областей и городов. К сожалению, очень редко эти проблемы решаются на основе твердого знания фактов и при помощи состоятельной методологии; между тем решать их необходимо, хотя известны и удручающие примеры вроде работ Йозефа Надлера *, объявившего, что он может определить характерные черты каждого германского племени и любой немецкой области и проследить, как эти черты отразились в литературе. Немало написано о том, какую роль в истории американской литературы сыграли Новая Англия, Средний Запад, Юг, но большей частью писания историков-регионалистов содержат лишь выражение высокопарных порывов, местнической амбициозности и недовольства процессом централизации. Объективный анализ требует решительно отмежевать вопросы, касающиеся расовых корней того или иного писателя, и социологические размышления о среде и происхождении от проблем того истинного влияния на литературу, которое оказывает своеобразие природы тех или иных стран, и от исследования литературной традиции и художественных устремлений.

Судить о «национальном своеобразии» особенно сложно в тех случаях, когда необходимо определить, являются ли национально различными литературы, создающиеся на одном и том же языке, как, например, несомненно ими являются по сравнению с английской американская и современная ирландская литературы. Не так просто ответить на вопрос, почему Голдсмит, Стерн и Шеридан не принадлежат в отличие от Иейтса и Джойса ирландской литературе. Или: являются ли самостоятельными литературами бельгийская, швейцарская, австрийская? Да и вопрос о том, когда литература, создававшаяся в Америке, перестала быть «колониальной английской» и стала национально самостоятельной, таит в себе значительные сложности. Явилось ли отделение от английской литературы простым следствием обретенной политической самостоятельности? Или оно произошло по мере укрепления национального чувства у самих писателей? Или все дело в становлении национальной тематики и местного колорита? Или же речь нужно вести о формировании литературного стиля, отмеченного ярко выраженными национальными чертами?

Лишь дав ответ на все эти вопросы, мы сможем создать истории национальных литератур, где основой будут служить не одни лишь соображения географического и лингвистического характера. Лишь тогда мы сумеем подвергнуть точному анализу те пути, которыми каждая литература приближается к общеевропейской традиции *. Взаимоотношения всеобщей литературы и национальных литератур — диалектический процесс. Общезначимые особенности европейского художественного мышления в каждой из стран проявляют себя по-своему, и, кроме того, в любой стране есть свои собственные центры притяжения, свои собственные выдающиеся художники, отклоняющиеся от общего пути и определяющие отличие одной национальной традиции от другой. И если мы окажемся способны установить точный вклад каждой из традиций, это послужит свидетельством, что мы познали большую часть того, что и следует знать из истории литератур всего мира.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ СТАДИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

6. ПОДГОТОВКА МАТЕРИАЛА И УСТАНОВЛЕНИЕ ФАКТОВ

Одна из первых задач, возникающих перед любым ученым, — собирание материала, тщательное отделение тех наслоений, которые появляются с ходом времени, в определении авторства, даты написания и истинности текста. Решение этих вопросов неизменно требует немалой пропихательности и терпения; вместе с тем изучающему литературу необходимо ясно представлять себе, что это лишь подготовительная работа, после которой можно приступать к главной задаче. Нередко эта предварительная работа особенно важна, ибо без нее существенно затруднены и критический разбор, и выявление исторической природы произведения. Так обстоит дело, когда мы обращаемся к полузабытой литературной традиции — например, к литературе саксонского периода в Англии; не следует, однако, переоценивать роль предварительной стадии в изучении большинства новых литератур, основной целью которого является интерпретация смысла произведений. Порой значение этой предварительной работы безосновательно принижается — необходимый здесь педантизм вызывает насмешки; порой же такой работе, наоборот, придают значение истинно научной деятельности, ссылаясь на точность используемых методов — истинную или мнимую. Некоторые проблемы, с которыми ученый сталкивается на предварительной стадии, могут быть решены последовательно и убедительно, что и привлекает людей, склонных к логичности и последовательности исследования и ценящих тщательную обработку материала, однако мало задумывающихся над конечными целями работы. Подобные штудии подлежат критике лишь в том случае, если они теснят все другие виды литературоведческого анализа и становятся чем-то совершенно обязательным для любого литературоведа, чем-то навязываемым ему едва ли не насильно. А между тем не раз с дотошной тщательностью редактировались произведения, вовсе того не заслуживающие, и после жарких споров о каждом слове подвергались изменениям тексты, о которых с точки зрения литературной и даже исторической всерьез не стоило бы и говорить.

Если же это были достойные внимания произведения, все дело в таких случаях сводилось только к критике текста. Подобно многим видам человеческой деятельности, такая предварительная литературоведческая работа нередко становилась самоцелью.

Характеризуя ее, следует выделить два уровня предварительной работы над материалом: 1) восстановление и подготовка текста и 2) решение проблем его истинности, времени написания, авторства, участия других авторов, переработок и т. п. Часто всю эту работу называют «высокой критикой», позаимствовав — и, пожалуй, напрасно — этот термин у богословов, работающих над текстом Библии.

Нельзя установить и последовательность работ в интересующем нас направлении. Первый шаг — это собирание материалов, как печатных, так и неизданных. В области истории английской литературы собирать, собственно, почти уже нечего, хотя и в наш век удалось выявить несколько забытых произведений, помогающих лучше понять историю английского мистицизма и английской поэзии («Книга Марджори Кемп», «Блистающие и Лукреция» Медуолла, «Радость, агнем даруемая» Кристофера Смарта). Но, конечно, можно до бесконечности находить новые юридические или личные документы, которые способны прояснить что-то если не в самой литературе, то по крайней мере в биографии английских писателей. Сошлемся хотя бы на такие сравнительно недавние примеры, как находка архива Босуэлла или разыскания Лесли Хотсона * по биографии Марло. При обращении к истории других литератур, в особенности таких, где фонд сохранившихся рукописей невелик, возможности новых открытий будут заметно шире.

Собирание материалов по истории устной литературы сопряжено с особыми трудностями: с поисками достаточно квалифицированного рассказчика или певца, которого еще нужно, проявляя такт и известные навыки, расположить к себе, чтобы он продемонстрировал свое искусство, с разработкой особых методов записи рассказа фонетической транскрипцией или на пластинку и т. д. Работа над рукописными материалами сопряжена с чисто практическими проблемами: здесь необходимо научиться завязывать контакты с наследниками писателя, заботиться о собственном общественном престиже и учитывать свои денежные возможности, а порой проявлять и особое чутье сыщика. Поиски могут потребовать овладения весьма специальными познаниями; так, Лесли Хотсон должен был изучить судопроизводство елизаветинских времен во всех его тонкостях, и лишь тогда он сумел среди бесчисленных документов, хранящихся в судебных архивах, отыскать необходимые. Большинство литературоведов собирают материал в библиотеках, и четкое представление о фондах крупнейших хранилищ, знание их

каталогов и справочников чрезвычайно важно едва ли не для каждого, кто изучает литературу.

В тонкостях библиографического описания и составления каталогов мы можем и не разбираться — это дело библиотекарей и профессиональных библиографов; но иногда литературной ценностью и значимостью может обладать и сама чисто библиографическая информация. Так, количество изданий и их тиражи помогают судить об известности писателя и характере его репутации; различия между изданиями позволяют проследить стадии авторской работы над произведением и проясняют проблемы зарождения замысла и творческой истории книги. Мастерски составленная библиография — например, «Кембриджская библиография английской литературы» — показывает, в каких направлениях должна развиваться научная деятельность литературоведов; специальные библиографии наподобие греговской «Библиографии английской драмы», джонсоновской «Библиографии Спенсера», макдональдовской «Библиографии Драйдена», гриффитовской «Библиографии Попа» могут служить надежными справочниками по многим вопросам истории литературы. Составление таких библиографий может стимулировать исследования по истории издательств и книготорговых фирм, по организации издательского дела, оно требует знания особых приемов того или иного издателя, водяных знаков, шрифтов, профессиональных секретов наборщиков и переплетчиков. Чтобы решить вопросы, которые могут оказаться важными и для истории литературы, занимающейся среди прочего выяснением дат первых публикаций и последующей издательской истории произведений, необходимы огромные познания в истории книжного дела, представляющей своего рода науку о книгах и библиотеках. Нужно отличать «описательную» библиографию, требующую от составителя проверки всех листов книги и тщательной характеристики ее выходных данных и оформления, от библиографии «перечислительной», где содержатся лишь сведения об изданиях тех или иных книг, достаточные для того, чтобы отличать одно издание от другого, но не больше.

Когда закончены собиранье и классификация материала, начинается работа над редактированием текста. Часто она представляет собой чрезвычайно сложный процесс: редактор выступает и как толкователь произведения, и как историк литературы. Известны примеры изданий, снабженных предисловиями и аппаратом, которые являют собой образец серьезной литературной критики. Подготовка издания может потребовать литературоведческой работы в едва ли не всех без исключения ее разновидностях. Подобные издания сыграли очень важную роль в истории литературоведения; они могут стать чем-то вроде исчерпывающего справочника о том или ином писателе, энциклопедией накопленных о нем знаний — сошлемся хотя бы на недавно появившееся издание Чосера, которое подготовил Ф. Н. Ро-

бинсон. Но даже если редактор ограничивается лишь своей главной задачей — установлением окончательного текста, перед ним возникает немало проблем, которые лучше всего решать методами «текстологии», очень развитой научной дисциплины, история которой восходит к давним временам и связана с работой над текстами античных писателей и над Библией.

Нужно сразу же отделить проблемы, связанные с редактированием рукописных текстов античности и средневековья, от тех вопросов, которые решает редактор текстов, дошедших до нас в печатных источниках. Работа над рукописями требует, во-первых, знания палеографии — науки, выработавшей очень точные критерии датировки рукописей и разработавшей надежные методы расшифровки сокращений. В ходе исследований научились безошибочно определять с точки зрения каждого периода монастырь, из которого исходит рукопись. Могут возникнуть очень сложные вопросы о связи между отдельными списками. Целью научного анализа и является классификация списков, закрепленная графически — в виде генеалогической таблицы. Дон Анри Квентин и У. У. Грег за последние десятилетия разработали особую методику классификации, за научную безошибочность которой они ручаются, хотя другие ученые — Бедье *, Шепард — полагают, что полностью объективная методология в данной области невозможна. Едва ли уместно вторгаться на этих страницах в полемику между двумя группами исследователей, но мы все же склонимся ко второй точке зрения. Очевидно, в большинстве случаев лучше всего взять за основу список, признанный ближайшим по времени к эпохе самого автора, и не стремиться восстановить гипотетический «оригинал». При этом редактура, несомненно, будет учитывать результаты, полученные при сличении списков, да и сам окончательный выбор списка должен, конечно, основываться на изучении всех имеющихся вариантов рукописи. Опыт изучения шестидесяти сохранившихся списков «Петра Пахаря» и восьмидесяти трех списков «Кентерберийских рассказов», на наш взгляд, в целом свидетельствует против предположения, что некогда существовал авторизованный текст или текст-архетип, аналогичный окончательному тексту современных изданий.

Процесс выверки текста, то есть построение текстологической истории и генеалогической таблицы, нужно отличать от непосредственной критики текста и его исправления, основывающегося, разумеется, на классификации списков, но учитывающего и другие соображения и критерии, уже не связанные с сопоставительным анализом рукописей. Исправление текста может направляться критерием «истинности» — иначе говоря, те или иные слова и отрывки удастся проследить вплоть до самого старого и самого лучшего (то есть наиболее авторитетного) списка, и тогда они попадают в окончательный текст; однако принимается во внимание и критерий другого рода — «обосно-

ванность» или же оправданность появления в списке тех же слов и отрывков со стороны лингвистической, исторической, наконец — и это тоже необходимо, — психологической. Если игнорировать последний критерий, мы не сумеем устранить «механические» ошибки списка, объясняющиеся неверными прочтениями, неверными написаниями, появившимися у переписчика ассоциациями и даже его намеренной редактурой. В конечном счете многое все-таки зависит от пронизательности критика, от его вкуса и лингвистического чутья. Современные редакторы все меньше полагаются на догадки, и в этом они, наверное, правы; однако стремление к буквалистской точности зашло слишком далеко, и неясно, зачем приводятся все до единого сокращения, ошибки переписчиков и странности пунктуации того списка, по которому публикуется произведение. Быть может, такие издания и полезны для других редакторов и лингвистов, но литературоведам такой буквализм только мешает. Мы выступаем не за модернизацию текстов, но за придание им удобочитаемой формы, чтобы читатель мог не тратить времени на ненужное разгадывание и конъюнктурование непонятных мест; редактор может помочь читателю и тем, что сведет до минимума все те элементы текста, которые своим возникновением обязаны наклонностям переписчиков.

Редактирование печатных текстов обычно не влечет за собой столь больших трудностей, хотя, по сути, это точно такая же работа, как и редактирование рукописей. Есть, правда, одно различие, которое прежде не всегда учитывалось. Обращаясь к спискам античных произведений, мы едва ли не всякий раз работаем с документами, дошедшими из самых разных мест и относящимися к различным эпохам — от оригинала их отделяют столетия; вот почему мы вольны принимать к сведению большинство этих документов, поскольку любой из них, как можно предположить, восходит к какому-то более древнему, чем сам документ, источнику. Когда же речь идет о напечатанном произведении, более или менее самостоятельными обычно являются лишь одно-два издания. Необходимо выбрать основное издание, и им, как правило, оказывается либо первое, либо последнее из просмотренных самим автором. Правда, известны примеры — взять хотя бы «Листья травы» Уитмена, — когда произведение многократно подвергалось переделкам и дополнениям, и другие примеры — возьмем «Дунсиаду» Попа, — когда произведение существует по меньшей мере в двух вариантах, заметно не совпадающих; в критическом издании следует воспроизвести все варианты.

Современные издатели, как правило, стремятся избежать эклектических текстов, хотя факт остается фактом — практически все издания «Гамлета» представляют собой смесь текстов второго кварто и фолио. В отношении елизаветинских пьес, очевидно, придется согласиться, что восстановить какой-то окончатель-

ный их текст иногда невозможно. Искать здесь текст-архетип столь же безнадежно, как и при записях устной литературы (скажем, баллад). Между тем публикаторы фольклорных памятников отказались от таких поисков далеко не сразу. Перси * и Скотт занимались «контаминацией» разных вариантов (и даже их переписывали), а первые научные публикаторы (Мазервелл * и другие) выбирали какой-то один вариант, считая его лучшим и наиболее соответствующим первоисточнику. Лишь Чайлд * начал печатать все варианты.

Исследователь драматургии елизаветинцев сталкивается с текстологическими проблемами, которые можно в какой-то мере считать исключительными по сложности. Текст пьес испорчен намного больше, чем текст большинства издававшихся в ту же эпоху литературных произведений — может быть, потому, что пьесы ценились не настолько, чтобы внимательно читать корректуры при их издании, а возможно, и по той причине, что рукописи, с которых они печатались, часто представляли собой испещренные поправками «рабочие экземпляры» авторов или же суфлерские списки, куда вносились сокращения и пометки, необходимые для спектакля. Кроме того, существовал особый тип изданий кварто, стоящих ниже критики, ибо текст их, несомненно, либо записывался по памяти, либо вслед за актерами, либо после расшифровки какой-то несовершенной стенограммы. В последние десятилетия этим проблемам уделяется самое пристальное внимание. Открытия Полларда и Грега позволили создать новую классификацию первых шекспировских изданий (кварто). Опираясь чисто специальными «книжными» факторами — такими, как водяные знаки и типы шрифтов, — Поллард доказал, что некоторые шекспировские кварто намеренно датировались не годом их издания (1619), а более ранним, и что на основе этих кварто должно было подготовить издание полного свода пьес, так и не появившееся.

Предположение, что в сохранившейся рукописи пьесы «Сэр Томас Мор» три страницы принадлежат Шекспиру, дало толчок внимательному изучению почерка елизаветинцев, благотворно сказавшемуся на развитии текстологии. Сумели установить типичные ошибки, которые допускали, читая рукопись, наборщики елизаветинской эпохи. И все-таки по сей день не разработан строго «объективный» метод текстологического анализа; ведь и сегодня редактор, исправляющий текст, очень часто должен полагаться на интуицию. И, скажем, многие редакторские конъюнктуры Довера Уилсона * в подготовленном им кембриджском издании Шекспира основываются на догадках, столь же причудливых и бездоказательных, как и догадки редакторов XVIII века. С другой стороны, любопытно, что блестящая находка Геобальда *, указавшего правильное чтение того места из «Генриха V», где трактирщица, повествуя о смерти Фальстафа, упоминает, как он что-то «болтал о зеленых полях»

(прежде печаталось бессмысленное «глядел на стол зеленых полей»), основана на изучении особенностей почерка и орфографии елизаветинцев: «a babld» (болтал) легко было спутать с «a table» (стол).

Убедительные аргументы в пользу того, что шекспировские quarto (за исключением нескольких сильно испорченных), по всей видимости, печатались либо с авторской рукописи, либо с суфлерского списка, вернули ранним изданиям их авторитет, до известной степени положив конец тому безоговорочному преклонению перед изданием фоллио, которое установилось еще со времени доктора Джонсона. Английские текстологи называют себя «библиографами», и напрасно это создает путаницу. В своих работах Маккерроу, Грег, Поллард, Довер Уилсон и другие ученые стремились, обращаясь к тому или иному изданию quarto, определить, какой список издатели выбрали как основной. Для этой цели недостаточно чисто библиографических разысканий, так как необходима особая, тщательно продуманная теория, объясняющая весь шекспировский творческий процесс — рождение замысла, характер последующих переработок и изменений, степень участия других авторов и т. д. Едва ли всю эту работу можно назвать чисто текстологической, скорее уж (особенно если перед нами труды Довера Уилсона) надо говорить о «высокой критике».

Уилсон горячо верит в действенность своего метода. «Иногда нам даже удается как бы самим превратиться в наборщика, — пишет он, — и смотреть на строчки лежащей у станка рукописи его глазами. И тогда широко распахивается дверь в шекспировскую мастерскую». Нельзя не признать, что трудами таких «библиографов» многое выяснено в процессе издания елизаветинских пьес и прослежена, пожалуй, даже убедительно показана, природа многих изменений и правок в тексте. Но с другой стороны, гипотезы Довера Уилсона не раз оказывались чисто умозрительными, и факты, на которых они основывались, были скудны, если не отсутствовали вовсе. Так, Уилсон предложил собственное объяснение творческой истории «Бури». Ему кажется, что обширная сцена-экспозиция свидетельствует о существовании более раннего варианта «Бури», где была изложена предыстория события, представляющая собой пьесу, написанную в свободном стиле «Зимней сказки». Но столь обязывающее заявление подкреплено всего только указанием на мелкие сюжетные неувязки и незначительные особенности строфики первой сцены «Бури», а этого явно мало, и всю гипотезу приходится считать лишь плодом разыгравшейся фантазии.

В изучении елизаветинских пьес текстология добилась наибольших успехов, но вместе с тем эта же работа всего нагляднее выявила неточность текстологических методов. Критика текста необходима и в тех случаях, когда ученый обращается к произведениям, где авторскую волю установить намного легче.

Тщательная современная редактура благотворно сказалась на текстах Паскаля и Гёте, Джейн Остин, даже Тrolлопа. Правда, текстологические штудии подчас превращались просто в перечисление особенностей издательской работы над рукописью и характерных ошибок наборщиков.

Подготавливая критическое издание, необходимо всегда помнить о его главном назначении и об интересах предполагаемого читателя. Если издание рассчитано на текстологов, интересующихся едва приметными различиями между имеющимися вариантами, принципы редактирования будут отличными от того издания, которое обращено к читателю-непрофессионалу, которого едва ли особенно увлечет сопоставление разных написаний слов или даже выявление малозначительных расхождений между отдельными публикациями.

Задачи редактирования не исчерпываются установлением истинного текста. Если речь идет о полном своде произведений какого-то автора, приходится решать вопросы включения или исключения каких-то текстов, их расположения, сопутствующего аппарата и т. п.; все эти вопросы в каждом случае требуют особого подхода. Вероятно, для целей ученого идеальным было бы издание всех до единого произведений автора, расположенных в строго хронологическом порядке, но практически осуществить такое издание очень трудно, а иногда невозможно. В первых, хронологическая последовательность может быть чисто предположительной, во-вторых, она грозит разрушить художественную цельность — например, поэтических циклов. Допустим, мы напечатаем оду Китса, а на следующей странице несколько шуточных стихотворных строк, содержащихся в его письме; понятно, это соседство великой поэзии и поэтической мелочи вызовет недовольство любителей литературы. Мы будем стремиться сохранить художественную гармонию бодлеровских «Цветов зла» или «Стихотворений» Конрада Фердинанда Майера, хотя сомнительно, что и в наши дни следует учитывать ту сложную циклизацию, какой подверг свое поэтическое творчество Вордсворт. Но если мы разрушим намеченные Вордсвортом циклы и расположим стихи по хронологическому принципу, возникнут большие затруднения с выбором окончательных вариантов. Допустим, мы отдадим предпочтение ранним вариантам, не считаясь с тем, что Вордсворт их впоследствии перерабатывал, не меняя, однако, стоящей под стихотворением даты; справедливо ли игнорировать волю автора, тем более что переработка в некоторых отношениях явно пошла стихотворению на пользу? Такие соображения побудили Эрнеста де Селинкура, готовившего полное издание Вордсворта, сохранить традиционную последовательность стихотворений. Многие же аналогичные издания — например, полное собрание стихотворений Шелли — не учитывают важного различия между законченным произведением и поэтическим фрагментом или наброском, который можно

было бы опустить. Стремление ряда современных издателей к невозможной полноте, когда рядом с законченными вещами печатаются совсем случайные, незначительные стихи и «рабочие» заметки, нанесло ущерб литературной репутации не одного поэта.

Характер комментария также определяется назначением издания. Самое полное издание Шекспира содержит, естественно, намного более обширный, чем текст пьес, комментарий, замысел которого — познакомить со всеми известными толкованиями того или иного места, тем самым избавив ученого от необходимости самостоятельно просматривать горы книг. Издание, адресованное широкому читателю, требует гораздо более сжатых примечаний, как правило, сообщающих лишь самое необходимое для правильного понимания текста. Но при этом, конечно, можно спорить, что именно является самым необходимым: известны издания, в которых читателю объясняют, какого вероисповедания придерживалась королева Елизавета и кто был Дэвид Гаррик, но обходят полным молчанием все темные места текста. Редактор всегда стремится к максимально подробному комментарию, и ему необходимо совершенно ясное представление о задачах издания и о его читателях, чтобы сохранить чувство меры.

Комментарии бывают различными по типу: иногда это собственно пояснения к тексту (лингвистические, литературные, толкующие неясные места), иногда — подробные примечания, где собран материал по литературной и лингвистической истории произведения (источники сюжета, черты, обнаруживающиеся и в других произведениях, вызванные данным произведением подражания и т. д.), иногда — комментарий эстетического характера, содержащий небольшие статьи о тех или иных связанных с произведением вопросах и придающий изданию характер своего рода антологии. Точные различия установить порой невозможно, однако заметим, что наблюдающееся в комментариях к ряду изданий смешение сведений текстологических, историко-литературных (в виде пояснений относительно источников), исторических, лингвистических, эстетических стало для составителей довольно сомнительным средством продемонстрировать свою литературоведческую квалификацию, и оправдать такие комментарии можно лишь тем, что вместе с текстом произведения вы получаете и самые разнородные сведения о нем.

Особая работа — редактирование эпистолярных текстов. Нужно ли печатать письма целиком, если в них содержатся самые неинтересные деловые заметки? От публикации писем, вовсе не предназначавшихся для печати в виде литературных произведений, пострадал престиж таких писателей, как Стивенсон, Мередит, Арнольд, Суинберн. Нужно ли печатать и ответы на письма, тем более что без них часто непонятны сами письма?

Но тогда в изданиях произведений какого-то писателя окажется слишком много постороннего материала. Все это практические вопросы, для решения которых необходимо выработать какую-то систему, проявив здравый смысл и большое терпение, а порой здесь необходима изобретательность да и удачливость.

Помимо установления текста, на предварительной стадии работы нужно решить проблемы датировки, истинности авторства и возможных исправлений произведения уже после смерти автора. Датировка в ряде случаев достаточно точно определяется либо по указаниям на титульном листе первого издания, либо по материалам, относящимся ко времени создания произведения. Но нередко эти очевидные источники информации отсутствуют — с таким положением сталкиваешься, например, при работе над елизаветинскими пьесами или над средневековыми рукописями. Пьесу могли напечатать через много лет после первого представления, рукопись может оказаться списком, сделанным через несколько веков после создания произведения. Внешние свидетельства приходится дополнять данными, извлекаемыми из самого текста, — намеками на современные автору события или упоминаниями о других фактах, определяемых хронологически. Причем свидетельства, содержащиеся в тексте, позволяют лишь заключить, что произведение написано не раньше такого-то года, в который и произошло упомянутое автором событие.

Обратимся к примеру использования именно таких свидетельств и к попыткам установить хронологическую последовательность шекспировских пьес путем статистического изучения их метрической системы. Выявленная таким путем хронология оказывается весьма приблизительной; метод чреват серьезными ошибками. Точно установлено, что количество рифм в пьесах Шекспира уменьшается в прямой последовательности от «Бесплодных усилий любви» (где рифм всего больше) к «Зимней сказке» (где их нет совсем), но на этом основании еще нельзя сделать вывод, будто «Зимняя сказка» написана раньше, чем «Буря» (где есть две рифмы). Поскольку подсчеты количества рифм, женских окончаний, однословных строк и т. п. не дают точных сведений о последовательности пьес, говорить о ясном и устойчивом взаимоотношении между меняющейся метрической системой и хронологией их создания невозможно. Если такие показатели изолировать от данных другого характера, метрические таблицы, составленные шекспироведами, могут обосновать выводы прямо противоположного характера. Так, литературовед XVIII века Джеймс Гердис считал, что Шекспир начал с неправильного стиха «Зимней сказки» и закончил свой путь строгой метрикой «Комедии ошибок». Когда же хронологию шекспировских пьес начали определять, используя все имеющиеся разнотипные свидетельства — данные исторических

источников, содержащиеся в тексте указания на события, меняющиеся особенности самих текстов,— удалось предложить последовательность, которая в целом, несомненно, правдоподобна. Статистические методы, прежде всего основывающиеся на частоте употребления определенных слов, помогли и при установлении приблизительной датировки диалогов Платона; эту работу осуществили Льюис Кэмпбелл и еще более успешно Винченцы Лютославский, называющий свой метод «стилеметрическим».

Когда мы работаем над недатированными рукописями, трудности датировки особенно велики, а иногда непреодолимы. Можно изучать переменное в почерке писавшего. Можно уделить особое внимание маркам и штампам на конверте письма, привлечь старые календари, попытаться во всех подробностях восстановить маршруты путешествий автора — все это возможные подступы к датировке текста. Вопросы хронологии иногда очень важны для истории литературы; пока они не решены, нельзя проследить творческое развитие таких писателей, как Шекспир или Чосер, — называем их потому, что датировка их произведений целиком и полностью результат современных исследований. Толчок таким исследованиям дали в конце XVIII века Тирвит * и Мэлон *, однако с тех пор непрерывно вносились и оспаривались уточнения.

Еще важнее могут оказаться вопросы авторства и атрибуции, и здесь необходим очень тонкий стилистический и исторический анализ. Авторство большинства произведений новых литератур сомнений не вызывает. Однако существует множество произведений, напечатанных анонимно или под псевдонимами. Иногда удастся раскрыть имена авторов, хотя их биография может при этом остаться загадкой и подлинное имя будет говорить историку литературы не больше, чем псевдоним.

Часто возникает необходимость отделить истинные произведения автора от приписываемых ему. В XVIII веке выяснилось, что в изданиях Чосера печатали многое такое (например, «Цветок и лист» или «Завещание Гризейды»), что Чосеру принадлежать не могло. Канонический свод произведений Шекспира далеко не установлен и сегодня. С того времени, когда Август Вильгельм Шлегель с непонятной уверенностью объявлял шекспировским все, что Шекспиру приписывали, положение коренным образом изменилось, и теперь мы сталкиваемся с противоположной крайностью. В последнее время самым серьезным приверженцем «дезинтеграции Шекспира» оказался Дж. М. Робертсон *; Шекспир с этой точки зрения оказывается автором всего лишь нескольких сцен в наиболее известных пьесах. Даже «Юлий Цезарь» и «Венецианский купец» рассматриваются сторонниками «дезинтеграции» как мешанина сцен, написанных Марло, Грином, Пилем, Кидом и еще несколькими драматургами шекспировской эпохи. Метод Робертсона в

основном заключается в выявлении малозначительных особенностей словоупотребления, сюжетных неувязок и литературных параллелей. Все это в высшей степени субъективно и неубедительно. Сам метод основан на ложной исходной посылке и обрекает ученого на блуждания в порочном кругу. Благодаря историческим свидетельствам (включение в издание фоллио, записи под его именем в лондонской регистрационной книге и др.) мы знаем, что написано Шекспиром; Робертсон же, исходя из субъективных эстетических критериев, отбирает лишь самые блестящие страницы шекспировских творений, объявив не принадлежащим Шекспиру все, что уступает этим страницам или обнаруживает сходство с сочинениями драматургов того же времени. А почему, собственно, Шекспир не мог писать небрежно и не слишком хорошо или пробовать свои силы и в другой манере, подражая современникам? Вместе с тем нельзя безоговорочно согласиться с бытовавшим раньше мнением, что каждое слово в фоллио принадлежит Шекспиру.

Подчас точных ответов и не может быть; ведь елизаветинская драматургия в известном смысле являлась продуктом коллективного творчества, и тесное сотрудничество разных авторов было обычным делом. Отличить стиль одного драматурга от стиля другого порой едва возможно. Два автора, писавшие пьесу, очевидно, и сами затруднились бы определить собственный вклад. Иногда перед литературоведом, исследующим проблему соавторства, встают почти неразрешимые задачи. Не удастся убедительно отделить даже вклад Бомонта от вклада Флетчера, хотя Флетчер писал и после смерти Бомонта, и это дает нам немалое преимущество — мы знаем, как писал именно Флетчер. А что говорить об авторстве «Трагедии мстителя», которую приписывали Уэбстеру, Турнеру, Миддлтоу и Марстону — то каждому в отдельности, то в разных вариантах соавторства?

Не менее сложно установить авторство в тех случаях, когда нет дополнительных внешних данных и произведение отличается традиционностью манеры или принадлежит к одному из тех жанров, которые требуют унифицированного стиля. Трудности очень велики — попытайтесь определить автора того или иного поэтического произведения трубадуров или какого-нибудь памфлета XVIII века (удастся ли когда-нибудь установить канонический свод писаний Дефо?), не говоря уже о неподписанных статьях в периодике. Однако нередко бывает, что ученый добивается успеха в таком случае. Можно разыскать неизвестные свидетельства внешнего характера — для этого следует изучить архивы издательств, просмотреть размеченные корректурные листы журналов; а кроме того, одним из самых надежных путей к успеху является умелое выделение каких-то общих мотивов в статьях авторов, любящих, подобно Голдсмиту, повторяться и цитировать самих себя. Статистик и исследователь древних актов Дж. Адни Юл применил очень сложные математиче-

тические методы при анализе словоупотребления у таких писателей, как Фома Кемпийский, установив единое авторство нескольких рукописей. Если последовательно использовать методы стилистического анализа, можно получить данные, которые позволяют надеяться на определение авторства, если и не полностью гарантируют точность определения.

Значительное место занимала в истории литературы работа по установлению подделок, мистификаций и искажений текстов по причинам религиозного характера. Такие исследования создавали мощный стимул и для разработки собственно литературных проблем. Скажем, споры вокруг «Оссиана» Макферсона * пробудили живой интерес к изучению шотландской народной поэзии, полемика вокруг стихов Чаттертона — к английской средневековой истории и литературе, ирландские подделки шекспировских пьес и документов — к истории елизаветинского театра и к самому Шекспиру. Разбирая произведения Чаттертона, Томас Уортон, Томас Тирвнт и Эдмунд Мэлон черпали свои аргументы в пользу той теории, что поэмы, приписываемые Роули, на деле являются современной поэзией, из истории и из прошлого литературы. У. У. Скит, который мог бы быть внуком этих критиков, занявшись систематическим изучением грамматики среднеанглийского языка, указал на нарушение элементарных грамматических правил и разоблачил мистификацию гораздо быстрее и убедительнее, чем его предшественники. Эдмунд Мэлон не оставил камня на камне от топорно сработанных ирландских подделок; впрочем, не только Чаттертон и Оссиан, но и эти подделки находили читателей, горячо выступавших в защиту их истинности (среди последних оказался и столь известный ученый, как Чемберс), и это были люди, сказавшие свое слово в шекспироведении.

Сама угроза стать жертвой мистификации побудила литературоведов подвергнуть пересмотру традиционную систему датировки и атрибуции и от простого следования общепринятому перейти к плодотворной полемике. Так, было высказано предположение, что немецкие пьесы X века, автором которых считалась монахиня Гросвита, на самом деле были подделкой, а их истинный автор — немецкий гуманист XV века Конрад Цельтес; русское «Слово о полку Игореве», обычно относимое к XII веку, совсем недавно было истолковано как подделка *, датируемая концом XVIII столетия. В Чехии 80-х годов прошлого века полемика относительно истинности двух предположительно средневековых рукописей — «Зеленая гора» и «Королевский двор» — переросла в жаркие политические дебаты, и будущий президент страны Томаш Масарик во многом снискал себе широкую известность благодаря активному участию в этих дискуссиях и спорах, начавшихся с проблем лингвистики и перешедших в спор о научной объективности, исключающей романтический самообман.

При решении вопросов об истинности произведения и о его авторе иногда приходится сталкиваться с большими трудностями при сборе фактов; здесь могут быть полезны самые разные научные дисциплины — палеография, лингвистика, библиография, история. Если говорить о недавних крупных событиях в этой области, нужно упомянуть о деле библиофила Т. Дж. Уайза, обвиненного в подделке 86 памфлетов XIX века. Картер и Поллард, занявшиеся проверкой этих памфлетов, исследовали водяные знаки, а также всю издательскую кухню — например, качество чернил, которыми написаны рукописи, особенности начертания отдельных букв в шрифтах и т. п. (Надо сказать, что литературное значение подобных штудий весьма невелико; так, то же дело Уайза, который сам не сочинял якобы старых текстов, а лишь подделывал первые издания, к литературе прямого отношения не имеет.)

Ни в коем случае нельзя забывать о том, что передатировка произведения или установление истинного автора вовсе не освобождает от задачи критического разбора. Стихи Чаттертона не стали ни хуже, ни лучше оттого, что удалось точно установить время их написания — XVIII век. Об этом часто забывают литературоведы, которые, столкнувшись с подделкой, испытывают приступ негодования и произведению, оказавшемуся позднейшей мистификацией, мстят тем, что отзываются о нем крайне пренебрежительно или вовсе не упоминают о его существовании.

В этой главе речь шла о вопросах *, которыми на практике исчерпывается содержание нынешних руководств и учебников по литературной критике — например, Мориза, Рюдле, Сандерса; выпускники американских колледжей получают систематическую подготовку лишь по этим проблемам. Но как бы важны ни были все эти виды литературоведческого труда, нужно признать, что они только закладывают основу для самого анализа, оценки произведений и для исследования феномена литературы в его причинных связях. Судить о значении подобных штудий нужно исключительно по тем целям, достижению которых могут способствовать результаты, полученные в ходе этих исследований.

ВНЕШНИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ

Самые распространенные и процветающие методы изучения литературы заняты проблемами окружения, среды, внешних обстоятельств. Подобный внешний подход не обязательно ограничивается изучением только прошлого, но вполне приложим и к современному состоянию литературы. Поэтому «историческим» будет правильнее называть такое изучение литературы, которое сосредоточено на ее изменениях во времени, иначе говоря, имеет дело с проблемой исторического развития. По видимости, не ставя перед собой большей задачи, чем интерпретация литературы в свете общественного контекста и предшествующей истории, «внешнее» изучение в большинстве случаев оборачивается «каузальным» истолкованием, берется разъяснить причины и в конечном счете свести литературу к ее первоисточкам («ошибка происхождения»). Никто не станет отрицать, насколько полезно и плодотворно глубокое знание условий, в которых создавалось литературное произведение; истолковательная ценность таких исследований несомненна. Ясно, однако, что каузальное изучение оставит в стороне проблемы описания, анализа и оценки такого явления, как произведение искусства слова. Причина и следствие здесь несоотносимы, конкретный результат этих внешних обстоятельств — произведение искусства — всегда непредсказуем.

Что касается истории, внешних факторов, разумеется, нужно учитывать их роль в создании произведений искусства. Однако реальные проблемы лежат в иной плоскости — когда мы оцениваем, сравниваем и выделяем те индивидуальные факторы, которые, вероятно, и определяют сущность конкретного произведения искусства. Большинство ученых пытается выделить некую специфическую область духовной деятельности, которой приписывается решающее влияние на произведение литературы. Так, одни исследователи видят в литературе творение индивидуального мастера и соответственно рекомендуют рассматривать литературу через призму биографии и психологии творца. Другие ищут основополагающие факторы литературного произведения в общественном бытии человека — в экономи-

ческих и социальных условиях, в политической ситуации. Сходным образом мыслят и те, кто ищет каузальное объяснение литературы в таком коллективном творчестве, как опыт духовной жизни, теология, другие искусства. Наконец, литературу пытаются толковать в понятиях *Zeitgeist* — это некая квинтэссенция времени, дух времени, атмосфера, «воздух», которым все дышат, некая скрепляющая сила, вобравшая в себя черты смежных искусств.

Защитники внешнего подхода к явлениям литературы различаются между собой последовательностью, с которой они трактуют в своих исследованиях методы каузального детерминизма, и еще убежденностью в собственной непогрешимости.

Те, кто полагает причиной всего общественные факторы, обычно и есть самые рьяные детерминисты. Корни этого радикализма — в философских течениях, наследующих позитивизму и естественным наукам прошлого века. Нельзя, однако, забывать и того, что приверженцы *Geistesgeschichte* — идеалисты чистой воды, в философии восходящие к гегельянству и другим формам романтической мысли, в то же время убежденные детерминисты, а то и просто фаталисты.

В массе своей приверженцы той и другой методологии довольствуются малым. Они стараются выявить некую степень соотносимости произведения искусства со средой и предшествующим развитием и констатировать некоторое углубление наших представлений. При этом истинный смысл обнаруженных взаимоотношений может так и остаться нераскрытым. Скромность притязаний здесь равна мудрости, ибо значение причинно-следственной методологии в литературоведении невероятно преувеличено, не говоря уж о том, что в ее пределах не решить критических проблем анализа и оценки. Среди различных методов, в основе которых лежит причинно-следственная связь, предпочтительнее те, что истолковывают произведение искусства в понятиях суммарного окружения, поскольку неслепо видеть в литературе следствие какой-нибудь одной-единственной причины. Не разделяя частных концепций немецкой *Geistesgeschichte*, мы не можем не признать, что толкование, опирающееся на совокупность всех факторов, благополучно избегает критики, которой не выдерживают многие современные течения в литературоведении. Нижеследующее представляет собой попытку уяснить значимость этих разнообразных факторов и критически рассмотреть различные методы литературоведческого исследования с точки зрения их дееспособности.

7. ЛИТЕРАТУРА И БИОГРАФИЯ

Наиболее очевидная «причина» произведения искусства — его творец, автор; поэтому и самый старый и лучше других разработанный метод литературного исследования исходит из характеристики личности и биографии писателя.

Биография может быть предметом внимания постольку, поскольку она способна пролить свет на самое произведение искусства; закономерна и оправдана ее роль в изучении феномена гения как свидетельство его нравственного, интеллектуального и эмоционального развития, а это не лишено своего интереса; наконец, биографические изыскания дают материал для систематизированного изучения психологии творца и самого творческого процесса.

Эти три точки зрения нужно отчетливо различать. К нашей концепции литературоведения прямое отношение имеет лишь первое положение — биография проливает свет на художественное произведение, делает возможным его толкование. Второй тезис — сокровенный смысл биографии — переносит центр внимания на человеческую личность. Согласно третьей точке зрения, биография — материал науки, точнее — будущей науки, психологии художественного творчества.

Биография — древний литературный жанр. Хронологически и по существу она входит составной частью в историографию. Методологически биография безразлична к выбору героя — им может стать государственный муж, генерал, архитектор, судья и просто частное лицо. Видимо, прав был Кольридж, полагая, что всякая, даже самая малоприметная жизнь в правдивой передаче заслуживает уважительного внимания. Поэт, с точки зрения биографа, такой же человек, как все, его нравственное и интеллектуальное развитие, внешние обстоятельства жизни, мир чувств легко восстаповимы и могут быть оценены в соответствии с нормами, которые определяют та или иная этическая система или моральный кодекс. Творчество его состоит из публикаций, что соответствует событиям в жизни любого деятельного человека. Если так ставить вопрос, то у биографа общие проблемы с историком. Он тоже должен интерпретировать документы, переписку, свидетельства очевидцев, воспоминания, автобиографические признания, он должен решить вопрос, насколько подлинны и авторитетны эти источники, и т. п.

В работе над биографией он сталкивается с проблемами хронологической упорядоченности, отбора, необходимого уровня умалчивания или откровенности. Все эти проблемы не являются специфически литературными, и, однако, им отводится немало места в многочисленных работах, посвященных биографии как литературному жанру.

Для нашего исследования решающими будут два момента литературной биографии. Насколько правомочны попытки биографа подтвердить свои положения примером художественных произведений? И в какой мере существенны и важны для понимания художественных произведений выводы литературной биографии? Обычно на оба вопроса отвечают в положительном смысле. В частности, на первый вопрос положительно отвечают

почти все биографы, пишущие о поэтах, ибо поэты в обилии дают материал, который буквально просится в биографию, в то время как о более влиятельных исторических персонажах известно порой очень мало, а то и вовсе ничего. Но так ли уж все благополучно с поэтами?

В своем историческом развитии человечество прошло два этапа — соответственно вероятных решений предлагается тоже два. Ранние литературные эпохи не сохранили столь соблазнительных для биографов частных документов. Мы располагаем обычно лишь документами общественного назначения — регистрацией рождений, брачные свидетельства, судебные бумаги и тому подобное и, наконец, сами художественные произведения. Например, мы знаем маршруты Шекспира, имеем некоторое представление о его финансовых делах; но у нас нет ни писем, ни дневников, ни воспоминаний — ничего в этом роде, если не считать нескольких анекдотов сомнительной достоверности. Значительные усилия, затраченные на изучение биографии Шекспира, покамест мало обогатили шекспироведение — немного прояснилась хронология его жизни, яснее выявились его общественное положение и круг знакомств. Попытки создать подлинную биографию Шекспира, показать его нравственное и духовное развитие либо сводились к прописным истинам — и это при самом, казалось бы, научном подходе, как случилось с работой Кэролайн Сперджен* о шекспировской образности, — либо увязали в пьесах и сонетах, и тогда на свет являлись совершенно романтические жизнеописания, вроде книг Георга Брандеса* или Фрэнка Харриса*. За всеми этими попытками (их первые ростки мы находим у Хэзлита* и Шлегеля, а первую, весьма осторожную разработку — у Даудена*) стоит от начала до конца ложный принцип. Нельзя биографию писателя строить на сентенциях, принадлежащих вымышленным персонажам, особенно опасны в этом отношении реплики из пьес. И почему, наконец, не усомниться в справедливости традиционного взгляда, что-де Шекспир пережил период депрессии, в которой были написаны его трагедии и трагикомедии, а завершил свой путь светло и безмятежно («Буря»)? Ведь далеко не аксиома, что для создания трагедии автору необходимо пребывать в сумрачном состоянии духа, а, напротив, комедии пишутся, когда автор удовлетворен жизнью. У нас попросту нет никаких свидетельств тому, что в определенную пору Шекспир вдруг отчаянно захандрил. Его нельзя делать ответчиком за те жизненные воззрения, которых придерживались Тимон Афинский или Макбет, он не обязан разделять взгляды Долл Тиршит или Яго. Точно так же не следует в высказываниях Просперо видеть заветные мысли Шекспира, ибо нельзя мысли, чувства, воззрения, добродетели и пороки героев переносить на автора. Сказанное справедливо не только в отношении героев драмы или романа, но также и в отношении лирического героя поэмы.

Взаимоотношения между частной жизнью и произведением искусства несводимы к причинно-следственной связи.

Однако все эти соображения еще не разубедят сторонников биографического метода. Они скажут, что со времен Шекспира картина разительно переменилась. О многих поэтах мы располагаем великим множеством биографических сведений, поскольку выросло самосознание поэтов: они чувствовали себя в ответе перед потомством (Мильтон, Поп, Гёте, Вордсворт, Байрон), после них остались и автобиографические признания, и свидетельства современников. Биографический подход становится проще, поскольку жизнь и творчество взаимно дополняют друг друга. Собственно говоря, этого «подхода» к себе настоятельно требует сам поэт, в первую очередь поэт-романтик, распишывающий себя и свои сокровенные переживания, а то даже, как Байрон, несущий «факел кровоточащего сердца» по Европе. Эти поэты исповедовались не только в частной переписке, дневниках и автобиографиях, но и выносили свои чувства на публику. «Прелюдия» Вордсворта — демонстративно автобиографическая вещь. Творческие манифестации и по содержанию, и по интонации порою очень близки мыслям, высказанным в частной переписке, и, право, трудно не принять их за чистую монету и не увидеть поэзию глазами поэта, для которого, по знаменитому выражению Гёте, она была «фрагментом великой исповеди».

Сразу же оговоримся: есть поэты объективные и субъективные. Первые, как Китс и Т. С. Элиот, утверждают способность поэта «устраниться», вместить в себя и выразить мир, поступившись собственной индивидуальностью; вторые, напротив, стремятся всячески выделить свою индивидуальность, дать автопортрет, их увлекают исповедь, самовыражение. Долгое время история знала лишь первый тип поэта: его произведения несли очень слабый отпечаток его личности, хотя их эстетическая ценность могла быть весьма высокой. Тому пример — итальянская новелла, рыцарские романы, сонеты эпохи Возрождения, елизаветинская драма, натуралистические романы, почти вся народная поэзия.

Но и в случае поэта-субъективиста нельзя игнорировать четкого различия между заявлением автобиографического характера и тем же мотивом в произведении искусства. Произведение искусства образует единство на совершенно ином уровне, оно связано с действительностью иными отношениями, нежели книга мемуаров, дневник или письмо. Уродливой карикатурой на биографический метод будет такое изучение, когда на первый план выходят глубоко личные и зачастую непоказательные документы, произведения же поэта интерпретируются в свете подобных документальных «свидетельств» и классифицируются по признакам, ничего общего не имеющим, а то и просто вступающим в противоречие с литературно-критическими оценками поэтического творчества. Поэтому-то Брандес так пренебрежи-

тельно отзывается о «Макбете», который никак не согласуется с его представлением о личности Шекспира; здесь же корни недовольства, выражаемого Кингзмиллом в адрес поэмы «Зораб и Рустам» М. Арнольда.

Даже когда произведение искусства несет безусловно биографические черты, последние претерпевают значительную перестройку и перевоплощение, в результате чего утрачивают свою специфически личностную окрашенность, становятся просто конкретным материалом, неотторжимым от произведения как целого. На примере творчества Стендаля это убедительно показал Рамон Фернандес. Дж. Мейер, рассмотрев «Прелюдию» Вордсворта, автобиографичность которой безоговорочно признавалась всеми, доказал, что содержание поэмы весьма сильно отличается от реальной жизни поэта в тот период, который воссоздан в поэме.

Глубоко ошибочен сам этот принцип — видеть в искусстве только самовыражение, перевоплощение индивидуальных чувств и мыслей. Никакая, даже самая тесная связь произведения искусства с жизнью его творца не даст права утверждать, что это сочинение является точной копией действительности. Биографический подход забывает о том, что произведение искусства есть не только воплощение определенного духовного опыта, но и самое последнее звено в ряду предшествующих творений этого рода. Роман, драма, стихотворение создаются не на пустом месте, они обусловлены литературной традицией, следуют определенному типу условности. В сущности говоря, биографический подход только препятствует ясному осознанию закономерностей литературного процесса, ибо он напрочь отсекает литературную традицию, подменяет ее жизненным циклом творческой личности. Наконец, биографический подход игнорирует элементарные психологические явления. Если уж говорить о «реальной жизни», то не ее воплощает поэт, а скорее свой «идеал» жизни, «мечту», автор может заслониться «маской», укрыться за фигуру «двойника». Может так получиться, что картина жизни, воссозданная им, — это как раз то, от чего он стремится убежать. Более того, не следует забывать, что художник может и самую жизнь переживать артистически, иначе говоря, на реальные обстоятельства он смотрит как на литературный материал, и события разворачиваются перед ним, подлаживаясь к определенным художественным традициям и канонам.

Сделаем вывод: биографическая интерпретация и использование с этой целью произведения искусства в каждом отдельном случае требуют придирчивой осторожности и перепроверки, потому что произведение искусства — это не документ для биографии. Мы должны с пристрастием отнестись, например, к «Жизни Трагерна» Глэдис О. Уэйд, где каждая поэтическая строка толкуется как автобиографическое признание, ко многим

биографическим работам о сестрах Бронте, авторы которых манипулируют целыми пассажами из «Джейн Эйр» или «Вилл-ет». Например, Вирджиния Мур в своей книге «Жизнь и жажда смерти Эмили Бронте» считает не требующим доказательства, что Эмили должна была сама пережить бурные страсти своей героини; находились исследователи, отказывавшиеся верить тому, что автор «Грозового перевала» — женщина, и соответственно настоящим автором романа назывался брат писательницы. Следуя этой логике, Шекспир должен был непременно побывать в Италии и сменить множество профессий и занятий — законоведа, солдата, учителя. Лучшим ответом на эти домыслы будут слова Эллен Терри*: если так рассуждать, то есть все основания считать Шекспира женщиной.

Оговоримся: подобные благоглупости не снимают проблему авторской индивидуальности. Читая произведения Данте, Гёте, Толстого, мы чувствуем за ними определенную личность. Произведения одного писателя всегда сохраняют некое физиогномическое подобие. Но возникает вопрос: не следует ли все же различать реально существовавшую личность и произведение, которое может быть «личным» только в метафорическом смысле? Конечно, есть нечто в произведениях Мильтона или Китса, что дает нам основание считать их «мильтоновскими» и «китсовскими». Но ведь эту характеристику подсказывает анализ этих сочинений, чисто же биографические сведения здесь решительно ни при чем. Мы отлично знаем, что стоит за понятиями «виргилиев» и «шекспировский», хотя не располагаем, в сущности, никакими биографическими сведениями об этих великих поэтах.

И все-таки между биографией творца и его произведением существуют связующие звенья, параллелизмы, глухая переключка и искаженные отражения. Поэтическое произведение может быть «маской», оживленной поэтической условностью — все это так, но ведь очень часто эти произведения воплощают собственные переживания поэта, его жизнь. Поэтому, с известными оговорками, и биографический метод может быть плодотворным.

Прежде всего он ценен с точки зрения истолковательной — с его помощью проясняется множество аллюзий и даже тайный смысл отдельных слов в сочинении. Биографическая канва поможет и в изучении, пожалуй, наиболее определенного раздела истории литературы — эволюции в самом узком смысле слова: набирание сил, зрелость искусства поэта, возможный спад его творчества. Биография собирает материал для других разделов его литературной истории, как-то: круг чтения, личные контакты с собратьями по перу, путешествия, увиденные места и города — это и многое другое способно пролить дополнительный свет, уточнить место поэта в той или иной традиции, сформировавшие его влияния, источники творчества.

Однако, признавая в ряде случаев положительное значение биографического метода, нужно отчетливо сознавать, что он не представляет особой ценности для критики. Критической оценки не изменит, даже не поколеблет никакой биографический факт. Глубоко ошибочен часто привлекаемый критерий «искренности», когда литературное произведение судят с точки зрения биографического правдоподобия, совпадения с обстоятельствами жизни и переживаниями автора, засвидетельствованными со стороны. Между «искренностью» и эстетической ценностью нет никакой связи. Тому хорошее доказательство — неостановимый поток лирики, изливающейся из пылких молодых сердец, и пылящиеся на полках скучные, хотя тоже глубоко прочувствованные религиозные стихи. Байроновское «Прощай, и если навсегда...» не лучше и не хуже оттого, что продиктовано драматическими взаимоотношениями поэта с женой, и совсем напрасно разделять огорчение Пола Элмера Мора *, который не обнаружил на рукописи следов слез, тогда как Томас Мур * в своих «Воспоминаниях» положительно утверждает, что слезы были. Стихотворение существует само по себе. Были слезы, не было их — какая разница? Человек свое отстрадал, тех чувств уже не воскресить. Да и не нужно пытаться.

8. ЛИТЕРАТУРА И ПСИХОЛОГИЯ

Под «психологией литературы» можно понимать разные вещи: психологический анализ личности писателя как типа и одновременно неповторимой индивидуальности; изучение творческого процесса; изучение психологической типологии и закономерностей создания тех или иных произведений художественного слова; наконец, воздействие литературы на читателя (читательская психология). Последнее мы рассмотрим в главе «Литература и общество», первые же три разберем в указанной последовательности. Строго говоря, к литературоведению относятся, вероятно, лишь третья проблема, а первые две входят подразделами в общую психологию искусства. Иногда, правда, они служат весьма привлекательным инструментом педагогического подхода к изучению литературы, однако нужно раз и навсегда отменить любые попытки оценивать литературные произведения с точки зрения их происхождения (так называемая генетическая ошибка).

Природа литературной одаренности всегда вызывала жгучий интерес, уже древние греки роднили ее с «безумием» (а от невроза до психоза существует богатая гамма оттенков). Поэт — он «одержимый», не такой, как все, он и уступает им в чем-то и одновременно превосходит их; его «бессознательное» одновременно ощущается как низший — и высший уровень разумного.

Другое старинное, но живучее убеждение сводится к тому, что поэт «одарен» в возмещение потери: Муза лишила Демодока зрения, зато «вручила ему прекрасный дар песни» («Одиссея»); точно так же ослепленный Тиресий получает пророческий дар. Утрата и возмещение, разумеется, далеко не всегда неразлучная пара, к тому же болезнь, уродство не обязательно должны быть физическими, их можно трактовать и психологически, и в общественном плане. Поп был горбун и карлик, Байрон хромот, Пруст был астматик и неврастеник, Китс невысокого роста, Томас Вулф великан. Недостаток этой теории в ее наивной простоте. Задним числом любой успех можно мотивировать как вознаграждение, поскольку всегда отыщутся обстоятельства, побудившие человека действовать. И конечно, сомнительно распространенное мнение, что де неврастенический темперамент, одаренность за счет ущербности прежде всего отличают художника от ученого и прочих «созерцательных натур». Отличие здесь в другом: писатели оставляют больше свидетельств о себе, они делают свои недуги предметом изображения.

Основные вопросы, стоящие перед нами, суть следующие. Положим, писатель — неврастеник. Определяет его болезнь идейное содержание творчества или служит только побуждением к нему? Положим, имеет место второе. В этом случае писатель ничем не отличается от «созерцательных натур». Но если неврастения пронизывает идеологию писателя (как в случае с Кафкой), то каким же образом его творчество доступно читателям? Ясно, что писатель даст не историю болезни, а нечто большее. Он либо должен опереться на архетип (как Достоевский в «Братьях Карамазовых»), либо найти образцовое выражение «неврастенической личности», столь распространенной в наши дни.

Во взглядах Фрейда на природу писательского дара нет полной определенности. Подобно многим европейским коллегам, в первую очередь Юнгу и Ранку, Фрейд был человеком культуры; как истый австриец, он был воспитан в преклонении перед античной и классической немецкой литературами. Кстати, в литературе он нашел и предвосхищение, и подтверждение собственным догадкам — у Достоевского в «Братьях Карамазовых», в «Гамлете», в «Племяннике Рамо» Дидро, у Гёте. Фрейд тоже видел в писателе одержимого неврастеника, которого творчество удерживает от полного краха *, в то же время не давая ему реального исцеления.

«Художник (говорит Фрейд) — это человек, который изначально не приемлет реальности, поскольку не может принять ее условий, а именно отказаться от удовлетворения первородных инстинктивных побуждений, и потому он отыгрывается в фантастическом мире, где дает полную волю своим эротическим и честолюбивым желаниям. И все-таки он находит средство вернуться из мира фантазий в мир действительный; соответствующ-

шим образом одаренный, он претворяет свои фантазии в подобие повой реальности, и окружающие соглашаются признать в ней цепное отражение реальной действительности. Его заветные желания исполнились, теперь он герой, король, творец, любитель, причем ко всему этому не пришлось идти кружным путем, на свой вкус перестраивая внешний мир».

Таким образом, поэт — это мечтатель, чье существование санкционировано обществом. Не видя необходимости переломить натуру, применить, он грезит наяву и печатается — вот и все его занятия.

Подобная трактовка, очевидно, не допустит к творчеству не только философа и «чистого ученого», но и художника: это своего рода позитивистское «низведение» созерцательной деятельности к пассивному обозрению и панменованию. Здесь не заходит и речи о косвенных результатах созерцательной работы — о «переменах во внешнем мире», произведенных читателями романов и философских сочинений. Снимается и вопрос о том, что творчество есть форма деятельности во внешнем мире: если мечтателю достаточно мечтать о том, чтобы зафиксировать на бумаге свои мечты, то подлинный писатель стремится к внешнему проявлению, приспособливается к обществу.

Многие писатели не приняли ортодоксального фрейдизма *, иные, даже начав, бросали курс психоанализа. Они не желали «исцелиться», «приспособиться», боялись, что, приспособившись, перестанут писать, не хотели «приспособливаться» к «нормальному состоянию», к социальной среде, в которой видели ненавистное им воплощение филистерства и буржуазности. Один прямо заявлял, что художник должен оставаться неврастеником, пока он в силах сам справляться с недугом. Немало писателей разделило позиции психофрейдистов * (Хорни, Фромм, Кардинер), полагавших, что фрейдовские концепции невроза и нормального состояния верны для Вены на рубеже веков, а ныне требуют дополнения выводами марксизма и антропологической школы.

Теория искусства как невроза выдвигает вопрос об отношении воображения и убеждений. Может быть, романист подобен не только романтически настроенному ребенку, «рассказывающему истории», когда собственный опыт он перетолковывает в духе своих пожеланий и представлений, но и взрослому человеку, страдающему галлюцинациями, не могущему отличить действительный мир от фантастического мира своих надежд и страхов? Романисты (например, Диккенс) иногда признавались в том, что буквально видят и слышат своих героев, что, случается, герои даже берут инициативу в свои руки и кончают роман вопреки первоначальному замыслу романиста. Примеры, приводимые психологами, еще ничего не сказали в пользу галлюцинаций. Просто некоторые писатели наделены эйдетическим воображением, которым обладают все дети, хотя далеко не все

сохраняют его позже; это не «послеобраз» и не «образ памяти», и все же по своему характеру это чувственный образ.

По мысли Эриха Йенша*, подобная способность является показателем художнического дара — объединять чувственное и понятийное начала. Художник сохраняет в себе и развивает дальше арханческую черту расы: он чувствует, он почти *видит* свои мысли.

Еще одна черта иногда приписывается писателю (обычно поэту) — синестезия, то есть соединение чувственных восприятий от двух и более органов чувств, обычно слуховых и зрительных (*audition colorée*¹ — например, барабанная дробь воспринимается как алый цвет). С физиологической точки зрения эта способность, подобно дальтонизму, есть пережиток более раннего, недифференцированного сенсорного восприятия. Однако чаще синестезия означает литературный прием, форму метафорического перевыражения, стилизованное отражение метафизического и эстетического отношения к жизни. Исторически и это отношение к жизни, и стиль его выражения были характерны для барокко и романтических движений, в то время как рационалистские течения их решительно отвергали, ратуя за «ясность и отчетливость» вместо «соотношения», аналогий и «слияний».

С самого начала своей критической деятельности Т. С. Элиот неизменно настаивал на том, что поэт культивирует в себе (а лучше сказать — оберегает, сохраняет нетронутыми) пласты расовой истории, он постоянно сообщается и с собственным детством, и с детством расы, чтобы идти в будущее. «Художник, — писал Элиот в 1918 году, — примитивнее и одновременно цивилизованнее своих современников...» В 1932 году он продолжит эту мысль в специальном разговоре о «слуховом воображении» поэта и тут же о его зримой образности, в частности о повторяющихся образах, которые «могут обладать символическим значением, постичь которое нам не удастся, ибо они символизируют также глубины души, куда нам не дано заглянуть». Одобрительно отозвавшись о работе Кайе и Беде, постулировавших связь символизма с примитивным состоянием психики, он заключает: «дологический интеллект продолжает существовать в цивилизованном сознании, однако чувствовать это может только поэт и только он может об этом свидетельствовать». Нетрудно догадаться, что эти рассуждения подготовлены влиянием Карла Юнга* — это парафраз его тезиса, согласно которому под «бессознательным» — автономной областью нашего прошлого, прежде всего нашего детства и отрочества, — располагается «коллективное бессознательное» — автономная память нашей расы и даже память о тех временах, когда человека не было.

¹ Букв.: окрашенный слух (франц.).

Разработанная Юнгом психологическая типология («экстравертный» — «интровертный») предлагает четыре подтипа, в которых определяющую роль играют соответственно мышление, эмоции, интуиция, ощущение. Ошибочно полагать, что Юнг всех писателей относит в интуитивно-интровертный разряд или, ставя вопрос шире, рассматривает их как исключительно интровертный тип.

И принимая меры против возможного упрощения, Юнг замечает: одни писатели в своем творчестве раскрывают свой тип, другие, напротив, дают антитип, исправленный вариант.

По всей видимости, *homo scriptor*¹ не может быть отнесен к одному-единственному типу. Если нам удастся соединить в одной романтической компании Кольриджа, Шелли, Бодлера и По, то ясно, им противостоит группа из таких примерно лиц: Расин, Мильтон, Гёте, Джейн Остин, Энтони Троллоп. Можно отличать поэтов-лириков (и поэтов-романтиков) от драматических и эпических поэтов и романистов, отчасти им соответствующих. Немецкий классификатор Кречмер выделяет поэтов (лептосомный тип, предрасположенность к шизофрении) и романистов (пикнический тип, маниакально-депрессивные, или «циклонидные», неврозы). Бесспорно, существует контрастная типологическая пара: «одержимый» (т. е. вдохновенный поэт-пророк) — и «творец», писатель, профессионал высокой выучки. Похоже, различие это отчасти исторического происхождения: «одержимые» суть поэты первобытного состояния, «шаманы» (из позднейших мы причислим к ним романтиков, экспрессионистов, сюрреалистов). Профессиональные же поэты, «творцы» — это ирландские и исландские барды, поэты Возрождения и классицисты. Перед нами диаметрально противоположные творческие типы, однако это не значит, что одно исключает другое: великие писатели — Мильтон, По, Джеймс, Элиот, Шекспир и Достоевский — объединяли в своем лице и «одержимого» поэта, и «творца», они обладали вдохновенным видением жизни — и воплощали его с рассчитанным и выверенным мастерством.

В наши дни, вероятно, самой влиятельной биполярной типологией является предложенное Ф. Ницше в его «Рождении трагедии» (1872) противопоставление Аполлона Дионису. Эти греческие боги олицетворяют разные виды искусств (ваяние и музыка) и, следовательно, разные творческие принципы (созерцание — и эстетическое опьянение). Это приблизительно соответствует представлению о классическом «творце» и романтическом «безумце», «одержимом» (или *poeta vates*²).

Разделяя художников слова по двум основным типам воображения, французский психолог Рибо*, безусловно, опирался

¹ Человек пишущий (лат.).

² Поэт-пророк (лат.).

на концепцию Ницше, хотя он на него и не ссылается. Первый тип — «пластическое» воображение, оно характеризует прописательного наблюдателя, которого вдохновляет зрелище внешнего мира, чувственное созерцание; напротив, «бесформенное» воображение (слуховое и символическое) свойственно поэту-символисту, писателю-романтику (Тик, Гофман, По) — они черпают вдохновение в собственных эмоциях и ощущениях, облекая их в ритм и образы, единство которых мотивирует его Stimmung¹. Нет сомнения, что положения Рибо были учтены Элютом в его противопоставлении «зрительного воображения» Данте «слуховому воображению» Мильтона.

Современный румынский ученый Л. Русу различает три художественных типа: «открытый» (радостный, порывистый, порхающий), «демонический неуравновешенный» и «демонический уравновешенный».

У Русу не все удачно с примерами, однако основная мысль плодотворна: взаимодействие тезиса и антитезиса, «открытого» типа и «неуравновешенного» синтезирует высший творческий тип — борьба с демоном завершается победой, напряженность сменяется уравновешенностью. К этому высочайшему творческому типу Русу относит Гёте. Мы со своей стороны видим рядом с ним и других гигантов — Данте, Шекспира, Бальзака, Дикенса, Толстого, Достоевского.

В понятие «творческий процесс» входит весь путь: от первоначальных бессознательных импульсов до последних исправлений в тексте, которые иными писателями осмысливаются как самая творческая часть работы.

Следует различать духовную конституцию поэта и создание стихотворения, впечатление и выражение. Кроче сводил и то и другое к эстетической интуиции, в чем не нашел поддержки ни у писателей, ни у критиков; больше убеждает противоположная точка зрения, развиваемая Льюисом. Однако попытки противопоставить Erlebnis² и Dichtung³, как это в свое время делал Дильтей, также остаются неудовлетворительными. Художник видит мир глазами художника; творчество обостряет и закрепляет его видение. Поэт создаст стихотворения, но содержание их составляет его восприятие жизни. Впечатление художника от действительности выступает в формах его искусства, художник не обладает первозданным опытом.

«Вдохновение», как по традиции называют бессознательный фактор творчества, с классических времен связывается с музами, дочерьми памяти, а в христианские эпохи — со святым духом. Уже по смыслу самого слова видно, что вдохновенное состояние шамана, пророка или поэта отличается от их обычного

¹ Настроение (нем.).

² Событие (нем.).

³ Вымысел (нем.).

душевного настроя. В первобытном обществе шаман сознательно приводил себя в состояние транса либо впадал в него под действием наследственного или тотемического регулятора. В новейшее время наиболее характерными признаками вдохновения стали осознаваться внезапность (подобно обращению) и безличность: творец — пассивный инструмент в руках вдохновения.

Можно ли управлять вдохновением? Можно, и наряду с творческой дисциплиной существуют стимуляторы, известные обряды. Алкоголь, опиум и другие наркотики оглушают сознание, усыпляют сверхкритического «цензора» и освобождают деятельность подсознания. Кольридж и Де Квинси пошли еще дальше, заявив, что опиум открывает перед литературой совершенно новый реальный мир. Однако новейшие клинические исследования свидетельствуют о том, что необычное в произведениях подобных поэтов объясняется расстроенным состоянием их психики, а не каким-то специфическим действием наркотиков. Элизабет Шнайдер* доказала, что «опиумные видения» Де Квинси*, оказавшие значительное влияние на последующую литературу, отличаются, может быть, лишь большей степенью разработанности от записи, сделанной им в дневнике в 1803 году, когда писатель еще не употреблял наркотиков...».

Поэты-ведуны первобытных племен учились приемам, стимулировавшим состояние «одержимости»; на Востоке духовные упражнения обязывали жрецов соблюдать определенное время и место для молитв, рекомендовали известные заклинания; и точно так же писатели нового времени учатся овладению творческим состоянием. Шиллер держал в ящике стола гнилые яблоки, Бальзак работал в монашеской рясе. Многие думают «горизонтально», они даже пишут лежа — например, такие разные писатели, как Пруст и Марк Твен. Одним нужны тишина и одиночество, другим хорошо пишется в семейном кругу, а то даже в шумном кафе. Бывают вообще поразительные случаи — некоторые работают ночью и отсыпаются днем. Культ ночи, вероятно, идет от романтиков, это время созерцания, грез и смутных движений души; но в романтизме же была и другая традиция, связанная с именем Вордсворта, боготворившего раннее утро как чистое, неиспорченное детство дня. Некоторые поэты признавались, что могут работать только в определенное время года — Мильтон, например, говорил, что всего плодотворнее для него время от середины осени до середины весны. Доктор Джонсон осуждал подобные признания и был убежден, что можно заставить себя работать в любое время; о себе он говорил, что его усаживает за стол необходимость зарабатывать на жизнь. И однако, за всеми этими творческими капризами скрывается общая черта: определенные ассоциации и привычки стимулируют устойчивое творческое состояние.

Имеет ли техника письма сколько-нибудь заметное влияние на литературный стиль? Иначе говоря, насколько существенно,

от руки или сразу на машинке работает писатель? Хемингуэй считал, что, работая с машинкой, писатель «переносит на бумагу уже окончательно сделанную фразу»; ясно, что в этом случае затрудняется существенный этап писательского труда — переработка, исправление. Существует мнение, что многословный «журналистский» стиль расцвел благодаря пишущей машинке. Однако никаких исследований на эту тему не проводилось. Что касается диктовки, то к ней прибегали писатели весьма различные по степени и характеру одаренности. Мильтон диктовал секретарю стихи «Потерянного Рая», отработав их в уме. Интересные примеры дает позднее творчество Скотта, Гёте и Генри Джеймса: заранее обдумав структуру, они воплощали ее в процессе импровизации. У Джеймса, например, представляется возможным увязать диктовку с его «поздней манерой» — в ней выразительно, хотя и в претворенном виде, присутствует разговорное начало.

О творческом процессе как таковом литературная теория располагает не столь уж богатым набором высказываний обобщающего характера. Это все индивидуальные случаи, и высказываются писатели, сравнительно близкие нам по времени, умеющие теоретически осмысливать, анализировать свое искусство — как Гёте, Шиллер, Флобер, Джеймс, Элиот, Валери. Далее, в нашем арсенале есть весьма общие выводы психологов о природе и характере оригинальности, вымысла, воображения, попытки привести к общему знаменателю научный, философский и эстетический критерии.

Любое современное исследование творческого процесса ставит вопрос о взаимосвязанном участии в нем бессознательного и сознательного моментов. При этом литературные периоды легко увидеть в контрастном противопоставлении: вот периоды романтический и экспрессионистский, превозносившие бессознательное, а вот классический и реалистический периоды, они ставили во главу угла мысль, проверку, сообщение. Однако увлеченные контрастами опасно — теории классицистов и романтиков различаются между собой куда больше, чем творческая практика их лучших представителей.

Если писатель склонен задумываться над проблемами собственного творчества, то он, естественно, предпочитает рассуждать о сознательной, технической, что ли, стороне вопроса, ибо здесь он хозяин положения, чего нельзя сказать об опыте, который «дан» извне, которого он не выбирал и который послужил ему материалом, зеркалом, призмой. В достаточной степени ясно, отчего верящие в призвание художники любят говорить о безличности своего творчества, о том, что желание издателя или благодарная эстетическая проблема якобы определили идейно-художественное содержание произведения. Самым известным документом этого рода остается трактат По «Философия композиции», где автор берется разъяснить, как сделан его

«Ворон» — какие эстетические аксиомы послужили отправной точкой, какие методологические принципы способствовали их воплощению. Когда его «рассказы ужасов» были объявлены неоригинальными, уязвленный По заявил, что «ужасы» пришли в его рассказы не из Германии, а из души человеческой; при этом он не допускал и мысли, что все эти кошмары роятся в его собственной душе, поскольку видел себя литератором-инженером, способным управлять чужими душами. В творчестве По с пугающей отчетливостью разведены в стороны оба начала: бессознательное, освобождающее павязчивые образы безумия, мучений, смерти, и сознательное начало, дающее им литературное оформление.

Если бы нам пришлось составить тесты на определение литературной одаренности, то они, по всей видимости, представляли бы два разных набора: слова и их комбинация, образ и метафора, семантические и фонетические связи (рифма, ассонанс, аллитерация) — это для поэта нового времени; что касается романистов и драматургов, то их текст должен включать искусство характеристики и сюжета.

Специальность литератора составляют: выявление связи, ассоциация («разум»), выделение элементов из сложного, диссоциация («суждение») и комбинаторный перебор (образование нового целого из элементов, данных в опыте порознь). Средством выражения писателю служат слова. Он может забавляться ими, как ребенок забавляется куклами, марками, зверюшками. Поэт прежде всего видит в слове не «знак», не прозрачный ярлык, а «символ», ценный как сам по себе, так и в репрезентативной функции; слово даже может стать «объектом», «вещью», которые радуют слух и зрение. И есть писатели, для которых слово только «знак» (Скотт, Купер, Драйзер), вследствие чего они совершенно безболезненно переводятся на другие языки, обретая универсальное, мифотворческое значение. Поэты же обычно пользуются «символическим» словом.

Традиционное выражение «ассоциация идей» не совсем точно. За ассоциативной связью слов (у некоторых поэтов она выражена чрезвычайно ярко) стоит «ассоциация» материальных предметов, с которыми соотносятся наши «идеи». Основные категории этой «ассоциации» — непрерывность во времени и пространстве и сходство или несходство. Романист, вероятно, мыслит, скорее, категориями первого порядка, поэт — второго (категории сходства и несходства можно приравнять к метафоре). Впрочем, цельзи абсолютизировать это положение, особенно в занятиях новейшей литературой.

В работе «Дорога в Ксанаду» Лоунс с завидной проникаемостью детектива восстанавливает цепь ассоциаций, благодаря которым широко и разносторонне начитанный Кольридж выстраивает вереницу цитат и аллюзий. Однако теоретический итог Лоунса весьма скромнен — несколько откровенных метафо-

рических определений исчерпывают у него весь творческий процесс. Он рассуждает о «сцепившихся атомах», вместе с Генри Джеймсом видит, как образы и идеи на время погружаются в «глубокий колодез бессознательной деятельности мозга», чтобы выйти (ученые любят цитировать это место) преслаженными «в водной купели». Плоды сумбурной начитанности Кольриджа нам представляют то как «мозаику», то как «чудо». И хотя Лоуис декларирует, что «в своих высших проявлениях творческая энергия объединяет сознательное и бессознательное... Сознание контролирует великое множество образов, в купели («колодез» бессознательного) претерпевших под действием бессознательного метаморфозы», он не делает даже попытки определить цель и характер творческого процесса.

В творчестве прозаика нас прежде всего интересует умение писателя создавать характеры и «выдумывать истории». После романтиков утвердился крайне односторонний взгляд на характеры и сюжеты: либо они «оригинальны», списаны с живых людей (причем этот взгляд распространялся и на литературу, предшествовавшую романтикам), либо и то и другое представляет заимствование, повторение. Но ведь даже у самых «оригинальных» романистов (например, у Диккенса) типология характеров и повествовательная техника традиционны, они почерпнуты из всеми признанного, наработанного литературного фонда.

Создавая характеры, писатели в разной степени смешивают традиционные литературные типы, вживе наблюдаемых людей и частицу самого себя. Если, скажем, реалист главным образом наблюдает за поведением героя, стремится «внутри», то романтический писатель, напротив, выламывается «наружу». Существенная оговорка: одного искусства наблюдения вряд ли достаточно для создания жизненных характеров. Фауст, Мефистофель, Вертер, Вильгельм Мейстер — все они, отсчитают психологи, являются проекциями «разных сторон души и характера самого Гёте». Подспудные душевные качества романиста, в том числе и недобрые силы души, — все они потенциально его герои. «Что у одного человека минутное настроение, у другого — весь характер». Какая-то частица Достоевского есть во всех братьях Карамазовых. Для романиста не препятствие и половое различие. «Мадам Бовари — это я», — говорил Флобер. Когда подспудные черты осознаны и прочувствованы, тогда писатель и создает «живые характеры» — не «плоские», а «объемные».

В каком, однако, отношении к реальной индивидуальности романиста находятся эти «живые характеры»? Похоже, что чем больше они числом, чем они разнообразнее, тем менее определена «личность» их творца. Шекспир совершенно растворяется в своих пьесах. Ни пьесы его, ни анекдоты не дают представления о столь же определенной и неповторимой личности, какой,

например, мы видим Бена Джонсона. У поэта, писал Китс, нет своего характера: «Он все и ничто... Он с одинаковым восторгом создает и Яго, и Имогену. Поэт — самое непозитическое существо на свете, у него нет ничего своего, он постоянно творит чужую жизнь».

Теории, которые мы рассмотрели выше, по существу, относятся к психологии писателя. Процессы творчества — совершенно в компетенции психолога. Он вправе классифицировать поэта согласно физиологической и психологической типологии, разобратся в его душевных недугах, даже заглянуть в запретную область подсознания. Свои выводы психолог может строить как на нелитературных источниках, так и на свидетельстве самих художественных произведений. Правда, во втором случае наблюдения следует со всей осторожностью откорректировать документальными свидетельствами.

Возникает вопрос, в какой степени психология в свою очередь может привлекаться к интерпретации и оценке произведений литературы. Очевидно, что психология способна многое прояснить в творческом процессе. Мы имели возможность убедиться, что психология не обошла вниманием различные способы сочинительства, различные отношения автора к переделкам, к работе над рукописью. Есть работы, посвященные творческой истории произведений: начальные стадии, черновики, отвергнутые варианты. Однако ценность подобной информации для литературной критики обычно преувеличивалась, это особенно касается рассказов о рабочих привычках писателей. Больше пользы даст изучение вариантов, исправлений: когда оно делается с умом, критическая мысль легче усматривает в конечном произведении искусства швы и неувязки, отклонения в сторону и натяжки. Анализируя работу Пруста над его циклическим романом, Фейерá внимательнейшим образом проштудировав заключительные книги, помогает и нам удостовериться в том, что текст состоит из нескольких напластований. Изучение творческих вариантов позволяет нам заглянуть в мастерскую художника.

По зрелом же размышлении, мы вынуждены будем согласиться, что в конечном счете первоначальные наброски, отвергнутые варианты, вычеркнутые места и прочее вовсе не нужны для понимания произведения в завершенном виде, для оценки его. Они обладают альтернативной ценностью, иначе говоря — помогают отчетливее видеть характерные особенности окончательного текста. Но мы можем достичь этой же цели, измыслив свои собственные альтернативы, независимо от того, приходили в голову автору эти варианты или нет. Вот строки из «Оды к соловью» Китса:

«Тот же голос, что прежде так часто
Зачаровывал окна, распахнутые в ленистое,
Опасное море, — там, в волшебной дали».

Разумеется, бесполезно знать, что, прежде чем написать «опасное море», Китс обдумал варианты — «безжалостное море» и даже «пустынное море». Во всяком случае, эти варианты зафиксированы, но чем они лучше, например, «грозного», «необитаемого», «жестокого» и мало ли еще какого?

Они не принадлежат произведению искусства, а главное — эти тайны рождения никак не снимают вопроса анализа и оценки конечного произведения искусства.

Остается рассмотреть вопрос о «психологии» в произведениях искусства. О героях пьес и романов мы говорим: они «психологически» правдоподобны.

Аналогичным образом мы расцениваем сценические положения и романские сюжеты. Бывают случаи, когда герой или ситуация как бы воплощают известную психологическую теорию — по замыслу писателя, а то и без его ведома. Так, Лили Кэмпбелл видела в Гамлете «сангвиника, страдающего желчной меланхолией», — во времена елизаветинцев психология знала этот тип. Жак из «Как вам это понравится», по мысли Оскара Кэмпбелла, являет случай «острой меланхолии, происшедшей из сущности флегмы».

Уолтера Шенди* можно посчитать жертвой лингвистического ассоцианизма — эта болезнь описана у Локка*. Стендалевский Жюльен Сорель написал с оглядкой на психологию Дестюта де Траси*, а разновидности любовного чувства классифицируются согласно трактату самого Стендаля «О любви». Побуждения и чувства Родиона Раскольникова обнаруживают известное знакомство автора с клинической психологией. Пруст разработал специальную психологическую теорию памяти, она выразилась даже в структуре его произведения. Конрад Эйкен*, Уолдо Фрэнк* и подобные им романисты исповедовали фрейдизм.

Закономерен вопрос, насколько успешно писатель воплощает в своих героях и отношениях между ними те или иные положения психологических теорий. Просто констатировать его знакомство с ними совершенно недостаточно. Они могут быть «материалом», «содержанием», как и всякая информация, допустимая в художественной литературе, — как сведения из области навигации, астрономии, истории. В иных случаях нелишне усомниться, строже отмерить дань современной психологии. Скорее всего, ошибочно трактовать Гамлета или Жака в понятиях елизаветинской психологии, поскольку она вся была клубок противоречий, а главное — и Гамлет, и Жак к понятию «типа» несводимы. Раскольников и Сорель, положим, скроены по определенным психологическим образцам, но сколько в них недоговоренности, непоследовательности. Порою поведение Сореля совершенно мелодраматично. Неудовлетворительно мотивируется преступление Раскольникова. Эти книги не психологические исследования и не демонстрация на практике определенных тео-

рий: это в первую очередь драмы, точнее — мелодрамы, в которых эффектные ситуации важнее реалистических психологических мотивировок. И если взглянуть в романы «потока сознания», то очень скоро выяснится, что они отнюдь не дают «подлинного» воспроизведения духовных процессов: «поток сознания» — это своего рода драматический прием, позволяющий нам изнутри увидеть и Бенджи, идиота из «Шума и ярости» Фолкнера, и Мэрион Блум из «Улисса». В этом приеме совсем мало от науки и решительно ничего «реалистического» *.

Допустим, писателю удалось сделать своих героев «психологически правдоподобными»; в этом случае возникает вопрос, есть ли за этим правдоподобием художественная ценность. Великое искусство, как правило, ставит психологию — и современную ему, и последующих времен — с ног на голову, оно ошеломляет немислимыми ситуациями, фантастическими мотивами. Требовать психологического правдоподобия (как и требовать социального реализма) — значит впадать в бескрылый натурализм *. В отдельных случаях, разумеется, психологическая интуиция помогает умножить художественное богатство произведения, подкрепив и обосновав столь бесспорно важные художественные ценности, как сложность и слаженность структуры. Однако это именно интуиция, ей специально не научишься. Психология как сознающая себя систематизированная теория духовной жизни искусству бесполезна * и никакой художественной ценности в себе не заключает.

Художника умозрительного склада психология еще может приблизить к реальности, она может развить его наблюдательность, открыть новые сферы приложения творческих сил. Но по существу своему психология только подготовительный этап творчества.

В произведении искусства «психологическая правда» обладает художественной ценностью при одном-единственном условии — если она взаимодействует с упорядоченной сложностью структуры, если, коротко говоря, она сама искусство.

9. ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО

Литература есть общественный институт, использующий в качестве средства выражения язык — также творение общественное. Общественны по самой своей природе и такие литературные средства, как символика, размер. Только в обществе могли возникнуть эти общепринятые условности и нормы. Далее, литература «изображает» жизнь, а жизнь в широком смысле слова — это жизнь общества, хотя предметом литературного «подражания» бывали и естественный мир природы, и внутренний, субъективный мир отдельного человека. Поэт такой же член общества, как все другие, он занимает определенное общественное положение, получает известное общественное

признание и поощрение. Он обращается к определенной аудитории, хотя и рассредоточенной во времени и пространстве. Литература нарождалась и развивалась, как правило, в самой тесной связи с другими общественными системами: в первобытном обществе, например, практически невозможно отделить поэзию от ритуала, магии, труда и игры. Наконец, у литературы есть общественная функция, есть «назначение», ее нельзя свести к индивидуальному потреблению. Таким образом, возникающие при изучении литературы вопросы — все по преимуществу вопросы общественные, как-то: традиция и условность, нормы и жанры, символы и мифы. «Эстетические установления не основываются на общественных, они даже не часть их, они суть общественные установления определенного типа, теснейшим образом взаимосвязанные со всеми прочими социальными институтами» — к этим словам Томарса нечего добавить.

Однако чаще проблема «литература и общество» ставится в более узком аспекте и преимущественно с внешней стороны. Отношение литературы к определенной общественной ситуации, вообще к экономическому, общественному и политическому укладу — вот обычные темы исследований. Делаются попытки показать и обосновать влияние общества на литературу, определить место литературы в общественной жизни. Этот социологический подход к изучению литературы в особенности принят сторонниками известной общественной доктрины. Марксистские критики не только изучают взаимосвязи между литературой и обществом*, но претендуют на точное знание того, какими должны быть эти взаимосвязи как в нынешний век, так и в будущем «бесклассовом» обществе. Это оценочная критика, критический «суд», она строится на нелитературных критериях — политических, эстетических. Критики-марксисты не только указывают место и значение художественного произведения в обществе, но разъясняют, какими они якобы были на самом деле, какими им надлежало быть. Они выступают не только исследователями литературного процесса и общественной жизни, но еще пророками, наставниками, пропагандистами, и они сплошь и рядом смешивают эти роли.

Разговор о взаимосвязях между литературой и обществом обычно начинают с высказывания Де Бональда: «Литература есть изображение общества». Но как это понимать? Если так, что в любой конкретный отрезок времени литература, подобно зеркалу, «верно» отражает наличную общественную ситуацию, — тогда эта аксиома неверна; плоско, банально и маловразумительно утверждение, что литература отражает некоторые стороны общественной действительности. Сказать же, что литература отражает жизнь, значит окончательно залутать вопрос. Писатель неизбежно выражает свой жизненный опыт и свое мировосприятие, но явно бессмысленно полагать, что он исчерпывающе полно отразил жизнь во всей ее полноте — даже

ограниченную рамками определенного периода времени. Заявления, что автор должен отражать жизнь своего времени во всей ее полноте*, что он должен быть «представителем» своего века и общества, основываются на специфическом оценочном критерии. И само собой разумеется, выражения «во всей полноте» и «представитель» требуют основательной интерпретации, уточнений: в подавляющем большинстве критическая литература этого рода обязывает писателя разбираться в специфических общественных отношениях — например, знать о положении пролетариата; далее, писателю даже может вменяться в обязанность единство с критиком по идейно-политическим вопросам.

В гегелевской критике и у Тэна* историческая и общественная значимость попросту отождествляются с художественной. (Художник выражает истину, и потому, с необходимостью, также истину историческую и общественную.)

Произведения искусства «выступают как документы, поскольку они обладают непреходящей ценностью». Постулируется, что гений и век находятся в согласии. «Представительность», «социальная истина» выступают, таким образом, одновременно как цель и источник художественной ценности. Посредственные, заурядные произведения искусства, являясь в глазах современного социолога подчас более ценными общественными документами, по мысли Тэна, невыразительны и, стало быть, непредставительны. Литература не является отражением общественного процесса: она есть сама сущность, дух всей истории.

Вероятно, лучше на время отставить проблему оценочной критики и прежде выяснить картину реальных отношений между литературой и обществом. Эти наглядные, в отличие от постулируемых, отношения достаточно легко поддаются классификации.

На первом плане — социология писателя, писательской профессии и литературных установлений, то есть весь круг вопросов, составляющих экономическую основу литературного труда: социальное происхождение и общественное положение писателя, его мировоззрение, характеризующее также его в литературную деятельность и выступления. Затем проблема общественного содержания самих литературных произведений, их место и значение в общественной жизни. И наконец, проблема читателя и общественного воздействия литературы. Социология писателя, общественное содержание художественных произведений и влияние литературы на общество — все эти три грани одной проблемы так или иначе связаны с вопросом детерминированности литературы, ее зависимости от социального окружения, перемен в общественной жизни. Нам предстоит выяснить характер этой зависимости, или причинности; в конечном итоге мы приблизимся к проблеме культурной интеграции, где в первую очередь нас будет занимать вопрос, как интегрируется наша собственная культура.

Поскольку писатель является членом общества, его можно изучать как существо общественное. Хотя основным источником будет его биография, подобное изучение можно легко расширить, включив исследование среды, в которой писатель родился и рос. Можно собрать сведения о социальном происхождении и домашней обстановке писателя, о его материальном положении. Можно абсолютно точно вычислить степень участия в истории литературы представителей аристократии, буржуазии и пролетариата; например, мы можем убедительно показать решающую роль в формировании американской литературы выходцев из интеллигенции и коммерсантов. Статистика подтвердит, что в Европе нового времени литература комплектовалась в основном из представителей средних классов, поскольку аристократия лихорадочно рвалась к славе либо к покою, а низшие классы имели мало возможностей получить образование. Для Англии эта схема подойдет лишь с большими оговорками. Дети крестьян и городских тружеников — нечастые гости в английской литературе прошедших веков: исключения, подобные Бернсу или Карлейлю, отчасти объясняются демократизмом шотландской школьной системы. Но в английской литературе чрезвычайно важную роль сыграла аристократия — может быть, еще потому, что она не была отгорожена глухой стеной от интеллигенции, как это имело место в других странах, не знавших права первородства. С другой стороны, за некоторыми исключениями, все новые русские писатели до Гончарова и Чехова были аристократами. Даже Достоевский номинально был дворянин, хотя его отец, лекарь московской больницы для бедных, лишь к старости обзавелся землей и крепостными.

Итак, собрать подобные сведения достаточно легко. Труднее их интерпретировать. Социальное происхождение — гарантирует ли оно определенное классовое сознание и соответствующий образ действий? Шелли, Карлейль и Толстой — яркие примеры «предательства» интересов своего класса. Большинство писателей-коммунистов за пределами России по своему происхождению не принадлежат к пролетариату. Советские и критики-марксисты других стран провели широкие исследования, стремясь точно определить как социальное происхождение, так и социальную принадлежность русских писателей. Так, П. Н. Сакулин* в новейшей русской литературе выделяет соответственно несколько литератур: крестьянскую, мелкобуржуазную, литературу демократически настроенной интеллигенции, литературу деклассированной интеллигенции, буржуазную, аристократическую и литературу революционного пролетариата. Изучая литературу предшествующего периода, русские ученые внимательно образом делят русскую аристократию* на множество групп и подгрупп, дабы на основании унаследованных состояний и первоначальных условий формирования личности отнести в соответствующий разряд Пушкина и Гоголя, Тургенева и Тол-

стого. Однако доказать, что Пушкин выражал интересы обедневшего дворянства, а Гоголь — украинских мелких землевладельцев, — задача чрезвычайно трудная, такому выводу противоречит смысл и пафос их творчества, преодолевающего барьеры группы, класса и времени.

В кругу проблем, определяемых общественным состоянием писателя, его социальной принадлежностью, мировоззрением, социальное происхождение играет скромную роль — известно, что писатели часто ставят себя на службу интересам другого класса. Придворная поэзия в основном создавалась выходцами из низших сословий, воспринявших мировоззрения и вкусы своих покровителей.

К изучению классовой принадлежности и общественных симпатий писателя, как и его мировоззрения, привлекаются не только его художественные произведения, но зачастую и биографические внеслитературные документы. Будучи гражданским лицом, он высказывался по актуальным общественно-политическим проблемам, участвовал в идейной борьбе своего времени.

Литературоведение проделало значительную работу, систематизируя политические и общественные взгляды отдельных писателей, причем в последнее время акцент все больше смещается в сторону экономических предпосылок этих взглядов. Доказывая, например, что в экономических вопросах Бен Джонсон непоколебимо стоял на позициях средневековья, Л. С. Найт констатирует, что объектом его (и некоторых драматургов-современников) сатиры было пабивавшее силу сословие ростовщиков, монополистов, спекулянтов и «предпринимателей». В политическом контексте времени интерпретировались многие произведения художественного слова — например, «хроника» Шекспира, «Путешествия Гулливера» Свифта. Однако никак нельзя смешивать действительное общественное значение творчества с официальными заявлениями, обращениями и определенными действиями писателя. Характерный пример — Бальзак. На словах он постоянно признавался в симпатиях к старому порядку, к аристократии и церкви, а его интерес и воображение художника были целиком поглощены образом стяжателя, спекулянта, сильного человека буржуазной эпохи. Между теорией и практикой, исповеданием веры и творческой деятельностью может лежать пропасть*.

Систематизировав проблемы социального происхождения, социальной принадлежности и мировоззрения, мы выходим к вопросам социологии писателя как типа, который можно конкретизировать условиями определенного времени и места. Писателей можно различать по степени их участия в общественном процессе: пример активного участия дает массовая литература. Но бывают и случаи крайнего антагонизма — «общественную дистанцию» выдерживают представители богемы, poète

maudit¹, вообще свободный творческий гений. В целом литератор нового времени — особенно на Западе — заметным образом ослабил свои классовые узы. Сложилась «интеллигенция» — сравнительно независимая прослойка представителей свободных профессий. Задачи литературной социологии, таким образом, — охарактеризовать ее общественный статус, зависимость от правящего класса, определить ее экономическую базу и авторитет звания писателя в современном ему обществе.

Общая картина истории вопроса представляется достаточно ясной. В устном народном творчестве предстоит изучать роль певца или сказителя, самым непосредственным образом зависящих от расположения своей публики, — древнегреческого аэда, древнегерманского миннезингера, древнерусских и восточных сказителей. В древнегреческом полисе авторы трагедий и сочинители дифирамбов и гимнов (как Пипдар) занимали особое место, они в известной степени были на положении жрецов; сравнение Еврипида с Эсхилом выявит постепенную секуляризацию профессий. Придворные римские поэты — Virgilii, Гораций, Овидий — все зависели от щедрости и милости Августа и Мecenата.

В Средние века мы застаем монаха в келье, трубадура и миннезингера при дворе или в замке барона, бродячих школяров на дорогах. Писателем был либо церковный клирик или ученый, либо певец, шут, менестрель. Но уже были поэты-любители, дилланты, и в их числе даже короли — Венцеслав II Богемский, Иаков I Шотландский. В Германии миннезингеры организуются в специальные поэтические гильдии, это горожане, для которых поэзия стала профессией. В эпоху Возрождения формируется тип «гуманиста»: в достаточной степени свободный от общественных уз, он разъезжает по свету, предлагая свои услуги то одному патрону, то другому. Петрарка, первый в новой истории poeta laureatus², чрезвычайно высоко ставил миссию поэта; напротив, Аретино* — прототип литературного шантажиста-дельца, которого больше боялся, нежели уважают и почитают.

В последующие века функции патрона переходят от всякого рода знатных и незнатных покровителей к издателям, диктующим конъюнктуру. К слову сказать, аристократия далеко не везде монополизировала покровительство искусствам. Некоторые литературные виды находили поддержку у церкви, затем у театра. В Англии практика меценатства идет на убыль с начала XVIII века. Освободившись от своих благодетелей и еще не имея возможности целиком полагаться на поддержку читательской публики, литература какое-то время буквально сидела на хлебе и воде. Молодые годы д-ра Джонсона с их литературной

¹ «Проклятый поэт» (франц.).

² Поэт-лауреат (итал.).

поденщиной на Граб-стрит и дерзкой отповедью лорду Честер-филду* — яркое свидетельство этих перемен. А ведь поколением раньше перевод Гомера принес Попу целое состояние, поскольку, не считаясь с расходами, на него подписывались и знать, и университеты.

Но настоящий финансовый успех литература познала лишь в XIX веке, когда вкус и общественное мнение почти целиком определялись влиянием Скотта и Байрона. В континентальной Европе росту авторитета и независимости писателя в огромной степени содействовали Вольтер и Гёте. Умножение читательской публики, основание влиятельных «обзрений» типа «Эдинбургского» и «Квотерли» все заметнее выдвигали литературу на положение почти независимого общественного «института» (в 1822 году Проспер де Барант относил этот процесс уже к XVIII веку).

«Отличительной чертой печатной продукции XIX столетия,— отмечает Эшли Торндайк,— является не стремление к упрощенности, к среднему уровню, а, скорее, ее специализация. Эта печатная продукция более не адресовалась некой однородной публике: она имела дело с разномастной читательской публикой и соответственно допускала великое разнообразие предметов изображения, творческих и иных установок». Ту же мысль проводит К. Д. Ливис в работе «Беллетристика и читательская публика»: в XVIII веке грамотный крестьянин вынужден был читать те же книги, что джентри и университетский люд; для XIX же века правильнее говорить не «читательская публика», а «разные читательские слои». В наше время издательские аннотации и роспись журналов буквально пестрят рубриками: для детей от 9 до 10 лет, для подростков, «для одиноких», торговые бюллетени, журналы для дома и семьи, еженедельники для воскресных школ, вестерны, приключенческие романы. Издатели, журналисты, писатели — все пынче специализируются.

Таким образом, изучение экономического базиса литературы и общественного статуса писателя теснейшим образом связано с изучением аудитории, к которой обращено его творчество и от которой он материально зависит. Даже покровитель-аристократ уже аудитория, и зачастую аудитория требовательная, поскольку он требует, чтобы произведение искусства не только курило фимнам лично ему, но еще удовлетворяло потребности его класса. На ранних же этапах общественного развития, в устном народном творчестве, зависимость автора от аудитории была вообще решающей: если сочинение не получало немедленного одобрения, оно попросту дальше не распространялось. Достаточно ощутима и роль театральной публики. Делались даже попытки объяснить периодизацию творчества Шекспира и эволюцию его стиля сменой публики: дававший спектакли под открытым небом «Глобус» посещала разношерстная публика, а

в крытый «Блэкфрайэрс» ходила знать. Позже, когда читательская аудитория численно стремительно возрастет, рассивается и теряет однородность, неоднозначные взаимоотношения между нею и автором исследовать труднее, они приобретают все более опосредованный, косвенный характер. Увеличивается число посредников между автором и публикой. Предметом исследований может стать роль таких общественных институтов и сообществ, как салон, кафе, клуб, академия, университет. Или история критических обзоров и журналов, издательств. В роли ответственного посредника все заметнее выступит критик; кружки знатоков, библиофилов и книжных собирателей могут оказывать поддержку определенным видам литературной продукции; наконец, околολитературная среда может создать благоприятную для писателя атмосферу. Например, в Америке женщины (согласно наблюдениям Веблена*) стали законодательницами литературного вкуса, поскольку их назначение сводилось к тому, чтобы доставлять утомленному бизнесмену искупительное наслаждение досугом и искусствами.

Однако старый регулирующий механизм еще остается в силе. Все современные правительства* в той или иной степени поддерживают, пестуют литературу, а опека, естественно, означает контроль и надзор. Это воздействие может быть как негативным (репрессии, сжигание книг, цензура, принуждение к молчанию, травля), так и позитивным (поощрение национализма «крови и почвы», в Советской России — «социалистического реализма»). Подчинив литературу специфической идеологии, государство все-таки оказалось неспособным создать подлинно великое искусство, но это не меняет дела: правительственное руководство литературой эффективно в том смысле, что дает возможность творить всем, кто добровольно или поневоле принимает официальные предписания. И поэтому в Советской России — во всяком случае, в теории — литература снова становится общественным искусством, художник возвращается к неразрывному единству с обществом.

Успех книги, ее последующая жизнь и новое признание, как репутация и слава писателя, — это, главным образом, социальный феномен. Отчасти, разумеется, это проблема истории литературы, поскольку слава и репутация писателя измеряются его влиянием на творчество других писателей, его способностью преобразовать, обновить литературную традицию. С другой стороны, репутация писателя есть вопрос литературной критики, она складывается из более или менее официальных мнений, якобы представляющих позицию «рядового читателя». Таким образом, если «карусель вкусов» есть вопрос «социальный», то под него можно подвести и более определенное социологическое обоснование — тщательным исследованием можно раскрыть секрет успеха произведения среди определенной категории читателей, собственно говоря, и обеспечивших этот успех. Коли-

чество изданий, число проданных экземпляров подтвердят верность выводов.

Общественное расслоение прямым образом отражается в калейдоскопе общественного вкуса. Нормы, принятые в высших слоях общества, обычно перенимаются низшими; но бывает и обратная картина — например, интерес к фольклору и первобытному искусству. Успехи в политической и общественной жизни отнюдь не связаны с прогрессом в эстетике: буржуазия завосвала литературу задолго до побед на политическом фронте. Общественное расслоение может быть запутано и даже как бы отменено в вопросах вкуса разницей возрастной и половой, деятельностью определенных групп и сообществ. Важным феноменом в современной литературе является также мода: дух соперничества в нашем непостоянном обществе приводит к тому, что нормы высших классов стремительно перенимаются и постоянно требуют замены. Нынешняя лихорадка общественного вкуса, безусловно, является отражением стремительных общественных перемен за истекшие десятилетия, а также свидетельством ослабления связей между художником и публикой.

Изоляция современного писателя от общества, выразившаяся в существовании Граб-стрит, Богемы, Гринвич-вилледж и американцев-экспатриантов, требует социологического изучения. Русский социалист Георгий Плеханов так объяснял происхождение доктрины «искусства для искусства»: художники чувствуют «непреодолимое противоречие между своими целями и целями общества, к которому они принадлежат. Нужно, чтобы они были чрезвычайно враждебно настроены к этому обществу и не видели путей изменить его». Некоторые из этих проблем затронул в «Социологии литературного вкуса» Левиц Л. Шюкин*; в другой своей работе он детально исследовал роль семьи и женщины в формировании читательской публики XVIII столетия.

И несмотря на богатейший собранный материал, можно по пальцам пересчитать попытки обстоятельно разобраться в характере отношений между литературным процессом и его экономическими предпосылками или хотя бы уяснить, в чем конкретно проявилось влияние публики на писателя. Ясно, что вопрос не сводится к прямой зависимости либо послушному следованию предписаниям патрона или публики. Случается, что писатели создают свою собственную читательскую публику, и не зря Кольридж полагал, что каждый новый писатель должен сформировать вкус, чтобы иметь поддержку извне.

Что общество оказывает определенное влияние на писателя — это только одна сторона вопроса: писатель в свою очередь сам влияет на общество. Искусство не просто воспроизводит жизнь, но дает ей определенное оформление. Следуя примеру вымышленных героев и героинь, люди устраивают свою жизнь. С оглядкой на книгу (это могут быть и «Страдания молодого

Вертера» Гёте, и «Три мушкетера» Дюма) люди любят, совершают преступления, кончают жизнь самоубийством. Но возможно ли точно определить влияние книги на ее читателей? Или сатиры — будет ли нам когда-нибудь доступно оценить масштабы ее воздействия? Нам говорят: Аддисон способствовал смягчению нравов в обществе, Диккенс побудил к проведению реформ, улучшивших положение в тюрьмах для должников, в закрытых школах и рабочих домах — но верно ли все это? И верно ли, что Гарриет Бичер Стоу действительно была той «маленькой женщиной, которая развязала большую войну»? И что отношение читателей-северян к великой войне миссис Бичер Стоу переменялось после «Унесенных ветром»? * Можно ли говорить о воздействии Хемингуэя и Фолкнера на своих читателей? И сколь велико участие литературы в зарождении современного национализма? Ведь исторические романы Вальтера Скотта, Генрика Сенкевича и Алонза Ирассека весьма определенно поддерживали растущее чувство национального достоинства, закрепили в народной памяти известные исторические события.

Можно с достаточной уверенностью предположить, что на молодежь литература воздействует вернее и сильнее, чем на старшее поколение, что неискушенные читатели доверчиво видят в ней копию жизни, а не интерпретацию ее, и что, наконец, читатели, чей круг чтения ограничен, больше благоволяют перед книгой, нежели широко, профессионально начитанные люди. А можно ли пойти дальше этих предположений? Например, используя анкеты либо иные методы социологического исследования? Нет, объективной картины мы так и не получим, поскольку каждый индивидуальный случай будет целиком зависеть от памяти и аналитических способностей испытуемого, полученные же показатели подвергнутся кодификации и оценке столь же небезупречного мыслительного аппарата испытателя. Однако вопрос «Как литература воздействует на свою аудиторию?» — вопрос эмпирический, и если отвечать на него, то только апеллируя к опыту; поскольку же литературу (и общество) в данном случае мы рассматриваем в самом широком смысле, то следует апеллировать не к опыту искушенного знатока, но к опыту всего человечества. Мы только-только подошли к изучению этих проблем.

В обычной литературоведческой практике взаимоотношения между литературой и обществом чаще всего сводятся к тому, что литературное произведение исследуют как общественный документ, якобы отразивший определенную общественную ситуацию. Разумеется, какое-то представление о социальной действительности литература дает, и эта функция литературы получила признание еще в самом начале ее систематического исследования. Уже первый историк английской поэзии, Томас Уртон *, признавал за литературой «то чрезвычайное достоинство,

что она правдиво сообщает черты своего времени и содержит необычайно живые и выразительные картины нравов; и он, и множество nasledовавших ему антикваров рассматривали литературу как хранилище костюмов и обычаев, это был только источник для истории цивилизации, в первую очередь — истории пришедшего в упадок рыцарства. А сегодня многие читатели основывают свое знакомство с зарубежной жизнью на чтении романов Синклера Льюиса и Голсуорси, Бальзака и Тургенева.

Если к литературе подходить как к социальному документу, то естественно увидеть в ней отражение определенных моментов истории общества. Чосер и Лэнгленд оставили каждый свою картину общества XIV века. «Пролог» к «Кентерберийским рассказам» издавна принято считать исчерпывающей галереей общественных типов. О жизни средних слоев общества в елизаветинской Англии некоторое представление дают «Виндзорские насмешницы» Шекспира, пьесы Бена Джонсона, Томаса Делони. Аддисон, Филдинг и Смоллет изображают новую буржуазию XVIII столетия; сельское джентри и духовенство начала XIX века сходят со страниц романов Джейн Остин; викторианскую Англию изображали Тrollop, Теккерей и Диккенс. В начале нашего века Голсуорси отображал жизнь верхушки средних слоев общества, Уэллс, напротив, выводил низшие слои общества, был провинциальных городишек описывал Беннет.

Американский роман от Бичер Стоу и Хоуэллса до Фаррелла и Стейнбека также дает калейдоскоп фрагментов общественной жизни. Париж и Франция после Реставрации запечатлелись в судьбах сотен героев «Человеческой комедии» Бальзака. С бесконечным вниманием перебирает различные оттенки распада французской аристократии Пруст. В романах Тургенев и Толстого мы застаем помещичью Россию XIX века, чеховские пьесы и рассказы приоткрывают мир купечества и интеллигенции, Шолохов познакомил нас с колхозниками.

Примеры можно продолжать до бесконечности. Можно четко выявить «мир» каждого писателя, выяснить, какое место занимают в нем любовь и брак, работа, интеллигенция, как изображается духовное сословие — глупы они или умны, непорочны или лицемерны; можно поразмышлять о морях Джейн Остин, *arrivistes*¹ Пруста, замужних дамах Хоуэллса. Плодом таких размышлений явятся монографии типа «Землевладелец и арендатор в американской беллетристике девятнадцатого века», «Моряки в английской прозе и драме», «Американцы ирландского происхождения в художественной прозе двадцатого века».

И однако ценность этих исследований невелика, если они заведомо отводят литературе роль безучастного зеркала, мертвой копии и, таким образом, низводят ее до положения

¹ Карьеристы (франц.).

общественного документа. Они имеют смысл только в том случае, если мы знаем художественный метод исследуемого романиста и можем ответить не общими словами, а конкретно на вопрос, каково соотношение между изображаемой картиной и социальной действительностью. Преследовал автор реалистический замысел либо намеревался дать отчасти сатиру, карикатуру или, положим, романтически идеализированную картину? В своей удивительно трезвой работе «Аристократия и средние слои общества в Германии» Кон-Брамштедт справедливо предостерегает:

«Только зная структуру общества по другим, не чисто литературным источникам, можно утверждать, что те или иные общественные типы и их поведение воспроизведены в романе с той или иной степенью полноты... В каждом отдельном случае надлежит со всей осторожностью выделить воображаемое, действительное и желаемое...»

Используя концентрацию идеальных «социальных типов» Макса Вебера *, ученый исследует такие общественные явления, как классовая ненависть, поведение парвеню, снобизм, отношение к евреям; выводы, к которым он приходит, убеждают, что подобные общественные явления не столько даже объективная данность и модели поведения, сколько сложное переплетение отношений, и потому наиболее полное выражение они получают в беллетристике. Историкам общественной жизни отнюдь не возбраняется использовать литературный материал, но надо уметь верно его интерпретировать. Изучая же древние эпохи, ученые просто вынуждены пользоваться литературным и близким к нему материалом ввиду отсутствия современных социологических свидетельств — специальных политических и экономических исследований и по вопросам, представляющим общественный интерес.

Любопытным показателем общественных взаимоотношений являются герои и героини художественной литературы, например злодеи и авантюристки. Изучение этих персонажей неизменно подводит к истории этических и религиозных идей. Мы знаем, кого средневековые считали «предателем», как оно относилось к ростовщичеству, перекочевавшему в Возрождение и давшему образ Шейлока, а позже — мольеровского «Скупого». Какой «смертный грех» в новое время олицетворяла фигура злодея, и какую мораль он попирает — личную или общественную? Был ли он вдохновенным мастером совращения либо просто охотником за деньгами вдовы?

Классический пример — английская комедия Реставрации. Прав ли Лэм *, видевший в ней только блаженное царство рогоносцев, волшебный край адюльтера и инсценированных браков? Или все же прав Маколей, убеждавший нас, что это лишь — правдивое изображение нравов разлагающейся, легкомысленной и жестокой аристократии? А может, следует отбросить

обе крайности и попытаться выяснить, какая конкретно общественная группа создавала это искусство и в расчете на какую публику? И попытаться также выяснить, было это искусство натуралистическим или оно стилизация? Наконец, можем ли мы забывать о таких вещах, как сатира и ирония, самоосмеяние и вымысел? Как вся литература, эти пьесы не могут быть прямыми документальными свидетельствами; как во всякой пьесе, в них есть традиционные персонажи и ситуации, театральные браки и сценические формы их урегулирования. Подытоживая свои наблюдения над комедией Реставрации, Столл * пишет: «Очевидно, перед нами не «реальное общество» и не правдоподобная картина хотя бы даже «светской жизни»; очевидно также, что это не Англия, и даже не Англия «при Стюартах» — ни до ни после Революции или Великого мятежа».

Работы Столла и подобные им справедливо акцентируют роль литературного этикета и традиции в создании художественного произведения, однако этим отнюдь не снимается проблема отношений между литературой и обществом. Даже самая темная аллегория, или совершенно невероятная пастораль, или до невозможности свирепый фарс — даже они, если с толком разобраться, дадут какое-то представление об общественной жизни на определенном этапе.

Являясь частью культуры, литература существует только в социальном контексте, ей нужна среда. Знаменитая триада Тэна — раса, среда и момент — на практике означала исключительно изучение среды. Раса — неопределенная по существу зафиксированная цельность, Тэн очень свободно оперировал ею. Зачастую ее отождествляли с «национальным» характером, или, как было принято говорить в Англии и Франции, — национальным «духом». «Момент» легко сводится к понятию «среды». Ведь перемены во времени суть перемены в окружающей обстановке. Вот и выходит, что, только заинтересовавшись непосредственно понятием «среды», мы приблизимся к насущным задачам литературоведческого анализа. Мы прежде всего уясним для себя, что для художественного произведения ближайшая «окружающая обстановка» — это лингвистическая и литературная традиция * и что в свою очередь эта традиция определяется общим культурным «климатом». Далекое не прямым образом связана литература с конкретной экономической, политической и общественной ситуацией. Само собой разумеется, все сферы человеческой деятельности взаимосвязаны между собой, и в конечном счете можно проследить некую связь между способом производства и литературой, коль скоро экономическая система предполагает наличие власти и, стало быть, контролирует формы семейной жизни. А семье принадлежит чрезвычайно важная роль — и в образовании, и в определении понятий идеальной и земной любви, и, наконец, в сохранении традиционных форм душевных переживаний. Таким образом, даже лирическую

поэзию можно связать с этикетом любви, религиозными пред-
рассудками и принятыми в обществе взглядами на челове-
ческую природу. Но это могут быть весьма косвенные, опосредо-
ванные связи.

И однако, кажется невозможным принять точку зрения, ко-
торая объявляет «первопричиной» всей многогранной челове-
ческой деятельности какую-то одну-единственную сферу его
проявления: например, Тэн обуславливает творчество комбина-
цией климатического, биологического и социального факторов;
Гегель и гегельянцы признают единственной движущей силой
истории «дух»; марксисты выводят все решительно из способа
производства *. Однако на протяжении многих веков, отделяю-
щих раннее средневековье от набирающего силу капитализма, не
произошло никаких радикальных перемен в технике, в то время
как культурная жизнь — и в особенности литература — измени-
лась до неузнаваемости. Да и не было, пожалуй, случая, чтобы
литература чутко откликалась на технический прогресс в обще-
стве — в лучшем случае она это делала с запозданием: только
в сороковые годы XIX века промышленная революция потрясла
английский роман (Элизабет Гаскелл, Кингсли, Шарлотта
Бронте), но задолго до этого о ней свидетельствовали эконо-
мисты и общественные деятели.

Общественная ситуация может лишь способствовать реали-
зации определенных эстетических ценностей, но никак не их
возникновению. В общих чертах мы можем себе представить,
какие формы искусства возможны в данном обществе, а какие
нет; зато совершенно невозможно предсказать, что именно эти
формы искусства осуществляются. Многие марксисты (впрочем, не
только они) протягивают самые прямые связи между экономи-
кой и литературой. Например, Джон Мейнард Кейнс, в литера-
туре совсем бесполезный человек, объяснил появление Шекс-
пира тем обстоятельством, что «благодаря нашему материаль-
ному положению мы уже были в состоянии позволить себе
такую роскошь, как Шекспир. В бодрящей атмосфере всеобщего
оживления и экономической безоблачности нарождались вели-
кие писатели».

Но почему-то они не нарождались в другие времена — ска-
жем, во время экономического бума в Соединенных Штатах
20-х годов, не говоря уж о том, что этот оптимистический вари-
ант появления Шекспира вызывает желание поспорить. Проти-
воположная точка зрения, высказанная русским марксистом,
также мало проясняет суть дела: «Трагическое мировоззрение
Шекспира вытекало из драматического положения феодалской
аристократии, которая в царствование Елизаветы утратила
роль руководящей силы в обществе».

Растворенные в смутных категориях оптимизма и пессимиз-
ма, подобные взаимоисключающие суждения бессильны вы-
явить конкретное социальное содержание шекспировских пьес,

уяснить его политическую программу (а она ясно прочитывается в его хрониках), понять его общественный статус.

Неудачные цитаты, однако, не могут бесповоротно скомпрометировать экономический подход к литературе. Кстати, Маркс в целом отчетливо сознавал косвенную природу отношений между литературой и обществом, хотя порою приходил к причудливым выводам. Во вступлении к «Критике политической экономии» он признавал, что «некоторые периоды высочайшего развития искусства не стоят в прямой связи с общим развитием общества — ни с его материальным базисом, ни с его внутренней организацией. Сравните Древнюю Грецию с современными народами, даже с Шекспиром». Маркс также справедливо заключал, что современное разделение труда приводит в известное противоречие три фактора общественного процесса (три «момента», согласно гегельянской терминологии) — «производительные силы», «производственные отношения» и «сознание». Он рисовал почти утопическую картину будущего бесклассового общества, в котором вновь не будет разделения труда, а художник, как в былые времена, будет интегрирован в общество. Маркс считал, что любой человек может быть превосходным и даже оригинальным художником. «В коммунистическом обществе не будет художников, но будут люди, которые наряду с другими делами также пишут картины».

«Вульгарные марксисты» говорят: такие-то писатели были буржуазные писатели, высказавшие реакционные либо прогрессивные взгляды на церковь и государство. Возникает любопытное противоречие между жестким детерминизмом, согласно которому «бытие» определяет «сознание», и, стало быть, буржуазником иным быть не может, — и традиционным нравственным суждением, по которому буржуа приговора́ется к позорному столбу именно за свои взгляды. Известно, что в России перешедшие на сторону пролетариата писатели буржуазного происхождения постоянно вызывали сомнения в искренности своих чувств, и всякая художественная неудача или гражданское недоразумение неизменно относились за счет их классового происхождения. Но если прогресс, согласно марксистской точке зрения, есть путь от феодализма через капитализм к диктатуре пролетариата, то логично ожидать, чтобы марксист приветствовал прогрессивные этапы этого пути. Он должен положительно оценить роль буржуазии на раннем этапе капиталистического развития, когда буржуа боролся с живучим феодализмом. Однако зачастую критики-марксисты смотрят на писателей прошлого глазами XX века либо, как это делают весьма неортодоксальные Смирнов * и Греб *, выдают буржуазному писателю охранную грамоту о его всечеловеческом гуманизме. Смирнов, например, приходит к заключению, что Шекспир был «гуманист-идеолог класса буржуазии, выразитель ее программы, выдвинутой в первых схватках с феодальным порядком от имени

всего человечества». Однако концепция гуманизма, универсальности искусства, противоречит центральной мысли марксизма*, релятивистской по своему существу.

Марксистское литературоведение успешно решает одну задачу — раскрытие потаенного, латентного общественного смысла писательского труда. В этом смысле оно — такая же техника интерпретации*, как интуитивистские методики Фрейда, Ницше, Парето, как «социология познания» Шелера-Мангейма. Все поименованные здесь интеллектуалы отказывались верить интеллекту, не доверяли ясно высказанной доктрине, мало-мальски ответственному заявлению. Основное различие между ними то, что у Фрейда и Ницше методы психологические, в то время как анализ «остатков» и «производных» у Парето и техника анализа «идеологии» у Шелера-Мангейма по своему характеру социологические.

Усилиями таких ученых, как Макс Шелер, Макс Вебер и Карл Мангейм*, «социология познания» представляет собой отлично проработанную систему и в ряде случаев выгодно выделяется среди конкурирующих методик. Она не только сосредоточивает внимание на возможных и необходимых мотивах той или иной идеологической позиции, но и выявляет скрытые симпатии и антипатии самого исследователя. Таким образом, это методика самокритическая и рефлекслирующая, порою даже болезненно рефлекслирующая. К тому же «социология познания» в меньшей степени, чем марксизм или фрейдизм, склонна придавать одному-единственному фактору монопольное положение вершителя всех перемен. Поручить эту роль религиозному фактору безуспешно попытался Макс Вебер, и однако, его работы по социологии религии ценны именно попыткой определить влияние идеологических факторов на экономические отношения и институты; прежде рассматривалось только влияние экономики на идеологию. Было бы весьма своевременно подобным образом исследовать влияние литературы на перемены в общественной жизни, хотя трудности, с которыми столкнулся Вебер, видимо, останутся и здесь. Действительно, чисто литературный фактор так же трудно выделить, как и религиозный, и совсем трудно решить вопрос, определяется влияние именно этим фактором, а не какими-то другими силами, в отношении которых он может выступать в функции «хранилища» или «канала».

Слабую сторону «социологии познания» составляет ее чрезмерный историзм; «социология познания» приходит к законченному скептицизму — вопреки своему центральному утверждению: синтезируя и, стало быть, нейтрализуя противоборствующие тенденции, можно прийти к «объективности». В приложении к литературе «социология познания» страдает также неспособностью связать «содержание» и «форму». Занимаясь, подобно марксизму, иррациональным истолкованием, она не может предложить эстетике, а также критическому анализу и оценке

рациональных оснований. Это, впрочем, общая черта всех методик, основанных на внешнем подходе к литературе. Каузальное изучение пемного даст анализу, описанию и оценке литературного произведения.

Очевидно, что проблема «литература и общество» может осмысливаться и в иных понятиях — как взаимоотношения символического характера, многозначные: последовательность, гармония, связность, согласованность, структурная тождественность, стилистическая аналогия — в принципе неважно, каким словом или словосочетанием мы решим обозначить интеграцию культуры и взаимопроникающие отношения между различными сферами человеческой деятельности. Перебрав многие варианты, Сорокин * пришел к заключению, что степень интеграции варьируется в истории общественной жизни.

Марксизм не дает ответа на вопрос, в какой степени литература зависит от общества. Поэтому многие фундаментальные проблемы еще ждут своего исследователя. Время от времени, правда, ставится вопрос о социальной обусловленности жанров — отмечается, например, буржуазное происхождение романа; иногда заводится речь о жанровых разновидностях и отношениях между ними: так, Бергем довольно убедительно объясняет происхождение трагикомедии «воздействием буржуазной серьезности на аристократическое легкомыслие». К слову сказать, какие общественные предпосылки подготовили такой заметный литературный стиль, как романтизм? Вроде бы это буржуазное течение, и однако его идеология с самого начала была антибуржуазной, во всяком случае в Германии. В некоторых случаях идейная и тематическая зависимость литературы от общественных обстоятельств очевидна, и все-таки социальные корни литературных форм и стилей, жанров и действующих литературных норм исследовались далеко не достаточно.

Ближе всего к этим проблемам подошли работы, исследовавшие общественный генезис литературы; страдающая односторонностью теория Бюхера, согласно которой поэзия возникла из трудовых ритмов; многочисленные исследования антропологами магического назначения первобытного искусства; отмеченные превосходным знанием материала устремления Дж. Томсона наметить конкретные связи между древнегреческой трагедией и культом, ритуалами, а также с определенного рода демократической общественной революцией во времена Эсхила; достаточно наивная попытка Кристофера Кодуэлла * найти источники поэзии в эмоциональной жизни племени, в буржуазной «иллюзии» индивидуальной свободы.

Социальная обусловленность форм искусства должна выявляться однозначно и безоговорочно — только тогда можно ставить вопрос, могут ли социальные отношения быть «конструктивными» и входить в произведения искусства как определяющие моменты его художественности. Нам могут возразить:

«социальная истина» сама художественной ценности не представляет, однако она обосновывает сложность и связность — несомненные художественные ценности. Тем не менее это вовсе не общее правило. Существует великая литература, соотносимая с обществом слабо, даже вовсе не соотносимая; социальная литература — только разновидность литературы, и в теории литературы она занимает скромное место, если, конечно, не придерживаться того мнения, что литература призвана лишь «отражать» жизнь, в частности общественную жизнь. Но литература не обязана подменять социологию и политику. В ней самой ее оправдание и назначение.

10. ЛИТЕРАТУРА И ИДЕИ

Отношение между литературой и идеями может пониматься самым различным способом. Литературу часто представляют как своеобразную форму философии, и цель ее анализа — выявление основных идей. Студентов поощряют кратко излагать смысл произведения искусства и резюмировать его в виде широких обобщений. Некоторые литературоведы старшего поколения довели этот метод до абсурдных крайностей, прежде всего приходят на ум такие немецкие исследователи Шекспира, как, например, Ульрихи *, сформулировавший главную идею «Венецианского купца» как «*summum jus summa iniuria*»¹. Хотя сегодня большинство ученых и отказалось от сверхинтеллектуализации такого рода, тем не менее и поныне создаются исследования, рассматривающие литературу, как будто она является философским трактатом.

Противоположная точка зрения заключается в отрицании любой соотнесенности философии с литературой. В лекции «Философия и поэзия» Джордж Боас откровенно высказал это мнение: «Идеи в поэзии, как правило, ложны и не отличаются новизной, и никто старше шестнадцати не будет тратить времени на то, чтобы читать стихи просто ради того, что они говорят». Согласно Т. С. Элиоту, ни «Шекспир, ни Данте не были серьезными мыслителями». Можно признать справедливость утверждения Боаса, что интеллектуальное содержание большей части поэзии (а он, по-видимому, имеет в виду в основном лирическую поэзию) обычно сильно преувеличивается. Если мы подвергнем анализу многие известные стихи, восхваляемые за их философию, то, скорее всего, обнаружим лишь банальные мысли о смертности рода человеческого или изменчивости судьбы. Высокопарные пророчества викторианских поэтов, таких, как Браунинг, поразившие многих читателей как откровения, часто оказываются более или менее удачными версиями ходячих ис-

¹ Зд.: «закон в беззаконии» (лат.).

тин. Если даже у нас и могут вызвать восхищение некоторые высказывания общего характера вроде «Красота — это правда, а правда — красота» Китса, то мы можем поступать, как заблагорассудится с этими взаимообратимыми суждениями, пока не будем их воспринимать как резюме, служащее иллюстрацией вечности искусства, непостоянства человеческих чувств и красоты природы. Сведение произведения искусства к догматическому заявлению или, что еще хуже, к взятому вне контекста отрывку губительно для понимания уникальности любого произведения искусства, это разрушает его структуру и применяет чуждые ему критерии ценности.

Несомненно, литературу можно рассматривать как документ, принадлежащий истории идей и философии, поскольку история литературы отражает историю интеллекта и развивается параллельно с ней. Довольно часто либо откровенные заявления, либо косвенные факты указывают на зависимость поэта от какой-либо специфической философии или свидетельствуют, что он был непосредственно знаком с некогда хорошо известными философскими системами или по крайней мере имел представление об их основных концепциях.

В течение последних десятилетий целая группа американских ученых посвятила себя изучению этих вопросов, называя свой метод «историей идей». Этот термин, до известной степени вводящий в заблуждение, служит для обозначения специфического и ограниченного по сфере своего применения метода, разработанного и пропагандируемого А. О. Лавджоем. Лавджой блестяще продемонстрировал его эффективность в книге «Великая цепь бытия», которая прослеживает это натурфилософское представление о вселенной как о иерархической шкале природы от Платона до Шеллинга, находя отзвуки этой идеи во всех областях мысли: в философии в строгом смысле слова, в науке, теологии и, в специфическом преломлении, в литературе. История идей отличается от истории философии в двух отношениях. Лавджой ограничивает изучение истории философии лишь великими мыслителями, в то время как его собственно «история идей» охватывает также и мыслителей малых, включая поэтов, понимаемых как философы вторичные. Следующее его разграничение заключается в том, что история философии изучает большие концептуальные системы, в то время как история идей прослеживает существование идей единичных, то есть расчленяет философские системы на компоненты и исследует отдельные мотивы.

Эти специфические разграничения, сделанные Лавджоем, хотя и вполне оправданные в таком конкретном исследовании, как «Великая цепь бытия», все же в общем звучат неубедительно. История философских понятий вполне обоснованно принадлежит истории философии и как таковая уже давно была в нее включена Гегелем и Виндельбаном. Разумеется, было бы в

такой же степени односторонне изучать единичные идеи в ущерб целым системам, как и ограничивать историю литературы историей версификации, или поэтического словаря или образности, пренебрегая исследованием тех связанных воедино целостностей, которые и представляют собой специфические произведения искусства. «История идей» — это всего лишь специфический подход к всеобщей истории мысли, использующий литературу только как документ и иллюстрацию. Эта точка зрения становится особенно очевидной, когда Лавджой называет большинство идей в склонной к серьезным размышлениям литературе «философскими идеями в разбавленном состоянии».

Тем не менее исследователю литературы следует благосклонно отнестись к теории «истории идей» и не только ради того косвенного освещения литературы, которое она дает в результате более глубокого понимания истории философии. Метод Лавджоя был реакцией на чрезмерный интеллектуализм большинства историков мысли. Он признает тот факт, что философия человека или по крайней мере его выбор между различными философскими системами часто определяется общими представлениями, более или менее бессознательными умственными привычками; что люди в усвоении идей зависят от своей восприимчивости к разнородному метафизическому пафосу; и что идеи нередко являются всего лишь ключевыми словами, сакраментальными фразами, которые требуют семантического изучения. Лео Шпицер, отрицательно относившийся ко многим положениям лавджоевской «истории идей», сам дал прекрасный пример того, как следует сочетать интеллектуальную и семантическую историю в своих работах, прослеживающих исторические изменения значения таких слов, как «milieu», «ambiance» и «Stimmung», во всех их ассоциациях и специфических случаях употребления. Наконец, схема Лавджоя обладает еще одной и самой привлекательной чертой. Она открыто игнорирует разделение литературных и исторических исследований по национальному и языковому признаку.

Таким образом, вряд ли можно переоценить роль знания истории философии и общего развития мысли для интерпретации поэтического текста. Кроме того, литературная история, особенно когда она имеет дело с такими писателями, как Паскаль, Эмерсон, Ницше, вынуждена постоянно заниматься проблемами истории интеллекта. И в самом деле, история критики фактически является частью истории эстетической мысли, — по крайней мере если ее рассматривать саму по себе, не соотнося с современной ей художественной практикой.

Можно наглядно продемонстрировать, что английская литература, несомненно, отражала историю философии. Ренессансный платонизм, например, пронизывает поэзию елизаветинской эпохи: Спенсер сочинил четыре гимна, описывающих платоническое восхождение от материи к Божественной Красоте, а в

«Королеве фей» он решает спор между Изменчивостью и Природой в пользу вечного, неизменного порядка. У Марло мы находим отзвуки современного ему итальянского атеизма и скептицизма. Даже у Шекспира можно обнаружить следы ренессансного платонизма, например — в знаменитой речи Улисса из «Троила и Крессиды», вместе с реминисценциями из Монтеня и отголосками сентенциозной морали стоиков. Мы можем обнаружить у Донна влияние отцов церкви и схоластов, так же как и влияние нового научного знания на его мироощущение. Милтон сам создал свою собственную и весьма специфическую теологию и космологию, которые, согласно одной интерпретации, соединяют в себе элементы материализма и платонизма, а также испытывают заметное влияние одновременно восточной философии и доктрин таких современных ему сект, как морталисты.

Драйден писал философскую поэзию, отразившую теологические и политические споры его времени. Он проявляет явное знакомство с философскими проблемами фидеизма, современной науки, скептицизма и деизма. Томсона можно охарактеризовать как выразителя системы взглядов, сложившихся под влиянием Ньютона и Шефтсбери. Эссе «О человеке» Попа изобилует философскими реминисценциями, а Грей излагал латинским гексаметром теории Локка. Лоренс Стерн был восторженным поклонником Локка и в «Тристраме Шенди» использовал часто для достижения комического эффекта его концепции, ассоциации идей и времени.

Среди великих поэтов-романтиков Кольридж слыл философом-профессионалом с большим честолюбием и твердой репутацией. Он детально изучил Канта и Шеллинга и проповедовал их взгляды, хотя и не всегда достаточно критично. Благодаря Кольриджу, на собственную поэзию которого его систематические занятия философией, кажется, повлияли довольно незначительно, немало идей немецкой философии или, вернее, неоплатонического происхождения проникло или заново вернулось в традицию английской поэзии. У Вордсворта можно обнаружить влияние философии Канта, и было доказано, что он внимательно изучал психолога Хартли. Шелли вначале испытал сильное влияние французских философов XVIII столетия и их английского ученика Годвина, но позднее воспринял идеи, позаимствованные у Спинозы, Беркли и Платона.

Типичное для викторианской эпохи противоречие между религией и наукой обнаруживается в творчестве Теннисона и Браунинга. Суинберн и Харди восприняли пессимистический атеизм своей эпохи, в то время как у Хопкинса заметно воздействие философии Дунса Скотта *. Джордж Элиот переводила Фейербаха и Штрауса, Шоу читал Сэмюэла Батлера и Ницше. Большинство современных писателей читало Фрейда или о нем. Джойс знал не только Фрейда и Юнга, но и Вико, Джордано

Бруно и, разумеется, Фому Аквинского. Пейте был сильно увлечен теософией, мистицизмом и даже Беркли.

Исследования на эту тему — связь философии с литературой — в других странах были даже чаще. Бесчисленны, например, интерпретации дантовской теологии. Во Франции М. Жильсон применил свои познания в области средневековой философии для истолкования отдельных отрывков из Рабле и Паскаля. Поль Азар* создал убедительную картину «Кризиса европейского сознания» к концу XVII столетия, проследив распространение идей Просвещения, а в новой работе — их господство во всей Европе. В Германии многочисленны исследования о кантианстве Шиллера, о связях Гёте с Плотинем и Спинозой, Клейста с Кантом, Геббеля с Гегелем и тому подобные темы. И действительно, в Германии связь между философией и литературой была часто весьма тесной, особенно во времена романтизма, когда Фихте, Шеллинг и Гегель находились в постоянном общении с поэтами и когда даже такой чистый поэт, как Гельдерлин, почитал своим долгом систематически заниматься философскими проблемами эпистемологии и метафизики. В России Достоевский и Толстой часто рассматривались прежде всего как философы и религиозные мыслители, и даже Пушкину приписывалась философская умудренность. Во времена символистского движения в России возникла целая школа «метафизических критиков», интерпретировавших литературу с точки зрения их собственных философских взглядов. Розанов*, Мережковский*, Шестов*, Бердяев*, Волинский и Вячеслав Иванов — все писали о Достоевском или о проблемах, с ним связанных, иногда используя его лишь как предлог для изложения своих собственных доктрин, иногда просто превращая его творчество в систему взглядов и при этом редко воспринимая его как трагического романиста.

Но в конце или, лучше сказать, в начале подобных исследований с необходимостью возникают вопросы, на которые не всегда имеется ясный ответ. Насколько отзвук философской мысли в произведении поэта определяет собственную позицию автора, в частности такого драматического писателя, как Шекспир? Насколько ясны и систематичны философские взгляды других поэтов и писателей? Разве само предположение, что писатель в ранние эпохи мог обладать собственной философией, или вообще чувствовать в ней потребность, или жить среди людей, которые поощряли бы какое-либо независимое суждение, не является часто анахронизмом самого худшего рода? Не слишком ли часто историки литературы переоценивают, даже у современных писателей, последовательность, ясность и глубину их философских убеждений?

Если даже обратиться к писателям, обладавшим большой степенью самосознания, или даже в некоторых случаях философам, склонным к абстрактному теоретизированию и самим

создававшим поэзию, которую можно назвать философской, перед нами все равно с неизбежностью возникнут вопросы: лучше ли поэзия из-за того, что она более философична? Можно ли судить о поэзии в зависимости от ценности философии, которую она усвоила, или в соответствии с глубиной проникновения в воспринятую философию? Или можно ее оценивать по критериям философской оригинальности, по той степени, в которой она видоизменяет традиционную мысль? Т. С. Элиот предпочитал Данте Шекспиру, потому что философия Данте казалась ему более убедительной по сравнению с шекспировской. В то же время немецкий философ Герман Гюккер утверждает, что поэзия и философия никогда не были так далеки друг от друга, как в творчестве Данте, поскольку Данте воспринял уже готовую философскую систему без всяких изменений. Подлинное сотрудничество между философией и поэзией имело место, когда существовали в досократовской Греции поэты-мыслители типа Эмпедокла, или во времена Ренессанса, когда Фичино * или Джордано Бруно создавали поэзию и философию, поэтическую философию и философскую поэзию, и позднее в Германии, когда Гёте был одновременно и поэтом, и оригинальным философом.

Но являются ли подобного рода философские стандарты критериями для литературной критики? Стоит ли осуждать эссе «О человеке» Попа за то, что он эклектически сочетает свои источники и устанавливает между ними логическую связь только в отдельных фрагментах, а целое затуманено всеобщей бессвязностью и непоследовательностью? Разве то, что мы можем продемонстрировать, как Шелли в определенный период своей жизни прогрессировал от грубого материализма Годвина к своеобразному платоновскому идеализму, сделало его как поэта хуже или лучше? Разве впечатление, что поэзия Шелли туманна, монотонна и скучна, как свидетельствует опыт нового поколения читателей, может быть опровергнуто доказательством, что, правильно интерпретированная, его философия имела смысл в свое время; что тот или иной отрывок не бессмыслен, а намекает на современные ему научные или псевдонаучные концепции? Все эти критерии, несомненно, основаны на ошибке интеллекта, на смешении функций философии и искусства, на непонимании того, как идеи фактически становятся достоянием литературы.

Противодействие чрезмерному интеллектуализму философского подхода было учтено некоторыми направлениями в литературной критике, получившими особое распространение в Германии. Наиболее последовательным сторонником такого противодействия, которое наметилось уже давно, был Рудольф Унгер *. Он справедливо утверждал, что литература не является философским знанием, переведенным в образную систему и стихи, а выражает общее отношение к жизни... и что поэты

обычно отвечают, и при этом не строго научно, на вопросы, которые являются предметом изучения философии, однако поэтический ответ различен в разных эпохах и ситуациях. Унгер классифицирует эти «проблемы» следующим довольно произвольным образом: проблема судьбы, под которой он подразумевает взаимоотношения свободы и необходимости, духа и природы; религиозная «проблема», включающая интерпретацию учения Христа, отношение к греху и спасению; проблема природы, которая охватывает такие вопросы, как чувственное ее восприятие, а также проблемы мифа и магии. Другую группу проблем Унгер называет проблемой человека. Она касается концепции человека, а также его отношения к смерти, его представления о любви, и, наконец, здесь же рассматриваются проблемы общества, семьи и государства. В соответствии с этим методом отношение писателей к жизни следует изучать в связи с данными проблемами: был создан ряд работ, пытающихся проследить историю этих проблем с точки зрения их предполагаемого имманентного развития. Вальтер Рем написал огромный труд о проблеме смерти в немецкой поэзии, Пауль Клухон — о концепции любви в XVIII веке и в эпоху романтизма.

Подобные работы имеются также и на других языках. «Романтическую агонию» Марио Праца можно охарактеризовать как исследование о проблеме пола и смерти — это предполагает итальянское название книги «Плоть, смерть и дьявол». «Аллегория любви» К. С. Льюиса помимо того, что она является историей жанра аллегории, содержит много сведений о постепенно меняющемся отношении к любви и браку, а Теодор Спенсер * написал книгу о «Смерти в елизаветинской трагедии», где средневековая концепция смерти противопоставляется представлениям эпохи Возрождения. Один только пример: человек в Средние века больше всего на свете боялся внезапной смерти, потому что это лишало его возможности подготовиться к ней и покаяться, в то время как Монтень начинает считать, что самая лучшая смерть — мгновенная. Он уже утратил христианское представление о смерти как венце жизни. Х. Н. Фэйрчайлд * предпринял попытку проследить религиозные тенденции в английской поэзии XVIII века, классифицируя писателей в зависимости от пыла их религиозных чувств. Во Франции многотомная «История французского религиозного чувства в XVII веке» Бремона в значительной степени заимствует свой материал из литературы, а Монглон и Траар создали очень добротное исследование о сентиментализме, романтическом восприятии природы и специфическом мироощущении периода Французской революции.

Если внимательно изучить классификацию Унгера, то следует признать, что некоторые из перечисленных им проблем на деле являются чисто философскими и идеологическими проблемами, по отношению к которым поэт всегда был, по выражению

Сиднея, всего лишь «просто популярный философ», в то время как другие проблемы принадлежат скорее истории чувствительности и чувства, чем истории мысли. Нередко идеологическое смешивается с чисто эмоциональным. В своем отношении к природе человек испытывает не только сильное влияние космологических и религиозных воззрений, но также и непосредственно эстетических теорий, литературных условностей и даже, возможно, физиологических нюансов в его способе видения. Восприятие пейзажа, хотя и обусловливаемое рассказами путешественников, творчеством художников и дизайнеров, в то же время испытало на себе сильное влияние со стороны таких поэтов, как Мильтон или Томсон, и писателей, как Рескин.

История чувства представляет для исследования значительные трудности, поскольку чувство неуловимо и одновременно единообразно. Немцы, несомненно, преувеличивали глубину изменений в человеческих отношениях и создавали схемы их развития, обладающие подозрительной четкостью схематизма. Несомненно, однако, что чувство изменяется, по крайней мере способы и формы его выражения. Бальзак комически противопоставляет фривольное отношение к любви мсье Гюло, характерное для XVIII века, новым манерам мадам Марнефф — бедной слабой женщины, «сестры милосердия», — типичным для периода Реставрации. Потоки слез, проливаемых читателем и писателем XVIII века, давно стали общим местом в истории литературы. Геллерт * — поэт, обладавший несомненными интеллектуальными достоинствами и общественной репутацией, рыдал над сценой расставания Грандисона и Клементины * до тех пор, пока не промочил платок, пока не залил слезами книгу, стол и даже пол, и хвастался этим в письме. И даже доктор Джонсон, отнюдь не славившийся мягкосердечием, гораздо охотнее давал волю слезам и чувствительным излияниям, чем наши современники, по крайней мере принадлежащие к интеллектуальным слоям.

Точка зрения Унгера, не отличающаяся крайностями сверхинтеллектуализма, предпочтительна и для исследования творчества отдельного писателя, поскольку она пытается определить жизненные позиции и идеи, не столь явно и четко сформулированные. При таком подходе опасность изолировать и свести содержание произведения искусства к простому прозаическому изложению, к простой формуле не столь велика.

Исследование подобных отношений привело некоторых немецких философов к мысли о возможности сведения их к нескольким типам *Weltanschauung*¹, термин, употребляемый в достаточно широком смысле, охватывающий как философские идеи, так и эмоциональные отношения. Наиболее известная попытка в этой области была предпринята Дильтеем, который как

¹ мировоззрение (нем.).

историк литературы постоянно подчеркивал различие между идеей и опытом (Erlebnis). В истории мысли он выявляет три основных типа: позитивизм, восходящий к Демокриту и Лукрецию и включающий Гоббса, французских энциклопедистов и современных материалистов и позитивистов; объективный идеализм, включающий Гераклита, Спинозу, Лейбница, Шеллинга и Гегеля, и дуалистический идеализм или «идеализм свободы», объединяющий Платона, христианских теологов, Канта и Фихте. Первая группа объясняет духовное физическим миром, вторая считает реальность выражением внутренней реальности и не признает конфликта между бытием и ценностью, третья предполагает самостоятельность духа по отношению к природе. Отдельных писателей Дильтей затем связывает с выявленными им типами: Бальзак и Стендаль принадлежат к первому типу; Гёте ко второму; Шиллер к третьему. Эта классификация основана не просто на сознательном самоотожествлении писателей с каким-либо определенным типом или на их высказываниях; предполагается, что она может быть следствием анализа даже самого неинтеллектуального искусства. Эти типы ассоциируются также с общими психологическими предрасположенностями: так, реализм — с преобладанием интеллекта, объективный идеализм с преобладанием чувства, дуалистический идеализм с преобладанием воли.

Герман Ноль пытался доказать, что эти типы характерны и для области живописи и музыки. Рембрандт и Рубенс принадлежат к объективным идеалистам, пантеистам; такие художники, как Веласкес и Гальс, — к реалистам; Микеланджело — к субъективным идеалистам. Берлиоз принадлежит к I типу, Шуберт — ко II типу, Бетховен — к III типу. Аргумент, основанный на живописи и музыке, является важным, поскольку он предполагает, что эти типы могут существовать также в литературе и вне зависимости от какого-либо явно интеллектуального содержания. Унгер утверждал, что эти различия можно проследить даже для небольших лирических стихотворений Мерики, К. Ф. Мейера и Лилиенкрона; вместе с Нолем они пытались доказать, что *Weltanschauung* обнаруживается даже на основе анализа стиля или по меньшей мере нескольких сцен из романа, без учета непосредственного интеллектуального содержания произведения искусства. Здесь подобные теории превращаются уже в теорию фундаментальных художественных стилей. Вальцель * предпринял попытку связать ее с «Основными принципами истории искусства» Вельфлина * и другими такими же типологиями.

Подобные рассуждения представляют несомненный интерес, и в Германии было разработано немало вариантов изложенной здесь теории. Вальцель, например, видит в Германии XIX века и, возможно, во всей европейской литературе того периода четкую эволюцию от II типа (объективный идеализм Гёте и роман

тиков) через I тип (реализм), который постепенно осознает в импрессионизме феноменальность мира, к субъективному идеалистическому дуализму, нашедшему выражение в экспрессионизме, типичном представителе III типа. Схема Вальцеля не просто констатирует, что это изменение имело место, но также, что оно определенным образом взаимозависимо и логично. Пантеизм на определенной стадии ведет к натурализму, натурализм приводит к импрессионизму, а субъективность импрессионизма в конце концов переходит в новый идеализм. Схема выглядит диалектической и в конечном счете восходит к Гегелю.

Трезво оценивая подобные рассуждения, невольно ощущаешь скептицизм по поводу чрезмерной стройности этих схем. Сомнительно и предпочтение, отдаваемое типу номер три. Сам Унгер, в частности, различает два типа объективного идеализма: гармоничный тип, представленный Гёте, и диалектический у Беме, Шеллинга и Гегеля. Можно возразить и по поводу «позитивизма», который, по всей видимости, объединяет множество весьма различных точек зрения. Однако важнее, чем это неприятие деталей классификации,— сомнение, которое неизбежно возникает в связи с исходной посылкой, лежащей в основе данного подхода. Вся типология подобного рода ведет к весьма приблизительной классификации литературы* под тремя, самое большее — пятью или шестью рубриками. В результате игнорируется или приуменьшается конкретная индивидуальность поэта и его произведений. С литературной точки зрения явно недостаточно определить столь различных поэтов, как Блейк, Вордсворт и Шелли, как «объективных идеалистов». Лишено особого смысла и сведение истории поэзии к перестановкам и видоизменениям трех или более видов *Weltanschauung*. И наконец, данный подход подразумевает и чрезмерный релятивизм. Очевидно, следует считать, что эти три типа обладают равной ценностью и что поэт не может не избрать один из них, руководствуясь своим темпераментом или неким глубоко иррациональным, заранее данным ему отношением к миру. Подразумевается, что существует только определенное количество типов и что каждый поэт — иллюстрация одного из них. Вся эта теория основана, разумеется, на всеобщей философии истории, которая предполагает тесную и необходимую связь между философией и искусством не только для каждого отдельного индивидуума, но и для каждой эпохи и истории в целом. Таким образом, мы пришли к необходимости проанализировать основные исходные постулаты *Geistesgeschichte*.

В широком смысле слова *Geistesgeschichte* может применяться как один из терминов для обозначения интеллектуальной истории, для истории идей в том смысле, в каком ее употребляет Ладджой; и по сравнению с английским термином он имеет преимущество как обладающий менее интеллектуализированным характером. *Geist* — термин очень емкий, он охватывает пробле-

мы, принадлежащие в основном истории чувства. Geist имеет, однако, нежелательные ассоциации с общей концепцией объективного «духа». Но в Германии Geistesgeschichte обычно понимают даже в более специфическом смысле: она предполагает, что каждая эпоха имеет свой «дух времени» и ее целью является «реконструирование духа времени на основе различных объективаций века — от его религии вплоть до фасонов одежды. Мы ищем всеобщее, находящееся за объектами, и объясняем все факты этим духом времени».

Подобная точка зрения предполагает весьма тесную связь всех культурных и других сфер жизнедеятельности человека, полный параллелизм всех искусств и наук. Этот метод восходит к концепциям, выдвинутым братьями Шлегелями, имея в лице Шпенглера своего самого известного и экстравагантного представителя. Но у него есть также и академические последователи, которые являются по профессии историками литературы и которые применяют этот метод в основном на литературном материале. Практика его применения включает исследования таких весьма здравых диалектиков, как Корф* (который анализирует историю немецкой литературы между 1750 и 1830 гг. с точки зрения диалектического развития от рационального к иррациональному и вплоть до их гегелевского синтеза), до фантастических, изобилующих софизмами псевдомистических и многословных построений* Цисаржа, Дейчбейна, Штефанского и Мейсснера. Этот метод построен в основном по принципу аналогии: позитивной аналогии в той мере, в какой он имеет тенденцию подчеркивать сходство различных явлений или произведений искусства в определенную эпоху и забывать об их различиях; и негативной аналогии — в той степени, в какой она имеет тенденцию подчеркивать различия внутри данного века и забывать о сходстве. Периоды романтизма и барокко оказались особенно удобными областями для подобных упражнений в изобретательности.

Хорошим примером могут служить «Духовно-научные основы английского литературного барокко» (1934) Мейсснера, который определяет дух века как конфликт антитетических тенденций и с неослабным рвением ищет эту формулу во всех сферах человеческой деятельности от технологии до науки, от путешествий до религии. Весь приводимый материал аккуратно распределяется по таким категориям, как экспансия и концентрация, макрокосм и микрокосм, грех и спасение, вера и разум, абсолютизм и демократия, «атектоника» и «тектоника». Посредством таких универсальных аналогий Мейсснер приходит к торжественному заключению, что век барокко во всех своих проявлениях демонстрировал конфликтность, противоречивость и напряженность. Так, например, были активные люди, заинтересованные в покорении природы и восхвалении войны, были также и страстные коллекционеры, путешественники, авантюристы; но

были и созерцатели, которые искали одиночества или основывали секретные общества. Некоторые были в восхищении от новых открытий в области астрономии, в то время как другие, ведущие дневники, анализировали характерные состояния ума или зарисовывали индивидуальные черты людей как художники-портретисты. Были и такие, кто верил в божественное право королей, и те, кто верил в эгалитарную демократию. Таким образом, все служит примером принципа концентрации или экспансии. Если мы захотим отыскать концентрацию в литературе, нам демонстрируют простой прозаический стиль, поощряемый Королевским обществом после Реставрации. Если мы хотим экспансию, нам показывают длинные сложные предложения Мильтона и сэра Томаса Брауна. Как и у его коллег, у Мейсснера никогда не возникает такого существенного вопроса: а нельзя ли ту же самую схему противоположностей получить практически для любого века? Также никогда не возникает у него и другой вопрос: возможна ли совершенно другая схема противоположностей XVII века, выделенная на основе тех же самых цитат, взятых из того обширного материала, который приводится в его книге?

Таким же образом и объемистые книги Корфа сводят все и все к тезису, «рационализму», аптитезису, «иррационализму» и их синтезу, «романтизму». Рационализм быстро приобретает у Корфа формальное значение «классицизма», а иррационализм значение раскованной, свободной формы «Бури и натиска», в то время как немецкому романтизму насильственно навязывается функция синтеза. В Германии было создано немало книг, оперирующих подобными противопоставлениями: например, гораздо более трезвая книга Кассирера* «Свобода и форма» или туманная работа Цисаржа «Опыт и идея». У некоторых немецких исследователей эти идеологические типы или тесно связаны, или просто незаметно переходят в расовые типы: германский, или по меньшей мере тевтонский, тип — это человек чувства, в то время как латинский тип — человек рассудка; эти типы могут иметь и психологическую основу и противопоставляться по обычному контрасту между демоническим и рациональным. Наконец идеологические типы объявляются взаимосвязанными со стилистическими понятиями: они сливаются с классицизмом и романтизмом, барокко и готикой, что в свою очередь породило бесчисленную литературу, в которой этнология, психология, идеология и история искусства предстают в невероятном смещении и путанице.

Серьезное сомнение вызывает правомочность прежде всего основного принципа, исходящего из предположения о полной интеграции времени, расы и произведения искусства. Тезис о параллельном развитии различных видов искусства может быть принят только с существенными оговорками. Еще более сомнителен параллелизм между философией и поэзией. Стоит только обратиться за примером к английской романтической поэзии,

расцвет которой приходится на эпоху, когда английская и шотландская философия были полностью подчинены философии здравого смысла и утилитаризма. Даже во времена, когда философия находилась, по-видимому, в тесном контакте с литературой, подлинная интеграция гораздо более сомнительна, чем это предполагается немецкой *Geistesgeschichte*. История немецкого романтизма исследуется в основном в свете философии Фихте и Шеллинга, профессиональных философов и писателей типа Фридриха Шлегеля и Новалиса, принадлежащих, скорее, к области явлений пограничного характера: собственно художественная продукция их не имела определяющего значения и не была особенно существенной с художественной точки зрения. Величайшие поэты, драматурги и романисты немецкого романтизма были чаще всего очень слабо связаны с современной им философией (например, в случае с Э. Т. А. Гофманом и Эйхендорфом — традиционным католиком), или их собственная философская позиция оказывалась в основном враждебной позиции философов-романтиков, как, например, у Жана Поля Рихтера, критиковавшего Фихте, или у Клейста, чувствовавшего себя в полной зависимости от Канта. Даже во времена немецкого романтизма тесная связь между философией и литературой может быть доказана на основе фрагментов и теоретических исследований творчества Новалиса и Фридриха Шлегеля, признанных учеников Фихте, абстрактные рассуждения которых, часто неизвестные современникам, имели мало отношения к созданию конкретных произведений литературы. Подлинные художественные достижения Новалиса (например, некоторые его стихотворения) едва ли связаны с его «Фрагментами».

Тесная связь между философией и литературой часто обманчива, и значение аргументации, свидетельствующей в ее пользу, сильно преувеличивается. Она основывается на изучении литературной идеологии, сообщениях о литературных намерениях, литературных программах, которые, заимствуя в силу необходимости эстетические формулировки, подтверждают лишь весьма относительную связь с подлинной художественной практикой. Скептицизм по отношению к тесной интеграции философии и литературы, разумеется, не отрицает существования многочисленных связей и даже определенного параллелизма развития, подкрепляемого общим социальным фоном времени, оказывающего общее влияние на литературу и философию. Но даже здесь тезис об общем социальном фоне может ввести в заблуждение. Философия часто культивировалась в специфической среде, представители которой могут сильно отличаться от людей, профессионально занимающихся литературой, как по своему социальному происхождению, так и по общественному положению. Философия гораздо чаще, чем литература, отождествлялась с институтом церкви и академией. Она имеет, как и все другие сферы деятельности человечества, свою собствен-

ную историю, свою собственную диалектику развития; ее споры и различные течения не столь тесно связаны с литературными направлениями, как это представляется многим последователям *Geistesgeschichte*.

Объяснять изменение в области литературы с точки зрения «духа времени», когда этот дух становится мифическим интегралом и абсолютом, вместо того, чтобы в лучшем случае служить лишь указателем трудности и сложности проблемы, — порочная практика. Немецкая *Geistesgeschichte* обычно преуспевала в перенесении критериев одного ценностного ряда (или одного из видов искусства или философии) на всю сферу культурной деятельности и таким образом давала общую характеристику целому историческому периоду, а внутри него каждому отдельному произведению литературы в терминах таких туманных противопоставлений, как классицизм и романтизм или рационализм и иррационализм. Концепция «духа времени» часто приводила к катастрофическим последствиям для концепции непрерывности существования западной цивилизации. Отдельные эпохи воспринимались как чересчур различные и изолированные друг от друга, а демонстрируемые ими перемены понимались столь радикальными, что *Geisteswissenschaftler* обычно приходил в конце концов не только к полному историческому релятивизму (каждый век так же хорош, как и любой другой), но и к ложной концепции индивидуальности и оригинальности. Эта концепция мифифицировала основные константы в природе человека, цивилизации и искусстве. Шленглер внушает мысль о замкнутых культурных циклах, развивающихся с фатальной неизбежностью: одновременно закрытых и в то же время таинственным образом параллельных друг другу. Античность, оказывается, не имеет продолжения в Средних веках, непрерывность западной литературной эволюции размывается, отрицается или забывается.

Эти фантастические построения не могут, разумеется, скрыть подлинной проблемы общей истории человечества или по крайней мере западной цивилизации. Мы убеждены, что решения, предлагаемые типичной *Geistesgeschichte* с ее чрезмерным акцентированием принципа противопоставлений и аналогий, ее некритическим тезисом об альтернативных чередованиях стилей и *Denkformen* и ее верой в полную интеграцию всех видов деятельности человека, преждевременны и часто незрелы.

Вместо того чтобы заниматься абстрактными рассуждениями о таких космических проблемах философии истории и основном интеграле цивилизации, исследователю литературы следует обратиться к конкретной проблеме, не только не решенной до сих пор, но даже и не ставшей предметом серьезного обсуждения: проблеме, каким образом идеи практически становятся достоянием литературы. Очевидно, это не касается того, в какой мере эти идеи остаются просто необработанным материалом,

чистой информацией. Этот вопрос возникает только тогда и только в том случае, если эти идеи органически вылетают в ткань произведения искусства, когда они становятся «конstitutивными», короче говоря, когда они перестают быть идеями в обычном смысле, то есть понятиями, и становятся символами или даже мифами. Существует огромная область дидактической поэзии, в которой идеи просто излагаются и снабжаются размером или еще каким-либо украшением в виде метафор или аллегорий. Существует также и роман идей, как, например, произведения Жорж Санд и Джордж Элиот, где дается обсуждение «проблем» социальных, моральных или философских. Более высоким уровнем интеграции обладает роман типа «Моби Дик» Мелвилла, где все действие имеет определенное мифическое значение, или, например, стихотворение «Завещание красоты» Бриджа, которое, по крайней мере по своему замыслу, пронизано единой философской метафорой. И наконец, в романах Достоевского драма идей разыгрывается в конкретных условиях характеров и событий. В «Братьях Карамазовых» три брата являются всего лишь посетителями идей, символами, олицетворяющими идеологический спор, который в то же самое время служит воплощением личной драмы. Идеология здесь — неотъемлемая часть личной катастрофы главных персонажей.

Но являются ли эти философские романы и стихи, такие, как «Фауст» Гёте или «Братья Карамазовы» Достоевского, высшим достижением искусства благодаря своему философскому смыслу? Следует ли, что «философская правда» как таковая не имеет художественной ценности, точно так же, как не имеет ее психологическая или социальная правда — о чем говорилось прежде? Философия, идеологическое содержание в соответствующем контексте, очевидно, повышают художественную ценность, потому что усиливают значение некоторых художественных достоинств, а именно сложности и внутренней связности произведения искусства. Теоретическое понимание может углубить проникновение художника, расширить его кругозор. Но это совсем не обязательно. Художнику лишь помешает избыток идеологии, если останется органически неусвоенным. Кроче утверждал, что «Божественная комедия» состоит из фрагментов поэзии, перемежающихся отрывками рифмованной теологии и схоластики. Вторая часть «Фауста», несомненно, страдает от чрезмерного интеллектуализма и постоянно находится на грани откровенной аллегории; у Достоевского мы часто ощущаем несоответствие между художественным достижением и тяжестью мысли. Зосима, выразитель идей Достоевского, как образ гораздо менее ярок по сравнению с Иваном Карамазовым. В известной мере «Волшебная гора» Томаса Манна иллюстрирует то же самое противоречие: первые части, где воссоздана атмосфера санатория, в художественном отношении выше последних частей с их неумеренными философскими притязаниями.

ми. Однако иногда в истории литературы бывают случаи, хотя по общему признанию и редкие, когда идеи становятся пафосом произведения, когда персонажи и сцены не просто представляют, но действительно воплощают идеи, когда имеет место определенное отождествление философии и искусства. Образ становится понятием, а понятие образом. Но являются ли эти произведения обязательно верхом совершенства в искусстве, как это предполагают многие философски ориентированные критики? Кроче, очевидно, был прав, утверждая при анализе второй части «Фауста», что, «когда поэзия становится высшей в этом отношении, то есть по отношению к самой себе, она теряет свой статус поэзии и должна быть определена, скорее, как низшая, то есть нуждающаяся в поэтичности». Итак, философия не является обязательной для литературы, если только не придерживаться теории, согласно которой поэзия — божественное откровение, мистическое по своей сути. Поэзия не является эквивалентом философии, она имеет свое собственное оправдание и цель. Поэзия идей подобна всякой другой поэзии, и ее следует судить не по ценности ее материала, а по степени его интеграции и художественной интенсивности.

II. ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ИСКУССТВА

Взаимоотношения литературы с изобразительными искусстваами и с музыкой * весьма многообразны и сложны. Известны случаи, когда поэты черпали вдохновение в созданиях живописи, скульптуры, музыки. Произведение искусства может точно так же стать темой поэта, как и явления природы или люди. Поэты посвящали стихи созданиям скульпторов, художников и даже композиторов, и это не требует теоретических объяснений. Считается, что некоторые образы Спенсера навеяны гобеленами, а также спектаклями бродячих театров; живопись Клода Лоррена и Сальваторе Розы повлияла на пейзажную лирику XVIII века, да и позже Китс позаимствовал у Клода Лоррена некоторые подробности для своей «Оды к греческой вазе». Стивен Э. Ларраби специально занимался всеми упоминаниями и мотивами греческой скульптуры, какие можно найти в английской поэзии. Альбер Тибодэ доказал, что «Послеполуденный отдых фавна» был написан Малларме под сильнейшим впечатлением от полотна Буше из Национальной галереи в Лондоне. Поэты — в особенности поэты прошлого века, Гюго, Готье, парнасцы, Тик, — перелагали стихами известные полотна живописцев. Разумеется, у поэтов были собственные теории насчет живописи и собственные предпочтения — их следует изучить, чтобы удостовериться, что они в известной мере связаны со взглядами поэтов на литературу, с их литературными вкусами.

Это достаточно широкое поле для работы, которая началась лишь в последние десятилетия.

В свою очередь и литература, естественно, может стать темой живописи и музыки, прежде всего вокальных и программных сочинений; литература, и в особенности лирическая поэзия и драматургия, тесно сотрудничала с музыкой. Все чаще появляются ныне работы, где на примере средневековых рождественских гимнов или лирических стихотворений елизаветинцев подчеркивается полная соотнесенность текста с музыкальным оформлением. В области искусствоведения выступила целая группа ученых (Эрвин Папофски, Фриц Заксель и др.), изучающая произведения живописи со стороны их философского и символического значения («иконология»), а нередко и в аспекте восстановления их связей с литературой, которая выступает как источник вдохновения художника.

Но оставим в стороне достаточно ясные по своему характеру вопросы об источниках и влияниях, о сотрудничестве и взаимном вдохновении и обратимся к более сложной проблеме: суть ее состоит в том, что литература подчас осознанно стремилась добиться того воздействия, которое оказывает живопись (стать живописью словом) или музыка (преобразоваться в музыку). Известны и такие примеры, когда поэзия даже хотела сделаться скульптурой. Можно, подобно Лессингу в «Лаокооне» или Ирвингу Бэббиту* в «Новом Лаокооне», сокрушаться по поводу смешения разных по природе искусств, однако остается непреложным фактом, что такое смешение происходило и до известной степени каждое из искусств умело использовать средства воздействия, специфические для другого искусства. Конечно, не трудно показать, что буквальное преобразование поэзии в скульптуру, музыку или живопись неосуществимо. Когда о поэзии говорят, что она «скульптурна», имея при этом в виду стихи Лэндора, Готье или Эредиа, перед нами лишь неточная метафора, при помощи которой пытаются выразить известное сходство впечатлений от такого рода поэзии и от греческой скульптуры: и там и здесь холодность, подчеркиваемая белым мрамором или гипсом, ощущение покоя и сосредоточенности, резкость и ясность линий. Но мы отдаем себе отчет в том, что холодность в поэзии — нечто иное, нежели осязаемая холодность мрамора и почти физически испытываемое сходное ощущение при виде сплошного белого цвета, да и покой в поэзии — не то, что покой в скульптуре. «Скульптурной» называют коллинзовскую «Оду к вечеру», но при этом не подразумевается никакого действительного родства с ваянием. Если исходить из поддающихся анализу объективных качеств этой оды, сходство будет определяться лишь тем, что ей присущ медленный, торжественный размер и достаточно причудливая лексика, благодаря которой внимание читателя задерживается на отдельных словах, почему и чтение оказывается неспешным.

Вместе с тем нельзя не признать удачным афористическое определение Горация: *ut pictura poesis*¹. Хотя нередко переоценивают роль возникающих у читателя зрительных образов, были поэты и целые поэтические эпохи, задававшиеся целью прежде всего воздействовать на читателя именно таким образом. Можно спорить о том, были ли у Лессинга достаточные основания упрекать Ариосто за перечислительность в описаниях женской красоты, считая, что «зрительно» такие стихи слабы (это не значит, что они слабы и поэтически); однако приверженность XVIII века живописной выразительности не так-то просто счесть лишь увлечением эпохи. Ведь и новая литература от Шатобриана до Пруста изобилует описаниями, заставляющими по меньшей мере вспомнить о приемах изобразительных искусств, а то и представить себе описываемую сцену так, словно она запечатлена кистью современного живописца. Сопитительно, чтобы поэт и впрямь сумел воздействовать на предполагаемого читателя как живописец, если читатель вовсе не знаком с живописью; и все же не приходится сомневаться, что писателям, представляющим западную культурную традицию, удавалось в своем творчестве приблизиться к символике средневековой живописи, к пейзажистам XVIII века, к импрессионистской манере художников вроде Уистлера и т. п.

Способна ли поэзия оказывать то же воздействие, что и музыка, — более проблематично, хотя, по общему мнению, этой способностью поэзия обладает. Если подвергнуть тщательному анализу такое качество стиха, как его «музыкальность», выяснится, что это нечто совершенно иное, чем «мелодия» в музыке: речь в данном случае идет лишь о подобающей звуковой аранжировке, при которой устраняются скопления согласных, или же — о наличии некоторых ритмических эффектов. У таких поэтов-романтиков, как Тик, а впоследствии у Верлена попытки добиться музыкального воздействия в большой степени преследовали цель подавить смысловую упорядоченность стихотворения, избежать логических построений и вместо прямого обозначения широко использовать намек. Тем не менее размытые очертания стиха, расплывчатость смысла и алогичность, строго говоря, вовсе не являются признаками «музыкального» искусства. Общность с музыкой выглядит более конкретной, когда мы сталкиваемся с буквальным воспроизведением в литературе музыкальных структур (лейтмотив, соната, симфония), однако трудно определить, в какой мере повторяющиеся мотивы и контрастные или соотношенные настроения, используемые в произведениях, авторы которых стремятся имитировать музыку, действительно заимствованы из музыки, а не являются теми обычными приемами прямого повторения, сопоставления и т. п., что знакомы всем искусствам. Есть еще сравнительно редкие

¹ Живопись словом (лат.).

случаи, когда поэзия вызывает непосредственные музыкальные ассоциации, — «Скрипок протяженные рыдания» Верлена, «Колокола» По; мы словно слышим здесь пение скрипки или весьма условный, «обобщенный» перезвон, но достигается это впечатление средствами, которые в целом не идут дальше обычного звукоподражания.

Конечно, создавались и создаются стихи, для которых заранее предназначалось музыкальное сопровождение — скажем, многочисленные елизаветинские арии, все оперные либретто. Иногда — весьма редко — поэт и композитор выступали в едином лице; однако вряд ли можно доказать, что и в таком случае стихи и музыка сочинялись одновременно. Даже Вагнер иногда писал свои «драмы» за много лет до того, как приступал к музыке для них; несомненно, во множестве случаев стихи перелagались на уже готовую мелодию. Возможности сочетания музыки и истинно великой поэзии незначительны, если обратить внимание на качество стихотворений, которым всего больше повезло с музыкальным оформлением. Стихи, обладающие тонкой и разветвленной, многомерной и единой структурой, не поддаются музыкальному сопровождению; а с другой стороны, свои лучшие песни Шуберт и Шуман написали на посредственные и плохие тексты раннего Гейне и Вильгельма Мюллера. Если же композитор обращается к подлинно высокой поэзии, его музыка часто искажает и затемняет текст до неузнаваемости, хотя сама по себе эта музыка может обладать немалой ценностью. Нужно ли напоминать о том, какая судьба постигла текст Шекспира, когда Верди написал своего «Отелло»; попытки переложения на музыку псалмов или стихотворений Гёте окончились не менее плачевно. Спору нет, взаимодействие между поэзией и музыкой существует, однако высшая поэзия не тяготеет к музыке, а великая музыка обходится без слов.

Когда речь идет о перекличке между изящными искусствами и литературой, дело, как правило, сводится к тому, что такая-то картина и такое-то стихотворение пробуждают одинаковое настроение: мне весело и легко, когда я слушаю моцартовский менуэт, глядя на пейзаж кисти Ватто или читаю стихи Анакреона. Но такого рода сближения мало что дадут целям точного анализа: радость, доставляемая музыкой, — не радость вообще и даже не особым образом окрашенная радость, но чувство, развивающееся согласно организации музыкального произведения и тем самым тесно с нею связанное. Слушая музыку, мы испытываем чувства, которые лишь внешне напоминают переживания обыденной жизни, и сколь бы точно ни удалось нам определить эти особые чувства, мы все равно уже очень далеки от того специфического источника, которым они вызваны. Сближение искусств, пока оно не основывается на чем-то более широком, чем индивидуальные реакции читателя или зрителя, и

сводится к описанию определенных эмоциональных совпадений при восприятии разных искусств, никогда не может быть подвергнуто проверке, а стало быть, и не способствует обогащению наших знаний.

Не менее часто о сходстве искусств судят, исходя из характера замысла и из эстетических взглядов самих художников, работающих в разных областях. Безусловно, эти взгляды и замыслы часто близки, точно так же, как можно обнаружить известное единство эстетических теорий, предопределяющих особенности художественных движений в разных областях искусств, — таких движений, как классицизм или романтизм. Но в своем конкретном воплощении классицизм в музыке и в литературе — далеко не одно и то же, и причина проста: мы не знаем античной музыки (если не считать нескольких фрагментов), и поэтому новая музыка не могла руководствоваться ее образцами, как литература руководствовалась художественными нормами и образцами словесного искусства античности. В свою очередь живопись — до того времени, как были раскопаны фрески Помпеи и Геркуланума, — едва ли испытывала воздействие классических образцов, хотя сами живописцы не раз говорили об интересе к античным художественным теориям и к греческим художникам, например Апеллесу, да, кроме того, через средневековые до нас, видимо, дошли какие-то древние традиции изобразительного искусства. Вместе с тем классические модели и подражания им для скульптуры и архитектуры значили несопоставимо больше, чем для всех других искусств, включая и литературу. Таким образом, эстетические взгляды и замыслы в различных искусствах получают практически очень разное воплощение, и нельзя, исходя только из них, сколь-нибудь верно оценить конкретные итоги труда художника — смысл созданного им произведения, специфичность его содержания и формы.

Насколько рискованно при толковании произведения исходить из авторского замысла, всего лучше свидетельствуют те нечастые случаи, когда поэт и живописец выступают в одном лице. Сопоставим для примера живопись и поэзию Блейка или Россетти, и мы увидим, что не совпадают, даже, наоборот, оказываются едва ли не противоположными друг другу не только их профессиональные достоинства, но самая сущность их поэтических и изобразительных опытов. Блейк рисует ли на что не похожего маленького зверька, и это иллюстрация к «Тигру» — «Тигр, о тигр светлогорыщий». Тескерей сам иллюстрировал «Ярмарку тщеславия»*, однако окарикатуренная на рисунках Бекки Шарп едва ли хоть отчасти передает тот сложный характер, который разработан в романе. И по своей внутренней организации, и по художественным качествам «Сонеты» Микеланджело трудно сопоставить с его скульптурой и живописью, хотя и там и здесь можно найти отзвуки неоплатонических идей и

определенные черты психологической общности. Все эти примеры свидетельствуют о том, что «специфичность» каждого из искусств (термин неудачный и требующий разъяснений) — не просто какое-то техническое препятствие, которое художнику необходимо преодолеть, чтобы выразить себя, но важный фактор, значение которого предопределяется традицией и который направляет и корректирует работу художника, передающего в искусстве свои впечатления. Художник мыслит не общими отвлеченными категориями, а теми категориями, которые определяются конкретным материалом, им разрабатываемым; каждое из искусств обладает своей спецификой, определившейся в ходе истории и нередко весьма отличной от специфики других искусств.

Более плодотворно сопоставление искусств на основе общего для них социального и культурного фона. Разумеется, мы можем указать на общую питательную среду искусств и литературы, создаваемую едиными временными, географическими и общественными условиями; тем самым мы подчеркиваем и общность испытываемых ими влияний. Очень часто сближение искусств оказывается возможным по той единственной причине, что при этом не принимают во внимание совершенно различного социального контекста, который предопределил характер данного произведения или задачу его творца. Социальные классы, создающие определенного рода искусство или испытывающие потребность именно в таком искусстве, в разные эпохи и в разных странах далеко не тождественны по своей сути. Готические соборы возникли как отклик на иные общественные потребности, чем те, что вызвали к жизни французскую эпическую поэзию; произведения ваятелей, как правило, ценят и оплачивают не те же самые круги почитателей искусств, что отдают предпочтение роману. Утверждать, будто существует единый социальный контекст для всех искусств определенной эпохи и страны, — грубая ошибка; не меньшее заблуждение — считать, что для всех искусств в равной мере значим и идентичен интеллектуальный контекст эпохи. Рискованно оценивать творения живописи, отталкиваясь от положений современной философии; укажем лишь на просчеты Шарля де Толнэ, пытавшегося истолковать полотна Брейгеля Старшего как свидетельство распространявшегося пантеистического монизма, в силу чего он поставил художника в один ряд с Николаем Кузанским * и Парацельсом * и отнес его к предшественникам Спинозы и Гёте. Еще сомнительнее «объяснение» искусств через «дух времени», чем занималась немецкая школа *Geistesgeschichte*; мы уже имели случай подвергнуть критике ее методологию.

Те истинные совпадения, которые происходят из идентичных или сходных условий общественной и духовной жизни, вряд ли когда подвергались конкретному рассмотрению. У нас нет работ, которые хотя бы показывали на примерах, как раз-

личные искусства в условиях одной эпохи и одного и того же общества расширяют или суживают поле явлений «природы», доступных изображению их средствами, или же как связаны нормы искусства со специфическими запросами общественных классов и как эти нормы подвергаются единообразному для всех искусств изменению, как меняются эстетические ценности под воздействием социальных революций. Вот обширная сфера для работы, которая едва ли началась и которая способна принести убедительные результаты при сравнительном изучении искусств. Разумеется, предложенный метод может показывать лишь единообразное влияние, претерпеваемое в процессе развития всеми искусствами, но: *вовсе не обещает* доказать близость искусств.

Понятно, что основной метод сопоставления искусств основывается на анализе конкретных произведений с целью обнаружить их художественную общность. Изучение психологии читателя или зрителя, равно как писателя или художника, а также социального и культурного фона может быть в известном смысле чрезвычайно полезным. Однако не приходится и думать о создании подлинной истории какого-то из искусств и уж тем менее — о равной истории искусств, если такого рода работы не будут рассматриваться лишь как вторичные по своему значению, ибо главное — это рассмотрение самих произведений. К сожалению, мы по сей день почти не располагаем действенными средствами сравнительного изучения искусств в указанном плане. Мы сталкиваемся здесь с очень трудной проблемой: какие элементы различных искусств можно признать общими всем им и сопоставимыми? Решить эту проблему вряд ли помогут теории наподобие той, которую предложил Кроче, сводящий все вопросы эстетики к творческой интуиции, непостижимым образом уравниваемой с творчеством в его целостности. Кроче отрицает существование разных типов художественного творчества, объявляет «абсурдной любую попытку эстетической классификации искусств»; тем самым любые различия между типами творчества и жанрами отбрасываются *a fortiori*¹. Едва ли помогут решению интересующей нас проблемы и идеи Джона Дьюи*, выраженные в его работе «Искусство как опыт» (1934) и состоящие в том, что у различных искусств есть общее содержание, предопределяемое «теми общими условиями, вне которых невозможен опыт». Безусловно, есть нечто общее, что присуще акту художественного творчества в любой его форме, как, впрочем, и любому созидательному человеческому действию, всей деятельности и всему опыту человека. Но, констатируя этот факт, мы не продвинемся в поисках критериев сопоставления искусств. Теодор Мейер Грин* предлагает более конкретное решение вопроса, выделяя в качестве сопоставимых

¹ Зд.: безоговорочно (лат.).

элементов различных искусств присущие им всем многомерность, органическую цельность и ритмичность; вслед за Джоном Дьюи Грин страстно отстаивает мысль, что можно говорить о «ритмичности» и применительно к пластическим искусствам. Думается, все-таки невозможно переступить через те коренные различия, которые сразу же выявляются, когда мы говорим о ритмичности музыкального произведения, с одной стороны, и колоннады — с другой; ведь в последнем случае внутренняя структура произведения не предопределяет ни соотносительности его частей, ни темпа их смены. Многомерность и органическая цельность — это, иными словами, «многообразие» и «единство», а эти термины имеют весьма ограниченное приложение. Попытки установить конкретные сопоставимые элементы различных искусств, исходя из их художественной структуры, за редким исключением, увенчивались столь же ненадежными результатами. Математик из Гарвардского университета Дж. Г. Биркхоф в своей книге «Эстетическая мера» на первый взгляд довольно убедительно говорит об общей математической основе простых художественных форм; кроме того, он подвергает исследованию «музыкальность» стиха, характеризуя ее также при помощи математических уравнений и коэффициентов. Но стиховая звукопись не может быть понята в отрыве от содержания, что, между прочим, косвенно подтверждается и той высокой оценкой, которую Биркхоф, руководствуясь своими критериями, дает поэзии Эдгара По. Сама идея Биркхофа любопытна, однако, если ее принять, пропасть между чисто «литературной» по своим качествам поэзией и другими искусствами, которые стоят ближе к искомой «эстетической мере», лишь углубится.

Интерес к проблеме взаимоотношения искусств уже давно вызывает стремление применить к изучению литературы те концепции различных стилей, которые выработаны искусствоведением. Так, в XVIII веке часто пытались сопоставить принципы композиции «Королевы фей» Спенсера с принципами готической архитектуры с ее пресловутой хаотичностью. Шпенглер, который в «Закате Европы» проводит аналогии между различными искусствами одной и той же культурной эпохи, писал о «зримой камерной музыке, запечатленной в изогнутой мебели, в зеркальных залах, в пасторальных, в фарфоровых скульптурных группах XVIII века», о «тициановом стиле мадригала», об «*allegro feroce* Франца Гальса и *andante con moto* Ван Дейка». То же стремление устанавливать аналогии между искусствами вызвало к жизни бесчисленные работы немецких ученых о человеке готической эпохи и о духе барокко, а также побудило их перенести на литературу термины «рококо» и «бидермайер». Столь ясная в отношении искусств последовательность стилей — готика, Ренессанс, барокко, рококо, романтизм, бидермайер, реализм, импрессионизм, экспрессионизм — произвела впечатление и на литературоведов, пытавшихся по сходной схе-

ме периодизировать историю литературы. Перечисленные стили в свою очередь подразделялись на две главные группы, что помогало выразить коренное различие между классическим и романтическим принципом; в одной группе оказывались готика, барокко, романтизм, экспрессионизм, в другой — Ренессанс, классицизм, реализм. Что касается рококо и бидермайера, то их можно было истолковать как позднее, декадентское отвлечение, как пустоцвет на древе предшествовавших им стилей — соответственно барокко и романтизма. Как правило, об аналогиях между искусствами говорят при этом с большой настойчивостью, и нетрудно продемонстрировать, до каких абсурдных утверждений доходят даже самые видные исследователи, когда они чрезмерно увлекаются описанной выше методологией.

Наиболее последовательная попытка перенести на почву истории литературы категории искусствоведения была предпринята Оскаром Вальзелем, исходившим из вельфлиновской системы критериев. Вельфлин в своих «Принципах истории искусства» обосновал различие между искусством Ренессанса и барокко, придерживаясь принципов структурного рассмотрения. Он предложил классификацию противоположных свойств искусства двух интересовавших его эпох, и эти свойства обнаруживались, по его мысли, в любом относящемся к Ренессансу или к барокко произведении живописи, скульптуры и архитектуры. По его утверждению, искусство Ренессанса «линейное», а барочное — «живописно». В первом случае очертания фигур и предметов четки и ясны, во втором — размыты светом и цветом, которые сами по себе выступают композиционными принципами. В живописи и скульптуре Ренессанса преобладала «закрытая» форма, иначе говоря, симметричные и сбалансированные группы фигур и поверхностей, художники же барокко отдали предпочтение «открытой» форме, то есть асимметричной композиции, когда главное содержание полотна раскрывается не в его центральной части, а в одной из боковых или даже вообще требует от зрителя перенестись воображением за рамки картины. Живопись Ренессанса — «плоскостная» или по меньшей мере построенная на различных отступающих планах, а картины барокко «объемные», во всяком случае, они направляют взгляд зрителя к отдаленному и неясному фону. Полотно Ренессанса «множественно» в том смысле, что оно распадается на ясно обозначенные части, а полотно барокко «едино», на нем все взаимосвязано и представлено в процессе взаимоперехода. Произведения Ренессанса «ясны», а барочные сравнительно «неясны», затемнены, нечетки.

Свои выводы Вельфлин делает на основании замечательно тонкого анализа конкретных произведений; он выдвигает и свое обоснование необходимости перехода от эпохи Ренессанса к эпохе барокко в искусстве. Он доказывает, что обратная последовательность была бы невозможна. Вельфлин не дает, впро-

чем, каузального объяснения описанного им процесса, ограничиваясь указанием на изменившийся «характер видения»; это изменение, конечно, трудно было бы характеризовать как чисто физиологическое. Взгляды Вельфлина, который исходит из «характера видения» и руководствуется изучением чисто структурных композиционных изменений, восходят к теориям Фидлера и Гильдебранда, объясняющим чисто зрительные аспекты живописи, и в конечном счете — к Циммерману, который был последователем Гербхарта * в эстетике. Однако и сам Вельфлин, особенно в поздних трудах, признавал ограниченность своего метода, никоим образом не предполагая, что предложенная им история форм искусства исчерпывает проблематику истории искусства в целом. Да и с самого начала он не отрицал существования «индивидуальных» и «локальных» стилей и понимал, что отмеченные им типы творчества могут быть обнаружены не только в искусстве Ренессанса и барокко, хотя в таком случае они не столь четко выражены.

Прочитав в 1916 году «Принципы истории искусства», Вальзель попытался перенести вельфлиновские категории на литературу. Изучив композицию шекспировских пьес, он пришел к выводу, что Шекспир принадлежит эпохе барокко, ибо в его произведениях отсутствует симметрия построения, обнаруженная Вельфлином в живописи Ренессанса. В пьесах Шекспира множество персонажей второго плана, которые сгруппированы асимметрично, и центр тяжести действия в разных актах пьес меняется, — все это, по мысли Вальзеля, роднит художественную манеру Шекспира с живописью барокко; вместе с тем Корнелий и Расин, чьи трагедии изображают судьбу одного главного персонажа и при распределении драматических кульминаций строго следуют правилам Аристотелевой поэтики, должны быть отнесены к искусству Ренессанса. В небольшой книге «Многообразие аспектов искусства» и целом ряде более поздних своих сочинений Вальзель уточнял и аргументировал предложенную им новую трактовку истории литературы, причем если вначале он был скромен, то впоследствии скромность уступила место самым необузданным притязаниям на ее полный пересмотр.

Отдельные вельфлиновские категории можно без натяжки и с достаточной точностью перевести на язык литературоведения. Ясно, что существует противоположность между искусством, предпочитающим ясные очертания и четкое подразделение частей, и искусством, где очертания расплывчаты и композиция не является столь жесткой. Фриц Штрих * попытался при помощи тех категорий, которые установил Вельфлин, исследуя искусство Ренессанса и барокко, охарактеризовать различия между немецким классицизмом и романтизмом, и эта попытка свидетельствует, что недогматическое понимание вельфлиновской методологии делает ее вполне пригодной для литературоведения. Штрих по-новому осветил давно известную противополож-

ность между завершённой классической поэзией и фрагментарной, незавершённой и неясной поэзией романтиков. Но если придерживаться классификации Вельфлина, вся история литературы должна быть уложена в единственную систему противоположностей. Даже если внести в категории Вельфлина строго литературоведческое содержание, они приведут лишь к подразделению произведений искусства на две категории, а эти категории, коль скоро мы подвергнем их серьёзному анализу, только выявят давно известное различие между классическим и романтическим, между жесткой и свободной композицией, между пластическим и живописным в искусстве. Этот дуализм был известен уже Шлегелям, точно так же как и Шеллингу, и Кольриджу, и они установили его в ходе идеологической и литературной полемики своего времени. Единая система противоположностей Вельфлина позволяет объединить в одну группу все классическое и псевдоклассическое искусство, а в другую — столь несходные художественные явления, как готика, барокко, романтизм. Затемненной оказывается несомненная и чрезвычайно важная преемственность барокко от Ренессанса; а когда Штрих применяет ту же самую схему к истории немецкой литературы, создается искусственная противоположность между классицистской стадией творчества Шиллера и Гёте и романтическим движением начала XIX века, а движение «Бури и натиска» вообще остается необъясненным и необъяснимым. На деле же немецкая литература рубежа XVIII — XIX веков составляет сравнительно прочное единство, которое невозможно расщепить, введя критерии непримиримых противоположностей. Теория Вельфлина может помочь при классификации произведений искусства и установлении, а точнее подтверждении, издавна известных принципов действия и противодействия, смирения и бунта, заявляющих о себе в истории искусства; эта дуалистическая схема развития искусства, напоминающая раскачивание на качелях, при ее испытании фактами сложного процесса литературной эволюции явно не способна выразить все живое многообразие истинной истории литературы.

Перенос на литературу вельфлиновские пары противоположностей, мы оставляем совершенно нерешенной и еще одну важную проблему. Мы не сможем объяснить тот не подлежащий сомнению факт, что искусства развиваются в один и тот же временной отрезок далеко не с одинаковой быстротой. Иногда литература словно тащится позади искусств; так, едва ли можно говорить о существовании литературы в Англии в ту эпоху, когда строились великие английские соборы. В других случаях от литературы и от других искусств отстает музыка; например, нельзя, по всей вероятности, говорить о существовании «романтической» музыки до 1800 года, хотя романтическая поэзия к этому времени уже создала немало шедевров. Непросто сказать, почему «живописная» поэзия появилась по крайней мере

лет за шестьдесят до того, как живописность стала приметой архитектурного стиля; не находится объяснения и тому отмеченному Буркхартом* обстоятельству, что Лоренцо Великолепный описывал крестьянскую жизнь в «Пенча да Барберино» за восемьдесят лет до появления первых жанровых полотен Якопо Бассано и его школы. Возможно, несколько приведенных нами примеров выбраны неудачно и могут быть объяснены иначе; тем не менее остается сама проблема, которую не решить упрощенными теориями наподобие той, что утверждает, будто созданное поэтами может быть достигнуто музыкантами лишь следующего поколения. Очевидно, здесь необходимо установить взаимосвязь с социальными факторами, а эти факторы различны в каждом конкретном случае.

Наконец, известно, что отдельные эпохи и страны многого добивались в каком-то одном или двух искусствах, не внося почти ничего в другие или же ограничиваясь здесь заимствованиями и подражаниями. Укажем хотя бы на расцвет литературы в елизаветинскую эпоху, не отмеченную в изобразительных искусствах ничем, что можно было бы сопоставить с достижениями литературы; неудовлетворительные рассуждения в том роде, что «национальный дух» каким-то образом лучше всего выражается именно в данном искусстве, что (цитируя «Историю английской литературы» Эмиля Легау) «Спенсер был бы Тицианом или Веронезе, родился он в Италии, Рубенсом или Рембрандтом, проживи он всю жизнь в Нидерландах». Когда речь идет об Англии, проще всего сослаться на то, что слабое развитие изобразительных искусств объясняется засильем пуританства, но такого указания недостаточно, чтобы объяснить резкое несоответствие в развитии между литературой и живописью: ведь литература была очень светской по духу. Впрочем, здесь мы оказываемся уже в области конкретных проблем истории литературы.

Различные искусства — как, например, пластические, литература, музыка — прodelывают особую эволюцию, и она разнится и по своему темпу, и по внутреннему соотношению элементов. Несомненно, между искусствами существует постоянная взаимосвязь, но не влияние, которое можно проследить до первоисточника и которым направляется эволюция других искусств; скорее, надо говорить о сложной системе диалектического взаимодействия, которое предполагает вхождение элементов одного искусства в другое и обратный процесс, а также возможность полного преобразования этих элементов в том искусстве, которое их заимствовало. Итак, дело не сводится к простому «духу времени», пронизывающему все до единого искусства и направляющему их развитие. Совокупность культурных устремлений человека должна быть понята как целостная система саморазвивающихся последовательностей, причем каждая из последовательностей обладает собственными нормами, от-

нюдь не обязательно идентичными нормам другой последовательности, даже близлежащей. Задача историков искусства (понимая историю искусства в самом широком смысле, мы включаем сюда и литературоведов и музыковедов) состоит в том, чтобы выработать по отношению к каждому из искусств систему характеризующих его понятий, основанную на его специфических особенностях. Так, исследователям поэзии сегодня необходима новая поэтика, иными словами, новая техника анализа, которая не может быть создана простым перемещением в данную область и приспособлением к ней категорий, заимствованных из области изобразительных искусств. Лишь разработав пригодную для анализа литературных художественных произведений систему понятий, мы сможем разграничить периоды развития литературы и перестанем относиться к ним как к метафизическим сущностям, определяемым по принципу «духа времени». Установив же разграничения строго по принципу литературной эволюции, можно задаться вопросом, совпадает ли до какой-то степени эволюция литературы с эволюцией других искусств, установленной аналогичным образом. Можно предвидеть, что ответ не будет односложным. Куда вероятнее, что нам откроются не параллельные прямые, а сложное переплетение сходящихся и разветвляющихся линий.

ВНУТРЕННИЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ

Естественным и верным отправным пунктом для литературоведа является истолкование и анализ самих литературных произведений. В конечном счете лишь сами произведения оправдывают интерес к жизни их авторов, к их социальному окружению и к литературному процессу в целом. Но, как ни странно, история литературы была до такой степени занята изучением условий, в которых создавались произведения, что усилия, расходовавшиеся на анализ самих произведений, выглядели совсем незначительными на фоне тех, что прилагались с целью уяснить обстоятельства, сопутствовавшие созданию произведений. Легко указать причину, отчасти объясняющую столь явное переключение внимания с произведений как таковых на обусловившие их создание факторы. Современная история литературы зарождалась в тесном контакте с романтическим движением, а оно в свою очередь могло противопоставить критическим нормам классицизма лишь ту релятивистскую по духу идю, что для различных эпох необходимы различные критерии. Так центр тяжести оказался перенесен с изучения литературы на исторический фон, посредством которого стремились оправдать подход к старой литературе, преследовавший цель открыть в ней новые ценности. В XIX веке всеми овладело желание ввести в литературоведение принцип каузальности, что, в основном, было вызвано духом подражания методам естествознания. Наряду с этим крах прежних взглядов на поэзию, предопределенный тем, что теперь интерес сместился в сторону индивидуальных читательских пристрастий, способствовал росту представлений, согласно которым искусство по своей сущности иррационально и его нужно просто «ценить». Сэр Сидни Ли в речи при получении кафедры кратко изложил кредо, которого придерживалось большинство литературоведов академического направления, заявив: «Обращаясь к истории литературы, мы стараемся уяснить, каковы были внешние — политические, общественные, экономические — обстоятельства, в которых создавалась литература». Результатом неразработанности проблем поэтики оказыва-

лась поразительная беспомощность, демонстрировавшаяся литературоведами почти всякий раз, когда им приходилось анализировать и оценивать какое-нибудь литературное произведение.

В последние годы эта тенденция справедливо стала находить отпор, и вновь признается, что изучение литературы есть прежде всего изучение самих литературных произведений. Необходимо пересмотреть старые методы анализа поэтики, метрики и того, что в старину называлось риторикой, и придать этим методам современный вид. Появляются и новые методы, выработанные с учетом возросшего многообразия форм в современной литературе. Мы только еще учимся воспринимать, как должно, литературное произведение и умело его анализировать; этому способствуют и предложенный французами метод «экспликации текста», и деятельность немецкой школы формального анализа, основанного на параллелях с историей изобразительных искусств, которые устанавливал Оскар Вальзель, и в особенности превосходные работы русских формалистов * и их чешских * и польских последователей. В Англии ученики А. А. Ричардса уделяют особое внимание тонкостям поэтического текста, да и в США есть группа критиков, главный интерес которых — изучение самого художественного произведения *. В этой связи можно упомянуть и о некоторых работах по драматургии, подчеркивающих отличие изображаемого на сцене от происходящего в действительности и выступающих против смешения драматургической и эмпирической реальности. Наконец, и многие работы, посвященные роману, написаны не просто с целью уяснения связи романа и общественных условий, в нем описываемых, но и с целью анализа художественных моментов — определяющих структуру романа повествовательных планов, особенностей ведения рассказа.

Русская формальная школа чрезвычайно энергично опровергала издавна бытующую дихотомию «содержания и формы», посредством которой художественное произведение как бы расщеплялось надвое: вот наглядно выраженное содержание, а вот надстроенная над содержанием и чисто внешняя по отношению к нему форма. Ясно, что эстетическое воздействие художественного произведения определяется не тем, что обычно принято именовать его содержанием. Мало найдется произведений, которые не выглядели бы смехотворными или бессмысленными при пересказе (который, впрочем, может быть оправдан лишь педагогическими целями). Но если характеризовать форму как элемент эстетически активный, а содержание — как эстетически индифферентный, мы столкнемся с непреодолимыми трудностями. На первый взгляд разграничительную линию провести здесь совсем просто. Если под содержанием мы понимаем идеи и чувства, выраженные в произведении, формой нужно будет называть все те лингвистические элементы, при помощи которых выражается содержание. Но достаточно чуть глубже взглянуть

в проблему, и мы убедимся, что содержанием определяются некоторые элементы формы; иными словами, описываемые в романе события — это содержание, а то, как эти события складываются в «сюжет», — это форма. Сами по себе события, если они не сложены в сюжет, не имеют ни малейшего художественного интереса. Обычно взаимоотношения содержания и формы пытаются выразить понятием «внутренняя форма», восходящим еще к Плотину и к Шестебери и широко используемым немцами, но тем самым вопрос лишь запутывается, и остается совсем уж непонятным, где проходит разграничительная линия между формой внутренней и внешней. Следует просто сказать, что способ, посредством которого события складываются в сюжет, есть часть формы. Если придерживаться традиционных разделений, проблема окажется неразрешимой, когда мы вынуждены будем признать, что даже язык, как правило, безоговорочно относимый к элементам формы, должен быть подвергнут классификации: сами по себе слова эстетически индифферентны, а способ, посредством которого отдельные слова образуют звуковые и смысловые группы, эстетически значим. Поэтому разумно называть все эстетически индифферентные элементы «материалами», а способ, посредством которого эти элементы обретают эстетическую значимость, — «структурой». Предлагая эти термины, мы совсем не преследуем цели всего лишь заново окрестить уже немолодую пару — содержание и форму. Речь идет о полной ломке прежних разграничительных линий. Понятием «материалы» обнимаются элементы, часть из которых прежде относилась к содержанию, а часть — к форме. «Структура» — понятие, охватывающее и содержание, и форму в той мере, в какой и содержание, и форма подчинены задачам эстетического характера. Тем самым произведение искусства рассматривается как целостная система знаков, подчиненная специфически эстетической задаче.

12. СПОСОБ БЫТИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Прежде чем приступить к анализу различных аспектов произведения искусства, мы должны коснуться чрезвычайно сложной эпистемологической проблемы, которую можно определить как «способ бытия» или же как «онтологическую природу» литературного произведения (сокращения ради будем дальше говорить о «поэзии»). Что есть «истинная» поэзия, где должны мы искать ее, каково ее бытие? Если удастся правильно ответить на эти вопросы, будут решены сразу несколько проблем критики и найден путь к правильному анализу литературного произведения.

Существует несколько традиционно принятых ответов на вопрос, что есть поэзия (точнее, любое литературное художественное произведение) и где следует искать художественность; пре-

жде чем предложить собственное решение проблемы, нужно подвергнуть критике уже имеющиеся. Одно из наиболее признанных и самых старых — истолкование поэзии как «продукта не природы, но человеческой деятельности», по своей природе идентичного скульптуре или живописи. Нам говорят, что литературное произведение — это строки, нанесенные чернилами на бумагу, тушью на пергамент или резцом на камень (если имеется в виду, допустим, словесное искусство Вавилона). Разумеется, подобное решение никак не может удовлетворить. Начнем с того, что существует огромная «устная литература». Известны повести и стихотворения, которые ни разу не были записаны, однако продолжают существовать. Строки, нанесенные чернилами на бумагу, — лишь метод фиксации поэзии, зарождающейся, по логике вещей, вовсе не в момент ее записи. Допустим, письмо будет предано забвению или же будут уничтожены все имеющиеся экземпляры какого-то произведения; это не значит, что исчезнет само произведение, — оно, возможно, сохранится в устной традиции или в памяти людей, подобных Маколею, гордившемуся тем, что знает наизусть «Потерянный Рай» и «Путь паломника». С другой стороны, уничтожив полотно живописца, скульптуру, здание, мы уничтожим их навеки, хотя об этом произведении могут сохраниться какие-то сведения, по которым его можно попытаться восстановить. Но при восстановлении (даже очень близком к подлинному) мы неизбежно создадим произведение, в чем-то отличное от оригинала, а уничтожение экземпляра книги и даже всех имеющихся ее экземпляров, может быть, вовсе не скажется на судьбе литературного произведения.

Приведем еще одну причину, по которой запись поэмы на бумаге нельзя признать «истинным» поэтическим творчеством. Книжная страница выявляет ряд элементов, являющихся по отношению к напечатанной на ней поэме внешними: мы имеем в виду особенности набора, шрифта (обычный или курсив), форму листа и т. п. Если всерьез считать поэзию лишь продуктом человеческой деятельности (в отличие от продуктов природы), необходимо согласиться, что каждый экземпляр поэтического текста, во всяком случае, каждое его новое издание — это отдельное произведение искусства. А priori¹ невозможно доказать, что экземпляры различных изданий — экземпляры одного и того же произведения. Кроме того, читатель не всякое издание произведения признает истинным. Самый факт, что мы способны исправлять в читаемом тексте типографские ошибки (хотя с текстом мы знакомимся впервые), а подчас способны даже восстанавливать истинное значение текста, свидетельствует, что мы еще не считаем напечатанные строки истинной поэзией. Тем самым мы убеждаемся, что поэзия (и любое литера-

¹ Зд.: прежде всего (лат.).

турное произведение) может существовать независимо от своей печатной версии и что напечатанный текст содержит многочисленные элементы, которые необходимо рассматривать как внешние по отношению к самой поэзии.

Разумеется, отсюда никак не следует, что мы имеем право пренебречь громадное практическое значение методов записи поэзии, возникших вместе с письмом и с печатным станком. Несомненно также, что масса произведений утрачена, иными словами, безвозвратно погибла, так как не сохранилось их записей, а теоретически возможные средства сохранения их в устной традиции оказались непригодными или не могли быть использованы. Письмо, а особенно печатный станок предопределили непрерывность литературной традиции и, по всей видимости, очень существенно помогли сохранению единства и целостности литературных произведений. Кроме того, в истории поэзии — во всяком случае, в отдельные ее периоды — графический элемент составлял органическую часть самого произведения.

Так, Эрнест Фенеллоза* показал, что в китайской поэзии рисунок-иероглиф является частью общего смысла стихотворения. Сходный феномен обнаруживается и в истории европейской поэзии: вспомним стихотворения-рисунки «Греческой антологии», «Алтарь» и «На полу церкви» Джорджа Герберта* и другие стихи английских поэтов-метафизиков, а также перекликающееся с ними в этом отношении творчество поэтов испанского гонимизма, итальянского маринизма, немецкого барокко и т. д. Да и современная поэзия в США (Э. Э. Каммингс*), Германии (Арно Гольц*), Франции (Малларме, Аполлинер) и в других странах прибегала к графическим приемам — к необычному расположению строк, к использованию лишь нижней половины листа, к различным цветовым сочетаниям при наборе и пр. Стерн еще в XVIII веке, печатая «Тристрама Шенди», использовал прием пустых или типографски неправильных страниц. И все такие приемы составляют неотъемлемую часть самих упомянутых произведений. Хотя поэзия прибегает к ним не слишком часто, в некоторых случаях их нельзя недоучитывать.

Наконец, роль типографского оформления в поэзии не ограничивается теми сравнительно редкими случаями, когда автор осознанно использует указанные выше приемы; к числу органически присущих произведениям элементов необходимо отнести оформление окончаний поэтических строк, разбивку на строфы и на абзацы, если речь идет о прозе, омоимические рифмы, каламбуры, открывающиеся только через орфографию, и многое другое. Теория, рассматривающая литературу только как искусство устного слова, исключает все подобные приемы из поля своего зрения; однако их нельзя игнорировать при разборе многих литературных произведений. Обращаясь к таким произведе-

ниям, мы видим, что в современную эпоху типография стала очень важна для поэта и что поэзия ныне воздействует не только на слух, но и на глаз. Хотя графические приемы не относятся к числу необходимых для поэзии элементов, в литературе они встречаются гораздо чаще, чем в музыке, где печатная партитура выполняет примерно ту же роль, что печатная страница — в поэзии. В музыке графические приемы редки, но было бы грубой ошибкой считать, что их здесь вообще не существует. В партитурах итальянских мадригалов XVI века мы найдем много любопытных оптических эффектов (разные цвета и т. п.). Гендель всеми признан образцом «чистого», «абсолютного» музыканта, но возьмем для примера его хор, в котором поется о буре на Красном море, когда «вода стеной стояла»: в напечатанных нотах мы увидим строгие ряды равномерно отстоящих один от другого знаков, которые вызывают зрительную ассоциацию со стеной или с фалангой.

Мы начали с теории, у которой сегодня уже почти не осталось сторонников. Существует еще одна точка зрения, согласно которой сущность литературного произведения — это последовательность звуков, издаваемых декламирующим или читающим поэму. Это широко распространенная идея, которая особенно в чести у декламаторов. Но она столь же неудовлетворительна, как и вышеизложенная теория. Всякое чтение поэмы вслух есть только ее исполнение, но не сама поэма. Это точно тот же случай, что и исполнение музыкального сочинения в концерте. Можно и в данном случае напомнить, что масса написанных литературных произведений никогда не исполнялась вслух. Мы не можем согласиться с абсурдной гипотезой бихевиористов, будто чтение про себя сопровождается беззвучной работой голосовых связок. Опыт свидетельствует, что, за исключением тех случаев, когда человек едва выучился читать, или читает на иностранном языке, или намеренно стремится шепотом повторить какой-то поразивший его звук, чтение носит «глобальный» характер, то есть мы, читая, проглатываем слова полностью, не разлагая их на фонемы и не произнося их даже про себя. При быстром чтении у нас не остается времени артикулировать звуки голосовыми связками. Кроме того, предполагать, что поэзия существует лишь при произнесении вслух, значит допускать безосновательную мысль, будто поэзия не существует, если она не декламируется, и что каждое исполнение вслух воссоздает поэзию заново.

Самое же главное, всякое исполнение стихотворения вслух делает его чем-то большим, нежели первовариант, — ведь исполнению присущи элементы, внешние по отношению к самому стихотворению, исполняющий обладает индивидуальными особенностями произношения, подъемов и спадов, интонации, темпа речи, и все это зависит либо от личности исполняющего, либо от его понимания исполняемого текста. Более того, чтение стихов

вслух не только индивидуально их окрашивает, но и всегда влечет за собой определенный выбор компонентов, заключенных в читаемом тексте: подъемы и спады голоса, быстрота произнесения отдельных частей текста, распределение и сила ударений могут оказаться как верными, так и ложными, но и при том условии, что они верны, перед нами, очевидно, лишь один из многих вариантов исполнения данного текста. Мы должны признать саму возможность нескольких прочтений стихотворения, которые можем счесть неверными, если чувствуем, что они искажают истинный смысл стихотворения, или же — признать правильными и допустимыми, но все же не отвечающими идеалу.

Чтение поэзии вслух не есть сама поэзия, ибо мы мысленно можем корректировать чтение. Даже слушая исполнение, которое можно признать отличным или совершенным, нельзя исключить вероятность того, что кто-нибудь другой, а может быть, и тот же самый исполнитель в следующий раз предложит нам иное толкование стихотворения, которое столь же убедительно выделит в нем иные компоненты. Здесь тоже помогает аналогия с исполнением музыкальных сочинений: исполнение симфонии оркестром и дирижером, пусть это будет даже сам Тосканини, — все же не сама симфония, ибо оно неизбежно окрашено индивидуальностью исполнителей, привносящих в исполняемое сочинение особые оттенки темпа, чередование тактов, тембра и т. п., которые при следующем исполнении могут смениться иными оттенками, хотя, разумеется, оба раза исполнялось одно и то же произведение. Итак, мы убедились, что поэзия может существовать независимо от прочтения вслух и что она содержит ряд элементов, которые следует признать внешними по отношению к поэзии.

При всем том в некоторых литературных произведениях (прежде всего в лирической поэзии) звуковая сторона — очень важный фактор общей структуры. Значение его подчеркивается разнообразными средствами — метрикой, сцеплением гласных и согласных, аллитерацией, ассонансом, рифмой и т. д. Этим отчасти объясняется, почему большинство попыток перевода лирической поэзии на другой язык безуспешны, звукопись не поддается передаче средствами другой лингвистической системы, хотя искусный переводчик способен добиться сходного звукового эффекта, пользуясь иным языковым материалом. Существует, впрочем, громадная литература, для которой звуковая сторона сравнительно мало важна, чем и объясняется неутраченное из-за плохих переводов историческое значение многих произведений. Звук в структуре поэзии может играть большую роль, но считать, что поэзия — это последовательность звуков, столь же неверно, как и сводить поэзию к факту печатания поэтического текста.

Третий, очень распространенный ответ на интересующий нас вопрос гласит, что поэзия — это опыт читателя. Утверждают,

что поэзия не означает ничего, если она не отобразится в процессах духовной жизни читателя, а стало быть, поэзия идентична тем душевным состояниям или процессам, которые наблюдаются, когда мы читаем или слушаем поэтическое произведение. Представляется неудовлетворительным и такое, «психологическое», решение. Разумеется, поэзия открывается только через индивидуальный опыт каждого из нас, но нельзя отождествлять ее с таким опытом. Всякий индивидуальный опыт при чтении поэтического произведения отмечен своими особенностями и чем-то чисто личным. Здесь сказывается как наша индивидуальная подготовка к восприятию поэзии, так и наше настроение в момент ее чтения. Полученное тем или иным читателем образование, особенности его личности, общий культурный контекст данной эпохи, религиозные, философские и даже чисто профессиональные предпочтения любого из читателей привнесут в каждое прочтение поэтического текста что-то внешнее по отношению к нему, что-то от того момента, когда он читается. Два отделенных во времени прочтения одного и того же текста одним и тем же читателем могут существенно разниться, поскольку читатель за это время успел духовно вырасти, или, наоборот, в момент второго прочтения читатель в силу внешних обстоятельств — усталости, тревоги, рассеянности — не столь готов к восприятию. Таким образом, всякий опыт либо что-то привносит в поэзию, либо что-то у нее отнимает, поскольку это опыт индивидуальный. Опыт никогда не может быть равнозначен самой поэзии: даже подготовленный читатель, перечитывая стихи, найдет в них нечто новое, не воспринятое при более ранних чтениях; да нужно ли говорить, сколь поверхностным или неверным может быть чтение, если читает человек, не слишком искушенный в поэзии либо вовсе в ней не разбирающийся.

Если поэзия есть духовный опыт ее читателя, значит, верно абсурдное предположение, что поэзия не существует, если она не воспринимается читателем, и что поэзия творится заново при каждом новом читательском опыте. Иными словами, нет единой «Божественной комедии», а есть столько творений Данте, сколько было и еще будет читателей. Это ведет к полному скепсису и к анархии; как не согласиться с печально знаменитым афоризмом «*de gustibus non est disputandum*»¹. Если мы всерьез отнесемся к «психологической» теории, нам не объяснить, почему опыт одного читателя выше опыта любого другого читателя той же самой поэмы и почему толкование этой поэзии определенным читателем может быть корреktировано. Иными словами, нельзя будет и говорить о преподавании литературы, цель которого научить пониманию и оценке произведений. Работы А. А. Ричардса, особенно его книга «Практическая критика»,

¹ О вкусах не спорят (лат.).

показали, сколь многого можно достигнуть, подвергнув анализу индивидуальные читательские особенности, и какого эффекта способен добиться толковый преподаватель, исправляя неверное понимание произведений. Любопытно, впрочем, что Ричардс, постоянно подвергающий критике опыт читателей — своих учеников, — самый убежденный приверженец психологической теории, которая находится в прямом противоречии с его собственной практикой превосходного критика. Выдвинутая им идея, что поэзия должна упорядочить наши духовные побуждения и что ценность поэзии определяется ее способностью осуществлять психологическую терапию, в конце концов заставила его признать, что этой желанной цели может служить не обязательно настоящая, но и плохая поэзия, равно как и искусно сделанный ковер, или керамика, или утонченность манер, или музыкальная соната. Итак, сменяющиеся в нашем сознании реакции не связаны непосредственно с поэзией, эти реакции вызвавшей.

Как ни интересна сама по себе психология читателя, как ни полезно заниматься ею с педагогическими целями, она все же останется за пределами литературоведения — изучения конкретных художественных произведений — и будет неспособна решить проблемы структуры и ценности этих произведений. Психологические теории по своей сущности объясняют не литературу, а ее воздействие на человека; если взять крайний пример того, как ими пытаются объяснять саму литературу, укажем на те критерии ценности поэзии, которые (наверное, эпатируя публику) выдвинул в своей лекции «Что такое поэзия и какова ее природа» (1933) А. Э. Хаусмен *. Он утверждал, что настоящую поэзию очень просто отличить — от нее по спине начинают бегать мурашки. В XVIII веке примерно так же судили о достоинствах трагедии, подсчитывая, много ли слез пролила на представлении публика, а современный кинорежиссер определяет успех своей комедии достаточно частыми взрывами хохота в зрительном зале. Результатом любой психологической теории оказывается скепсис и полное смешение понятий: эта теория не пригодна для суждений о структуре и о достоинстве поэзии.

А. А. Ричардс вносит в эту теорию лишь незначительные усовершенствования, когда определяет поэзию как «опыт, приобретаемый достойным читателем». Проблема тем самым переводится в иную плоскость, и речь идет не о поэзии, а о том, что такое *достойный* читатель и какой смысл вкладывается в это определение. Но даже допустив, что читатель обладает самой совершенной подготовкой, принадлежит к наипросвещенной среде и воспринимает стихотворение ничем не омраченной душой, мы должны признать такое определение неудовлетворительным, в полной мере подлежащим тем критическим замечаниям, которые мы высказали по адресу психологической методологии. Сущность поэзии сводится к опыту, определяемому

каким-то одним моментом, а такой опыт и у самого достойного читателя не может повториться в неизменном виде. Он всегда меньше, чем истинный смысл поэтического произведения, и всегда будет привносить в произведение элементы, идущие от личности самого воспринимающего.

Четвертая точка зрения как раз и пытается избежать этой очевидной натяжки. Поэзия, утверждают ее сторонники, — это опыт самого автора поэтического произведения. Заметим в скобках, что в таком случае поэзия перестает существовать, едва произведение написано; когда автор перечитывает свое творение через какое-то время, это уже не поэзия. Ясно, что автор теперь стал просто читателем собственного произведения и, судя о нем, может толковать его столь же неверно, как всякий другой читатель. Известны разительные примеры непонимания автором им же написанного: старый анекдот о Браунинге, клявшемся, что он решительно не понимает смысла собственных стихов, видимо, имеет основания. Любому критику памятен случай, когда он неверно истолковал написанное им же, но несколькими годами раньше, либо вовсе не понимал себя, перечитывая собственную работу. Так, под «опытом автора» может пониматься лишь его опыт в момент творчества. Это понятие, далее, можно расчленить на два, отличающихся друг от друга: речь может идти об осознанном опыте, о замысле, который автор стремился воплотить в произведении, или же о всем осознанном и неосознанном авторском опыте в тот достаточно длительный отрезок времени, когда произведение создавалось. Широко распространен, хотя и не очень часто выражается открыто, взгляд, согласно которому стихотворение следует трактовать, исходя из замысла автора. Так, обосновывается необходимость исторического комментария к произведению и — во многих случаях — аргументируется право анализировать какое-то произведение отдельно от других произведений того же автора. Но дело в том, что восстановить замысел большинства произведений невозможно, ибо у нас нет иных данных, кроме законченного текста. Даже если мы и располагаем свидетельствами той эпохи, когда произведение написано, и эти свидетельства представляют собой прямое изложение замысла, современный литературовед не должен ощущать себя связанным такими фактами. Ведь авторский «замысел» — это всегда «выпрямление» смысла произведения, известный комментарий к нему, который, конечно, необходимо учитывать, но который необходимо и подвергнуть критическому анализу, исходя из окончательного текста. Замысел может оказаться куда шире заверщенного произведения, он может быть всего лишь выражением того идеала, к которому автор стремился, того плана, который он хотел осуществить; созданное же автором на деле оказывается либо куда ниже задуманного, либо чем-то совсем иным по сравнению с первоначальной идеей. Если бы можно было побеседовать с

Шекспиром, он, наверное, так бы изложил замысел «Гамлета», что мы остались бы совсем неудовлетворенными. И мы были бы вправе по-прежнему находить (а не выискивать на пустом месте) в «Гамлете» тот смысл, который Шекспир, возможно, и не стремился вложить в свою трагедию сознательно.

Не исключено, что, формулируя свой замысел, художник находится под сильным воздействием современных ему эстетических понятий и всей литературной ситуации своего времени, хотя истинный смысл созданного им произведения в рамках таких понятий выразить нельзя. Укажем хотя бы на такой яркий пример, как искусство барокко, отмеченное совершенно новым художественным видением, почти не выразившимся ни в суждениях критиков, ни в самохарактеристиках художников той эпохи. Такой скульптор-новатор, как Бернини, выступая в Парижской Академии, утверждал, что в своем творчестве несомненно следует античным образцам, а построивший дрезденский Цвингер — этот образец стиля рококо в архитектуре — Даниэль Адам Пендельман написал целый памфлет, доказывая, что в своей практике он целиком и полностью вдохновляется принципами Витрувия в их самом чистом виде. Поэты-метафизики вообще редко прибегали к эстетической терминологии, но пользуясь ею (например, говоря о «точно рассчитанной строке»), они едва ли могли передать то новое, что несло само их творчество; а в Средние века «замыслы» художников носили, как правило, религиозный или дидактический характер, и суждения этих художников об искусстве оказывались явно несходны с их практикой, направлявшейся иными принципами. Несовпадение между замыслом, которому хотел следовать автор, и истинным смыслом его произведения — обычное явление в истории литературы. Золя искренне верил в свою теорию экспериментального романа, но на деле его романы были ярким образцом литературы мелодраматической и исполненной символики *. Гоголь считал себя реформатором общества и «географом» России *, а из-под его пера выходили повести и рассказы, по которым рассыпаны созданные его воображением фантастические и гротескные образы. Ограничиваться изучением авторского замысла невозможно по той причине, что замысел — это в лучшем случае комментарий к произведению, а нередко его нельзя считать даже надежным комментарием. Против такого изучения нельзя возражать только в случае, если под «замыслом» имеется в виду один из присущих произведению компонентов, при помощи которого можно глубже понять целостное значение произведения. Но такой смысл понятия «замысел» нетрадиционен и не вполне точен.

Впрочем, совершенно неудовлетворительна и другая точка зрения, согласно которой поэзия есть совокупный (осознанный и бессознательный) опыт автора на протяжении всего того времени, когда произведение создавалось. Такое решение вопроса

практически очень трудно, ибо перед нами возникает совершенно для нас недоступная и чисто гипотетическая величина, которую нельзя не только с точностью определить, но даже исследовать. Помимо этой непреодолимой практической трудности, дело осложняется тем, что существование творчества ставится в зависимость от субъективного опыта, который уже целиком в прошлом. Ведь опыт автора в процессе творчества становится прошлым в тот самый момент, когда произведение, поэзия обретает свое существование. Если бы все действительно объяснялось опытом автора, мы никогда не смогли бы найти непосредственного контакта с произведением, и нам пришлось бы утешаться смутной надеждой, что наш опыт при восприятии произведения более или менее идентичен давно отошедшему в прошлое опыту автора при его создании. В своей книге о Мильтоне Э. М. Тиллиард говорит, что «Потерянный Рай» рассказывает о состоянии автора в тот момент, когда он писал поэму; в последовавшем за появлением книги длительном и довольно запутанном споре с Ч. Г. Льюнсом Тиллиард так и не признал, что «Потерянный Рай» рассказывает прежде всего об Адаме и Еве, Сатане и о тысячах других вещей, что это поэма идей, отображений, истолкований, но отнюдь не дневник душевной жизни Мильтона тех лет, когда он над ней работал. Несомненно, содержание поэмы некогда прямо определялось осознанной и бессознательной работой мысли Мильтона, однако нам восстановить эту работу невозможно, тем более, что в момент творчества мысль поэта претворяла миллион самых разнообразных опытов, и следа которых нельзя отыскать в тексте поэмы. Если следовать идее авторского опыта неукоснительно, все сведется к беспредельным гаданиям относительно хронометрической продолжительности творческого состояния художника и непосредственно — характере эмоций в момент творчества (скажем, болели ли у него в этот момент зубы или нет?). В целом, психологический подход, отправляющийся от анализа состояния души читателя или слушателя, говорящего или автора порождает больше проблем, чем способен решить.

Более перспективен, несомненно, другой путь — определение бытия художественного произведения через социальный, коллективный опыт. Здесь возможны два решения; оба они, впрочем, не могут быть признаны вполне удовлетворительными. Можно сказать, что произведение искусства — это совокупность всех былых и современных опытов восприятия; в таком случае мы сталкиваемся с бесчисленными неверными индивидуальными восприятиями, недостаточными или ложными прочтениями, с искаженными пониманиями. Коротко говоря, поэзия — это состояние души ее читателя, помноженное (по числу читателей) на бесконечность. Или же можно сказать, что истинная поэзия — это опыт, общий всем, кто воспринимает данный образец поэзии. Однако в таком случае произведение, понятно, сводится

к тому общему, что непременно присутствует в любом его восприятии. А это общее не может не быть лишь *самым первичным*, самым мелким, поверхностным и малозначительным, что открывается, действительно, любому восприятию. Помимо того, что вычленив это общее практически очень трудно, такой подход страшно обедняет целостный смысл произведения искусства.

Интересующий нас вопрос не может быть решен методами психологии, как индивидуальной, так и общественной. Мы не можем не заключить, что поэзия — не индивидуальный опыт, не совокупность опытов, но лишь потенциальный источник опытов. Решение, основывающееся на анализе состояний души, не может удовлетворить, поскольку оно не объясняет нормативный характер поэзии, и то простое обстоятельство, что опыт ее восприятия может быть истинным или ложным. В любом индивидуальном опыте соответствующей истинному смыслу поэзии может быть признана лишь какая-то одна, но самая основная грань. Таким образом, поэзия должна быть рассмотрена как совокупность некоторых норм, связанных отношениями структуры и лишь частично раскрывающихся в непосредственном опыте ее многочисленных читателей. Каждый отдельно взятый опыт (чтение, исполнение и т. д.) представляет собой лишь более или менее удачную попытку уловить и выразить эту совокупность норм и критериев.

В этом контексте слово «норма» означает, разумеется, нечто иное, чем «норма» этическая или политическая по своему характеру или же «норма» классического либо романтического искусства. Под «нормой» мы понимаем те имплицитные нормы, которые необходимо вычленять из каждого индивидуального опыта восприятия художественного произведения и которые в совокупности составляют истинное произведение искусства как определенную целостность. Если мы сопоставим между собой различные произведения искусства, выявятся как сходство, так и различия между подобными нормами, и, исходя из сходства, возможно будет предложить классификацию произведений искусства, основывающуюся на том типе норм, который в них воплощен. Таким путем можно будет выработать теорию жанров и, в конечном счете, общие теории литературы. Критики отрицают такую возможность, не без некоторого основания указывая на уникальность каждого произведения искусства; однако в этом случае мысль об индивидуальности становится столь самодовлеющей, что произведение оказывается полностью оторванным от традиции и тем самым в конечном итоге никому не доступным и ничего не говорящим. Даже согласившись, что начинать необходимо с анализа отдельного произведения искусства, нельзя отрицать, что в нем должны выявиться какие-то звенья, сходство, общие элементы и факторы, которые позволяют сблизить данное произведение с другими или несколькими

другими. Но в таком случае перед нами откроется возможность от анализа отдельного произведения перейти к характеристике определенного типа искусства, воплощенного в древнегреческой трагедии, затем — трагедии в целом, литературы в целом и, наконец, всеохватывающей структуры, которая является общей всем искусствам.

Впрочем, это задача дальней перспективы. Нам же необходимо определить, в чем состоят указанные нормы и как они заявляют о себе. Подробный анализ произведений убеждает, что лучше говорить не просто о какой-то системе норм, но о нескольких подразделениях внутри этой системы, причем каждое подразделение имеет подчиненную ему группу элементов. Польский философ Роман Ингарден* предложил подобное подразделение, используя в своем виртуозном и высоко профессиональном анализе литературного произведения методы «Феноменологии» Гуссерля*. Нет необходимости подробно пересказывать ход его мысли, чтобы убедиться, что в целом предложенное им подразделение обоснованно и полезно. Первая из выдвинутых им категорий — звуковой пласт, который, конечно, не следует отождествлять просто со звучанием слова; это, как мы надеемся, ясно из всего, что говорилось выше. Звуковой пласт — необходимая основа для следующей категории, которую можно назвать смысловыми единицами. Каждое отдельное слово обладает своим значением и в контексте сочетается с другими словами в смысловые единицы, в синтагмы и предложения. Эта синтаксическая структура создает фундамент третьей категории — репрезентативного плана (иными словами — «мир писателя», его персонажи, воссоздаваемая им атмосфера). Ингарден вводит еще две категории, которые, может быть, и не следует выделять. Категория «мир писателя» подразумевает присутствие особой точки зрения, не обязательно выраженной напрямую, однако всеприсутственно ощутимой. Так, описываемое в романе происшествие может быть представлено как кем-то «виденное» или «слышанное», причем в другом случае то же самое событие (допустим, стук двери) может быть «выражено» непосредственно; персонаж может быть охарактеризован как через «внешние», так и «внутренние» свои черты. Наконец, Ингарден вводит высшую категорию, называя ее «метафизическими качествами», получающими выражение в искусстве (величественное, трагическое, ужасное, священное). Эта категория не обязательна и в некоторых произведениях может отсутствовать. Не исключено, что две последние из названных категорий относятся к категории «мир писателя», то есть репрезентативному плану. Вместе с тем Ингарден, вводя их, подчеркивает специфичность некоторых проблем, с которыми мы сталкиваемся, анализируя явления литературы. Скажем, такая категория, как «точка зрения», привлекла к себе (особенно, если говорить о романе) особое внимание в связи с творчеством Генри

Джеймса и систематическим анализом взглядов этого писателя на искусство и его художественной практики, который осуществил Лаббок *. Категория «метафизические качества» позволяет Ингардену вернуться к проблемам «философского смысла» художественных произведений, причем, избегав обычной опасности, перевести анализ в чисто интеллектуальный план.

Изложенную концепцию интересно проиллюстрировать во многом сходными построениями лингвистов. Фердинанд де Соссюр * и пражский языковой кружок проводят тщательное различие между понятиями *langue* и *parole*, то есть между системой языка и индивидуальной речью, и это различие подобно тому, которое необходимо проводить между стихотворением как таковым и индивидуальным опытом восприятия стихотворения. Система языка (*langue*) — это совокупность правил и норм, взаимоотношения и действие которых мы можем проследить и описать, не нарушая присущей данной системе соотнесенности и целостности, хотя в речи отдельных индивидуумов мы сталкиваемся со всевозможными отклонениями от системы, нарушениями ее и неполнотой ее элементов. В этом смысле произведение словесного искусства в том же положении, что и язык. Как индивидуумы мы никогда не сможем выразить заключенную в нем систему полностью, точно так же как полностью и в совершенстве использовать наш язык. С той же самой ситуацией мы, по сути, сталкиваемся в любом акте познания. Мы никогда не познаем объект во всех его качествах, и тем не менее вряд ли можно отрицать законченность тех или иных объектов, хотя бы мы их воспринимали в совершенно различных для каждого из нас связях. В объекте мы всегда улавливаем его «необходимую структуру», и поэтому акт познания не является ни волюнтаристским насилием, ни произвольным домысливанием, но представляет собой признание определенных норм реальности, не зависящих от нашей воли. Точно так же и структура художественного произведения обладает свойством «обязательности, которую мне необходимо усвоить». Я всегда буду усваивать ее несовершенно, но при всем относительном несовершенстве моего усвоения сохранится «необходимая структура» произведения, как и любого иного объекта познания.

Современная лингвистика квалифицирует потенциальные звучания как фонемы, говоря по сходному принципу еще и о морфемах и синтагмах. Так, о предложении можно судить не как о высказывании *ad hoc*, но как о синтаксическом построении. Современная функциональная лингвистика пока что основательно продвинулась только в изучении фонем, однако сами ее проблемы при всей их трудности ни неразрешимы, ни абсолютно новы; скорее, перед нами новая формулировка тех вопросов морфологии и синтаксиса, о которых говорилось и в старых грамматиках. При анализе литературного произведения мы сталкиваемся со сходными проблемами смысловых единиц и их

особой организации, преследующей цели эстетического характера. Многие вопросы — из области поэтической семантики, языка, образности — ставятся по-новому, в уточненной форме. Смысловые единицы, предложения, синтаксические структуры соотносятся с объектами, констатируют воображаемые реальности — такие, например, как пейзаж, интерьер, персонаж, событие, идея. Все такие реальности также могут быть подвергнуты анализу без смещения их с реальностью эмпирической и с учетом того факта, что эти реальности сокрыты в лингвистических структурах. Персонаж романа может быть создан лишь на основе смысловых единиц и «распадается» на множество предложений, произносимых либо самим персонажем, либо другими персонажами и автором касательно данного персонажа. По сравнению с биологическим индивидуумом, обладающим хорошо известным и последовательным прошлым, структура такого персонажа кажется неопределимой. Подразделение целостного произведения на расположенные одна над другой категории имеет то преимущество, что таким образом устраняется традиционное и запутывающее анализ расчленение на содержание и форму. Содержание выступает в тесном контакте с первичной, языковой категорией, в элементах которой оно и заключено и от модификации которой оно зависит.

Но понимание литературного произведения как стратифицированной системы норм оставляет открытым вопрос о том, каков же способ бытия этой системы. Чтобы найти верное решение, следовало бы затронуть здесь полемику номинализма* и реализма, ментализма и бихевиоризма* — короче говоря, весь круг основных проблем эпистемологии. Для нашей цели, однако, достаточно просто избегать двух противоположных крайностей — крайнего платонизма и крайнего номинализма. Нет необходимости канонизировать, «материализовать» данную систему норм, превратив ее в некую идею-архетип, обнаруживаемую за бесчисленными сущностями, которые отделены одна от другой временными интервалами. Онтологическая природа художественного произведения не может быть охарактеризована уподоблениями треугольнику, или числу, или какому-то отличительному свойству — скажем, красному цвету. В отличие от этих «неизменных сущностей» художественное произведение, во-первых, создается в определенный момент времени и, во-вторых, подвержено изменениям и даже полному разрушению. В этом смысле оно, скорее, напоминает систему языка, хотя определить тот момент, когда эта система складывается или исчезает, гораздо труднее, чем в отношении литературных произведений, имеющих, как правило, автора. С другой стороны, крайний номинализм, отбрасывающий всю идею «системы языка» (иными словами, произведения, каким мы его себе представляем) или толкующий такое понимание лишь как необходимое допущение и как один из способов «научного описания»,

тем самым отказывается и от решения интересующей нас проблемы. При узком бихевиористском подходе все, что не отвечает очень ограниченной концепции эмпирической реальности, должно быть признано «мистическим» и «метафизическим». Однако же назвать такое явление, как фонема, «фикцией», а восприятие языка как системы квалифицировать в качестве «одного из возможных научных описаний акта речи» — значит просто игнорировать проблему истины. Речь идет о действительно существующих нормах и их нарушениях, а не об изобретении каких-то чисто описательных и условных категорий. В этом смысле весь бихевиористский подход основывается на плохо понятой теории абстрагирования. Конструируем мы нормы или числа или не конструируем, они останутся нормами или числами. Так или иначе я при этом произвожу определенное действие — подсчитываю, читаю текст; но выявление числа или установление нормы — не то же самое, что само число или сама норма. Произнесение звука «а» не есть фонема «а». Мы выявляем в реальности известную структуру норм, и речь при этом идет вовсе не об изобретении словесных конструкций. Могут возразить, что эти нормы открываются нам только через акт индивидуального познания и что мы не можем переступить через границы этого акта; но такое возражение состоятельно лишь на первый взгляд. Точно так же возражали против кантовской критики познания, но подобные возражения опровергаются самими построениями Канта.

Действительно, устанавливая нормы, мы всегда можем ошибиться и чего-то не понять, но отсюда не следует, что критик принимает на себя роль сверхчеловека и критикует извне само человеческое познание или же что неким усилием духовной интуиции он познает систему норм в ее целостности и совершенстве. Точнее сказать, мы подвергаем критике известную область наших знаний, исходя из более высокого уровня, достигнутого в другой области. Мы отнюдь не уподобляемся человеку, желающему с целью проверки зрения взглянуть самому себе в глаза; мы подобны человеку, сопоставляющему предметы, которые он видит ясно, с теми, которые ему плохо видны. На основе такого сопоставления он квалифицирует все эти предметы как принадлежащие к двум разным группам, различие между которыми следует объяснить определенной теорией видения, учитывающей такие факторы, как расстояние, освещение и т. п.

Точно так же мы можем отделить верное прочтение произведения от ложного, верное познание заключенных в произведении норм от искаженного о них представления; для этого нужно прибегнуть к сопоставлению и к изучению различных ложных и неполных «реализаций» или интерпретаций. Непосредственное действие, взаимоотношения и сочетания этих норм могут быть изучены подобно тому, как может быть изучена фонема. Художественное произведение не является ни эмпирическим фактом

и известным душевным состоянием любого выбранного наугад индивидуума или любой группы индивидуумов, ни идеальным неизменным объектом, подобным треугольнику. Художественное произведение может стать объектом опыта; мы согласны, что оно доступно только через индивидуальный опыт, но оно не идентично никакому опыту. От идеальных объектов (например, от чисел) литературное произведение отличается именно тем, что оно доступно благодаря эмпирической (физической или потенциально физической) стороне своей структуры — звуковой системе, в то время как треугольник или число могут быть постигнуты интуитивно. Есть и еще одно важное отличие произведения от идеальных объектов. Оно обладает тем качеством, которое можно назвать «жизнью» произведения. Оно рождается в определенный момент времени, претерпевает изменения в ходе своего исторического существования и может погибнуть. Над произведением искусства время «не властно» лишь в том смысле, что произведение обладает сохраняющейся в неизменности с момента его создания структурой-фундаментом; однако произведение вместе с тем и «исторически изменимо». Оно проходит известное развитие, которое может быть охарактеризовано. Это развитие представляет собой только последовательность конкретизаций данного произведения в ходе истории; до какой-то степени эти конкретизации могут быть реконструированы нами по свидетельствам критиков и читателей, описывающих свой опыт восприятия произведения и выносящих свои суждения о нем, а также — по воздействию рассматриваемого произведения на другие произведения искусства. Знание более ранних конкретизаций (прочтений, критических суждений, неверных истолкований) будет воздействовать и на наш опыт восприятия произведения: более ранние прочтения способны помочь углубленному пониманию произведения, но могут и вызвать яро-стый протест против тех его толкований, которые преобладали в прошлом. Все это говорит о том, как полезна история критики, и заставляет задуматься над трудными проблемами природы индивидуальности и ее границ. Каким образом произведение искусства может проделывать эволюцию и вместе с тем сохранять ненарушенной свою основную структуру? Об исторической «жизни» художественного произведения можно говорить точно так же, как мы говорим об изменениях, постоянно претерпеваемых с течением времени животным или человеком, которые при всех изменениях остаются тем же самым индивидуумом. «Илиада» по-прежнему «существует»; иначе говоря, «Илиада» способна снова и снова оказывать свое воздействие, и этим она отличается от исторического события, например от Ватерлоо, ставшего явлением невозвратимого прошлого, хотя мы и сегодня можем восстановить весь ход битвы и по сей день можем различить ее последствия. Однако в каком смысле следует говорить о том, что «Илиада», которой внимали греки гомеровских

времен, — это та же самая «Илиада», которую мы читаем сегодня? Допустим, что текст поэмы дошел до нас в его первоначальном виде; все равно, наш опыт восприятия «Илиады» не тот, что у современников Гомера. Мы не можем сопоставить язык поэмы с повседневным языком тогдашней Греции и поэтому не можем ощутить те отклонения от разговорного языка, на которых в большой степени должна была основываться гомеровская поэтика. Во многих случаях мы уже не способны понять игру смысловых оттенков, а ведь такая игра всегда составляет существенную часть поэтического смысла. Само собой разумеется, что с нашей стороны необходимы усилия воображения (впрочем, и они не всемогущи), чтобы погрузиться в мир греческих верований или усвоить греческую иерархию моральных ценностей, хотя, с другой стороны, едва ли можно отрицать, что «Илиада» сохранила неизменность основных элементов «структуры» на протяжении всех веков своего существования. Однако структура — понятие динамическое, она изменяется в ходе истории, поскольку всякий раз по-новому усваивается читателями, критиками и новыми поколениями художников. Таким образом, система норм обладает способностями роста и изменения, и в каком-то смысле раскрыть ее полностью и точно не удастся никогда. Говоря о динамичности структуры, мы вовсе не оправдываем субъективистских и релятивистских толкований проблемы. Различные точки зрения ни в коей мере не являются одинаково верными. Всегда возможно определить, какое толкование структуры уловило в ней всего больше, проникло в нее всего глубже. Само требование адекватности интерпретации предполагает определенную иерархию толкований, стимулирует критику, направленную на максимальное выявление заключенных в произведении норм. Всякий релятивизм полностью опровергается положением, гласящим, что «абсолютное заключено в относительном, хотя заключено в нем не до конца и не полностью».

Таким образом, художественное произведение предстает как обладающий особой онтологической природой объект познания *sui generis*¹. Оно не является по своей природе ни чем-то существующим в самой реальной жизни (физическим, наподобие монумента), ни чем-то существующим в душевной жизни (психологическим, наподобие тех реакций, что вызываются светом или болью), ни чем-то существующим идеально (наподобие треугольника). Оно представляет собой систему норм, в которых запечатлены идеальные понятия intersubъективного характера. Эти понятия, очевидно, существуют в совокупности общественных идей и изменяются вместе с изменениями данной совокупности; они открываются нам только через индивидуальный душевный опыт и опираются на звуковую структуру тех лингвистических единиц, из которых состоит текст произведения.

¹ Здесь: само по себе (лат.).

Мы не касались здесь проблемы художественных ценностей. Впрочем, из всего вышесказанного следует, что структура невозможна вне норм и ценностей. Ни понять, ни анализировать художественное произведение мы не сможем, не приняв во внимание эти ценности. Самый факт, что определенную структуру я называю «художественным произведением», знаменует собой известное суждение ценностного характера. Ошибка чистой феноменологии заключается в том, что она допускает возможность суждения о структуре в отрыве от проблемы ценности, полагая, что ценность «навязана» структуре, придана ей или «введена» в нее. Эта ошибка явственно сказывается и на превосходной работе Романа Ингардена, который пытается анализировать произведение, не ставя при этом вопроса о ценностях. Корни такого заблуждения следует, разумеется, искать в исходной посылке феноменологов, говорящих о вечной и не подверженной действию времени упорядоченности «сущностей», индивидуальная трактовка которых, определенная эмпирическим опытом, появляется лишь позднее. Предполагая, что существует абсолютная иерархия ценностей, мы неизбежно утрачиваем взаимодействие с относительными по своей природе индивидуальными суждениями. На одном полюсе оказывается недвижный Абсолют, на другом — нагромождение индивидуальных суждений не имеющих ценности.

Неверный тезис абсолютизации и столь же неверный антитезис релятивизма должны быть преодолены и гармонизированы в новом синтезе, который рассматривает саму иерархию ценностей как нечто динамичное, однако видит за динамикой и нечто непреходящее. Предложенная нами идея, которую мы назвали «ощущением перспективы», предполагает не анархию ценностей и не капитуляцию перед капризами личного вкуса, но процесс углубляющегося познания объекта с различных точек зрения, которые могут быть в свою очередь уточнены и подвергнуты критике. Структура, знак, ценность — это три аспекта одной и той же проблемы, и их нельзя искусственно разрывать.

Но прежде всего необходимо попытаться исследовать методы, которыми пользуются при выявлении и исследовании различных категорий, заключенных в произведении искусства. К таким категориям мы относим: 1) звуковой пласт произведения, звуковую его организацию, ритмику и метрику; 2) смысловые единицы, которыми определяется формальная лингвистическая структура литературного произведения и его стиль, систематически изучаемый особой научной дисциплиной — стилистикой; 3) самые главные и наиболее специфически-литературные из всех стилистических характеристик, особое внимание которым необходимо уделить еще и потому, что они почти незаметно сливаются с 4) особым «миром» поэзии, конструируемым посредством символа и систем символов, называемых нами поэтическим «мифом». Если мы обращаемся к повествовательной

литературе, мы сталкиваемся с 5) особыми проблемами способов и техники повествования, освещаемыми нами в отдельной главе. Проследив, какие методы анализа применимы к тем или иным художественным произведениям, мы обратимся к вопросу 6) о природе литературных жанров и подвергнем анализу основную проблему всей литературной критики — 7) проблему оценки. Наконец, нам придется еще раз вернуться к вопросам эволюции литературы и рассмотреть 8) природу истории литературы как отдельной дисциплины и возможность конструирования особой истории литературы как истории одного из искусств.

13. ЭВФОНΙΑ, РИТМ И МЕТР

Любое литературное произведение представляет собой прежде всего последовательность звуков, из которых возникает определенное значение. В некоторых произведениях роль звукового слоя минимальна; как правило, она почти неощутима, например в романах. Однако и в романе фонетический пласт составляет необходимое предварительное условие смысла: В этом отношении различие между, скажем, романом Драйзера и такими стихотворениями По, как «Колокола», носит чисто количественный характер и не дает оснований говорить о двух противоположных видах литературного творчества — прозе и поэзии. Существует много произведений, в том числе, конечно, и в прозе, где звуковой пласт не может не обращать на себя внимания, тем самым выступая как неотъемлемый компонент эстетического воздействия, оказываемого произведением. Это относится, по большей части, к орнаментальной прозе и уже без всяких исключений — к произведениям поэтическим, которые по самой своей сути представляют известную организацию звуковой системы языка.

Говоря о звуковых эффектах, необходимо обратить внимание на два важных, но зачастую упускаемых из виду обстоятельства. Во-первых, нужно различать звуковой рисунок как таковой и произнесение текста. Когда литературное произведение читается вслух, перед нами — его исполнение, то есть такое выявление звуковой организации текста, в котором наличествует нечто индивидуальное и специфическое, причем сама организация текста при этом может подвергнуться искажению и даже полностью игнорироваться. Вот почему подлинно научное изучение ритмики и метрики не может исходить лишь из анализа индивидуального исполнения. Во-вторых, широко распространенная идея, что звук должен изучаться совершенно изолированно от смысла, — ложная идея. Из общей нашей концепции интегрального единства каждого литературного произведения следует, что это разделение звука и смысла неправомерно; в этом убеждает и тот факт, что сам по себе звук либо вообще не может

оказывать эстетического воздействия, либо это воздействие незначительно. Не существует «музыкального» стиха, если в нем отсутствует некое общее значение или хотя бы эмоциональная окрашенность. Даже слушая незнакомую нам речь, которую мы совершенно не понимаем, мы не выделяем в ней каких-то чистых звуков, а соотносим услышанное с привычными нам фонетическими нормами и, разумеется, улавливаем смысловую интонацию говорящего. В поэзии понятие чистого звука — либо фикция, либо синоним чрезвычайно простой, элементарной системы взаимоотношений вроде тех, которые анализирует в «Эстетической мере» Биркхоф; эта система ни в коем случае не может исчерпать многообразия звуковых эффектов и значимости звукового пласта, рассмотренного как интегральная составная часть той целостности, какой является стихотворение.

Приступая к рассмотрению данной проблемы, сначала выделим два существенно разных ее аспекта: внутренние и релятивные качества звука. Под внутренними качествами звука мы имеем в виду то специфическое, что отличает звук *а* от *о*, *а* от *л* и что не связано с количественными характеристиками, так как мы не можем говорить о большем или меньшем *а* и *л*. Внутренние качественные различия между звуками — основа тех эстетических эффектов, которые обычно характеризуются термином «музыкальность», или «эвфония». С другой стороны, различия между звуками по их релятивным качествам могут стать основой для ритма и метра; речь идет о высоте тона, о длительности звучания, ударе, частоте повторений и всех других элементах, образующих количественные различия. Тон может быть более высоким или низким, звучание — более или менее длительным, ударение — более или менее сильным, частота повторений — большей или меньшей. Это весьма элементарное различие достаточно важно, поскольку на его основе мы выделяем целую группу лингвистических явлений с целью показать, что качество звука в данном случае выступает как особый элемент, разными способами используемый автором; для них подходит русский термин «инструментовка». От термина «музыкальность» (или «мелодия») стиха следует отказаться ввиду его неточности. Интересующие нас явления отнюдь не родственны тем, к которым в музыке приложимо понятие «мелодии»; понятно, что мелодия в музыке определяется высотой тона, и в этом смысле она отчасти родственна интонации. Но на практике между интонацией произносимой фразы с ее неустойчивостью и быстро меняющейся высотой тона и музыкальной мелодией с ее устойчивой высотой тона и точными интервалами существуют значительные различия. Не совсем удовлетворителен и термин «эвфония»: говоря об «инструментовке», мы отмечаем примеры не только «благозвучия», но и «какофонии» — сошлемся на таких поэтов, как Браунинг или Хопкинс, стремящихся к намеренно резким и выразительным звуковым эффектам.

Среди приемов «инструментовки» необходимо выделить звуковой рисунок, повтор идентичных или близких качественных звуковых образований, использование экспрессивных звуков и звукоподражание. Типы звукового рисунка особенно тонко исследованы русскими формалистами*; что касается английских исследований, можно указать на труды У. Дж. Бейта*, анализирующего изощренные звуковые приемы Китса, который и сам оставил любопытные заметки, характеризующие его поэтическую практику. Осип Брик* классифицирует возможные звуковые рисунки по числу повторяющихся звуков, количеству повторов, порядку, в котором следуют друг за другом звуки в повторяющихся группах, и положению звуков в ритмических образованиях. Эта в высшей степени полезная классификация нуждается в уточнении и развитии. Можно различать повторы звуков, расположенных близко друг от друга в пределах одного и того же стиха, далее — звуков, находящихся в начале одной группы и в конце другой, или же на конце одной строки и в начале другой, или же в началах строк, или просто в их окончаниях. Предпоследняя группа родственна стилистическому явлению анафоры, последняя группа включает в себя столь распространенное явление, как рифму. Согласно этой классификации, рифма — не более чем один из возможных звуковых повторов, и нет оснований рассматривать ее отдельно от очень близких к ней явлений аллитерации и ассонанса.

Нельзя забывать о том, что по своему эффекту звуковые рисунки неоднозначны в разных языках; у каждого языка своя система фонем и поэтому — своя система параллелизма и противостояния гласных или свойств согласных; наконец, даже описанные звуковые эффекты едва ли возможно отделить от общего значения и тона стихотворения или строки. Попытки романтиков и символистов отождествить поэзию с песней и музыкой — не более чем метафорический прием: ведь поэзия не может соперничать с музыкой по многообразию, ясности и прихотливой организации чистых звуков. Для того чтобы звуки языка стали художественным явлением, необходимы значение, контекст и «тон».

Последнее можно наглядно подтвердить анализом рифмы. Рифма — в высшей степени сложное явление. У нее есть простая эвфоническая функция, поскольку она представляет собой повтор (или нечто близкое к повтору) звуков. Генри Ланц в работе «Физические основы рифмы» показал, что рифмование по гласным определяется совпадением их обертонов. Хотя звуковая сторона может выступать как определяющая, совершенно ясно, что ею далеко не исчерпывается содержание, вкладываемое в понятие рифмы. Эстетически гораздо более существенна ее метрическая функция: рифма обозначает конец строки стихотворения, рифма выступает как организующий, и нередко единственно организующий, компонент строфического построения.

Но, самое главное, рифма обладает значением и тем самым оказывается полноправным и важным элементом структуры поэтического произведения как целостности. Рифма сочетает, связывает или противопоставляет слова. Следует различать несколько возможных проявлений этой — семантической — функции рифмы. Можно задаться вопросом о семантической функции рифмующихся слогов; рифмоваться могут суффиксы (*character — register*), корни (*drink — think*), и то и другое вместе (*passion — fashion*). Можно исследовать семантическую сферу, из которой взяты рифмующиеся слова: принадлежат ли они, в частности, одной и той же или разным группам обозначений объектов. Можно анализировать семантические отношения между словами, сочетаемыми рифмой, которые очень часто принадлежат одному и тому же семантическому контексту (*heart — part, fears — tears*), но порой ассоциируют или противопоставляют совершенно разные семантические сферы, на чем и основана неожиданность подобных рифм. В прекрасной работе У. К. Уимсетта* такие рифмы рассмотрены на примере поэзии Пола и Байрона, стремящихся поразить читателя сопоставлением в рифме таких слов-понятий, как «королевский» и «занавески» («*Queens — screens*»), «побег» и «Поп» («*elope — Pope*»), «красное дерево» и «женолюбие» («*mahogany — philogeny*»). Наконец, можно рассмотреть и еще одну сторону проблемы: в какой степени рифма необходима для всего контекста стихотворения, берутся ли рифмующиеся слова просто, чтобы заполнить окончания строк или же — другая крайность — значение стихотворения или строки можно установить по одним только рифмованным окончаниям? Рифмы могут образовать каркас строфы, но бывает иначе — их значение настолько минимально, что читатель едва ли замечает присутствие рифмы (например, в «Последней герцогине» Браунинга).

Можно, как поступил Г. С. Уайльд, изучать рифму с точки зрения истории языка и произношения (Поп рифмовал «*join*» и «*shrine*»); в литературном отношении важно, что критерии «точности» рифмы различны у разных поэтических школ и, разумеется, в разных языках. В английском преобладает мужская рифма; у английских же поэтов женские и трехсложные рифмы, как правило, использовались для достижения комических эффектов и в бурлеске, а в средневековой латыни, итальянском, польском женская рифма обязательна в самом серьезном контексте. В английском мы сталкиваемся со специфической проблемой зрительной рифмы, с рифмовкой омонимов как приемов каламбура, с существенными различиями в произношении на разных исторических этапах и в разных географических областях, со специфическими пристрастиями тех или иных поэтов; заметим, что все эти проблемы почти не изучены. Нет ни одной англоязычной работы, сопоставимой с книгой о рифме Виктора Жирмунского*, где эффекты рифмы описаны с большей

тщательностью, чем на этих страницах, и где воссоздана история рифмы в поэзии России и ведущих стран Европы.

Необходимо отличать от рассмотренных выше звуковых рисунков, основывающихся на повторении гласной или какого-то качества согласной (как в аллитерациях) — звукоподражание, являющееся особой проблемой. Звукоподражание вызвало к себе большой интерес как в силу того, что осознанно звукоподражательными в своем большинстве являются прославленные образцы поэтической виртуозности, так и потому, что сама эта проблема тесно связана с древней мистической доктриной известного соответствия между звуками и обозначаемыми при их помощи вещами. Напомним лишь о некоторых местах у Попа и Саути и о предпринимавшихся в XVII веке (например, Харшдерфером в Германии) попытках непосредственного интонирования музыки вселенной. Сейчас в общем и целом отказались от представлений вроде того, что слово «корректно» воспроизводит вещь или действие; современная лингвистика склонна как самое большее допустить существование особого разряда слов, называемых «звукоподражательными» и в известном отношении находящихся за пределами обычной звуковой системы языка; это слова, стремящиеся непосредственно воспроизвести слышимый звук («куковать», «жужжать», «мяукать», «бам!»). Легко показать, что в разных языках одно и то же звуко сочетание обладает совершенно разным значением («рок» — по-немецки «куртка»; по-английски «скала», по-русски «судьба», по-чешски «год»); слышимые в природе звуки также по-разному фиксируются в звуковой системе разных языков («ring» — «sonner» — «laulen» — «звонить»). Джон Кроу Рэнсом ради шутки показал, что и звуковой эффект такой стихотворной строки, как «The murmuring of innumerable bees» («жужжанье пчел неисчислимых»), по сути, зависит от ее смысла. Достаточно произвести крохотное фонетическое изменение, заменив «bees» («пчелы») на «beeves» («коровы»), как подражательный эффект полностью исчезнет.

И все-таки, полагаем, современная лингвистика и такие критики, как Ричардс и Рэнсом, напрасно принижают роль звукоподражания. Здесь необходимо выделить три степени подражания. Во-первых, непосредственное воспроизведение звуков, порой, несомненно, удачное («куковать»), хотя в данном случае многое зависит от лингвистической системы языка. Во-вторых, несводимая к подобной имитации тщательная звукопись, воспроизведение естественных звуков через звуки речи в контексте, заставляющем слова, сами по себе полностью лишённые звукоподражательных оттенков, приобрести их, подобно тому как произошло со словом «innumerable» в цитированной выше строке Теннисона и как часто происходит у Гомера и Вергилия. В-третьих, звуковой символизм и звуковая метафора; на этом — высшем — уровне вступают в силу особые нормы и требования

каждого языка. Чрезвычайно тщательное и своеобразное исследование французского стиха со стороны его экспрессивности осуществил Морис Граммон *. Он классифицировал все французские согласные и гласные и изучил их экспрессивные функции у разных поэтов. Выяснилось, что чистые гласные могут передавать ощущение небольшого пространства и объема, скорости, увлеченности, уточненности и т. п.

Исследование Граммона может быть подвергнуто критике как пример субъективизма, однако несомненно, что в той или иной лингвистической системе можно наблюдать своего рода «физиономию» слов, звуковой символизм, который носит гораздо более всепроникающий характер, чем простое звукоподражание. Бесспорно, что синестезические связи и ассоциации пронизывают любой язык и с полным основанием выявляются и используются поэтами. Широкоизвестное стихотворение Рембо «Гласные», где даны прямые соответствия между гласными и цветами *, может быть истолковано как чисто произвольное, хотя оно и восходит к давней традиции; тем не менее акустические эксперименты доказывают наличие устойчивых ассоциаций передних гласных (*e, и*) с объектами изящными, быстрыми, ясными и яркими, а задних гласных (*o, y*) — с объектами громоздкими, медленными, тусклыми и темными. Работа Карла Штумфа и Вольфганга Келера показывает также, что согласные можно разделить на темные (губные и заднеязычные) и светлые (зубные и небные). В данном случае это вовсе не метафорический образ, но ассоциации, основывающиеся на несомненном сходстве между звуком и цветом, особенно ясно выступающем в структуре соответствующих систем. Существует общелингвистическая проблема «звука и смысла» и частная проблема использования их взаимоотношений в литературном произведении. Последняя (еще больше, чем первая) изучалась мало и непродуктивно.

Проблемы ритма и метра отличаются от тех, которые мы охарактеризовали, говоря об «инструментовке». Эти проблемы изучались очень широко; накопилась огромная исследовательская литература. Понятно, что ритм не является чем-то специфическим для литературы, ни даже для языка. Существуют ритмы природы и работы, ритмы световых сигналов, музыки и — правда, скорее в переносном смысле — ритмы пластических искусств. Ритм является, кроме того, явлением всей системы языка. Нет необходимости останавливаться здесь на бесчисленных теориях природы ритма. Для наших целей достаточно сказать, что, согласно одним теориям, непреложным условием ритма является принцип «периодичности», согласно же другим, вкладывающим в понятие ритма более широкое содержание, ритмом охватываются и повторяющиеся построения и движения. Первая точка зрения полностью отождествляет ритм с метром, и в таком случае, вероятно, следовало бы отбросить идею

«ритма в прозе», ибо это не более чем метафора. Вторая, более широкая точка зрения находит для себя прочную опору в работах Сиверса, следовавшего ритмы речи разных людей, а также в том факте, что многочисленные музыкальные формы — народные песни или экзотическая музыка, очень часто лишены элемента периодичности, — остаются ритмическими. С этой точки зрения, мы можем обнаружить ритмы в индивидуальной речи. Легко показать, что какая-то разновидность ритма действительно имеется в любой прозе; даже самые обычные фразы могут не просто произноситься, а скандироваться, иными словами, разбиваться на последовательность более долгих и более кратких сегментов, в которых часть слогов будет ударными, а другие безударными. Возмозжности, которые таит в себе этот прием, были с достаточной полнотой выявлены еще в XVIII веке таким писателем, как Джошуа Стил, а в наше время создана обширная литература, посвященная анализу прозаических отрывков. Ритм тесно связан с «мелодией», то есть с интонацией, характер которой определяется последовательностью тонов; часто в понятие «ритм» вкладывают столь широкое содержание, что им обнимается собственно и ритм и мелодия. Знаменитый немецкий филолог Эдвард Сиверс говорил о возможности провести различие между ритмом и интонацией в индивидуальной речи, а Отгмар Рутц объяснял личные особенности интонации и ритма своеобразием физиологически определяемых типов осанки и дыхания. Предпринимались усилия использовать результаты таких штудий для задач литературного анализа, для установления соответствий между литературными стилями и типами Рутца; нам, впрочем, представляется, что такие попытки выходят за рамки литературоведения.

Однако, несомненно, литературоведческой остается задача объяснения природы прозаического ритма, особенностей и использования ритмической прозы — скажем, некоторых мест в английском переводе Библии, некоторых страниц сэра Томаса Брауна, или же Рескина и Де Квинси; во всех указанных случаях ритм, а порой и мелодия просто бросаются в глаза даже невнимательному читателю. Определение природы ритма художественной прозы оказалось сопряжено со значительными трудностями. В известной работе У. М. Пэттерсона «Ритм прозы» делается попытка объяснить прозаический ритм как систему сложного синкопирования. Очень полная по материалу «История ритма в английской прозе» Джорджа Сентсбери* многократно напоминает читателю, что основа прозаического ритма — принцип «разнообразия», однако разбор непосредственного действия этого принципа здесь начисто отсутствует. Если бы предложенное Сентсбери «объяснение» было верным, ни о каком ритме, разумеется, и говорить не приходилось бы. Но цель Сентсбери, очевидно, состояла в том, чтобы предупредить об опасности создания ритма за счет полностью метризи-

рованных построений. Что ж, сегодня мы в полной мере ощущаем неуклюжесть и сентиментальность многих страниц Диккенса, которые написаны ритмизированной прозой.

Другие исследователи прозаического ритма берут лишь один, довольно легко поддающийся аспект проблемы — «каденцию», т. е. ритм заключительных сегментов фразы; это традиционный прием, восходящий к ораторской прозе римских авторов, а у римлян присутствовали особые ритмы для особых случаев и особые названия таких ритмов. «Каденция» — особенно в восприсительных и восклицательных предложениях — до какой-то степени является и проблемой мелодии. Современному читателю трудно различить утонченные ритмы римского *cursus*¹, когда латинским образцам подражают английские авторы; ведь в английском нет той строгой обусловленности распределения ударений, которая напоминала бы четкость чередования долгих и кратких в латыни. Однако историки литературы показали, что и английские авторы стремились к эффектам, аналогичным тем, каких достигали римляне, причем иногда — особенно в XVII веке — имитация оказывалась удачной.

В целом, лучше всего анализировать художественный ритм прозы, помня, что его необходимо отличать как от общего прозаического ритма, так и от стихового. Художественный ритм прозы можно охарактеризовать как своего рода организацию ритмов повседневной речи. От обычной прозы та, в которой присутствует художественный ритм, отличается большей упорядоченностью ударений, однако эта упорядоченность не должна достигать степени явной изохронности (т. е. упорядоченности временных интервалов между ритмически акцентированными единицами текста). В обычной фразе мы, как правило, отличаем значительные различия по тону и напряженности; в ритмической прозе наблюдается выраженная тенденция к выравниванию ударения и различий тона. Разбирая «Пиковую даму» Пушкина, один из наиболее глубоких русских исследователей данной проблемы Борис Томашевский* статистическими методами доказал, что начала и концы предложений имеют тенденцию к большей ритмической правильности, нежели их центральные сегменты. Общее впечатление правильности и периодичности обычно усиливается при помощи фонетических и синтаксических приемов: звукового рисунка, синтаксического параллелизма, уравнивания смысловых противоположностей, при котором ритмическое построение в большей мере достигается использованием всех элементов, составляющих содержание произведения. Между ритмической и почти неритмичной прозой существует множество ступеней: от разбросанных по тексту фраз, в которых намеренно выделены ударные элементы, до ритмической прозы, приближающейся к правильному стиху.

¹ Зд.: повествование (*lat.*).

Основная из переходных к стиху форм носит у французов название «verset»¹; ее можно часто наблюдать в английских текстах псалмов и у таких стремящихся к библейским художественным реминисценциям писателей, как Оссиан или Клодель. В «verset» каждый второй ударный слог выделен сильнее, и тем самым создаются двухударные группы, схожие с элементами двухстопного стиха.

В данном случае подробного анализа таких приемов не требуется. У них большая история, свидетельствующая о глубоком влиянии римской ораторской прозы. В английской литературе расцвет ритмической прозы падает на XVII век, когда она представлена такими писателями, как сэр Томас Браун и Джереми Тэйлор. В XVIII столетии она уступает место более простому разговорному повествованию, хотя к концу этого столетия заявил о себе новый «возвышенный стиль» Джонсона, Гиббона, Берка. В различных преломлениях она возродилась в XIX веке под пером Де Квинси и Рескина, Эмерсона и Мелвилла, а затем, хотя эти авторы и исходили из других принципов, — Гертруды Стайн и Джеймса Джойса. Во Франции перед нами пышная красота прозы Боссюэ и Шатобриана, в Германии — ритмическая проза Ницше, в России — прославленные страницы Гоголя и Тургенева, а в более близкие к нам времена — «орнаментальная проза» Андрея Белого.

Художественная ценность ритмической прозы по-прежнему остается, и не без оснований, предметом спора. В соответствии с современным стремлением к чистоте жанров и разделению искусств, большинство читателей в наши дни хотят, чтобы поэзия была поэзией, а проза прозой. Ритмическую прозу порой воспринимают как гибрид — ни проза, ни стихи. Возможно, впрочем, что это всего лишь одно из предубеждений нынешних критиков. Закономерность ритмической прозы, быть может, следует защищать точно теми же средствами, что и закономерность стихов. Когда мы знакомимся с подлинно значительной ритмической прозой, она помогает нам полнее ощутить текст, что-то в нем выделяя, что-то связывая воедино, создавая традиции и выявляя параллелизмы; она организует речь, а организация — это искусство.

На протяжении веков с редким тщанием изучалась просодия, или метрика. Может показаться, что в наши дни осталось только анализировать новые метрические образцы и вообще заниматься метрикой лишь в связи с новейшей поэзией, отмеченной новаторской организацией стиха. В действительности сами принципы и основные критерии изучения метрики остаются неясными; даже в образцовых работах мы сталкиваемся с поразительным числом неточных формулировок и часто меняющихся, сбивающих с толку терминов. «История английской метрики»

¹ Букв.: «стишок» (франц.).

Сентебери, по охвату материала единственная и непревзойденная, исходит из совершенно неопределенных и весьма смутных теоретических основ. Причудливый эмпиризм Сентебери побуждал его даже похвалиться своим нежеланием определять понятия. Например, он часто говорит о долготе и краткости. Но и сам автор не решил, идет ли речь о различиях в ударении или по длительности произнесения. В «Опыте изучения поэзии» Блисс Перри запутывает читателя и сам запутывается, говоря о «весе» слов, о «сравнительной громкости тона, указывающей на их смысл и важность». Легко привести примеры ошибочных положений и неясностей также из других фундаментальных работ. Даже в тех случаях, когда разграничения устанавливаются верно, их нередко сводит на нет удивительно противоречивая терминология. Так, нельзя не приветствовать подробную историю метрических теорий в Англии Т. С. Омонда и полезный обзор новейших теорий Палистера Баркаса, поскольку оба автора стремятся разъяснить нерешенные вопросы; но к собственным их выводам трудно не отнестись скептически. Путаница неминуемо возрастает, если рассмотреть бесчисленные метрические теории, созданные в европейских странах, особенно во Франции, Германии и России.

Для наших целей лучше ограничиться лишь основными типами метрических теорий, не рассматривая более частных различий между ними и теорией смешанного характера. Самая древняя из рассматриваемых нами теорий может быть названа «графической» просодией; она восходит еще к пиитикам Возрождения. Основывается эта теория на графических знаках долготы и краткости, которые в английской транскрипции обычно используются для обозначения ударности и безударности слогов. «Графические» стиховеды, как правило, пытаются изобразить метрические схемы и рисунки размеров, которым, как предполагается, неукоснительно следует стихотворец. Терминология таких стиховедов всем нам известна со школьной скамьи; кто не слышал о ямбах, трохеях, анапестах, спондеях? Эти термины по сей день остаются понятными наибольшему кругу читателей, и для обычного описания и характеристики метрического построения они по-прежнему самые пригодные. Однако в наши дни все чаще говорят о том, что в целом эта система недостаточна. Понятно, что такая метрика строится без учета непосредственного звучания размеров; присущий ей догматизм не может не порождать ошибок. Ныне все понимают, что стих, в точности соответствующий графическим схемам, звучал бы ужасающе монотонно, если вообще такой стих возможен. «Графическая» теория удерживает свои позиции главным образом в школе и элементарных учебниках поэтики. Впрочем, у нее есть и свои достоинства. Она сосредоточивает внимание на самих метрических размерах, игнорируя незначительные отклонения и личные капризы поэта, а многие современные системы этим и отличаются.

«Графическая» метрика доказывает, что метр — это не просто вопрос звучания, что существует некий метрический размер, который и должен быть реализован или хотя бы намечен в данном стихотворении.

Другую группу составляют «музыкальные» теории, исходящие из предположения (оно само по себе правильно), что метр в поэзии тождествен ритму в музыке; поэтому лучше всего пользоваться при записи поэтических размеров музыкальными обозначениями. Одной из ранних и авторитетных работ такого рода на английском языке является «Наука об английском стихе» (1880) Сидни Лэнгера; новейшие исследования позволили, впрочем, развить и углубить эту теорию. Она стала общепризнанной в США, особенно среди преподавателей литературы. Каждому слову, по этой теории, необходимо подобрать музыкальную ноту, не обозначив ее высоты. Долгота ноты довольно таки произвольно определяется следующим образом: долготу слогу соответствует секунда, полукраткому — кварта, краткому — октава и т. д. Размер исчисляется подсчетом интервалов между ударными слогами, а скорость чтения указывается — весьма неточно — введением таких измерений, как $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, изредка $\frac{3}{2}$. Пользуясь этой системой, можно представить в виде нотной записи любой поэтический текст на английском языке; так, обычная английская пятистопная строка вроде поповской

Lo, the poor Indian whose untutored mind
(Увы индеец бедный, чей безыскусный ум)

будет выглядеть при расчете по трем восьмым так:



Lo, the poor In-di-an whose un-tu-tored mind

При таком подходе обязательно переосмыслиется различие между ямбом и трохеем: ямб в этом случае будет просто характеризоваться анакрузой, считающейся понятием внеметрическим или относиться к предшествующей строке. Нотной записью можно передать даже самый сложный метр, для чего потребуется уметь распределить паузы, долготы и краткости.

Достоинство этой теории в том, что она наглядно выявляет тенденцию стиха к ощущаемой читателем изохронности и темпре, к которым мы прибегаем для замедления или ускорения, удлинения и укорачивания интервалов при чтении. Подобная запись особенно полезна, когда мы сталкиваемся с «песенным» стихом, но едва ли можно ею пользоваться, когда перед нами стихи разговорного и ораторского типа. И уж совсем непригодной она оказывается при анализе свободного стиха и вообще любого стиха, не являющегося изохронным. Некоторые

сторонники «музыкальной» теории попросту отрицают, что свободный стих — это стих. Размер балладного стиха они трактуют как «двухстопный» и даже не без успеха удваивают сложные размеры, объясняя некоторые метрические явления при помощи понятия «синкопирование». Так, в стихах Браунинга

Море серое и долгий черный берег
И желтый полумесяц, крупный, низкий.

синкопированными являются в первой строке слова «sea» («море») и «black» («черный»), а во второй «half» («полу»). Достоинства «музыкальной» теории очевидны: она во многом помогла преодолеть традиционный догматизм, позволила исследовать и записать размеры, отсутствующие в учебниках, например некоторые сложные размеры Суинберна, Мередита, Браунинга. Но у нее есть и серьезные недостатки: она оправдывает произвольно-индивидуальное чтение стихов, сглаживает различия между поэтами и поэтическими школами, сводя все многообразие стиха к нескольким типам монотонных ударов. Оправдывается и даже стимулируется напевное чтение вслух самых разных по своему характеру стихов. Устаиваемая таким способом изохронность едва ли поднимается над уровнем субъективности; это система чередований звуков и пауз, которые должны уравновешивать друг друга.

В наши дни широкое признание завоевала третья теория — акустическая метрика. Она основывается на данных объективного характера, нередко получаемых с помощью специальных приборов вроде осциллографа, позволяющего зафиксировать, как на фотографии, все, что происходит при чтении стихов вслух. Сиверс и Заран в Германии, француз Веррье, работавший большей частью с английским поэтическим материалом, и американец Э. У. Скрипчер пользовались при изучении размеров техникой, которой располагает физика. Наиболее существенные из полученных результатов кратко охарактеризованы Уилбером Л. Шраммом в «Принципах науки об английском стихе». Акустическая метрика доказала, что существуют различия между элементами, образующими поэтический метр. Сегодня уже ничем не оправдано смешение высоты тона, громкости, тембра и времени произнесения, ибо все эти элементы предопределяются физическими, поддающимися точному измерению факторами — частотностью исходящих от говорящего звуковых волн, их амплитудой, формой и длительностью. Данные, зафиксированные физическими приборами, позволяют графически запечатлеть процесс чтения стихов с такой полнотой, что можно во всех мельчайших подробностях охарактеризовать непосредственное протекание этого процесса в любой его фазе. Осциллограф покажет нам, насколько громко, за какое время, с какими изменениями высоты тона тот или иной читатель произнес ту или иную строку произведения. Первая строка «Потерянного

Рая» даст на экране примерно ту же картину неистовых колебаний, что и картина землетрясения на сейсмографе. Конечно, такая точность — большое достижение; многие приверженцы строго научных методов (а среди них, разумеется, большое число американцев) готовы заключить, что превзойти эту точность невозможно. Но дело в том, что лабораторная метрика упускает и не может не упустить из виду значение текста; поскольку она исследует непрерывно звучащий голос, приходят к выводу, что таких подразделений, как слог и слово не существует — ведь их границы не могут быть зафиксированы осциллографом; строго говоря, нет и мелодии, поскольку тон, создаваемый лишь гласными и немногими согласными, постоянно перебивается шумами. Акустическая метрика свидетельствует и об отсутствии строгой изохронности, поскольку на практике длительность одних и тех же размеров оказывается существенно различной. Во всяком случае, в английском языке не может быть четко выделенных «долгих и кратких» слогов, так как «краткий» слог физически может оказаться длиннее «долгого»; нет даже и объективных критериев ударности, потому что «ударный» слог на практике порой произносится не так отчетливо, как безударный.

Некоторые из полученных «акустической» метрикой результаты полезны, однако сами основы этой «науки» не могут не вызвать серьезных возражений, и это сильно ограничивает ее значение для литературоведов. Неверно само предположение, что данные осциллографа имеют прямое отношение к анализу метрики. Время в языковой единице-стихе есть время ожидания: мы ожидаем ритмического сигнала через известный временной интервал, однако такая периодичность далеко не обязательно точна, да и сам сигнал не обязательно должен быть сильным, — достаточно того, что мы его таковым ощущаем. «Музыкальная» метрика, бесспорно, права в своем утверждении, что все различия по времени, ударности, да и тону относительны и субъективны. Но есть один общий недостаток, присущий и «музыкальной» и «акустической» метрике, точнее говоря, присущая им обоим ограниченность. Она состоит в том, что они исходят только из звучания, из одной или многих декламаций. Их результаты имеют значение лишь для данного индивидуального исполнения. Игнорируется то обстоятельство, что исполняющий может произносить текст и неверно, добавлять в него какие-то несвойственные ему элементы, искажать его рисунок или вовсе не обращать на него внимания.

Такую строку, как

Безмолвный на вершине гор Дарьенских

можно прочесть, выделив правильный метрический рисунок (*Silént upón a péak in Dárien*) или как прозу (*Silént upón a péak in Dárien*), или еще одним способом, при котором метрический рисунок будет сочетаться с прозаическим ритмом. Услы-

став вместо «Silent» — «silént», мы отметим нарушение норм «естественной» речи; мы сочтем это «инерцией» метрики предшествовавших строк. Можно допустить, что в данном случае перед нами «блуждающее ударение» — так сказать компромиссное решение между крайними толкованиями; но и при этом условии чтение, специфическое исполнение строки не может считаться основанием для анализа просодии, суть которой как раз в той напряженности, в том «контрапункте», который создан столкновением метрической организации и прозаического ритма.

Чисто акустическими или музыкальными методами метрическую организацию стиха невозможно понять и изучить. Метрическая теория не может строиться без учета значения стиха. Один из лучших «музыкальных» теоретиков Джордж Р. Стюарт пишет, что «стих может существовать и без смысла», и поскольку «метр по своей сути независим от смысла, мы вправе попытаться воспроизвести метрическую структуру любой строки совершенно изолированно от ее значения». Веррьс и Заран считают, что нам следует уподобиться иностранцу, который слушает стихи, не понимая их содержания. Однако эта идея, которая на практике неосуществима и от которой, по сути, отступает тот же Стюарт, привела бы к катастрофическим последствиям, если бы на ней основывалось литературоведческое изучение метрики. Игнорируя смысл, мы отказываемся и от понятий слова и фразы, тем самым мы лишаем себя возможности анализировать различия стиха у разных поэтов. Английский стих в большой мере характеризуется столкновением синтаксической структуры, ритмического импульса и непосредственного речевого ритма, создаваемого разбивкой на фразы. А эта разбивка может быть понята только при условии глубокого проникновения в смысл стихотворного текста.

Такие соображения побудили русских формалистов искать новые основания для метрической теории. Они считают непригодным термин «стопа», поскольку существуют многочисленные примеры «бесстопных» стихов. Хотя субъективно ко многим стихам приложимо понятие изохронности, оно также ограничено лишь известными типами стихосложения и не поддается объективному анализу. По мнению русских формалистов, теории, исходящие из понятия стопы и принципа изохронности, неверно определяют главную единицу поэтического ритма. Если стих рассматривать лишь как последовательность сегментов, в центре которых ударный (в квантитативных системах -- долгий) слог, то невозможно отрицать наличие таких же подразделений и даже аналогичной их последовательности в лингвистических образованиях, не относящихся к явлениям поэтической речи. Главной единицей ритма, таким образом, нужно считать не стопу, а строку в целом; этот вывод вытекает из всей «генштальт»-теории, принятой русскими. Стопа не может вести независимое

существование, она выявляется лишь по отношению к стиху в целом. Каждое ударение обладает специфическими особенностями, определяющими его положение в стихе, тем, приходится ли оно на первую, вторую, третью и т. д. стопу. Организация единства стиха достигается разными способами в разных языках и метрических системах. Организующим фактором может выступить «мелодия», то есть последовательность тонов. В свободном стихе она иногда единственная характеристика, отличающая верлибр от прозы. Если контекст или типографское расположение строки, служащее для нас сигналом, не позволяют установить, что отрывок, написанный верлибром, — это стихи, мы можем прочитать этот отрывок как прозу да и по сути не отличить его от прозы. Но тот же отрывок может быть прочитан как стихи, и в этом случае — прочитан по-новому, то есть с иной интонацией. Русские формалисты на многих примерах показывают, что эта интонация носит двучленный, диподический характер, и если мы отказываемся от данной интонации, стих перестает быть стихом, становясь только ритмической прозой.

Обращаясь к правильному метрическому стиху, русские выявляют отношения между метром и речевым ритмом с помощью статистических методов. Под стихом понимается сложная контрапунктная организация, одним из элементов которой является метр, систематизирующий речевой поток, а другим — обычный речевой ритм; по яркой характеристике формалистов, стих — «это организованное насилие» над повседневной речью. От метрического построения предлагается отличать «ритмический импульс». Метр статичен, графичен. «Ритмический импульс» динамичен и претерпевает развитие. Мы предчувствуем сигналы, которые должны быть поданы. Организации подвергается не только время, но и все прочие элементы художественного произведения. В таком его понимании ритмический импульс воздействует на выбор слов, на синтаксис и тем самым — на общий смысл стихотворения.

Используемый при этом статистический метод очень прост. В любом стихотворении или стихотворном отрывке подсчитывается по отношению к каждому из слогов процент случаев, в которых этот слог оказывается ударным. Если в пятистопной ямбической строке метр совершенно правилен, процент окажется равным нулю в первом слоге, ста — во втором, нулю — в третьем, ста — в четвертом и т. д. Графически это может быть показано горизонтальной линией для количества слогов и вертикальной — для процента ударений. Столь правильный стих, разумеется, редок по той причине, что он звучал бы крайне монотонно. Большею частью стих являет столкновение размера и его практического осуществления; так, в неправильном ритме процент ударений на первом слоге может оказаться довольно высоким, и этот распространенный случай характеризуют тер-

мином «трохическая стопа», «блуждающее ударение», «замена». На табличке вертикальные линии окажутся тогда значительно сближенными, но если перед нами все равно пятистопный ямб, если поэт все же стремился писать пятистопным ямбом, табличка покажет тенденцию вертикальных линий к большей высоте на слогах 2, 4, 6, 8. Понятно, что описанный статистический метод нужен не сам по себе. Его достоинство в том, что он распространяется на все стихотворение, помогая выявить тенденции, которые не столь ярко выражены в том или ином отрывке. Другое его преимущество в том, что он наглядно демонстрирует различия между поэтическими школами и между отдельными поэтами. Он особенно пригоден для анализа русской поэзии, поскольку в русских словах только одно ударение (дополнительные интонационные оттенки являются не ударениями, а лишь акцентировкой, создаваемой дыханием); при обращении к английскому материалу такие подсчеты будут весьма сложны, поскольку здесь изобилуют дополнительные ударения, а также энклитики и проклитики.

Русские исследователи метрики уделяют особое внимание тому обстоятельству, что «идеальный» метрический размер по-разному осуществляется в практике различных школ и разных поэтов; у каждой школы, а иногда и у поэта — свой метрический канон, и было бы неверно и несправедливо судить об их поэтической работе, исходя из какой-то одной догматизированной нормы. История стихосложения предстает как постоянное столкновение различных норм, и одна крайность быстро сменяется другой. Русские совершенно справедливо подчеркивают большие различия, существующие между системами стихосложения, принятыми в поэзии разных языков. Принятое разделение на силлабическую, тоническую и количественную системы не только недостаточно, но и неверно. Так, в сербско-хорватской и финской эпической поэзии сочетаются принципы всех этих трех систем. Современные исследователи показали, что латинская просодия, считавшаяся чисто количественной, на самом деле отмечена значительной трансформацией количественного принципа за счет внимания к ударению и к характеру словесных окончаний.

Языки различаются по тому элементу, который составляет в них основу ритма. В английском таким элементом выступает ударение, а количественность подчинена ударности; важную ритмическую функцию выполняют и словесные окончания. Поразительны ритмические различия между строкой, состоящей из односложных слов, и той, которая полностью составлена из слов многосложных. В чешском основой ритма являются словесные окончания, причем в дело вступает и обязательное ударение; количественность здесь не более, чем один из элементов придающих стиху разнообразие. В китайском основу ритма составляет тон, а в древнегреческом — количественность, тон же

и словесные окончания были для древних греков лишь элементами разнообразия.

Обращаясь к истории поэзии на том или ином языке, можно пронаблюдать, как одни системы стихосложения заменялись другими, но при этом не следует говорить о «прогрессе» и осмеивать более древние системы за их неуклюжесть, видя в них лишь далекие подступы к более поздним системам. В истории русской поэзии был долгий период силлабики, в чешской — период квантитативного стихосложения. Историю английского стиха от Чосера до Серрея пришлось бы коренным образом пересмотреть, если бы поняли, что такие поэты, как Литгейт, Хоуз и Скелтон, следовали собственным метрическим нормам, а не просто писали несовершенные стихи. Можно было с полным основанием реабилитировать постоянно высмеиваемые попытки таких видных поэтов, как Сидни, Спенсер и Гэйбриел Харви, ввести в английскую просодию квантитативные метры. Это движение не увенчалось успехом, но было, хотя бы исторически, немаловажно. Оно помогло разрушить окаменелые нормы силлабики, которым по большей части следовала английская поэзия ранних периодов.

Вполне вероятна и сравнительная история метрики. В своей работе «Об индоевропейском происхождении греческих стихотворных размеров» известный французский лингвист Антуан Мейе* сопоставил древнегреческие и ведические метры с целью реконструкции индоевропейской метрической системы; Роман Якобсон* показал, что югославский эпический стих очень близок этому древнему метру, сочетающему силлабический принцип со своеобразной и строгой квантитативной клаузулой. Можно проследить историю разных типов фольклорного стиха и их различия. Следует строго разграничить при этом эпический речитатив и «мелодический» стих, используемый в лирике. Эпический стих повсеместно представляется гораздо более консервативным, чем песенный, который самым тесным образом связан с фонетическими особенностями языка и отличается несравненно большей, чем в эпосе, национальной спецификой. Даже при обращении к современной поэзии важно помнить о различиях между ораторским, разговорным и «мелодичным» стихом, а эти различия очень часто упускают из виду авторы англоязычных работ по метрике, которые под воздействием «музыкальной» теории уделяют основное внимание песенному стиху.

Борис Эйхенбаум* в ценной работе о русской лирической поэзии попытался проследить роль интонации в «мелодичном», «песенном» стихе. Он прекрасно показывает, как в русской романтической лирике используются трехсложные размеры, интонационные построения типа восклицательных и вопросительных предложений, такие синтаксические приемы, как параллелизм; но, на наш взгляд, главный его тезис — о формирующей роли интонации в «песенном» стихе — остался недоказанным.

Целый ряд положений русских теоретиков может быть подвергнут сомнению, но нельзя отрицать, что им удалось найти выход из тупика, созданного в стиховедении, с одной стороны, приверженностью к лабораторным методам и, с другой — субъективизмом сторонников «музыкальной» системы. В этой области по-прежнему много нерешенных и дискутируемых проблем, и все же в наше время метрика вернула себе необходимый контакт с лингвистикой и литературной семантикой. Мы видим, что звук и метр должны изучаться в качестве элементов целостности, называемой художественным произведением, а не изолированно от смысла произведения.

14. СТИЛЬ И СТИЛИСТИКА

Язык является для писателя материалом в самом буквальном смысле слова. Любое литературное произведение представляет собой лишь отбор из материала того или иного языка, подобно тому как скульптуру называли обработанным куском мрамора. В своей небольшой книге «Английская поэзия и английский язык» Ф. У. Бейтсон утверждает, что литература есть часть общей истории языка и что она полностью от него зависит. «Моя мысль состоит в том, — пишет он, — что воздействие эпохи на поэтические произведения нужно определять, исходя не из личности поэта, а из языка этих произведений. Я считаю, что истинная история поэзии — это история изменений того языкового слоя, к которому принадлежат написанные во временной последовательности произведения. Лишь эти языковые изменения подвержены воздействию общественных и духовных тенденций».

Бейтсон прав в том отношении, что история поэзии, действительно, самым тесным образом связана с историей языка. Не приходится сомневаться и в том, что в развитии английской поэзии был период, по сути сходный с елизаветинским периодом в развитии языка, отмеченным свободой и живостью, и период, напоминающий о ясной и упорядоченной речи XVIII века, а также период, соответствующий викторианской речи, когда смысл слов был расплывчат и нечеток. Свою важную роль в истории поэзии играют и лингвистические теории — скажем, рационалистическая теория Гоббса* с ее стремлением подчеркнуть денотативное значение слова, сделав его ясным и научно точным, оказала на английскую поэзию глубокое, хотя и не прямое, влияние.

Следует согласиться с Карлом Фосслером*, что «история литературы разных периодов обогатилась бы за счет анализа лингвистического контекста по меньшей мере столь же ощутимо, как за счет обычного анализа политических, общественных, религиозных тенденций эпохи или же — особенностей географического положения страны и ее климата». Если же перед нами

такой исторический период или такая страна, что мы наблюдаем борьбу сразу нескольких языковых норм за приоритет, особенности словоупотребления, лингвистические пристрастия и причуды того или иного поэта могут не только сыграть свою роль в развитии какой-то языковой системы, но и помочь нам в понимании его собственного творчества. Едва ли могут игнорировать «языковую проблему», например, историки итальянской литературы. Работа Фосслера «Французская культура в зеркале развития национального языка» стала необходимой всем исследователям французской литературы; Виктор Виноградов* подверг тщательному анализу прозу Пушкина, обнаружив в ней различные элементы русской лексики: церковнославянизмы, просторечие, галлицизмы, немецкие заимствования.

И все-таки Бейтсон, несомненно, преувеличивает: согласиться с тем, что поэзия лишь пассивно отражает происходящие в языке изменения, невозможно. Ни в коем случае нельзя забывать, что взаимоотношения между языком и литературой носят диалектический характер; литература так же оказывает большое воздействие на развитие языка. Без литературы классицизма невозможны были бы ни современный французский, ни современный английский языки, какими мы их знаем, и современный немецкий язык был бы непохож на самого себя, если бы не деятельность Лютера, Гёте, романтиков.

Не выдерживает критики и попытка вывести литературу из-под прямого воздействия общественных и духовных тенденций. Бейтсон утверждает, что поэзия XVIII века отличалась точностью и ясностью, поскольку точным и ясным сделался к этому времени язык; стало быть, поэты — рационалисты и нерационалисты — должны были пользоваться одним и тем же уже готовым материалом. Но пример Блейка или Кристофера Смарта показывает, что поэты, склонные к мистическому и антирациональному миропониманию, преображали поэтическую речь своего времени или тяготели к более ранним ее формам.

Да и самая возможность создать не просто историю идей, но и историю жанров, метрических размеров, тем, охватывающую материал литератур на разных языках, — свидетельство в пользу того, что литература не является полностью зависимой от языка. Понятно, что необходимо к тому же проводить различие между поэзией, с одной стороны, драматургией и романом — с другой. Бейтсон в основном опирается на поэзию; и в самом деле, трудно отрицать, что поэзия, если она строго организована, очень тесно связана с языком — и с его звучанием, и со значением.

В этом нет ничего удивительного. Метр представляет собой организацию звукового ряда языка. Он сообщает регулярность прозаическому ритму, приближая его к изохронности и тем самым упрощая отношения между сллабическими единицами. Он замедляет скорость речевого потока, удлиняя гласные с

целью выявить обертоны или эмоциональную окрашенность (тембр). Он упрощает и регулирует интонацию — мелодию речи. Таким образом, роль метра состоит в выделении слов — в указании на них и привлечении внимания к их звуковой стороне. В истинной поэзии отношения между словами подчеркнуты в очень большой степени.

Смысл поэтического слова определяется контекстом: читающий постигает не только значение слова, но и связанные с ним синонимы и омонимы. Слова не просто обладают собственным значением, но и влекут за собой значение других слов, с которыми они связаны либо фонетически, либо по смыслу, либо по этимологии, — и даже значение таких слов, которые образуют контраст с данным словом, или вовсе опущены.

Поэтому для изучающих поэзию очень важны лингвистические штудии. Говоря о таких штудиях, мы, конечно, имеем в виду вопросы, которые самой лингвистикой либо игнорируются, либо едва затрагиваются. Если не считать отдельных случаев, когда историку поэтических размеров или рифмы оказываются нужны познания в истории языка, современный литературовед вряд ли извлечет для себя многое из данных исторической морфологии и фонологии, даже из экспериментальной фонетики. Но особые лингвистические знания ему нужны — прежде всего знание лексикологии, науки о значениях слов и их модификациях. Может ли литературовед, занимающийся ранней английской поэзией, обойтись без Оксфордского словаря английского языка? Ведь ему постоянно придется искать исторические значения множества древних слов. Ему может пригодиться и этимология — скажем, при разборе латинизированного словаря Мильтона или при анализе словообразования у Хопкинса, руководствовавшегося немецкими образцами.

Конечно, познания в лингвистике нужны не только для того, чтобы понимать отдельные слова и фразы. Литература связана с языком во всех его аспектах. Литературное произведение — это прежде всего система звуков, а стало быть, отбор из языковой системы данного языка. Говоря выше об эвфонии, ритме и метре, мы убедились, насколько важен при анализе многих вопросов, связанных с этой областью, лингвистический разбор. Так, фонетический анализ совершенно необходим для построения сравнительной метрики и для правильного определения размеров.

Литературовед, бесспорно, не имеет права отделять фонетический уровень языка от уровня смыслового. С другой стороны, и смысловой уровень подлечит лингвистическому анализу. Мы можем составить грамматику литературного произведения или любой группы произведений, начав с фонологии и морфологии, затем перейдя к лексике (варваризмы, диалектизмы, архаизмы, неологизмы) и, наконец, к синтаксису (например, к инверсии, противопоставлению, параллелизму).

Изучение языка литературы возможно под двумя углами зрения. Можно интерпретировать литературное произведение лишь как свидетельство по истории языка. Так, «Сова и соловей» или «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь» могут выявить особенности некоторых среднеанглийских диалектов. Богатый материал для истории английского языка содержат произведения таких писателей, как Скелтон, Нэш, Бен Джонсон; не так давно шведский литературовед А.-Х. Кинг разобрал «Вирнепплета» Бена Джонсона с целью выявления диалектов, на которых говорили разные классы английского общества той эпохи. Франц составил очень подробную «Шекспировскую грамматику». Лазар Сенеан посвятил двухтомное исследование языку Рабле. Все эти работы используют литературные произведения в качестве источника для решения лингвистических проблем. Но лингвистическое рассмотрение произведений приобретает литературоведческий характер лишь в тех случаях, когда оно подчинено потребностям литературоведения, т. е. ставит своей целью анализ эстетических эффектов языка — короче говоря, становится стилистикой (хотя бы в одном из возможных смыслов этого термина).

Разумеется, заниматься стилистикой без широких познаний в общей лингвистике невозможно; ведь одной из важнейших задач стилистики как раз и является сопоставление системы языка в данном литературном произведении с общим словоупотреблением эпохи, к которой относится произведение. Стилистика останется на уровне произвольных импрессий, если литературовед не будет представлять себе, какова была разговорная речь, даже «нелитературная» речь и речь разных общественных групп того или иного времени. Распространенное убеждение в том, что в литературе прошлых эпох мы иногда можем отличить обычную речь от художественного стиля, к сожалению, совершенно несостоятельно. Обладающая многими пластами речь отдаленных от нас периодов должна быть подвергнута всестороннему изучению, прежде чем высказывать твердое суждение об особенностях стиля того или иного автора или литературной школы.

На практике же мы ограничиваемся тем, что инстинктивно следуем нормам, знакомым нам по современной повседневной речи. А ведь это может привести к серьезным ошибкам. Случается, что при чтении старых поэтических произведений возникает необходимость полностью отвлечься от современного значения и оттенков слова. Это приходится делать, даже читая, например, Теннисона:

И это хорошо
Иметь наставника, кто школит нас
И держит нас в узде.

«Dame» здесь — не «дама», как прочтет современный читатель, а содержатель пансиона в Итоне, «наставник».

Но если и в столь простых случаях пужна историческая реконструкция смысла, не следует ли из этого, что она желательна и всегда? Способны ли мы, однако, выучить англосаксонский или среднеанглийский, не говоря уже о древнегреческом, настолько хорошо, чтобы забыть язык, на котором говорим? А если и способны, то будем ли мы более компетентными критиками, став в лингвистическом отношении современниками старого автора? Допустим, мы читаем стихи Марвелла

Моя любовь, стихийно возрастая,
Империи затмит, не поспешая.

Слово «vegetable» мы понимаем в его современном смысле «растительный», хотя в эпоху Марвелла оно было равнозначно «vegetative» — «природный», «естественный». Смысл стихотворения меняется, но, может быть, стоит руководствоваться современным, а не историческим смыслом, поскольку современный смысл «vegetable» обогащает значение?

Вот что пишет по этому поводу Лунс Титэр: «Гротескный эротический образ растения, пережившего и затмившего империи, кажется осознанным, искусным приемом. Но мы можем быть уверены в том, что сам Марвелл отнюдь не стремился к такому эффекту. В XVII веке «vegetable» означало просто «vegetative», и поэт, вероятно, хотел этим эпитетом сказать, что любовь животворит. Едва ли он мог сознавать, что то же слово приобретает огороднический смысл, в котором оно ныне употребляется».

Но зададимся, вслед за Титэром, вопросом: желательно ли в данном случае отбросить современное значение, да и возможно ли это сделать хотя бы в таких вот исключительных случаях? Мы вновь сталкиваемся здесь с проблемой исторического «реконструирования», его осуществимости и желательности.

Шарль Балли* и другие пытались представить стилистику лишь вспомогательной лингвистической дисциплиной; однако считать ли стилистику самостоятельной наукой или не считать, у нее совершенно определенные собственные проблемы. Некоторые из них, видимо, являются проблемами, значимыми для всего — или практически всего — языка. В этом, широком ее понимании стилистика — дисциплина, исследующая все приемы, которые преследуют специфическую экспрессивную цель, и тем самым выходящая далеко за рамки литературы и даже риторики. И в самом деле, все приемы, которыми достигается выделение или прояснение, могут быть отнесены к области стилистики; сюда входят метафоры, которыми богат любой язык, даже если он совершенно неразвит, сюда относятся все риторические построения, синтаксические членения. Едва ли не любое языковое высказывание может быть изучено в свете его экспрессивной

значимости. Невозможно игнорировать эту сторону высказывания, как намеренно поступает «бихевиористская» школа в американской лингвистике.

Традиционная стилистика решает эти проблемы непоследовательно и произвольно. Выделяется две категории приемов: приемы усиления и — приуменьшения. Приемы усиления — повторы, нагнетания, гиперболы, кульминации — считаются привилегией высокого стиля, достаточно подробно охарактеризованного еще в знаменитом трактате «О возвышенном», который приписывается Лонгину*. О высоком стиле применительно к Гомеру и далее (к Шекспиру, Мильтону и Данте) писали Мэтью Арнольд и Сентсбери, умудрившиеся полностью смешать вопросы психологии с вопросами оценки литературных произведений.

Представляется решительно невозможным доказать, что те или иные приемы и построения во всех случаях дают один и тот же строго определенный эффект и обладают одинаковой «экспрессивной ценностью». В Библии и в исторических хрониках прием согласованных синтаксических конструкций («и... и... и...») нужен для того, чтобы придать повествованию эпическое спокойствие, а в стихотворении поэта-романиста то же самое нагнетание «и» может понадобиться для того, чтобы вводить все новые и новые вопросы, теснящиеся в сознании чрезвычайно возбужденного человека. Гипербола может служить усилению трагизма и патетики, но точно так же — гротеска и комичности. Да и вообще, те или иные приемы и синтаксические построения встречаются столь часто и в столь разных контекстах, что нельзя говорить об их специфическом и однозначном экспрессивном значении. Скажем, у Цицерона на нескольких страницах попадает множество литот и преувеличений, а в «Игроках» Джонсона можно насчитать сотни уравновешивающих друг друга конструкций. Причем и в том и в другом случае перед нами, скорее всего, просто словесная игра, а не раскрытие смысла.

Отказываясь от идеи прямого соответствия приема той или иной однозначной «экспрессивной задаче», мы вместе с тем можем допустить существование определенной связи между особенностями стиля и смысловыми задачами произведения. Эта связь, в частности, подтверждается тем, что в произведениях, обладающих ясно выраженной смысловой тональностью (возвышенных, комических, изысканных, наивных по тону), мы каждый раз наблюдаем какие-то одни приемы, причем в сочетании с ними выступают также повторяющиеся построения. Можно вслед за У. К. Уимсеттом утверждать, что само по себе повторение приема не лишает этот прием содержательности: «Наблюдая повторяющуюся синтаксическую конструкцию, мы склонны уподобить такой повтор склонению и спряжению, однако перед нами не просто грамматика, а особая экспрессивная

форма». Недостаточно, подобно эстетикам античности, просто классифицировать стили — высокий и низкий, восточный и античный и т. п.; необходимо анализировать сложные стилистические образования, как это делает Вильгельм Шнайдер («Выразительные средства немецкого языка», 1931). По принципу взаимоотношений между словом и обозначаемым стили могут быть разделены на понятийный и чувственный, прямой и описательный, или на преуменьшающий и преувеличивающий, точный и расплывчатый, спокойный и эмоциональный, низкий и высокий, простой и декоративный; по принципу отношений между словами — на напряженный и расслабленный, пластический и музыкальный, гладкий и корявый, бесцветный и цветистый; по принципу отношений между словами и всей системой языка — на устный и письменный, обезличенный и индивидуальный; по принципу отношений между словом и автором — на объективный и субъективный. Эти деления состоятельны, по сути, для любого словесного высказывания, но мы, разумеется, исходим главным образом из материала литературы и руководствуемся задачами анализа литературного стиля. Если подчинить стилистику таким принципам исследования, она, вероятно, сумеет избежать как недостатков подхода, основывавшегося на понятиях риторики, при котором анализировались по отдельности те или иные приемы, так и изъянов, присущих теориям стиля данной эпохи (готического, барочного и т. п.) — масштабным, но лишенным конкретности.

К сожалению, работы по стилистике очень часто подчинены узкоописательным задачам*; в таких случаях дело сводится к установлению некоего «среднего» стиля художественного выражения с его нормами точности и ясности; этот стиль рекомендуется для подражания, и его изучают в университетах. Другой распространенный случай — использование стилистики для восхваления какого-то национального языка. В теории фантастических гиперболизированных различий между основными европейскими языками особенно повинны немецкие филологи. Даже такие видные исследователи, как Векслер, Фосслер и Дейчбайн, склонны делать выводы, которые оказывается невозможно проверить и подтвердить фактами, и проявляют излишнюю поспешность, связывая языковые различия с различиями в национальной психологии народов. Мы не хотим сказать, что таких различий вообще не существует. «Бихевниористская» точка зрения, согласно которой все языки равны, кажется абсурдной; достаточно сопоставить язык, не обладающий развитой литературой, с любым из основных европейских языков. Эти последние, как известно любому переводчику, обладают, по сравнению с первыми, существенно иным синтаксисом, «идиоматикой» и т. п. В некоторых случаях не столь развитые языки оказываются более удобным материалом, чем английский, французский или немецкий. Однако мы хотим подчеркнуть, что отличия этих

языков от менее развитых определяются, несомненно, причинами общественными, историческими и литературными; эти причины поддаются выявлению и анализу, и пока их исследование не дало оснований сводить различия между языками к коренным различиям, пронизывающим из национальной психологии. «Сопоставительная» стилистика — дело далекого будущего.

Если же подчинить стилистику задачам чисто литературного и эстетического характера, ее целью будет изучение литературного произведения или группы произведений в свете их эстетического функционирования и значения. Стилистика становится частью литературоведения лишь при том условии, что эта эстетическая задача выступает в ней как главная; тогда стилистике принадлежит в анализе важная роль, поскольку лишь методами стилистики можно исследовать специфические качества литературного произведения. Подобный стилистический анализ может осуществляться двумя способами. Первый основывается на последовательном рассмотрении языковой системы произведения и истолковании особенностей этой системы как проявления «целостного смысла» произведения, то есть на понимании их в связи с эстетической задачей произведения. В таком случае стиль выступает как индивидуальная языковая система произведения или группы произведений. Второй способ, не противоречащий первому, заключается в исследовании суммы индивидуальных особенностей языковой системы произведений, отличающих данную систему от других систем, с которыми она сравнима. Основой этого метода является прием сопоставления: мы отмечаем отклонения от обычной речи, ее нарушения, и пытаемся выявить, какова эстетическая цель подобных отклонений и нарушений. В обычном речевом общении мы не обращаем внимания на звучание слов, на их порядок (в английском языке нормой является построение, при котором в начале ставится слово, обозначающее деятеля, а затем — действие), на построение фразы (в котором последовательно перечисляются действия и устанавливается их согласованность). Первая стадия стилистического анализа — фиксация таких «отклонений», как звуковые повторы, инверсия, построение сложносочиненных и сложноподчиненных предложений по принципу смысловой иерархии; все это должно нести определенную эстетическую функцию — подчеркивания и выделения или, наоборот, художественно оправданного затемнения различий и создания неясности.

Эта задача может быть сравнительно несложной; здесь все зависит от произведения и от автора. Скажем, анализируя роман Мили «Эвфуэс», невозможно ошибиться, выявляя звуковые переключки и сравнения, которые определяются аналогиями с животным царством. Спенсер, у которого, по мнению Джонсона, вообще «не было языка», пользуется легко поддающимися анализу архаизмами, неологизмами и диалектизмами. Мильтон

не только питал пристрастие к словам латинского происхождения и использованию изначальных, позабытых значений английских слов, но и своеобразно строил фразу. Поэтическая речь Джеральда Мэнли Хокинса выделяется использованием англо-саксонских слов и диалектизмов, а также сознательным стремлением избегать латинизмов, к чему он пришел под влиянием теорий и практики лингвистов, отстаивавших германские языковые нормы. А кроме того, необычной тягой к словообразованию, оригинальности сложных слов. Нетрудно проанализировать стиль таких явных «маньеристов», как Карлейль, Мередит, Пейтер, Генри Джеймс, а также более мелких писателей, перенимавших у этих прозаиков их стилистические пристрастия и антипатии.

Однако очень часто определение и объяснение особенностей стиля писателя — задача далеко не простая. Нужны тонкий слух и отточенная наблюдательность, чтобы отметить какую-то повторяющуюся индивидуальную черточку в произведениях многих писателей, особенно тех, которые, подобно драматургам-елизаветинцам или эссеистам XVIII века, тяготели к некоему общему стилю. Утверждения ученых вроде Дж. М. Робертсона, полагающего, что есть такие слова и такие «идиомы», на которых словно стоит клеймо Пилля, Грина, Марло, Кюда, могут вызвать лишь скептическое отношение. В таких случаях стилистический анализ самым тесным образом связан с изучением внутренних сценлений содержания, источников материала и многих других аспектов произведения — например, повторяющихся в нем аллюзий. Если перед нами именно подобный случай, стилистический анализ превращается в средство для достижения таких целей, как определение автора и установление истинности текста, то есть выполняет роль детектива и выступает как предварительная стадия литературоведческого исследования.

На практике нам часто приходится сталкиваться со сложными проблемами, создаваемыми господством определенного стиля в ту или иную эпоху, со способностью отдельных писателей создавать литературную моду и вызывать подражание. По отношению к литературе минувших эпох стилистика может немало почерпнуть для себя из истории и теории жанров. Так, Чосер пользовался самыми разнообразными стилями; в «Кентерберийских рассказах» наблюдаются большие стилевые различия между отдельными новеллами, можно установить и стилевые различия между чосеровскими произведениями разных периодов, произведениями, принадлежащими к разным родам литературы. В XVIII веке у каждого жанра — пиндаровой оды, сатиры, баллады — была своя лексика и свой стиль. «Поэтическая речь» подобала лишь строго определенным жанрам, а бытовая лексика допускалась только в низких жанрах, где она даже считалась обязательной. Вордсворт резко критиковал саму

идею особой «поэтической речи», однако и он использовал разные стили, когда брался за оду или описательное медитативное стихотворение вроде «Тинтериского аббатства», сонет в духе Мильтона и лирическую балладу. Если не обращать внимания на такие различия, попытки охарактеризовать стиль писателя, творившего во многих жанрах или прodelавшего длительную художественную эволюцию, окажутся тщетными. Вероятно, следует говорить не о стиле, а о «стилях» Гёте, ибо в рамках единого стиля не объяснить громадных различий между ранними произведениями эпохи «Бури и натиска», произведениями классицистского периода и произведениями последних лет с их витиеватостью и величавостью (как в «Избирательном родстве»).

Охарактеризованный метод стилистического анализа, который основан на изучении особенностей стиля и черт, отличающих его от существующих рядом с данным стилем других языковых систем, несомненно, таит в себе некоторые опасности. Мы можем ограничиться накоплением отдельных наблюдений и образчиков отмеченных нами особенностей, забыв о том, что литературное произведение представляет собой целостность. Мы можем также чрезмерно увлечься «оригинальностью» автора, его индивидуальными особенностями, которые порой объясняются лишь чисто личными пристрастиями. Поэтому предпочтительнее другой подход — попытка тщательно и систематически описать стиль, пользуясь принципами лингвистики. Подобные — и мастерские — описания языка Пушкина и Толстого создал Виктор Виноградов. Систематический метод в стилистике нашел много одаренных последователей среди польских и чешских филологов; в Испании Дамасо Алопсo положил начало подобному анализу поэзии Гонгоры, а Адамо Алопсo подверг тонкому разбору поэтический стиль Пабло Неруды. Но этот метод в свою очередь таит в себе угрозу — дело в том, что исследователем может овладеть идеал «научной» полноты описания. Нельзя забывать, что художественный эффект не может быть объяснен при помощи простых подсчетов, показывающих частоту использования какого-то приема. Так, Джозефина Майлс, чрезмерно увлекшись данными статистического характера, сделала неверный вывод, что в поэтическом стиле Хопкинса сказывается близость к прерафаэлизму.

Думается, наибольшую пользу литературоведению стилистический анализ приносит тогда, когда удастся установить некий объединяющий принцип, выявить некую общую эстетическую задачу, которой подчинены все элементы произведения. Обратившись, например, к описательной поэзии XVIII века, хотя бы к Джеймсу Томсону, мы явно сумеем показать, что все приметы его стиля образуют определенное единство. Мильтоновский белый стих предопределяет выбор лексических средств, делая одни из них необходимыми, а другие — недопустимыми. Лексические средства влекут за собой перифраз, а перифраз

в свою очередь создаст особые отношения между словом и вещью: обозначаемое не называется, но указываются его свойства. Перенос внимания на свойства обозначаемого и их перечисление влекут за собой описание, а присущий XVIII веку особый способ описания природы предполагает и особый философский взгляд: конструкция порождает мысль. Джеффри Тиллотсон в своей книге о Поэте и статьях о поэтическом стиле XVIII века приводит много интересных примеров такого рода, то есть примеров особого, идеологического, характера поэтического стиля или, как он выражается, его «психолого-теологической» терминологии; однако Тиллотсону не удалось сделать этот элемент органической частью целостного стилистического анализа. Когда от наблюдений над метрикой мы переходим к проблемам содержания и даже философии, не следует, разумеется, думать, что тем самым мы отдаем логический или хронологический приоритет любому из названных элементов. Идеален тот анализ, который отправлялся бы от любого из этих элементов, увенчиваясь тем же самым результатом.

Мы видим, как быстро стилистический анализ подводит к проблемам содержания. Интуитивно, без необходимой системности критики давно уже стали рассматривать стиль как выражение той или иной философской точки зрения. В своей книге «Гёте» Гундольф искусно анализирует язык ранних стихотворений, показывая, что динамичная речь поэта отражает его новое понимание природы как динамического единства. Герман Ноль предпринял попытку показать, что стилистические особенности могут быть соотнесены с тремя типами философии, о которых говорит Дильтей.

Немецкие филологи предложили и более систематический метод «мотива и слова»*, основывающийся на идее соответствия языковых особенностей элементам содержания. Одним из первых этот метод опробовал Лео Шпицер, исследовавший повторяемость таких мотивов, как кровь и раны, в книгах Анри Барбюса; Йозеф Кернер подверг всестороннему изучению мотивы творчества Артура Шницлера. Впоследствии Шпицер пытался установить связь между повторяющимися стилевыми особенностями и авторским миропониманием; изобилующий повторами стиль Пегги связан с бергсонизмом этого писателя, стиль Жюлья Ромэна — с его унаимизмом. Анализ слов-мифов Кристиана Моргенштерна (автора стихов-нелепостей, отчасти напоминающих поэзию Льюиса Кэрролла) убеждает в том, что он должен был знать номиналистскую «Критику языка» Маутнера, из которой почерпнул основную мысль: язык делает лишь еще более непознаваемым и без того недоступный для нас мир.

В некоторых своих работах Лео Шпицер заходит очень далеко по тому же пути психологической характеристики автора, основанной на особенностях его стиля. Так Шпицер характеризует Пруста; обращаясь к Шарлю-Луи Филиппу, Шпицер

отмечает часто повторяющуюся конструкцию *à cause de* («по причине того-то») и называет ее «псевдообъективным мотивированием», за которым скрывается авторская меланхолия, своего рода фатализм. У Рабле Шпицера особенно интересует словообразование; используя корень широко известного слова, например «*Sorbonne*» (Сорбонна), Рабле соединяет его с десятком совершенно неподходящих суффиксов для создания многочисленных отталкивающих прозвищ («*Sorbonneparge* = *Sorbonne* + + *oparge*, «взбесившийся осел»). Шпицер полагает, что эта особенность стиля Рабле свидетельствует о происходившей в его сознании борьбе реального и ирреального, духа комизма и ужаса, устремлений к Утопии и пристрастия к грубой житейской прозе. По словам самого Шпицера, его концепция основывается на идее, согласно которой «духовное возбуждение, являющееся отклонением от нормальной умственной жизни, должно порождать соответствующее отклонение в языке по сравнению с нормальной речью».

Позднее сам Шпицер признал, что метод психологической стилистики приложим «только к тем писателям, которые рассматривают себя как «индивидуальный талант» и считают индивидуальной свою творческую манеру, то есть к писателям XVII века и более позднего времени; на более ранних исторических стадиях писатель (даже такой, как Данте) стремился говорить об объективно существующем и придать объективность своему стилю. Именно сознание того факта, что «психологическая стилистика» непригодна при обращении к писателям более ранних периодов (разительное исключение составляет Монтень), способствовало развитию другой тенденции, с самого начала присутствовавшей в моих работах, — использованию в анализе литературы структурного метода, стремящегося продемонстрировать единство целей различных писателей и не принимающего во внимание личность того или иного из них.

Некоторые приемы психологической стилистики отмечены немалой изобретательностью, однако против этого метода в целом можно выдвинуть два возражения. Во-первых, ряд установленных таким путем стилистических особенностей, по сути, основывается не на наблюдениях над языковым материалом, а, скорее, на психологическом и идейном анализе, выводы которого призван подкрепить анализ языка. На практике такие лингвистические «подтверждения» часто оказываются натянутыми, а факты, говорящие в пользу выдвинутой исследователем идеи, — весьма скудными. Подобные работы нередко строятся на предположении, что подлинное и великое искусство должно исходить из опыта, *Erlebnis*, а за этим понятием открывается лишь чуть подправленная версия грубо ошибочной биографической теории истоков творчества. Во-вторых, произвольна и недоказуема сама мысль о некоем обязательном соответствии между теми или иными стилистическими приемами и определен-

ными психологическими состояниями. Так, обращаясь к произведениям барокко, немецкие исследователи обычно усматривают необходимую связь между их насыщенным, темным, причудливым языком и охваченной кипением страстей, измученной и расколотой душой создателя. Однако темный и причудливый стиль, несомненно, может быть продуктом чистого расчета и определенной техники. Да и в целом взаимоотношения между психологическим миром и словом не столь просты и не до такой степени подчинены каким-то правилам, как обычно считают.

Таким образом, к немецкой школе психологического *stilforschung* нужно отнестись с должной критичностью. Часто труды ее представителей представляют собой лишь образчики модифицированной генетической психологии; и хотя ее философской основой принято считать эстетику Кроче, принципы этой школы существенно иные. Целиком монистическая система Кроче не позволяет провести различие между умозрением и его словесным выражением. Кроче последовательно отрицает состоятельность всех категорий стиля и риторики, различие между стилем и формой, между формой и содержанием и в конечном счете — между словом и душой, выражением и интуитивным постижением. В философии Кроче эти нанизывающиеся один на другой уподобления приводят к невозможности теоретического анализа: справедливая исходная мысль о единстве всех элементов, составляющих процесс поэтического творчества, доводится до таких пределов, за которыми уже невозможно вычленить какие бы то ни было элементы. Очевидно, необходимо отделять друг от друга процесс творчества и само произведение, форму и содержание, выражение мысли и стиль; мы отделяем эти элементы друг от друга лишь с целью их анализа — помня об их постоянной слитности и об их конечном единстве; однако без этого выделения элементов неосуществим перевод творческого процесса в план интеллектуального осмысления этого процесса, что и составляет сущность критики.

Если мы можем описать стиль отдельного произведения или писателя, не подлежит сомнению, что можно описать и стиль группы произведений или какого-то жанра — скажем, готического романа, елизаветинской драмы, метафорической поэмы; мы можем подвергнуть анализу и определенные типы стиля — например, барочный стиль прозы XVII века. Возможны и дальнейшие обобщения, то есть описание стиля той или иной литературной эпохи, того или иного литературного движения. На практике создать такие описания, сохранив известную эмпирическую точность, чрезвычайно трудно. Есть работы, проследивающие многие стилистические приемы, особенности синтаксиса и лексики, присущие какой-то литературной школе или движению, «Поэтический стиль романтической революции» Э. Бара, «Язык немецкого импрессионизма» Луизы Тон. Много сделано

для описания стиля древнегерманской поэзии. Но указанные работы анализируют стили, являющиеся по преимуществу общими для всех представителей школы, в большой мере единообразными по своей природе; их можно рассматривать почти так же, как мы рассматриваем стили отдельных писателей. Описание же стилей целых литературных эпох или больших литературных движений — классицизма, романтизма — сопряжено с почти непреодолимыми трудностями, поскольку необходимо привести к некоей единой модели стили самых разнообразных писателей, к тому же нередко представляющих разные национальные литературы.

Искусствоведение выработало пользующуюся широким признанием концепцию смены стилей (античность, готика, Ренессанс, барокко); идея перенесения той же последовательности на историю литературы выглядит очень привлекательно. Но здесь мы уже возвращаемся к проблемам взаимоотношений между искусствами, сходства и различий в их развитии, и шире — к вопросу о великих эпохах в истории нашей цивилизации.

15. ОБРАЗ, МЕТАФОРА, СИМВОЛ, МИФ

После классификации поэтических произведений по содержанию, задавшись вопросом, что представляет собой поэзия как определенный вид художественного слова, и допустив, далее, что «смысл» поэтического произведения не постигается в прозаическом пересказе, но выражается целостным комплексом структур, выделим в качестве основной поэтической структуры четыре категории, означенные в заглавии.

По мнению одного из наших современников, организующих поэтических принципов два — размер и метафора. Более того, продолжает он, «размер и метафора — «парные понятия», и наше определение поэзии должно быть достаточно общим, чтобы включить оба явления и объяснить их взаимосвязанность». Такая общая теория поэзии, удовлетворяющая указанным требованиям, была блистательно развита Кольриджем в его «Литературных биографиях».

Но могут ли наши четыре термина характеризовать один объект? Семантические поля их частично совпадают, и сфера действия, несомненно, одна и та же. Вероятно, о предложенной нами последовательности терминов — образ, метафора, символ, миф — можно сказать, что именно в таком направлении проходит сближение двух весьма важных для теоретика литературы сторон поэзии. В первом плане поэзия есть выражение чувственно-индивидуального, чувственная и эстетическая данность; поэзия тем самым вводится в ряд музыки и живописи и отторгается от философии и естественных наук; в плане втором поэзия — это «фигуральный», «образный» способ выражения — некая оперирующая местоимениями и метафорами косвенная

речь, которая ревниво соотносит разные области, уточняет свой предмет, перелая его на языки других систем. И в том, и в другом случае подчеркивается характерный, свойственный именно литературе способ выражения в отличие от способа выражения, свойственного науке. Поэзия не стремится создать систему абстракций, для которой нашлась бы последовательная же система однозначных словесных соответствий, но организует единственный, неповторимый строй слов, выступающих одновременно как предмет и знак, причем их смысл невыводим ни из какой иной системы, кроме как из системы данного поэтического произведения.

Некоторые трудности могут возникнуть в связи с семантикой нашей терминологии. Пожалуй, здесь можно рекомендовать лишь постоянное внимание к контекстуальному употреблению терминов, особенно в случаях их полярного противостояния.

Например, система понятий, связанная с образностью, принадлежит как психологии, так и литературоведению*. В психологии слово «образ» обозначает умственное воспроизведение, воспоминание — и не обязательно зрительное — чувственного, или запечатленного в ощущениях, прошлого опыта. В исследованиях первооткрывателя этого феномена Франсиса Голтона (1880) была сделана попытка проследить, насколько далеко простирается человеческая способность к зрительному воспроизведению прошлого опыта. Выяснилось, что эта способность у разных людей различна. К тому же образы могут быть и незрительными. Психологами и эстетиками предложена многоступенчатая классификация. Тут не только образы «вкусовые» или «обонятельные», но и образы термальные, образы проприоцептивные (кинестетические, тактильные, эфатические). Существует также различие между образами статическими и образами динамическими (кинетическими). Далее в традиционном или индивидуальном употреблении как образы-символы могут использоваться цветковые образы. Что касается синтетических образов — следствием ли они расстройства психической конституции своего создателя или литературная условность, — им присуща способность переключаться из одной сферы чувств в другую: например, из звуковой в цветовую. В заключение любителю поэзии полезно сознавать различие между «связанными» и «свободными» образами. Первые — слуховые и мускульные — возникают всегда, даже при чтении «про себя», и они примерно одинаковы у любого среднего читателя; вторые — зрительные и прочие — в значительной степени зависят от личности, склада характера.

До сих пор, по-видимому, не утратили силу основные положения А. А. Ричардса, высказанные им в «Принципах» (1924): «Чувственной стороне образа всегда придавалось слишком много значения. То, что сообщает образу силу, есть не столько его живость как образа, сколько его способность быть фактом сознания,

способность, специфически связанная с чувственным восприятием». Действительность образа рождается из его способности быть «остатком» и «воспроизведением» чувственного ощущения.

От образов как запечатленных воспроизведений чувственного ощущения, естественно перейти ко второй стороне поэзии, которая и составляет занимающую нас область исследования,— к аналогии и сравнению. Даже в описательной поэзии не бывает зрительных образов как таковых. Среди тех, кто пытался создать «имажистскую» или «физическую» поэзию, лишь немногие сумели ограничиться картинками внешнего мира, да, в сущности, они не очень и стремились к этому. Теоретик нескольких поэтических направлений Эзра Паунд определяет образ не как воспроизведение-картину, а как «воспроизведение интеллектуально-эмоционального комплекса в отдельный момент времени», как «снятие воедино далеких друг от друга идей». Кредо имажистов гласит: «Мы считаем, что поэзия должна передавать частное в его конкретности, а не пускаться в туманные обобщения, соблазняясь сладкозвучием». Рассыпая похвалы Данте и нападая на Мильтона, Элиот выглядит догматиком, абсолютизирующим «Bildichkeit» «Данте, — пишет он, — обладает зрительным воображением, он мастер аллегории, а для умелого поэта аллегория означает «отчетливый зрительный образ». Поэзия же Мильтона апеллирует к «слуховому воображению». Зрительные образы в «L'Allegro» и «Il Penseroso» имеют общий характер. Милтон не видит конкретного пахаря, скотницу или пастуха; стихи его воздействуют непосредственно на слух и накладываются на общее представление о пахаре, скотнице, пастухе».

Все приведенные высказывания делают упор не на чувственном восприятии, а, скорее, на идее «особенного», на соединении разных плоскостей (в этом суть аналогии, например, аллегории: «сведение к одному ряду далеких друг от друга идей»). Зрительный образ есть чувственное ощущение или восприятие, но, кроме того, он представляет, означает и нечто невидимое, «внутреннее»; он не только являет, но еще выявляет нечто («летучей мышью слетела ночь»; «впереди лежат пустынные просторы вечности»). Образ бывает «описательным», либо (как в наших примерах) метафорой. Но способен ли образ, не задуманный как метафора, не увиденный «внутренним зрением», стать символом? Разве любое восприятие не избирательно?

Поэтому Милтон Мерри зачисляет «сравнение» и «метафору» в номенклатуру «формальной классификации» риторики и предлагает пользоваться термином «образ» как включающим в себя оба понятия, предупреждая, однако, что следует «решительно отказаться от того мнения, что образ исключительно или хотя бы преимущественно зрительен». Он (образ) «может быть зрительным, слуховым», а «может быть от начала до конца психологическим». У писателей столь разного плана, как Шекспир,

Эмилия Бронте и По, мы сплошь и рядом видим, как метафорой или символом оказывается фон (то есть конкретные аксессуары обстановки — свирепое море, буря, дикие болота, заброшенные замки, мрачные озера).

Как с понятием «образ», так и с понятием «символ» связано название известного литературного течения. И так же как «образ», «символ» широко употребляется в самых различных контекстах и с самыми разнообразными целями. В качестве термина им оперируют логика, математика, семантика, семиотика, гносеология; кроме того, он сыграл свою роль в таких областях, как теология («символ», в частности, один из синонимов «вероисповедания» — Символ Веры), ритуал богослужения, изящные искусства, поэзия. Общим для всех этих современных значений слова является, по-видимому, их свойство подразумевать нечто большее, намекать на какую-то недосказанность. Что же касается исконного греческого термина, означавшего буквально «сводить», «сравнивать», то он заставляет предположить изначально заложенную в нем идею аналогии между обозначением и обозначаемым, что частично сохранилось в современном употреблении термина.

Если «символы» алгебры и логики — это символы условные, выбранные по договоренности, то символика религиозная основывается на внутренней связи между обозначением и обозначаемым (это может быть метонимия или метафора): таковы символы Креста, Агнца, Доброго Пастыря. Было бы желательно в этом же смысле употреблять слово «символ» и в теории литературы: некое явление выражает собою что-то совсем иное, но при этом требует внимания и к себе как к явлению самостоятельному, за которым стоит собственное значение.

Существует точка зрения, согласно которой чистый символизм в религии и поэзии есть либо чувственные образы, оформленные по определенным канонам, либо замещение данной системы «знаков» и «образов» лежащей за ними трансцендентной реальностью морального или философского плана. Другая точка зрения рассматривает символизм как рассчитанное, целенаправленное воплощение идей в наглядных, конкретно-чувственных понятиях, обладающих познавательной ценностью. Но вот мнение Кольриджа: «аллегория — это просто перевод с языка абстрактных понятий на язык зримо представляемых картин, причем последний и сам является абстракцией воспринимаемых чувств предметов»; «символ же всегда определяется просвечиванием общеизвестного в частном или всеобщего в отдельном, иными словами, просвечиванием («светом») вечности — в мгновении».

В чем же заключено главное отличие «символа» от «образа» и «метафоры»? На наш взгляд — в повторяемости и устойчивости «символа». «Образ» может однажды выступить в функции метафоры, и, если это примет характер устойчивого

повторения, и при этом как нечто собою являющееся и выявляющееся за собою он станет символом и даже войдет в сферу действия символической (или мифической) системы. Характеризуя лирику Блейка («Песни невинности», «Песни опыта»), Дж. Уикстид пишет: «Здесь сравнительно мало чистых символов, зато в изобилии символические метафоры». В раннем эссе Иейтса о поэзии Шелли («определяющие символы») читаем: «В его поэзии среди бесчисленных образов, не имеющих определенности (закрепленности) символа, можно встретить образы, которые, безусловно, являются символами, и несколькоими годами позже поэт начинает употреблять их со все более и более ясной символической направленностью», — например, образы пещер и башен.

Это очень частое явление: «обстановка» в ранних произведениях писателя становится «символом» в его работах позднего времени. Так, в своих ранних романах Генри Джеймс старается передать зрительный образ своих персонажей и окружающей их обстановки; в поздних же романах его образы приобретают исключительно метафорический или символический характер.

Однако как ни судить о символизме в поэзии, следует всегда различать «закрытый» символизм современного поэта и легко постигаемый символизм поэтов прошлого. Поначалу за этим суждением видели лишь обвинительный приговор; однако наше восприятие символизма в поэзии и отношение к нему продолжают оставаться в высшей степени противоречивыми. Что противопоставить «закрытому» символизму? «Общепринятый», «традиционный»? Но тогда чего стоят наши благие пожелания: поэзия должна быть новой, должна поражать воображение? «Закрытый» символизм предполагает некую систему, и вдумчивый исследователь может так же разобраться в ней, как шифровальщик расшифровывает чужой текст. Многие «закрытые» системы (символизм того же Блейка или Иейтса) включали в свою сферу и немало «традиционного» символизма, избегая, впрочем, его наиболее «популярных» форм.

Кое-как разобравшись с «закрытым символизмом» и «традиционным символизмом», на противоположном полюсе обнаруживаем своего рода народный «естественный» символизм, который тоже далеко не простая вещь. В поэмах Фроста мы встретим «естественные» символы, соотносимость которых трудно утверждать: «Непройденные дороги», «Стены», «Гора» — мы называем лишь некоторые из его лучших поэм. «Еще далеко до сна» (это из поэмы «Остановившись у леса») — что уже в устах путешественника естественная фраза; однако на языке «естественного» символизма «сон» означает «смерть». Или поставьте рядом «леса прекрасны, темны, глубоки» (все определения несут только положительный смысл) и морально-этическое «если бы не обещал»; вы не можете не почувствовать, что па какое-то безусловное мгновение эстетическое созерцание приравнялось едва ли не к анархическому раскрепощению. Разби-

рающийся в поэзии читатель с Фростом не попадет впросак. Но у Фроста чрезвычайно большая читательская аудитория (отчасти благодаря все тому же «естественному» символизму), и многие, почувствовав вкус к символике, выжимают все что можно как из «естественных», так и из сопутствующих им символов; фростовской многозначности они навязывают неповоротливую одностороннюю определенность, которая чужда самой природе поэтического языка, особенно языка современного.

Наш четвертый термин — «миф». В «Поэтике» Аристотеля это слово означает сюжет, повествовательную структуру, «фабулу». Антоним «мифа», его контрапункт — логос. «Миф» — это повествование, рассказ в отличие от диалектического рассуждения, изложения; «миф» иррационален, интуитивен — в этом еще одно его отличие от систематизирующей философии. Трагедия Эсхила в контрасте с диалектикой Сократа — вот наглядно «миф» и «логос».

В современной критике слово «миф» нарасхват*, оно довлет той важной области осмысления, где сотрудничают религия и фольклор, антропология и социология, психоанализ и изящные искусства. Обычно его оппонентами выступают «история», «наука», «философия», «аллегория», «истина».

В XVII — XVIII веках, в век Просвещения, наш термин имел уничижительный оттенок: «миф» — это выдумка, «фикция», не имеющая за собой ни научного, ни исторического оправдания. Переоценка намечается уже в книге Вико «*Scienza nuova*»¹, а после немецких романтиков, Кольриджа, Эмерсона и Ницше окончательно торжествует новое отношение «к мифу»: подобно поэзии, «миф» тоже истина, или ее эквивалент, и с истинной научной или исторической он отнюдь не спорит — он дополняет их.

Исторически «мифу» предшествует «ритуал», с которым он и соотносится: «миф» — «разговорная часть ритуала, это рассказ, который разыгрывается в ритуале». Ритуальные действия, совершаемые жрецом, преследовали общественную пользу — отвести напасти, привлечь удачу; ритуал был такой же постоянной необходимостью, как урожай и воспроизведение рода, как подготовка молодых к жизни в обществе и приготовление к неизбежной вечной разлуке. Однако в более широком смысле «миф» обычно означает анонимный рассказ о началах и судьбах: общество растолковывает молодым, откуда возник мир и куда он идет, впечатляющими образами рисует картину мира и удела человеческого.

По-видимому, для теории литературы основными мотивами будут образ (или картина), общественное, сверхъестественное (нечестественное, иррациональное), повествование (рассказ), архетип (или всеобщее), символическое изображение вечных

¹ «Новое знание» (итал.).

идеалов через события, обусловленные конкретным временем, программное (или эсхатологическое) и, наконец, мистическое. Современное стремление к мифологизму может сосредоточиться на любом из этих мотивов и притом распространиться на другие. Поэтому Сорель * считает, что, например, «Всеобщая забастовка рабочих всего мира» — это «миф», в истории никогда ничего подобного не случится, и однако, нужно настаивать на том, что в отдаленном будущем такое возможно, ибо только так сами рабочие обретут и силы, и веру. Это — программный «миф». Для Нибура * христианская эсхатология — тоже «миф»: Второе пришествие, День Страшного суда в образах будущего представляют те нравственные, духовные оценки, которые присутствуют сегодня, всегда. Если «миф» имеет своими оппонентами естественные науки или философию, то в этом случае воображимой, интуитивно постигнутой конкретности противостоит рациональное отвлеченное понятие. Столкнувшись с литературной критикой лицом к лицу, «миф» выявляет здесь свое основополагающее качество: он — общественное, анонимное, коллективное творчество. Мы знаем имена творцов того или иного мифа для нового времени; но миф останется мифом и в том случае, если автор его забыт, либо мало известен, либо, наконец, является как бы лицом случайным, — главное, чтобы «миф» был признан коллективом, отвечал его запросам.

Границы термина установить трудно; согласно сегодняшним представлениям, «миф» тяготеет к «области осмысления». Мифологи домогаются художники, поэты; без нее не обходится и обыденное сознание... Еще пример — «Возрождение мифа в западной литературе». Одновременно нам указывают, что нельзя создать «миф», нельзя даже подобрать подходящий «миф» и вдохнуть в него жизнь. Ибо на смену «мифу» пришла книга — как однородное общество полуса сменил космополитический город.

Какое место в жизни современного человека занимает «миф», мифология как система взаимосвязанных мифов? Вот точка зрения Ницше: живую греческую «культуру» погубили «интеллектуалы» — Сократ и софисты. Сходную картину мы наблюдали и много позже: Просвещение нанесло сокрушительный удар по христианской «мифологии». Однако существует мнение, что у современного человека есть-таки «мифы»; правда, это пустые, неадекватные, а то и вовсе «ложные» мифы прогресса, равенства, всеобщего образования и того стерильного благополучия, к которому призывают рекламы. Примирить эти точки зрения можно, видимо, только договорившись о следующем: «модернизм» сокрушает старый, привычный жизненный уклад (то есть ритуалы и сопутствующие им мифы) — и люди чувствуют себя опустошенными; они не могут удовлетворяться голыми абстракциями и потому спешат заполнить пустоту незрелыми, сметанными на скорую руку, обрывочными мифами, в кото-

рых выражается жслаемый, даже обязательный порядок вещей. Когда о «мифе» начинают говорить в связи с творчеством того или иного писателя, то дело ясное: он всем своим существом тянется к обществу, он стремится обрести в нем свое место, интегрироваться в него. Французские символисты существовали в добровольной изоляции от общества. Эти мастера-отшельники ставили поэта перед альтернативой: либо коммерческая проституция искусства, либо служение искусству чистому и бесстрастному. Но даже боготворя Малларме, Йейтс оставался ирландцем: традиционную кельтскую мифологию он обновил собственной мифологической версией современной Ирландии и трактовал «августинцев» англо-ирландского происхождения (Свифт, Беркли, Берк) в такой же степени свободно, как обращался со своими героями Вэчел Линдзи.

Для многих ученых «миф» — это общий знаменатель между поэзией и религией. Мэтью Арнольд и молодой Ричардс полагали, что поэзия все увереннее занимает место религии, в которую уже мало кто верит. Весьма впечатляет противоположная точка зрения: вытеснив религию, поэзия недолго удержится на новом месте — ибо она едва ли переживет религию. Религия — великое таинство, здесь поэзия ей не соперник. Миф — это крупномасштабная реализация поэтической метафоры. Выступив против позитивистов, утверждавших, что «религиозная истина и поэтическая истина — пустые слова, „фикция“, „выдумка“», Филип Уилрайт признавал перспективным только мифо-религиозное творчество. В свое время эти мысли высказал Джон Деннис, а сравнительно недавно Артур Мейчен.

Старое литературоведение исследовало образ, метафору, символ, миф лишь с внешней стороны и поверхностно. По большей части за ними признавали украшательскую ценность и поэтому изучали их как отделимые части целого. Со своей стороны мы считаем, что именно — и прежде всего — в метафоре и мифе обнаруживается назначение и функция литературы. Сфера духовной деятельности человека включает метафорическое и мифическое мышление, то есть мышление метафорами и мышление в форме поэтического повествования, видения. Уяснив эти понятия, мы приблизимся к таким аспектам литературного произведения, где в нераздельное целое сливаются старые антагонисты — «форма» и «содержание». Далее, наши категории способны отражать прямо противоположные тенденции: стремясь дать «картину», «миф», поэзия в то же время тянется к религии, к *Weltanschauung*. Штудирруя литературу по этой проблематике, мы наверняка почувствуем это внутреннее тяготение. Старая методология видела в них только художественные приемы (или, что хуже, самое обыкновенное украшательство); закономерно, что пылче с настораживающим постоянством упор делается на *Weltanschauung*. Современник позднего классицизма, шотландский ритор считал естественным, что выбор сравнений и

метафор подчинен строжайшему расчету; сегодняшнее последователи Фрейда, напротив, считают, что образы суть откровения подсознания. Пужно одинаково бояться обеих крайностей — риторики и психологического биографизма, идущего об руку с неперменным «индейным содержанием».

Последние двадцать пять лет литературоведческая теория и практика неуклонно развивались. Делались попытки определить типологию художественного оформления, в частности — поэтики. Существуют монографии и критические эссе, специально посвященные исследованию художественного мира того или иного поэта, его произведений (первое место, разумеется, занимает Шекспир). Благодаря целеустремленности «практической критики» мы располагаем сегодня значительным числом работ, выполненных на высоком теоретическом и методологическом уровне и весьма критически воспринимающих амбициозные притязания тех авторов, кто стоит на таких же позициях.

Известны попытки свести к двум-трем категориям огромное число фигур речи (всего их насчитывают свыше двухсот пятидесяти). Например, «схема» и «троп» — одна из этих категорий, она подразделяется на «логические фигуры» и «конкретно-чувственные». Еще одна попытка: отделить «фигуры речи» (то есть словесные фигуры) от «фигур мышления». Однако деление целого на две противоположные единицы имеет свои недостатки: исследуется только внешняя (а то и вовсе орбитальная) структура, лишённая экспрессивной функции. Действительно, любая традиционная поэтика разъяснит нам, что рифма и аллитерация суть фонетические «схемы», акустический орнамент; но мы уже видели, что и начальная, и конечная рифмы могут выступать в роли связующего смыслового компонента. В XIX веке каламбур — «игра слов», «безыскусная форма остроумия» — был не в чести: XVIII век устами Аддисона заклеил его как образчик «ложного уместования». Однако каламбуром широко и всерьёз пользовались и пользуются поэты барокко и современные поэты: омофон и омоним были средством придать идеям двуплановость, двусмысленность.

Теперь обратимся к «тропам». Здесь два подраздела — «фигуры по смежности» и «фигуры по сходству». Фигурами по смежности традиционно считаются метонимия и синекдоха. Логически (впрочем, и количественно) можно проанализировать отношения, которые они выражают: причина и следствие (или наоборот); содержащее и содержимое; определяющее и определяемое («деревня зелёная», «море глубокое»). Считается, что в синекдохе связь между фигурами и соотносимыми понятиями имеет внутренний характер: это представитель чего-то большего — часть вместо целого, как представитель рода, содержание, предопределяющее и форму, и функцию.

В качестве особенно показательной метонимии часто цитируют нижеследующие строки Дж. Шёрлн, в которых за традици-

онным реквизитом встают определенные общественные классы: «В свой час и скипетр и корона упадут,/С лопатой и серпом сравнившись в прахе».

Чрезвычайно выразительной метонимией является «перемещенное прилагательное», характерное для стилистики Виргилия, Спенсера, Мильтона, Грея: «Сэнсфойса мертвое приданое» — эпитет переместился с обладателя на то, чем он обладал. «Сонное позвякивание колокольчиков» (Грей), «веселые колокола» (Милтон) — и в этих примерах эпитеты должны относиться к тому, что производит эти звуки. И когда у Мильтона «цикада заводит призывную песнь», мы благодаря эпитету тотчас представляем себе знойный летний вечер — по ассоциации со стрекотанием насекомого. Взятые вне контекста, все приведенные примеры могут быть истолкованы и с анимистической точки зрения. Главное — решить, что лежит в основе — ассоциативная логика или устойчивое олицетворение.

На первый взгляд кажется, что духовная поэзия (безразлично — католическая или свангелическая) должна быть непременно метафорической, и в основном так оно и есть. Однако и метонимия может быть чрезвычайно эффективной, как это видно в духовном гимне классициста д-ра Уаттса:

На крест животворящий глядя,
Где Славы кроткий Князь расият,
Я знаю, все земное — прах,
Презреюм гордость обливаю.
Смотри, с главы и рук, и ног
Скорбь и любовь стекают вместе.
Ты видел сретенье такое?
Столь пышный терпиев венок?

Читатель, воспитанный в иных эстетических представлениях и не ведающий о том, что «скорбь» и «любовь» соотносятся с «водой» и «кровью», — такой читатель в целом все же разберется, что к чему. Он умрет ради любви, его любовь — причина; кровь — следствие. В XVII веке «обливать презрением» еще осмыслялось как реально воображаемая метафора, ее можно даже реализовать — пламя гордыни, усмиренное ушатом презрения. В нашем примере «обливать» несет элемент семантического усиления: я презираю гордыню категорически, без оговорок.

Наконец, существует и узкое употребление термина «метонимия». Совсем недавно были выдвинуты смелые концепции метонимии как литературной моды; высказывалась мысль, что метонимия и метафора могут быть характеризующими структурами двух видов поэзии — поэзии ассоциаций по смежности, движения в замкнутом мире повествования, и поэзии ассоциаций по сходству, вмещающему множество миров, сбивающему из них «вселенский коктейль», как остроумно выразился Бюлер.

В своем превосходном критическом обзоре творчества Уитмена Д. П. Мирский* писал: «Россыши образов в «Песне о

топоре» суть ничем не сдерживаемый поток метонимических образов, примеров, экземпляров той породы, из которой складывается демократическое созидание».

Можно определить поэтику Уитмена как аналитическое распутывание, предметно-назывное раскладывание на части крупных параллельных категорий. В песнях, построенных на параллелизме (как «Песня о себе»), поэт увлеченно громоздит подробности, индивидуальности, не забывая, однако, что все они части целого. Но при всей своей любви к пространным перечням Уитмен не был ни плюралистом, ни персоналистом: он был папистическим монахом, и как раз простотой, а не сложностью поражают нас его «каталоги». Уитмен прежде остановит свой выбор на тех или иных категориях и уже потом щедро иллюстрирует их примерами.

Метафора привлекала внимание авторов поэтик и риторов еще со времен Аристотеля, совместившего в одном лице обе ипостаси; в последнее время метафорой всерьез заинтересовались лингвисты. Ричардс решительно осуждал отлучение метафоры от естественной лингвистической практики, поскольку в метафоре скрываются богатые характеризующие возможности. «Ножка» стула, «чрево» горы, «горлышко» бутылки — во всех случаях части человеческого тела по аналогии соотносены с частями неодушевленных предметов. Однако эти «переносные» значения давно уже ассимилировались в языке, и никто — даже самый чуткий литературовед или лингвист — не воспринимает их как метафоры. Это «стершиеся», «мертвые» метафоры.

Следует отличать метафору как «вездесущий принцип языка» (Ричардс) от специфически поэтической метафоры. Первая, полагал Джордж Кэмбелл, — предмет занятий «грамматика», а поэтическая метафора — достояние «ритора». Грамматик изучает слова этимологически; ритор ставит целью выяснить, «производят ли эти слова впечатление метафоры». Для Вундта, например, такие лингвистические «перебежчики», как «ножка» стола и «чрево» горы, не были метафорами, ибо критерий истинного метафоризма он видел в сознательном, рассчитанном намерении произвести эмотивный эффект. Конрад различал «лингвистическую» и «эстетическую» метафоры: первая («ножка» стола) подчеркивает главное в предмете; назначение «эстетической» метафоры — передать новый взгляд на тот или иной предмет, «омыть его в новой среде».

Есть случаи, с трудом поддающиеся классификации, и, пожалуй, самый важный из них — поэтические метафоры, характерные для определенной литературной школы или поколения: они «ничьи». Мы найдем множество примеров тому и у староанглийских поэтов, и у Гомера (так называемые «постоянные метафоры» — например, только в первой книге «Илиады» двадцать семь раз встречается «розовоперстая Эос»); мы без труда обнаружим «постоянные метафоры» у елизаветинцев («зубы, как

жемчуг», «рубиновые уста», «шея, словно из слоновой кости», «золотая прядь волос»), у «августинцев» («водная гладь», «серебро родников»). Сегодняшний читатель лишь некоторые метафоры признает яркими, «поэтическими» (замечательно, что в основном это будут староанглийские выражения); остальные же метафоры (и их большинство) стерлись, либо звучат странно. Правда, невежество может приписать незаслуженную оригинальность первым же образцам темного происхождения. В самом деле, этимологические метафоры, не «обыгранные» в родном языке, иностранцу непременно будут казаться личным достижением того или иного поэта. Чтобы почувствовать и оценить его метафорическое мышление нужно досконально знать и язык, и литературный этикет избранной эпохи. В староанглийской поэзии «bone-house»¹ и «word-hoard»² — сродни гомеровским «крылатым словам». Они входили неотъемлемой частью в образование поэта и радовали слушателей именно своей традиционностью, принадлежностью к профессиональному, ритуальному языку поэзии. Их метафорический смысл не реализован полностью, но в то же время он еще и не выветрился; это ритуальный язык, наподобие церковной символики.

Наш век симпатизирует генетике, и закономерен интерес к происхождению метафоры как лингвистического принципа и способа художественного осмысления и воспроизведения действительности. «Онтогенез повторяет филогенез»; рассуждая в обратном порядке, мы приходим к мысли, что аналитическое исследование первобытного состояния человека и детской психологии дает возможность воспроизвести доисторический период в эволюции человеческой культуры. Хайнц Вернер полагает, что метафора возникает лишь на той стадии первобытного состояния, когда уже есть «табу», то есть предметы (явления), «настоящее» имя которых нельзя называть. Чрезвычайно развитой способностью к метафоризму обладали евреи, ни разу не назвавшие своего Яхве по имени, но только метафорически: Скала, Солнце, Лев и так далее. Того же происхождения и эвфемизмы в нашей сегодняшней повседневной жизни. Не только страх и необходимость вынуждают человека изъясняться метафорически. Мы постоянно переименовываем то, что любим, что стремимся удержать, созерцать, разглядывать со всех возможных сторон и соотносить с подобным.

Чтобы от мотивации лингвистической и ритуальной метафор перейти к телеологии метафоры поэтической, нужно привлечь куда более крупные величины — речь пойдет, в сущности говоря, о функции художественной литературы. Наша концепция метафоры включает четыре основополагающих подхода: но ана-

¹ bone-house — могила, гроб (иногда — тело). — *Прим. перев.*

² word-hoard — кладовая слов, в переносном значении — способность к речи. — *Прим. перев.*

логии; двойное видение; чувственный образ, искривляющий непознаваемое; анимистическая объективация. Равное соприкосновение всех четырех моментов невозможно, пропорции смещаются в зависимости от национальной среды и эстетической ситуации. Существует, например, теория, согласно которой греко-римская метафора почти целиком сводится к аналогии (ложный параллелизм), в то время как *das Bild* (образ-символ) — отчетливая черта германского (тевтонского) воображения. Однако противопоставив эти культуры, теория почти обошла молчанием итальянскую поэзию, французскую — и в особенности эволюцию французской поэзии от Бодлера и Рембо до Валери. Видимо, полезнее контрастно сопоставить периоды, идейные комплексы, входящие в понятие философии жизни.

Художественный стиль определенного периода обладает рядом характерных фигур, выражающих его *Weltanschauung*; если речь идет о таких опорных фигурах, как метафора, то, следовательно, каждый период художественного развития имеет свой, особый вид метафоризма. Например, для классицистской поэзии характерны сравнения, перифраз, декоративный эпитет, эпиграмма, целостность формы, антитеза. Духовное содержание выражали два-три голоса; плюрализм, многоголосие исключались. Зачастую третий голос делался центральным, посредничая между антагонистическими крайностями: «И за морем, да и у нас пайдутся/Кто древними, кто нашими клянутся».

В литературе барокко характерными были парадокс, оксюморон, катахреза; это время христианских, мистических, плюралистических фигур. Истина сложна. Существует множество путей познания ее, и каждый по-своему хорош. Некоторые истины утверждаются через отрицания или заведомое искажение. О боге можно рассуждать антропоморфически, поскольку бог создал человека по своему образу и подобию; однако у бога есть еще одна ипостась — трансцендентный «другой». Поэтому религиозное содержание, полнота истины о боге в поэзии барокко выражается через образы аналогии (Агнец, Жених), через пары взаимоисключающих понятий, как «глубокий, ослепительный мрак» у Воэна. Классицисты предпочитали четкие границы между понятиями, продуманный порядок вещей, метонимическое движение от рода к виду или от особенного к виду. Стиль барокко охватывал ничуть не меньше, чем вселенную, вмещающую множество миров, неисповедимыми путями связанных между собой.

С точки зрения классицистской поэтики наиболее характерные фигуры барокко есть лишь свидетельство дурного вкуса, «ложного уместования», они либо злонамеренно извращают естественное и разумное, либо впадают в этот грех невольно; между тем с точки зрения исторической поэтики барокко есть риторико-поэтическое выражение плюралистической гносеологии и онтологии сверхъестественного.

Интересна судьба катахрезы. В 1599 году Джон Хоскинс, сожалея о «широко распространенном явлении», ввел катахрезу в английский язык со значением: «шеверное употребление». В катахрезе он видел «искажение речи» еще «более злокачественное, нежели метафора», и цитировал из «Аркадии» Сиднея «голос красивый для слуха» как пример визуальной характеристики, навязанной слуховым органам. Поп относил к катахрезам: «скашивать бороду» и «стричь газон» («Искусство погружения», 1728). Джордж Кэмпбелл («Философия риторики», 1776) считал катахрезой словосочетания «красивый голос» и «сладостная картина», хотя и оговаривал при этом, что «сладостный», изначально передававший вкусовое впечатление, ныне может характеризовать запах, мелодию, пейзаж». Истинная метафора, писал Кэмпбелл, через «образы ощущений» характеризует «образы деятельности ума»; он осуждал приведение к аналогии «образов ощущений», доставленных разными органами чувств. С другой стороны, сравнительно недавний ритор-католик барочно-романтической ориентации определял катахрезу как метафору, рожденную сходством явлений материального мира; отменные достоинства тропа, еще ждущие своего исследователя, он показал на характерных примерах из Виктора Гюго — «les perles de la rosée» и «il neige des feuilles»¹.

Искушая вкус классицистов, барокко ценило и такой вид метафоры, как снижение возвышенного (то есть умалаяющая, «обытоворяющая» метафора). Для поэзии барокко характерно смешение «сфер» — естественного, природного мира и мира ремесел и искусств. Классицисты твердо знали: Искусство есть подражание Природе; уравнивание Природы и Искусства в правах казалось им дикостью, извращением. В 1767 году Томас Гиббонс страдал аффектированными, «фантастическими» тропами: «вот несколько живописаний рукотворного мира — чеканка гор, глянец морей, ажурная ткань океана, лепнина скал».

Конечно, и в поэзии классицизма встречаются метафоры в направлении от Природы к Искусству, но они сведены к функции избыточного уточнения. «Пасторали» и «Виндзорский лес» Попа богаты примерами этого рода — «смущенно зардевшись, восход красит зеркало вод», «залившаяся краской смущения Флора окрашивает землю». Однако общая тенденция была непреклонно ясна, и Драйден не побоялся в 1681 году признать, что в детстве он и рассуждал по-детски: «Я вспоминаю время, когда исподражаемого Спенсера считал средним поэтом, уступавшим Сильвестру, переводчику дю Бартаса, вспоминаю, как обмирал над строками:

Холодное дыхание зимы
Блестит хрустально на Британских водах,
Стеклом закрыло озеро и реки
И на лысеющее темя леса надело снеговой парик.

¹ «Жемчужины росы», «снегопад листьев» (франц.).

Увлечение д-ром Бартасом прошел и молодой Милльтон, окончивший столь же причудливо развернутой метафорой свою «Оду на Рождество». В знаменитых вступительных строфах «Пруфрока» — «Вечер вытянулся на горизонте, / словно больной на операционном столе» — Элиот, таким образом, подхватывает древнюю традицию.

Поэзия барокко в первую очередь характеризуется решительным отступлением от канонов классицизма — ради большей содержательности искусства стремясь раскрыть богатство и многоголосие там, где классицизм настаивал на пуристской однозначности и одnogолосии. Но этого мало, барокко тянулось к удивительному, потрясающему воображение, к наглядному воплощению христианских истин, к педагогическому приращению далекого через близкое, «обиходные» аналогии.

Итак, мы рассмотрели природу внешнего оформления художественного произведения, специально акцентировав метонимию и метафору. Мы пришли к заключению, что указанные фигуры речи могут обладать определенными временными и стилистическими показателями. Теперь обратимся к проблемам метафорической образности, и если до сих пор наше изучение носило в общем историко-литературный характер, то теперь его, пожалуй, будет правильнее назвать литературно-критическим, литературоведческим.

Здесь наше внимание останавливают два капитальных исследования метафорической образности — одно американское, другое — немецкое.

В 1924 году Генри Уэллс опубликовал монографию «Поэтическая образность», в которой попытался дать типологию явления, заимствуя и опираясь, в основном, на «типы» из творческой практики елизаветинцев. Проницательная и наводящая на плодотворные размышления книга Уэллса, однако, уязвима в отношении систематики. Уэллс полагает, что его схема лежит вне времени, что она приложима ко всем периодам литературного развития, а не только к елизаветинцам; Уэллс убеждает себя в том, что его метод дескриптивен и далек от оценочного. В основу своих изысканий он кладет классификацию фигур речи «в порядке их восхождения от низших форм на грани буквального — к высшим, к вершинам образности, импрессионизма». Подчеркивается, что шкала нарастания, выявляющая «характер и степень образной деятельности», не имеет прямого отношения к оценке. Уэллс устанавливает семь типов образности и располагает их в следующем порядке: декоративный, глубокий, подавляющий (или претенциозный), корневой, сгущенный, расширительный, сталкивающий. Сам Уэллс допускает как исторические, так и оценочные оговорки, воспользовавшись которыми можно с пользой для дела перетасовать его порядок.

С точки зрения эстетики на самом нижнем уровне располагаются подавляющий и декоративный образы: первый есть «ме-

тафора массы, объемов», второй — метафора-безделушка. Декоративный образ богато представлен в «Аркадии» Сиднея, он характеризуется как «типично елизаветинский». Примеры из Кида и других ранних елизаветинцев дают представление о подавляющем образе, который вообще типичен для ранней стадии культуры; и поскольку большинство людей в отношении литературного развития пребывают только что не в девственном состоянии, то подавляющий образ присущ «любому периоду». С социологической точки зрения, прстенцнозный образ составляет «большой и общественно-значимый метафорический ряд». Оценочный анализ показывает, что рассматриваемые типы образности «страдают отсутствием субъективного момента», что чаще всего они тесно смыкают один физический образ с другим (как в катахрезе), игнорируют связь «высшего предметного мира с внутренним, духовным миром человека». Далее, и в декоративных, и в подавляющих метафорах сопрягаемые члены разобщены, неподвижны, не касаются друг друга. Зато высшие разновидности метафоры, утверждает Уэллс, существуют как взаимодействие, взаимовлияние сочленов, и это единство уже не одно и не другое, но третье, новое.

Поднявшись выше, видим сталкивающий образ и сгущенный; первый представляет собой утонченную модификацию подавляющего образа, второй — также усовершенствованный вариант декоративного образа. Мы намеренно оставляем в стороне энергию выражения и степень мастерства. Сталкивающий образ мы встречаем прежде всего у Марло, первого в ряду великих елизаветинцев, а также у Бернса, Смарта, поэтов-предромантиков; по определению Уэллса, этот образ «в особенности присущ ранней поэзии». Здесь сопоставляются два широких, ценных в отношении своей образности понятия, в непосредственный контакт приводятся две широкие гладкие плоскости. Иначе говоря, данный тип охватывает свободные сравнения, то есть отношения, в основе которых лежат простые оценочные категории. У Бернса читаем: «Любовь как роза красная... Любовь как эта песенка, с которой в путь иду». Общее качество, объединяющее прекрасную женщину, свежую алую розу и славную песенку — это их красота, привлекательность — каждая из них в своем роде совершенство. Но похожей на розу женщину делает вовсе не алый цвет ее ланит, как и не нежный голосок вызывает сравнение с песенкой (на подобной аналогии основывался бы «декоративный» образ) — сходство ее с розой не в цвете, не в фактуре, не в форме, но в оценке. «Сгущенный» образ, по Уэллсу, — это искусно воспроизводимый зрительный образ, приводящий на память рукописи с красочными миниатюрами либо средневековые карнавалы процессии. В поэзии это образность Данте, а что касается поэзии английской — Спенсера. Такой образ не только отчетливо выятен, но еще представляет в малом масштабе и схематически явление в целом: это ад Данте

в отличие от ада Мильтона. «Подобного рода метафоры чаще прочих называют эмблемами или символами». Маскарадные фигуры «Ликида» — Камус в грубой накидке и в шляпе, сплетенной из осоки; святой Петр с митрой и парой ключей — также принадлежат к «сгущенным» образам. Кроме того, это еще и «закрепленные образы» — во времена Мильтона такие жанры, как пастораль и элегия, имели обязательный свод мотивов и образов. А обязательный набор образов имеет точно такое же право на существование, как тот или иной поэтический канон. Именно в силу традиционности «сгущенного» образа, в силу его устойчивости и близости к изобразительному искусству и символическому обряду Уэллс соединяет данный тип в понятиях истории культуры с той сферой, что связана с традиционной религией и Средними веками, с культом и католичеством. К трем высшим типам относятся «глубинный», «корневой» и «расширительный» образы, они даны здесь, по всей вероятности, по восходящей линии. Говоря кратко, «глубинный» образ — это образ классической поэзии; «корневой» — образ поэтов-метафизиков, в основном, Донна; «расширительный» тип особенно часто встречается у Шекспира, а также у Бэкона, Брауна и Берка. В качестве общего определителя всех трех типов, показателя их общей степени отстранения от своего объекта выступают, во-первых, специфически литературный характер (неподатливость к картинно-зрительному восприятию), во-вторых, их направленность во «внутреннее» (способность к метафизическому осмыслению) и, в-третьих, взаимопроникновение понятий (способность вступать в плодотворные союзы).

«Глубинный» образ — его не надо путать с образом стертым, банальным — находится как бы «ниже уровня четкой видимости», он лишь намекает на называемый им чувственно-конкретный предмет, но не раскрывает, не объясняет его полностью. Он лишен обертонов и потому особенно подходит для умозрительной поэзии. Из елизаветинцев его можно встретить у Сэмюэла Дэннела, например в стихах, которыми так восхищались Вордсворт и Торо:

И покуда себя самого он не вытолкнет выше,
Человек — последняя тварь на земле.

Но особенно искусно им пользовался Шекспир. В «Короле Лире» Эдгар говорит:

Человек
Не властен в часе своего ухода
И сроке своего прихода в мир. —
Но надо лишь всегда быть наготове.

«Готовность» (букв. — «спелость»), «зрелость» — это и есть «глубинный» образ, пришедший сюда из мира садов и полей. Аналогия проводится между равно установленным ходом жиз-

ни растительной и жизни человеческой. Иные «глубинные» шекспировские образы классицисты, видимо, отнесли бы к разряду «смешанных».

«Как устоять благоуханью лета/пред тяжкою осадой дней унылых?» В этом случае необходим более обстоятельный анализ, поскольку здесь фигура следует за фигурой. «Дни» — метонимическая фигура времени, воплощенная затем в метафоре — осада города, его штурм таранами. Что же противопоставляет этот «якобы-город» — или его правитель — приступу? — Метафору юности, воплощенную в лете, а точнее, сладостном летнем благоухании. Действительно, благоухающий цветок для земли и сладостное дыхание для человека суть отношения между частью и целым. Но попробуйте непосредственно соединить в одном образе боевой таран и сладостное дыхание — и вы придете в замешательство, у вас ничего не получится. Движение в нашей фигуре слишком резко, и по неизбежности она становится фигурой эллиптической.

«Корневой» образ, вероятно, обязан своим названием тому, что имеет дело прежде всего с истоками обозначаемого явления, с непросматриваемой логической основой. Его действие скорее можно уподобить действию скрытой первопричины явления, нежели сопоставлению открытых плоскостей. Второй член «корневого» образа может даже показаться «непоэтическим» — в силу ли своей обыденности и утилитарности, или потому, что непосредственно взят из сферы техники, науки. Метафоричность «корневого» образа, следовательно, основывается на чем-то таком, что не имеет очевидных эмотивных ассоциаций, это язык прозы — как повседневной, так и спекулятивной, умозрительной. Например, Донн в своей религиозной поэзии во множестве использует фигуры из словаря «*Le géomètre enflammé*»¹. А в «Первой годовщине» поэт использует псевдомедицинскую фигуру в ее прямом значении, и в результате метафора раскрывается с совершенно неожиданной стороны, толкуется в противоположном смысле:

Но как не ядовит змеиный яд,
Когда не вырыснут он живой змею,
Так добродетели ее хотят
Ее присутствия,
оно их умножает.

Перед нами, по-видимому, весьма характерный пример «корневого» образа; пример образа более простого, не столь ухищренного — фигура «компаса» в Донновом «Прощании, запрещающем Печаль».

Уэллс пронизательно замечает, что «корневые» образы поставляет и столь чреватая романтическими образами сфера,

¹ «Пламенный геометр» (франц.).

как горы, реки, моря, — разумеется, при условии «аналитического подхода».

Наконец, последний — «расширительный» тип образа, по контрасту, отразившемуся и в наименовании, он связан с типом «сгущенным». Если «сгущенный» образ — это образ, порожденный средневековым культом, то образ «расширительный» — образ пророческой, устремленной в будущее мысли, плод «страстного чувства и оригинального склада ума»; свое высшее выражение этот образ находит в многомерности философского и религиозного метафоризма Бёрка, Бэкона, Брауна и, конечно, Шекспира. По смыслу самого определения «расширительный» образ в каждой своей части открывает широкие возможности для воображения, и каждый составляющий его элемент оказывает сильное влияние на другой; таким образом, явления «взаимодействия» и «взаимопроникновения», согласно канонам современной поэтики, — определяющие формы поэтического акта, в наиболее полном их виде можно наблюдать на примере именно «расширительной» метафоры. Две цитаты из Шекспира — «Ромео и Джульетта»:

...но будь ты так далеко,
Как самый дальний берег океана, —

Я б за такой отважился добычей.

и «Макбет»:

Тускнеет свет, и ворон в лес туманный
Летит. Благие силы дня уснули.

В последнем примере Шекспир предлагает «метафорический фон, обстановку готовящегося злодеяния»; здесь в «расширительной» метафоре ночь сопрягается с демоническим злом, свет — с добродетелью, причем четкой аллегорической соотносимости нет, а напротив — сохранена суггестивность и чувственная конкретность описаний: «свет тускнеет», все живое «засынает». В строке «Благие силы дня уснули» слиты воедино как поэтическая недоговоренность, так и точность, конкретность поэзии. Субъект и предикат взаимодействуют обоюдно. Задумываясь над глаголом — и сразу возникает вопрос: «кто (или что) «уснуло»? — птицы, цветы?» Абстрактное же наименование подлежащего наводит на мысль, что глагол, видимо, есть метафора таких примерно состояний: «терять бдительность», «робко снижать перед силами зла».

Уже риторы типа Квинтилиана * придают большое значение различию между метафорой, превращающей неодушевленное в одушевленное, и метафорой, представляющей одушевленное как неодушевленное. Однако различие это осознавалось лишь как различие между риторическими приемами. Решающее разграничение между этими двумя полярными явлениями было

установлено нашим вторым исследователем в области типологии — Понгсом.

Существует два типа воображения: воображение мифическое, проецирующее личность на внешний мир, — здесь имеет место анимизация, одушевление природы; второй тип воображения противоположен первому, он идет от внешнего и деанимизирует, объективирует личностное начало. Все возможности образной выразительности, в сущности, сводятся к этим двум противоположным типам — субъективному и объективному.

Первый тип Рескин назвал «олицетворением природы». И если, проецируя «вверх», можно достичь бога, а проецируя «вниз», — спускаться до камней и деревьев, то можно назвать этот тип воображения антропоморфическим. Ученый, занимающийся проблемами мистического символизма, выделяет три основные формы земных соединений, доступные символическому выражению высшего мистического опыта:

1) соединение неодушевленных предметов (физические смеси и химические соединения), душа, согретая божественным дыханием, — в искре, дереве, воске, железе; бог как вода, орошающая душу, либо как океан, приемлющий реки-души;

2) соединения, образованные с той же необходимостью, с которой тело использует для поддержания жизни насущнейшие элементы: «В Священном Писании присутствием Бога отмечено все, без чего мы не можем обойтись — свет и воздух, пронизывающие все вокруг, и еще вода — так или иначе мы получаем ее ежедневно». Для мистиков бог — утоление голода и жажды духовной, он — хлеб, рыба, вода, молоко и вино души;

3) связи между людьми — сын и отец, жена и муж.

Две первые формы соединений Понгс относит ко второму, «высшему» типу метафорической интуиции — типу «Einführung», который в свою очередь разделяется на «мистический» и «магический». Мы иллюстрировали «мистическую» метафору больше примерами из мистиков, чем поэтов. Неорганические элементы получают символическое истолкование, они рассматриваются не как общие понятия и умозрительные аналогии, но как нерасторжимое единство явления и выявления.

Что касается «магической» метафоры, то, по методологии историка искусств Воррингера *, она толкуется как «результат абстрагирования» от мира Природы. Предметом изучения Воррингера было искусство Египта, Византии, Персии, то есть искусство, «сводящее органическую природу, включая и человека, к миру линейно-геометрических форм и часто совершенно отказывающееся от органической жизни в пользу мира чистых линий, форм, красок... орнамент отделяется сейчас... как нечто такое, что уже не следует за течением жизни, но твердо противопоставляет себя ему. Его назначение ныне не в том, чтобы подстраиваться под жизнь, но чтобы творить свою магию...

Орнамент есть нечто изъятое из потока времени, это чистая форма протяженности, она устойчива и постоянна».

Антропологи находят и анимизм и магию в первобытных культурах. Анимизм стремился наладить связь с персонализированными духами, с умершими, с племенными богами, умилостивить их, расположить к себе. Магия же, как форма донаучного знания, изучала закономерности действия скрытых сил; ее атрибуты — заклятия, амулеты, жезлы, иконы и реликвии. Существует магия белая — это магия христианских каббалистов (Корнелий Агриппа, Парацельс), и магия черная — магия грешников, но основа здесь одна — вера в скрытую силу. Через творчество образов магия соприкасается с искусством. В западной традиции талант художника и скульптора роднится с мастерством ремесленника — Гефест, Дедал, наконец Пигмалион, обладавший даром вдохнуть живую жизнь в образ. В эстетике фольклора создатель образов — это колдун, маг, а поэт — одержимый, вдохновенный, дееспособный безумец. И как первобытный поэт творил молитвы и заклинания, так и поэт современный может (подобно Иейтсу) употреблять образ, образ буквальный, как средство создания магико-символической системы образности. У мистицизма — иная направленность, здесь образ рассматривается как символ, порожденный неким духовным состоянием, это экспрессивный, а не каузативный образ, и для данного состояния он не единственно возможный — то же духовное состояние может найти выражение в других символах.

И мистическая и магическая метафоры основаны на деанимизации — обе противостоят намерению человека проецировать себя на внешний, внечеловеческий мир, обе возлагают о «другом» — о вневещном мире вещей, монументальном искусстве, физических законах. Пример мистической метафоры — блейковский «Тигр». Тигр здесь выступает в качестве бога, или как одно из его проявлений, — он «меньше», чем человек, он и «больше», чем человек. Тигр же в свою очередь (а через него — и его творец) показан в терминах плавки металла, и тигр этот — не то живое существо, которое мы можем увидеть в зоопарке, и которого сам Блейк видел в лондонском Тауэре, — нет, этот тигр существо умозрительное, он — столько же символ, сколько и представитель животного мира.

Магическая метафора лишена такого двойного света. Она подобна лику Медузы, обращающему в камень все живое. Пример «магического» метафоризма, стремящегося омертвить живое, Поинс видит в творчестве Стефана Георге *: «В своей формообразующей спиритуализации Стефан Георге исходит не из естественного стремления человека проецировать свою личность вовне, но из неукротимого процесса разрушения биологической жизни, из намеренного «отчуждения» (алиенации) — в этом он видит фундамент для строительства внутреннего магического мира».

В англоязычной поэзии такая деанимизирующая, антимистическая метафора находит разное применение у Дикинсон и Йейтса. Эмили Дикинсон прибегает к ней, и желая передать ощущение смерти, и пытаясь воссоздать чувство возрождения к жизни; поэтесса любит вызывать впечатление самого процесса умирания, оцепенения, ухода жизненных сил.

Жизнь наголо острижена
В колодки вложена
И возвратит дыхание лишь поворот ключа.

Как часто спотыкались ноги,
Язык не в силах рассказать.
Ты можешь реку всколыхнуть?
Оковы можешь ли стряхнуть?

К своему идеалу «поэзии-магии» Йейтс ближе всего подошел в «Византии» (1930). Но уже в «Путешествии в Византию» (1927) поэт противопоставляет мир природной жизни, где «юность поконит друг друга в объятьях... моря кипит макрелью», и мир византийского искусства, где все раз и навсегда установлено, застыло в неподвижности, мир «золотой мозаики», «золотых эмалей». Человек — «смертное животное»; будущая жизнь заповедана ему в форме «изделия вечности», иными словами, «не в какой-либо другой телесной оболочке», но в форме произведения искусства — как золотой птице на золотой ветке. «Византию» можно воспринимать как наглядно проиллюстрированное изложение «системы» Йейтса, как поэму, содержащую основные положения его доктрины. Вместе с тем с сугубо литературной точки зрения поэма представляет собой структуру взаимодействующих искусственных (то есть не почерпнутых из мира живой природы) образов, это законченное целое, подобно ритуалу, литургии, предписанных традицией.

Следует иметь в виду определенный смысл рассматриваемых Понгсом категорий (в нашей работе материал этот изложен довольно свободно) — они касаются соотношения между «поэтическим стилем» и мировоззрением. Так, несмотря на то что стиль каждой эпохи имеет, очевидно, свои отличительные характеристики, стиль, в сущности, — категория вневременная, он складывается и меняется исключительно в зависимости от мировоззрения, от того или иного типа отношения к окружающей действительности. Ни один из трех рассмотренных типов тем не менее не принадлежит к тому основному направлению, которое мы часто определяем как современный тип мышления, то есть к рационализму, натурализму, позитивизму, scientизму. Классификация метафор также предполагает, что поэзия остается верной донаучному образу мышления. Поэт сохраняет анимистическое видение мира как видит его ребенок или первобытный человек, и поэтому архетип поэта — это ребенок, дитя.

В последнее время появилось много работ, посвященных отдельным поэтам или даже отдельным поэмам и пьесам, в которых исследование ведется на том же языке символической образности, что и само рассматриваемое произведение. При подобном «практическом методе исследования» особенное значение приобретает изначальная установка исследователя. Что, собственно, является тут предметом исследовательского анализа — творец или его творение?

Следует различать два типа исследований: первый занят вопросом, что порождает тот или иной образ (исследования этой категории, по словам Макниса *, «относятся, собственно говоря, к работам по изучению содержания произведения»); второй тип исследования интересуется, «как используется образ», то есть характер соотношения между содержанием и формой (иначе говоря, метафора). Большинство монографий, исследующих проблемы образности того или иного поэта (например, работа Руггофа «Образность в поэзии Донна»), принадлежит к первой категории. В работах этого рода авторские метафоры раскладываются по рубрикам: природа, искусство, промышленность, естественные науки, общественные отношения, город, деревня — с целью выявить интересы и пристрастия их создателя. Можно составить классификацию жизненных явлений и ситуаций, подвигнувших поэта на создание тех или иных метафор, — женщины, религия, смерть, аэропланы... Однако много важнее было бы раскрыть крупномасштабные эквиваленты, психические корреляты. И поскольку обе сферы — поэзия и жизнь — находятся в постоянном взаимодействии, то, видимо, удастся показать степень их действительного взаимопроникновения в творческом мире поэта. Примером могут служить «Песни и сонеты» Донна, воспевающие земную, светскую любовь метафизическим языком культовой, неземной, божественной любви, языком католической церкви. К любви чувственной поэт применяет понятия экстаза, канонизации, мученичества, святых реликвий, в то время как в некоторых своих «Божественных сонетах», обращаясь к господу, употребляет метафоры эротической страсти. И в этом смешении чувственности и религии обнаруживается, что любовь — та же религия, а религия осознает себя, как любовь.

Люблю тебя, твоей любви хочу,
Но связан тесно я с врагом твоим заклятым.
Покинь меня, освободи, или — узы разреши
И внозь тогда владей, возьми меня в полон.
Свободы мне не знать — коль не захочешь ты.
Невинность не снискать — коль не погубишь ты.

Итак, внимание одного круга исследований сосредоточено на самовыражении поэта, ученые постигают духовное состояние творца через характерный для него образный строй. Предпола-

гается, что поэтические образы подобны образам сна, то есть свободны от контроля разума или морали. Не обладая сознательным, программным характером, образы являются как бы иллюстрацией того, что — как считают — составляет истинные побуждения автора. Но позволительно усомниться, всегда ли поэт так неkritичен по отношению к своим образам.

Другая точка зрения (совершенно, впрочем, ошибочная) состоит в том, что все изображенное поэтом в точности пережито им в жизни. Руководствуясь этим принципом, Глэдис Уэйд в своем исследовании о Трагерне реконструирует ранний период его жизни. У доктора Джонсона есть рассказ о некоей почитательнице Томсона, полагавшей, что она составила верное представление о вкусах поэта по его произведениям:

«Из его сочинений она вывела три основные черты его личности, а именно: что он был превосходный возлюбленный, прекрасный пловец и твердо следовал принципам воздержания. По словам же ближайшего его наперсника Сэвиджа, поэт знал не любовь, а лишь чувственное наслаждение, ни разу в своей жизни не окупнувшись в холодную воду и весьма охотно предавался всем доступным излишествам». Ясно, что это представление о личных качествах и привычках поэта ошибочно до смешного. Не станем также утверждать, что отсутствие того или иного метафорического образа в творчестве свидетельствует об отсутствии соответствующего интереса у поэта и в жизни. Так, в биографии Донна, написанной Уолтоном, среди одиннадцати образных выражений ни разу не встречается образ ужения рыбы¹. А композитор XIV века Машо в своих стихах никогда не использует образов, взятых из области музыки.

Видеть в созданных поэтом художественных образах прежде всего дань бессознательному и считать поэтому, что именно здесь поэт выступает в качестве «просто человека», а не «художника», — не уводит ли нас это вспять к расплывчатым и не очень последовательным теориям распознавания «искреннего» выражения чувства в поэзии? Весьма распространено мнение, что создание яркого образа требует известных навыков, мастерства, и поэтому такой образ не может быть искренним, ибо когда человека что-то по-настоящему тронуло, он говорит просто, не прибегая к образным выражениям, либо употребляет самые расхожие метафоры. Существует и противоположная точка зрения: стертый образ, создающий запланированное впечатление, как раз и окажется несносным к искреннему выражению, поскольку не вызовет в нас определенного чувства во всей его сложности, но даст лишь грубое приближение к нему. Мы смешиваем «человека-просто» с литератором, человека, владею-

¹ Айзек Уолтон (1593—1683) — автор выдержавшей множество изданий книги «Полный курс рыболовства...» (1653). — *Прим. перев.*

щего речью в обычном смысле, — с человеком, владеющим пером, точнее, владеющим художественной речью. В самом деле, в жизни простота, «искренность» и бесцветная манера выражаться большей частью явления совпадающие. Что же до «искренности» в поэзии, то здесь, очевидно, это понятие содержит мало смысла. В самом деле, что, собственно, подразумевает «искреннее выражение»? — предполагаемое состояние духа, послужившее первоисточником поэмы? Или имеется в виду состояние, в котором данное произведение непосредственно создавалось? А может быть, подразумевается искренность поэтического произведения как такового? То есть закономерность определенной лингвистической конструкции, сложившейся в сознании автора во время самого творческого процесса? Скорее всего, последнее: искренность стихотворения — в нем самом.

Художественный образ есть самораскрытие поэта — но как определить эту его «самость»? Марио Прац и Лиллиан Хорнстайн в весьма смешном свете выставили Кэролайн Спёрджен, избравшую Шекспира эдаким универсальным англичанином XX века. Действительно, вполне допустимо, что великий поэт обладает общечеловеческими качествами, — чтобы это уяснить, не нужно в его образах искать ключа к скрытому смыслу его произведений. Но если смысл исследования образного строя произведения заключается в обнаружении чего-то скрытого, то оно как будто должно помочь вычитать нечто глубоко личное, пролить свет на тайны шекспировского сердца. Однако вместо проникновения в эту всечеловечность Шекспира через его образы мы находим лишь зашифрованный бюллетень о состоянии душевного здоровья поэта во время работы над той или иной пьесой. Так, о «Троиле и Крессиде» и «Гамлете» в исследовании Кэролайн Спёрджен сказано буквально следующее:

«Даже не располагая никакими другими доказательствами, уже на основании сходства и единства символики обеих пьес мы можем с полной уверенностью утверждать, что они написаны примерно в одно и то же время, и время это отмечено в жизни автора разочарованием, отвращением к жизни, душевным смятением, выраженными здесь с такой силой, какой мы не знаем в других его пьесах».

Кэролайн Спёрджен фиксирует не тот факт, что разочарование Шекспира имеет определенную причину, которую надлежит установить, но то, что «Гамлет» именно и есть непосредственное выражение разочарования, что разочарование это испытывает сам Шекспир, и не будь он «искренен», то есть не вырази он здесь своих собственных переживаний, — пьеса его не была бы столь величественна. Подобная теория идет вразрез с положениями, выдвинутыми в трудах Э. Э. Столла и других шекспироведов, которые делают упор на драматургической технике Шекспира, его растущем умении ставить все новые и все более

совершенные пьесы, осмысленно развивая успех предшествующих: так «Гамлет» наследует «Испанской трагедии», «Зимняя сказка» и «Буря» — пьесы-соперницы произведений Бомонта и Флетчера.

Впрочем, не все исследования, посвященные анализу образного строя поэтического произведения, представляют собой попытку застичуть поэта врасплох или проследить этапы его внутреннего развития. Есть и другой путь — сконцентрировать внимание на том важном для содержательности моменте, который Элиот называл «структурой, лежащей ниже уровня сюжета и характера». И сама Кэролайн Сперджен в эссе 1930 года «Ведущие мотивы образного строя шекспировских трагедий» прежде всего задавалась целью найти образ или группу образов, задающих тон, преобладающих в той или иной пьесе. Плодотворны ее указания на образы болезни в «Гамлете» (язва, рак), анализ образов пищи и пищеварительного аппарата в «Троиле и Крессиде» и образы «пожирающих друг друга зверей» в «Отелло». Стремясь показать, как соотносится данная субструктура пьесы с ее общей содержательностью, исследовательница отмечает, например, что мотивы болезни в «Гамлете» говорят о «псевдонимности» принца, ибо болезнью поражено все датское королевство. Положительная сторона этой работы как раз и заключается в попытках найти какие-то более тонкие проявления художественной содержательности произведения, нежели философское обобщение и очевидное сюжетное построение.

Исследования, претендующие на более глубокий анализ образного строя произведения (к ним принадлежат работы У. Найта), опираются прежде всего на блистательные страницы Мидлтона Мерри, посвященные образности Шекспира («Проблема стиля», 1922). Исследовательский интерес ранних работ Уилсона Найта* («Миф и миракль», 1929, и «Огненное колесо», 1930) сосредоточен исключительно на творчестве Шекспира. Однако в последующих трудах автор прилагает свою методологию уже и к творчеству других поэтов — Мильтона, Попа, Байрона, Вордсворта. В ранних работах (а они, безусловно, лучшие у Найта) исследование ограничено анализом отдельных пьес, при этом каждая рассматривается в понятиях ее же символического строя и особое внимание уделено образным противоположностям — таким, как «буря» — «музыка»; проводятся тонкие стилистические различия как между разными пьесами, так и внутри каждой. В работах позднейшего времени более ощутимы крайности исследовательского пафоса. В своем истолковании эссе Попа «О критике» и «О человеке» Найт игнорирует вопрос о том, что же в исторической перспективе могли означать для Попа и его современников идеи этих произведений. Отсутствие исторической перспективы сопряжено у Найта с пагубным желанием «философствовать». Однако

«философию», которую он находит у Шекспира и других поэтов, не назовешь ни оригинальной, ни ясной, ни сложной — она вся укладывается в идею примирения Эроса и Агале, страсти и порядка, и еще целого ряда оппозиций. А поскольку все «истинные» поэты высказывают, в сущности, одно и то же, читатель, расшифровав каждого из них, останется как бы с пустыми руками. Да, поэзия есть «откровение», но что в конце концов она открывает?

Отмечены той же восприимчивостью, но гораздо более органичны труды Вольфганга Клемена *. Его исследование «Образы Шекспира» вполне оправдывает свое название, обещающее анализ развития и функциональности образного строя. Проводя сопоставительный анализ на материале образного строя лирики и даже эпоса, автор подчеркивает именно драматическую природу шекспировских пьес: в зрелых произведениях уже не «человек Уильям Шекспир», а герой пьесы Троя, размышляя, употребляет метафору «пожираемой пищи». В пьесе «каждый образ используется определенным персонажем». У Клемена верное чутье на правильную методологическую постановку проблемы: разбирая «Тита Андроника», он ставит проблему следующим образом: «в каких именно эпизодах пьесы Шекспир употребляет образы? Существует ли связь между употреблением образа и эпизодом? Какова в таком случае роль образа?» Что касается «Тита Андроника», исследователю приходится давать лишь отрицательные ответы, поскольку употребление образов здесь носит характер случайный, чисто декоративный; но исходя из этого мы можем наметить путь Шекспира к употреблению метафоры как «образа, окрашенного настроением», и как «первоначальной формы восприятия», — другими словами, к метафорическому мышлению; замечательны также наблюдения Клемена по поводу «абстрактных метафор» среднего периода творчества Шекспира (с их «безобразной образностью» — что соответствует «глубинному», «корневому» и «расширительному» типам образов Уэллса). В монографии, посвященной творчеству одного автора, исследователь вводит типологию лишь в связи с развитием творчества Шекспира. И хотя в задачу монографии входит как раз исследование развития, исследование «периодов» творчества Шекспира, Клемен никогда не забывает о том, что он исследует периоды именно творчества, а не весьма гипотетической биографии поэта.

Наравне с размером художественный образ является одним из компонентов структуры поэтического произведения. В рамках нашей системы понятий он часть синтаксической, или стилистической, сферы (поля) и должен рассматриваться в конечном счете не как что-то отдельное от других сфер, но как один из элементов в целостной единой организации художественного произведения.

Литературоведение и критика в области романа * как в количественном, так и в качественном отношении значительно уступают достижениям литературной науки в сфере поэзии. В объяснение обычно приводят один аргумент: поэзия стара, а роман относительно молод. Но это не очень убедительно. Ведь роман как форма искусства есть то, что немцы называют «Dichtung»¹, в своих высших образцах он сегодня прямой наследник эпоса, а эпос наряду с драмой — основные роды искусства. Причина, скорее, кроется в том, что обычно роман связывают с досужим времяпрепровождением, с развлечением, в нем видят не серьезное искусство, а только средство забыться, и ради этого даже великие романы будто бы не прочь соблазнить злободневностью. Так, в Америке еще бытует подчас усвоенная со школьной скамьи точка зрения, согласно которой чтение нехудожественной литературы и поучительно, и благотворно, а читать беллетристику вредно или, в лучшем случае, несолидно. Подобные мысли закрепились не без влияния того предубеждения, с каким относились к роману влиятельные критики вроде Лоуэлла и Арнольда.

Существует, впрочем, и опасность иного рода, состоящая уже в переоценке романа, когда его воспринимают как исторический документ, случай из жизни; причем иногда, создавая иллюзию правдоподобия, роман сознательно выдает себя за исповедь, правдивый рассказ, историю героя и его времени. Литература должна быть занимательной, литературное произведение должно обладать структурой и эстетическим назначением, то есть внутренней связанностью и эстетическим воздействием. Само собой разумеется, оно должно иметь опознаваемые отношения с жизнью, однако эти отношения могут выражаться по-разному: как идеализация реальной действительности, как профанация ее и как прямая ее противоположность. В любом случае это выбор с определенной целевой установкой. Поэтому нужно обладать внелитературным знанием, чтобы оценить, как то или иное произведение искусства соотносится с жизнью.

Аристотель считал, что поэзия (то есть эпос и драма) ближе к философии, чем к истории. Это суждение, по-видимому, и по сей день не потеряло смысла. Существует правда факта, ограниченного во времени и пространстве, — это историческая правда в узком смысле слова. Но существует еще и философская правда — правда концептуальная, теоретическая, принципиальная. С точки зрения такого определения «истории» и «философии» художественная литература есть «фикция», вымысел. Поэтому слово «беллетристика»² до сих пор провоцирует критическое, в духе Платона, отношение к литературе, но на это еще Филип

¹ поэзия — (нем.).

² «fiction» — (англ.).

Сидней и доктор Джонсон возражали, что литература никогда и не претендовала быть правдивой в данном смысле слова; однако убеждение, что литература — обман, удерживается и время от времени смущает серьезного романиста, который отлично знает, что в художественном произведении и меньше путаницы, и больше смысла, чем в «правде», почерпнутой прямо из жизни.

Показательно замечание Уилсона Фоллета* по поводу рассказа Дефо о миссис Вил и миссис Баргрейв*:

«...в этом рассказе все правда, за исключением рассказа в целом. Замечательно, что и к общему смыслу рассказа тоже нелегко придаться. Повествование ведется от третьего лица, которое одного поля ягода с двумя другими, это старинная притягательница миссис Баргрейв...»

Поэзия, пишет Мэриэн Мур*, «вводит нас в воображаемые сады, где прыгают живые жабы!».

Реальный мир в художественном произведении, вернее сказать, — иллюзия реальности, убежденность читателя, что перед ним разворачивается доподлинная жизнь, совершенно необязательно достигается копированием реальных обстоятельств, деталей, житейских ситуаций. В этом случае такие писатели, как Хоуэллс или Готфрид Келлер, окончательно посрамили бы авторов «Царя Эдипа», «Гамлета» и «Моби Дика». Правдоподобие в деталях есть средство создать иллюзию правды или заставить читателя поверить в совершенно невероятную ситуацию; которая сохраняет «верность действительности» глубже, нежели изображение жизненных обстоятельств (этот прием-ловушка использован в «Путешествиях Гулливера»).

Реализм и натурализм в драме или в романе суть литературные или литературно-философские направления, определенные системы условностей и стилей, подобно романтизму и сюрреализму*. Противоречие здесь не между действительностью и иллюзией, но между различными концепциями действительности, между различными способами создания иллюзии.

В чем заключается связь литературы с жизнью? Классики и классицисты ответили бы: литература изображает типичное, всеобщее — скряга (Мольер, Бальзак), неверные дочери («Король Лир», «Отец Горнио»). Но не принадлежат ли эти категории скорее социологии, нежели литературе? Возможен и такой ответ: задача искусства в том, чтобы облагораживать, возвышать, идеализировать жизнь. Несомненно, такое направление в искусстве существует, но это только направление, суть искусства в этом, хотя верно и то, что, создавая эстетическую дистанцию, находя необходимые формы и способы выражения, искусство делает приятным созерцание вещей, которые в действительной жизни могли бы причинить нам боль. Видимо, на вопрос о связи литературы с жизнью можно ответить таким образом: литературное произведение — это «случай», иллюстрация, конкретное проявление какого-то общего правила или син-

дрома. Под такое определение подойдут, например, повеллы Кэсер «Дело Поля» или «Похороны скульптора». Но романист не столько рисует случай (герой, событие), сколько творит целый мир. У всех великих романистов есть такой мир, он частично совпадает с эмпирическим и в то же время самодовлеюще неповторим. Иногда ему дается более или менее определенное географическое прикрепление — городки и графства в романах Тrolлопа, Уэссекс у Харди; в других случаях это невозможно сделать — мрачные замки из рассказов По нужно искать не в Германии или Виргинии, а в его собственной душе. Мир Диккенса ассоциируется у нас с Лондоном, мир Кафки — со старой Прагой, но и тот и другой настолько самобытны и оригинальны, что в реальный мир переходят «мир героев Диккенса» и «мир ситуаций Кафки», так что соотношение их с действительным миром теряет смысл.

Мерedit, Конрад, Генри Джеймс и Харди, пишет Десмонд Маккарти, «надули огромные радужные пузыри, в которые поместили своих героев, и, хотя те похожи на обычных людей, существовать они в состоянии только в этих пузырях».

Вообразите, пишет Маккарти, что «героя переносят из одного вымышленного мира в другой. Поместите Пекснифа в «Золотой кубок»¹ — он не проживет и минуты... Непростительная ошибка романиста — это его неумение выдержать общую атмосферу произведения».

Этот мир, или космос романиста, эта модель, структура, организм, включающий сюжет, характеры, обстановку, мировоззрение, «общую атмосферу», — все это должно быть скрупулезно исследовано, если мы соотносим роман с жизнью или хотим оценить труд писателя с общественной или этической точки зрения. Верность жизни или «действительности» никак нельзя измерять фактологической точностью деталей, как нельзя, вслед за бостонскими цензорами, оценивать мораль художественного произведения по наличию или отсутствию в нем бранных слов. Здравый критический подход состоит в том, чтобы уметь соотнести мир романа с нашим собственным реальным и воображаемым миром, который, естественно, менее целен, чем мир романиста. Мы готовы признать писателя великим, если созданный им мир хотя и скроен иначе, чем наш, но содержит все элементы, которые позволяют нам принять более широкий взгляд на вещи; если же, напротив, предлагается узкий угол зрения, то представленная картина должна являть нечто важное, принципиальное, а шкала, иерархия ценностей — нести печать зрелого ума.

Слово «Мир» обозначает пространственное понятие.

«Повествование» же, или, лучше, «рассказ», наводят на мысль о времени, о его протяженности. «Рассказ» — это

¹ Роман Г. Джеймса. — *Прим. перев.*

изначально «история», например, «Барсетширские хроники». В отличие от живописи и скульптуры, пространственных искусств, литература — временное искусство. Правда, современная поэзия (неповествовательная, естественно) настойчиво пытается избежать этого — замереть в созерцании, стать «самоотражающей» моделью; и, как убедительно показал Джозеф Фрэнк, современный роман («Улисс», «Почной лес», «Миссис Даллоуэй») также стремится стать поэтическим, «самоотражающим». Однако общая закономерность этим не отменяется: традиционно повествовательное произведение, «история» (в форме какого-либо эпического жанра или романа) показывает совершившееся во времени — обычно эпическое произведение охватывало год. Во многих великих романах люди рождаются, стареют и умирают; характеры развиваются, меняются; иногда изменяется целое общество («Сага о Форсайтах», «Война и мир») или изображается история семьи с ее расцветом и упадком («Будденброки»); одним словом, по традиции, роман серьезно соотносится с проблемой времени.

Пикареский роман весь сводится к хронологической последовательности событий: сначала произошло одно, потом другое. Приключения, каждое из которых является законченным событием и могло бы составить отдельный рассказ, связываются всею фигурой героя. Роман, более философски осмысленный, добавляет к хронологии систему мотивировок. Под действием определенных причин в определенный отрезок времени дела у героя идут то хуже, то лучше. В романе с развитым сюжетом время несет перемены: ситуация в конце книги разительно отличается от ситуации в начале.

Чтобы «рассказать историю», недостаточно только помнить о ее развязке: нужно еще показать, как все произошло. Всегда был и будет читатель, который, опережая события, непременно заинтересуется, «чем все кончится»; тот, кто читает только «заключительную главу» в романе XIX века, не в состоянии чувствовать интерес к самому рассказу, к движению во времени, а что все чем-то кончается — это мы знаем заранее. Существуют и такие философы и моралисты (например, Эмерсон), которые не могут всерьез воспринимать роман по той простой причине, что «действие» (внешние события, события во времени) лишено для них смысла. Они не видят смысла в истории: история повторяется, ничего нового не происходит, а ведь роман та же история, только вымышленная.

Несколько слов о «повествовательной» прозе, противопоставленной драматической прозе, то есть драме. Рассказ (или притча) могут быть представлены мимами, а могут быть поведаны рассказчиком, выступающим в роли эпического сказителя или писателя нового времени. Эпический поэт говорит от первого лица, но это может быть и маска, первое лицо лирического героя, как у Мильтона. Романист XIX века хотя и не писал от

первого лица, но пользовался эпической привилегией давать комментарии и общие суждения по поводу изображаемых событий, вводя то, что можно было бы назвать «эссенстическим» (в отличие от лирического) первым лицом. И поэтому главной чертой «повествовательной» прозы является ее смкость: она перемежает диалоги (их можно ставить на сцене) с развернутыми комментариями по поводу происходящих событий.

В английском языке два основных вида повествовательной прозы получили название «*romance*» («романтический роман») и «*novel*» («реалистический роман»). В 1785 году Клара Рив так определила разницу между ними: «Роман» представляет картину подлинной жизни и нравов современности. «Романтический роман» возвышенным языком изображает то, чего никогда не было и вряд ли когда будет».

Роман реалистичен; романтический роман сродни поэзии, эпосу — сегодня мы назвали бы его «мифическим». Анна Рэдклиф, сэр Вальтер Скотт, Готорн писали «романтические романы». Фанни Бёрни, Джейн Остин, Энтони Троллоп, Джордж Гиссинг — реалистические романы. Эти полярно противоположные виды представляют собой два пути в развитии прозаического жанра: роман развивался из нехудожественной прозы — письмо, дневник, воспоминания, биография, хроника или исторический трактат, иными словами, роман развивается из документов; стилистически роман делает упор на характерную деталь, на *mimesis*¹ в узком смысле слова. Напротив, романтический роман, продолжающий традиции эпоса и средневекового рыцарского романа, может пренебрегать правдоподобием детали (например, воспроизведением индивидуальной речи) в диалоге, поскольку устремляется к высшим материям и глубже понимает психологию. «Если писатель называет свое произведение «романтическим романом», — пишет Готорн, — то это означает, что он оставляет за собой определенную свободу в отношении его формы и материала». Если в этом случае действие обращено в прошлое, то «романтический роман» вовсе не стремится дать его подробнейшую картину: его цель, пишет Готорн в другой работе, — основать «некий поэтический вертоград, где можно обходиться без реальных условий».

В аналитическом исследовании роман традиционно представляется состоящим из сюжета, характеров и обстановки; многозначность последнего термина делает возможным в новейших работах заменить «обстановку» на «атмосферу» или «общий тон». Само собой разумеется, каждый из этих элементов является определяющим для двух других. В своем эссе «Искусство беллетристики» Генри Джеймс пишет: «Что такое герой, как не детерминанта событий? И что такое событие, как не иллюстрация поведения героя?» Повествовательная структура

¹ Подражание (*греч.*).

пьесы, сказки или романа по традиции именуется «сюжетом» и, видимо, нет оснований искать другой термин. Необходимо лишь оговорить, что «сюжет» следует понимать широко, полагая сюжетными как произведения Чехова, Флобера и Генри Джеймса, так и произведения Харди, Уилки Коллинза и По; «сюжет» нельзя сводить лишь к запутанной интриге, вроде «Калеба Уильямса». Вероятно, имеет смысл говорить о видах сюжета — сюжеты простые и сложные, «романтические» и «реалистические». Когда литература переживает переходный период, романист может почувствовать необходимость соединить оба сюжета, причем один из них будет тот, который уже выходит из употребления. Романы, написанные Готорном после «Алой буквы», довольно неуклюже навязывают мотивы тайны, хотя их действительный сюжет и проще, и «реалистичнее». В своих поздних романах Диккенс изобретательно сплетает интриги, которые иногда соответствуют сюжетообразующей идее романа, иногда нет. Последняя треть «Гекльберри Финна» значительно уступает двум предыдущим, и, в частности, потому, что автор считает своей обязанностью измыслить какой-нибудь «сюжет». А между тем уже был реальный сюжет, и он успешно разворачивается, приобретая «мифические» очертания: на плоту встречаются и плывут по великой реке четверо беглецов. Вообще, путешествие по воде или по суше — древнейший в литературе сюжет, и самый распространенный: «Гекльберри Финн», «Моби Дик», «Путь паломника», «Дон Кихот», «Записки Пикквикского клуба», «Гроздь гнева». Обычно предполагается, что в основе каждого сюжета лежит конфликт (конфликт человека с природой, с обществом, с самим собой); в таком случае, как и «сюжет», «конфликт» следует понимать достаточно широко. Конфликт по своей сути «драматичен», он предполагает столкновение более или менее равных сил, предполагает действие и противодействие. Впрочем, существуют «сюжеты» линейного характера — погоня, преследование: «Калек Уильямс», «Алая буква», «Преступление и наказание», «Процесс» Кафки.

Сюжет как повествовательная структура в свою очередь состоит из таких структурных компонентов, как эпизоды, события. Крупные многосоставные литературные структуры (трагедия, эпос, роман) исторически развились из таких элементарных форм, как шутка, афоризм, анекдот, письмо; пьесы или романы представляют собой, таким образом, структуру структур. Русские формалисты и сторонники формального анализа в Германии (например, Дибелиус*) предложили термин «мотив» («motif», франц.; «motive», нем.) для обозначения простейших компонентов сюжета. Подобное толкование «мотива» было заимствовано у финских фольклористов, которые исследовали первоначальные формы в сюжетах народных и волшебных сказок. Яркие образцы «мотива» в письменной литературе ошибочное отождествление одного лица с другим («Комедия оши-

бок»), неравный брак («Январь и май»), неблагодарность детей («Король Лир», «Отец Горно»), поиски отца или сына («Улисс», «Одиссея»).

То, что мы называем «композицией» романа, немцы и русские назвали бы «системой мотивировок». Этот термин может быть с успехом включен в английский язык, поскольку он сохраняет двойную соотносимость — со структурной (или повествовательной) композицией и с внутренней структурой психологических, социологических и философских обоснований поведения, иными словами — с теорией каузальности. Еще Вальтер Скотт писал: «Отличие между отчетом о реальных событиях и художественной прозой наиболее ярко выражается в том, что зависимость событий от удаленных во времени причин в реальной жизни не проявляется, тогда как в художественном произведении автор обязан всесторонне обосновать эту зависимость».

Композиция, или система мотивировок (в самом широком смысле), включает в себя способ повествования, его «размах», «поступь» — то есть регулируемое через определенные приемы соотношение сцен (драматических положений) с изображением (прямым повествованием) и, далее, отношение этого сложного целого к повествовательному резюме, выводу.

Мотивы и приемы закреплены за определенным периодом. Свои мотивы и приемы у готического романа, у реалистического — свои. Дибелиус настойчиво указывал на то, что «реализм» Диккенса не реализм натуралистического романа — это «сказочный» реализм, использующий приемы мелодраматических мотивировок: выясняется, что человек, считавшийся мертвым, жив; дитя находит своих родителей; таинственный благодетель оказывается беглым каторжником.

В литературном произведении «система мотивировок» создает иллюзию действительности, в этом ее эстетическая функция. «Реалистическая» система мотивировок — это художественный прием. В искусстве видимость важнее действительности.

Русские формалисты различают «фабулу», то есть временно-причинную связь, которая, так или иначе изложенная, есть «история» или реальный материал, и «сюжет», иными словами — структуру повествования. «Фабула» есть сумма всех мотивов, а «сюжет» — художественно-упорядоченная цепь мотивов (причем этот порядок может быть сколько угодно угодно произволен). Примеры временного смещения: завязка *in medias res*¹ («Одиссея», «Барнеби Радж»), временные «скачки» вперед и вспять («Авессалом, Авессалом!» Фолкнера). Сюжет «Когда я умираю» представляет собой историю, рассказанную по очереди членами семьи, везущими тело матери на далекое кладбище. «Сюжет» — это интрига, пропущенная через «точку зрения», «фокус повест-

¹ Прямо к делу (лат.).

ования». Если «фабула» абстрагируется от «сырого материала» (опыт автора, круг его чтения), то «сюжет» абстрагируется от «фабулы», резко выявляя повествовательную позицию.

«Фабульное время» — это время, которое охватывается в рассказе. «Художественное время» соотносится с сюжетом; это время, затрачиваемое на чтение, естественно, контролируемое автором, который может уделить несколько предложений тому, что тянулось годы, и отвести чаепитию или танцам две главы.

Простейшая форма характеристики героев — имя. Всякое «наименование» оживляет, индивидуализирует персонаж. В комедии XVIII века появляются аллегорические (или как бы аллегорические) имена: Олворт и Твакум Филдинга, Уитвуд, миссис Малапроп, сэр Бенджамин Бэкбайт, живо напоминающие о Джонсоне, Беньяне, Спенсере и героях «Эвримена». Такие разные писатели, как Диккенс и Генри Джеймс, Бальзак и Гоголь, со знанием дела пользовались и более замысловатыми именами... Ахав и Измаил Мелвилла свидетельствуют о том, что литературная (в данном случае, библейская) аллюзия может быть экономным средством характеристики.

Существует множество средств характеристики. Старые романисты, как Скотт например, представляют своих главных героев, подробнейше описывая в одном отрывке их внешность, в другом — черты характера. Этот вид суммарной характеристики может быть сведен до своего рода ярлыка, под которым впервые и появляется герой. В качестве подобного ярлыка может выступать какое-либо мимическое или пластическое выражение — характерная ужимка, жест, высказывание; при всяком очередном появлении персонажа к ним вновь и вновь возвращаются — например, в романах Диккенса — это эмблематическое сопровождение героя. Миссис Гаммидж «постоянно думает о своем старике»; Урия Хип неизменно характеризуется словом «смиранный». Литературную эмблему можно встретить и у Готорна: красный цветок Зенобии, превосходный зубной протез Уэстервелта. У позднего Джеймса, в «Золотом кубке», герои воспринимают друг друга символически.

Приемы характеристики бывают статическими и динамическими, развивающимися. Последнее, как правило, больше свойственно длинным романам — таким, как «Война и мир», и, очевидно, в меньшей степени показательны для драмы, где художественное время жестко ограничено. Драма (Ибсен, например) показывает героя изменившимся; роман в состоянии раскрыть самый процесс перемен. «Плоская»¹ характеристика (обычно совпадающая со статической) делает упор на какой-то одной черте, либо выделяющейся в характере человека, либо наиболее показательной с точки зрения социальной. Таково

¹ «Плоская» и «объемная» характеристики — этими понятиями пользуется Э. М. Форстер в работе «Аспекты романа».

происхождение карикатурного образа — или абстрактно идеализированного. Закономерно, что классицистическая драма (Расин) прибегает к этой характеристике, изображая главных героев. «Объемная» характеристика, подобно динамической, требует для себя пространства, выразительных проявлений; «объемно» характеризуются обычно герои, несущие основную идейную и художественную нагрузку; «плоская» характеристика выпадает на долю второстепенных персонажей, «хора».

Безусловно, существует определенная связь между характеристикой как литературным присмком и характерологией, разрабатывающей теорию характера, индивидуальных типов. Романисты используют значительное число устойчивых характеров, закрепившихся в литературной традиции и народном опыте. В англо-американской литературе XIX века находим как брюнетов и брюнеток (Хитклиф, мистер Рочестер; Бекки Шарп; Мэгги Талливер; Зенобия, Мирнам, Лигсия), так и блондинок (Амелия Седли; Люси Дин; Хильда, Присцилла и Фиби у Готорна; леди Ровена у Скотта). Блондинка всегда блюстительница домашнего очага, существо положительное, спокойное и преданное. Другое дело брюнетка — страстная, резкая, загадочная, соблазнительная и вероломная: таким было традиционное представление англосакса о Востоке, евреях, испанцах и итальянцах.

В романе, совсем как в драме, есть роли на все амплуа: герой, героиня, злодей, «характерные актеры» (например, «комики», разряжающие обстановку); есть подростки, инженер, старики (родители, тетка-старая дева, дуэнья, няня). Драматическое искусство латинской традиции (Плавт и Теренций, *commedia dell'arte*, Бен Джонсон, Мольер) пользуется выразительной номенклатурой традиционных типов: *miles gloriosus*¹, скупой отец, хитроумный слуга. Даже такой великий писатель, как Диккенс, заимствовал и перевоплощал характеры из драмы и романа XVIII века; сам он «изобрел» только два новых типа: беспомощный старик или ребенок и мечтатель, фантазер (например, Том Пинч из «Мартина Чезлвита»).

Сколь бы глубоко ни были укоренены в социологии и антропологии литературные типы — те же блондинка и брюнетка, — сама литература «порождает» эмоциональные типы, которым тоже можно подобрать историко-литературную родословную; в этом плане исследовал *femme fatale*² и демонического героя Марко Прац в своей «Романтической агонии».

На первый взгляд обстановка (описание в отличие от повествования) — это то, чем отличается проза от драмы. В действительности обстановка есть категория литературного периода. Ее детальное изображение как в драме, так и в прозе не дает обстановки «вообще»: речь может идти только о романти-

¹ «Хвастливый воин» (лат.).

² «Роковая женщина» (франц.).

ческой или реалистической «обстановке» (как в литературе XIX века). В драме она может быть дана в самом тексте пьесы (как у Шекспира) либо помечена в указаниях декоратору и бутафору. Некоторые же «сцены» у Шекспира никак не локализованы. То же и в романе — описания обстановки бесконечно варьируются. Вслед за Филдингом и Смоллетом Джейн Остин, например, редко изображает интерьеры и панораму действия. В ранних романах Джеймса, написанных под влиянием Бальзака, подробнее выписаны и дома и пейзажи; в поздних же его романах подробное описание сменяется общей атмосферой.

Романтическое описание преследует цель создать определенное настроение; в таких случаях атмосфера и всякого рода эффекты подчиняют себе и сюжет, и характеры — примером тому произведения Анны Рэдклиф и По. Натуралистическое описание отличается документальной точностью, создавая иллюзию объективного повествования (Дефо, Свифт, Золя).

Обстановка, окружение героя, в особенности его дом, может рассматриваться как метонимическое или метафорическое выражение его характера. Дом — продолжение человека; изобразив его, мы изобразим и его хозяина. Скрупулезность, с которой Бальзак описывает дом, в котором живет скряга Гранде, или пансион Воке, имеет совершенно определенный смысл. Эти дома выражают характер своих владельцев; их атмосфера не оставляет безучастными и тех, кому суждено в них жить. Мелкобуржуазный кошмар пансиона побуждает к определенным действиям как Растиньяка, так и Вотрена; пансион наглядно показывает степень падения Горио и служит постоянным контрастом роскоши, также попавшей на страницы Бальзака.

Обстановка может служить выражением душевного состояния героя. Сама природа бывает окрашена его настроением. «Природа — это состояние духа», — писал внимательный к своему внутреннему миру Амьель. Между человеком и природой существует определенная связь, ее особенно остро чувствовали романтики. Герой бурного, порывистого характера дружен с бурей. Безмятежность любит солнечный день.

Обстановка может быть и детерминантой, когда окружение осмысливается как физическая или общественная причинность, почти неподвластная герою: Эгдон Хит у Харди, Zenit у Льюиса. Во многих современных романах большие города (Париж, Лондон, Нью-Йорк) обладают законченным характером.

Рассказ может быть передан в форме писем или дневников, может в основе содержать анекдот. Обрамляющая новелла есть мостик от анекдота к роману. В «Декамероне» отдельные истории объединены тематически. В «Кентерберийских рассказах» тематический принцип (женидьба, например) удачно дополняется приемом характеристики через рассказ, всегда соответ-

ствующий характеру рассказчика, и через прямые психологические и общественные контакты между путешественниками.

Интерес к форме «рассказ в рассказе» питали также романтики («Рассказы путешественника» Вашингтона Ирвинга, «Серапионовы братья» Гофмана). Готический роман «Мельмот-Скиталец» являет собой довольно редкий, но от этого не менее удачный пример свободного соединения отдельных историй, объединенный разве только атмосферой ужаса.

Еще один прием, сейчас встречаемый редко, — вставная новелла (например, «Рассказ Горного Отшельника» в «Томе Джеконе», «Исповедь чистой души» в «Вильгельме Мейстере»). Делалось это, видимо, для того, чтобы раздвинуть рамки изображения и разнообразить повествование. Наилучшим образом масштабность и многообразие умели передать викторианские трилогии: поочередно развивались сразу две-три сюжетные линии (по принципу «вращающейся сцены»), постепенно сплетающиеся в одну. Сочетание в одном произведении разных сюжетных линий встречалось уже у елизаветинцев, мастерски владевших этим приемом. Сюжетные линии развивались параллельно (как в «Короле Лире»), либо одна служила «комическим снижением» другой — и тем самым выигрышно ее оттеняла.

Специального разговора заслуживает рассказ от первого лица (Ich Erzählung). В данном случае рассказчика нельзя путать с автором. Цели такого повествования могут быть самыми разными. Иногда это делается для того, чтобы рассказчик не слишком выделялся по сравнению с остальными персонажами («Дэвид Копперфилд»). С другой стороны, Молль Флэндерс и Гекльберри Финн занимают центральное место в своих «историях». В «Падении дома Ашеров» По рассказ от первого лица дает читателю возможность отождествлять себя с не имеющим отношения к событиям другом Ашера и вместе с ним избежать катастрофы; зато центральная фигура таких рассказов По, как «Лигейя», «Беренис» и «Сердце-обличитель», — душевнобольной человек. Он сам рассказывает, что с ним произошло, и с таким рассказчиком читатель не может себя отождествлять, но исповедью рассказчик обнажает свой характер. Нам важно, и что он говорит, и как он говорит об этом.

Небезынтересно и то, какими средствами «история» отстаивает свое право на существование. Некоторые повести весьма эффективно обставляют свое появление («Замок Отранто», «Поворот винта», «Алая буква»): к «истории» как таковой и автор и читатель оказываются совершенно непричастными — просто некий А поведал ее В, или это может быть рукопись, которую А получил от В, со слов С, записавшего историю его трагической жизни. У По рассказы от первого лица представлены то как драматический монолог («Бочонок амонтильядо»), то как излитая на бумагу исповедь наболевшей души, жаждущей облегчения («Сердце-обличитель»). Иногда же вовсе не ясно (как в «Лигейе» и «Беренисе») — кто именно рассказывает историю.

гейе»), каков был расчет автора: может, рассказчик говорит сам с собой? Может, он заново перенгрывает свою «историю», дабы освежить пережитое чувство ужаса?

Основная проблема повествовательного метода — отношение автора к своему произведению. В пьесе автор отсутствует, он скрывается за ней. Эпический поэт, напротив, ведет повествование как профессиональный рассказчик, он даст свои комментарии и в собственно повествовательной части (то есть исключая диалоги) выдерживает свой индивидуальный стиль.

Романист вправе вести рассказ, отнюдь не утверждая, что был свидетелем или участником изображаемых событий. Он может писать и в третьем лице, заняв позицию «всеведущего автора». Это традиционный, «естественный» вид повествования. Автор присутствует как бы сбоку, он напоминает лектора, дающего пояснения к слайдам или документальному фильму.

Отступление от традиционно-смешанного эпического повествования возможно в двух направлениях. Первое можно назвать романтико-проницеским; роль рассказчика в этом случае намеренно преувеличивается, старательно изгоняется малейшая иллюзия того, что перед нами «жизнь», а не «искусство», всячески подчеркивается сделанность, литературность произведения. Основоположником этого подхода является Стерн, в особенности его «Тристрам Шенди»; его примеру последовали Жан Поль Рихтер и Тик в Германии, Вельтман и Гоголь — в России. «Тристрам Шенди» — это, пожалуй, роман о том, как пишутся романы, в один ряд с ним можно поставить «Фальшивомонетчиков» Жида и написанный под его влиянием «Контрапункт» Хаксли. Подвергшийся бесчисленным нападкам прием Теккерея в «Ярмарке тщеславия» (его герои — это куклы, сделанные им самим) — не что иное, как пример литературной прониц. Литература не устает напоминать себе, что она всего лишь литература.

Другой путь — прямо противоположен, это отступление в сторону «объективного», или «драматического», повествования. Теорию и практику его дали Отто Людвиг в Германии, Флобер и Мопассан во Франции, Генри Джеймс в Англии¹. Сторонники этого направления — как писатели, так и теоретики — отстаивали его монополярную художественную ценность (с чем невозможно согласиться). Эта точка зрения великолепно развита в «Искусстве литературы» Перси Лаббока, поэтике романа, основанной на теоретических соображениях и художественной практике Генри Джеймса*.

Лучше называть это направление «объективным», поскольку «драматический» сразу предполагает «диалог» или «действие, поведение» (в отличие от внутреннего мира чувств и мыслей); однако нельзя забывать, что именно драма, театр дали жизнь

¹ Американский писатель Г. Джеймс большую часть жизни прожил в Англии. — *Прим. перев.*

этому направлению в прозе. Основанием для теоретических выкладок Отто Людвиг было творчество Диккенса, который широко использовал приемы пантомимы и речевой характеристики, заимствованные из комедии и мелодрамы XVIII века. Диккенс постоянно сбивается с повествования на представление, на диалог и пантомиму; он не рассказывает, а показывает. После Диккенса роман возьмет многое из более развитых театральных форм — так, Джеймс учился у Ибсена.

Объективный метод не сводится только к диалогу и фиксации поступков («Переломный возраст» Джеймса, «Убийцы» Хемингуэя). Это значило бы столкнуть прозу и театр, и в таком виде проза занимает проигрышную позицию. Напротив, преимуществом объективного метода является его способность раскрыть внутреннюю жизнь героя, а подобных возможностей у театра нет. В основе этого метода лежит добровольная отставка «всеведущего романиста» — его место занимает последовательно выдерживаемая «точка зрения». По мысли Джеймса и Лаббока, роман поочередно даст то «картину», то «драму»: имеются в виду события внешней и внутренней жизни, поданные через сознание того или иного персонажа, но это не «сцена», хотя повествование может перейти в диалог, а важный эпизод или встреча обставляются необходимым минимумом деталей. «Картина» так же объективна, как и «драма», только она объективно раскрывает субъективное, характеры (мадам Бовари, Стретер), в то время как «драма» дает объективное переложение речи и поведения. Эта концепция допускает смену «точек зрения» (во второй части «Золотого Кубка» точка зрения Принца сменяется точкой зрения Принцессы). Она также допускает присутствие в романе персонажа, являющегося своего рода подобием автора, который рассказывает «историю» друзьям (Марло в «Юнге» Конрада), либо «история» просто дается через его сознание (Стретер в «Послах»). И в том, и в другом случае упор делается на то, что роман сознает свою объективность. Если автор не «растворился» в произведении, то присутствует он (либо его упомогаемый) на тех же правах, что и другие персонажи.

Объективный метод придаст первостепенное значение художественному времени: читатель и персонажи живут в едином времени. Это в каком-то смысле достигается так называемым «резюме» (в пьесе это выглядело бы так: «между первым и вторым действием — пять дней»). Однако этим приемом в рамках объективного метода увлекаться не следует. В викторианском романе последняя глава обычно подводила итоги всему: кто кем стал, кто на ком женился, кто умер. Джеймс, Хуэлле и их современники покончили с этой традицией как художественно несостоятельной. Объективистская теория гласит: автор ни в коем случае не должен забегать вперед, он должен постепенно разворачивать свой свиток — чтобы мы видели не больше одной строки сразу. Рамон Фернандес разграничивает два вида

повествования — *recit*¹, то есть рассказ о том, что уже произошло и что сейчас рассказывается в соответствии с канонами экспозиции и описания, и собственно роман (*novel*), то есть рассказ о событиях, еще только совершающихся во времени.

Характерным техническим приемом объективного романа является то, что немцы называют «*erlebte Rede*»², французы «*le style indirect libre*»³ (Тибоде) или «*le monologue interieur*»⁴ (Дюжарден) и чему очень приблизительно соответствует заимствованное у Уильяма Джеймса английское «поток сознания». Дюжарден определяет «внутренний монолог», как прием, имеющий своей целью «непосредственное подключение читателя к внутренней жизни героя, без помощи авторских разъяснений и комментариев»; это «прямое выражение самых интимных переживаний, почти на уровне бессознательного...». В «Послах», свидетельствует Лаббок, Джеймс «не рассказывает о духовной жизни Стретера, он заставляет ее самое высказаться, он драматизирует ее». История этих приемов, их неопределившиеся формы в современных литературах еще только начинают изучаться; но уже можно сказать, что они идут и от монологов Шекспира, и от Стерна с его локковской свободной ассоциацией идей, и от «глубинного анализа», который суммирует наблюдения автора над внутренней, духовной жизнью своего героя.

Наше третье положение, касающееся художественного «мира» (сюжет, характеры, обстановка), разбиралось на примере романа; однако это не значит, что все сказанное не относится и к драме как произведению литературы. Наконец, четвертое, последнее положение относительно «метафизических качеств» было рассмотрено в тесной связи с «миром» как эквивалент «отношения к жизни», «атмосферы» этого «мира». Однако подробнее эти качества будут разбираться в главе «Оценка».

17. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖАНРЫ

Не есть ли литература лишь собрание отдельных поэм, пьес и романов? Таким чисто номиналистическим подходом грешил в свое время, в частности, Кроче. Такая точка зрения является, с одной стороны, естественной реакцией на крайности классической авторитарности, с другой — она пример недооценки фактов, непосредственно связанных с историей литературы.

Литературный жанр — это не фикция*, хотя бы потому, что эстетика произведения определяется его жанром. Литературными жанрами «можно считать установленные правила, которые одновременно определяют и определяются манерой писателя».

¹ «Повесть» (франц.).

² «Пережитая речь» (нем.).

³ «Непрямой свободный стиль» (франц.).

⁴ «Внутренний монолог» (франц.).

Так, Мильтон, столь прогрессивный в вопросах политики и религии, был консерваторм в поэзии и, как справедливо заметил Кер, «не мог изменить эпическому жанру»; он знал, в «чем отличие истинно эпической поэзии от драматической и лирической». Но он знал также и то, как можно использовать классические формы в собственных интересах; так, он «христианизировал» и «мильтонизировал» «Энсиду»*, а, повествуя о собственной жизни, сумел облечь «Самсона-борца», еврейскую легенду, в форму греческой трагедии*.

Литературный жанр — это институт, в том же смысле, в каком институтом являются церковь, университет или государство. И существует литературный жанр не в том смысле, в каком существует животное или, скажем, здание, а именно — как институт, как учреждение. В рамках существующих институтов можно прозябать, можно и самовыражаться, можно создавать новые институты, а можно оставаться в старых, не разделяя выработанные ими нормы, можно, наконец, вступать в новые институты и реорганизовывать их.

Теория жанров — это, своего рода, упорядоченность: она помогает классифицировать литературный процесс не с помощью категорий времени и места (периодизация и язык), но с помощью категорий чисто литературных, каждая из которых представляет собой определенный вид организации и структуры литературного произведения*. Всякий критический, «оценочный» подход (в отличие от исторического) к литературному произведению вызывает необходимость оперировать подобными структурами. Анализ отдельного стихотворения, например, зависит от суммарного опыта, как дескриптивного, так и нормативного, накопленного в изучении поэзии вообще (так же, впрочем, как и изучение поэзии в целом, на уровне концептуальном, может варьироваться в зависимости от анализа отдельных поэтических произведений).

Лежит ли в основе теории литературных жанров аксиома, что каждое литературное произведение обязательно относится к определенному литературному жанру? Насколько нам известно, этот вопрос еще не дискутировался. Если сравнить по аналогии произведения искусства с «произведениями» живой природы, то ответ будет утвердительный: даже и летучие мыши подвергаются классификации, а ведь речь идет о существах «промежуточных» по своему строению. Для большей ясности поставим вопрос иначе: находится ли одно литературное произведение в достаточно тесной связи с другими, в той связи, когда изучение одного из них подразумевает изучение других? А если так, то как «намерение» определяет жанр? Принадлежит ли инициатива новаторам? Либо она в руках ветеранов?

Устанавливаются ли жанры раз и навсегда? Очевидно, нет. Ведь новые произведения раздвигают жанровые рамки. Достаточно рассмотреть влияние на теорию романа, оказавшее

«Тристрамом Шенди» или «Улиссом». Когда Мильтон писал «Потерянный Рай», он считал, что неуклонно следует жанру, в котором написаны «Илиада» и «Энеида»; мы же ясно представляем, в чем жанровое отличие устного эпоса от письменного, вне зависимости от того, является «Илиада» для нас образом устного эпоса или не является. Мильтон со своей стороны не поручился бы, наверно, за то, что «Королева фей» написана в жанре эпоса — с тем допущением, что во времена Спенсера эпос и «гомпассе» еще не разделились и центральным в эпосе оставался аллегорический персонаж, зато сам Спенсер был наверняка убежден, что пишет в традициях Гомера.

Вообще, всякий индивидуальный критический подход означает обнаружение нового родового звена, новой жанровой модели. Так, Эпсон считает пасторальями «Как вам это понравится», «Оперу нищих», «Алису в стране Чудес». «Братья Карамазовы» ставятся в один ряд с детективами.

Аристотель и Гораций — основоположники теории жанров *. От них мы заимствовали основное разделение на роды (трагедия и эпос). У Аристотеля, впрочем, существует и более фундаментальное деление: драма, эпос и лирика. Современная литературная теория вынуждена отказаться от разделения на прозу и поэзию и представлять изящную словесность (*Dichtung*) в виде прозы (куда входит роман, рассказ и эпосея), драмы (сюда входит как драма в прозе, так и в стихах) и поэзии (приблизительно соответствующей античной «лирической поэзии»).

Визтор считает, и не без оснований, что сам по себе термин «жанр» не может использоваться в качестве наименования и трех основных категорий (проза, драма, поэзия), и видов, развившихся исторически (трагедия или комедия). Действительно, термин «жанр» лучше определяет исторические виды. Что же касается термина для основных категорий, то придумать его — задача сложная, а главное — не столь уж необходимая.

Эти три основные категории (три рода) различаются уже у Платона и Аристотеля «видом подражания» (или «манерой воспроизведения»): лирическая поэзия — это голос самого автора; в эпической поэзии (или романе) либо сам автор ведет рассказ, либо слово дается непосредственно героям произведения; наконец, в драме автор скрывается за действующими лицами.

Чтобы показать фундаментальную природу трех родовых категорий, делались попытки выяснить, как проза, драма и поэзия различаются между собой с точки зрения времени, с точки зрения лингвистической морфологии.

Близкие положения высказал уже Гоббс в письме к Давенанту; разделив мир на двор, город и деревню, он обнаружил соответствующие три вида поэзии: героическую (эпос и трагедию), скоматическую (сатира и комедия) и пасторальную.

Э. С. Даллас, талантливый английский критик, знакомый с работами как братьев Шлегелей, так и Кольриджа, разделяет

поэзию на три основные вида: пьеса, сказка и песня, и предлагает целый ряд схем, разработанных скорее в немецком, нежели английском духе. В его понимании драма — это второе лицо, настоящее время, эпос — третье лицо, прошедшее время, а лирика — первое лицо, единственное число, будущее время. В работе 1912 года, посвященной интерпретации основных литературных видов поэтического «темперамента», Джон Эрскин * доказывал, что лирическая поэзия выражается настоящим временем; считая при этом, что трагедия — это не что иное, как исполнение человеком его прошлого (его судьба — его характер), а эпос — это удел наций и рас, он приходит к ошибочному заключению, что драма выражает прошлое, а эпос — будущее.

Этико-психологическая интерпретация Эрскина в методологическом отношении отдаленно напоминает работы русских формалистов, в частности Романа Jakobsona, пытающихся установить связи литературных видов с грамматическими категориями языка. По Jakobsonу, например, лирика — это первое лицо, единственное число, настоящее время, а эпос — это третье лицо, прошедшее время («Я» эпического рассказчика соответствует в данном случае третьему лицу — «*dieses objektivierte Ich*»¹).

Исследования такого рода, проецирующие основные литературные категории, с одной стороны, в область лингвистической морфологии, а с другой — в области мировоззренческие, несмотря на всю их увлекательность, вряд ли принесут ощутимые результаты. По-прежнему остается неизвестным, являются ли эти три категории основополагающими, даже если представить себе иное расположение компонентов.

Взять хотя бы тот факт, что в настоящее время у драмы иное положение, чем у эпоса (проза, роман) и лирики. Во времена Аристотеля именно эпическое произведение входило в основу если не публичных, то, уж во всяком случае, устных выступлений: с чтением Гомера выступали рапсоды (Ион, например). Чтение эггической и ямбической поэзии сопровождалось игрой на флейте, а мелической — на лире. Теперь же в большинстве своем стихотворения и романы читаются про себя, зрительно, что касается драмы, как и во времена древних греков, она осталась искусством «смешанным»; в основе это, конечно, литература, но еще сюда включается «спектакль» — игра актеров и характер постановки, мастерство костюмера и электрика.

Если же, для большей ясности, все три основные категории привести к общему знаменателю («литературность»), то чем будет отличаться пьеса от рассказа? Американская новелла (например, «Убийцы» Хемингуэя) старается быть объективной и как пьеса-рассказ почти целиком диалогизированной.

¹ «Объективированное я» (нем.).

Традиционный роман, подобно эпосу, соединил диалог, иные слова, изображение в формах жизни, с повествованием, и всеядность этого литературного вида отчасти оправдывает Скалигера и специалистов в области жанра, ставивших эпос на первое место. Раз эпос и роман представляют собой сложную форму, то в целях нахождения первичных видов необходимо разомкнуть форму на составные части: «прямое повествование» и «повествование в форме диалога» (пьеса для чтения); тогда основные три вида будут: рассказ-повествование, диалог и песня. В этом упрощенном, очищенном виде — не будут ли наши три категории первичнее, чем, скажем, «описание, экспозиция, повествование»?

Оставив первичные категории — поэзию, прозу и драму, — обратимся к тем видам, которые из них вышли. Английский критик XVIII века Томас Хэнкинс отмечал, что «разновидностями английской драмы были: мистерия, моралите, трагедия и комедия». Прозу XVIII века представляют роман и «готтасе». Вот эти-то вторичные образования мы и назовем «жанрами».

XVII и XVIII века серьезно относились к жанру. Для критиков того времени понятие жанра не вызывает сомнений, для них жанр — реальность. Тот факт, что существуют различные жанры и что их не следует смешивать, есть догмат веры классицизма. Но если обратиться к теории классицизма за определением жанра или попытаться узнать, существовал ли метод, благодаря которому можно отличить один жанр от другого, то окажется, что это определение нигде толком не было изложено, более того, не видно, чтобы необходимость в рациональном определении возникала. Так, в канон Буало входят пастораль, элегия, ода, эпиграмма, сатира, трагедия, комедия и эпос, при этом у него нигде не сыщешь основания, на котором зиждется такая типология (возможно, дело в том, что самому Буало эта типология представлялась исторической данностью, а не рационалистическим построением). Чем отличаются друг от друга жанры, представленные в этой типологии? Содержанием, структурой, стихотворным размером, величиной, эмоциональной настроенностью, идейным содержанием, аудиторией? Неизвестно. Зато известно, что для многих классицистов само понятие жанра представлялось настолько самоочевидным, что они не видели смысла давать ему определение.

Хью Блэр («Риторика и изящная словесность», 1783) посвящает несколько глав основным жанрам, но в этих главах не нашлось места для исследования теории жанров в целом, не определены принципы литературной классификации. Да и выбор жанров, о которых идет речь в этих главах, никак методологически не обоснован. Многие восходят к древнегреческому канону — например, Блэр подробно разбирает «описательную» поэзию, которая по-настоящему «позволяет раскрыться гению», однако и здесь Блэр не идет дальше и не указывает на «кон-

кретный образец», хотя пример «дидактической поэмы» был налицо: «De regim natura» или эссе «О человеке». От «описательной поэзии» Блэр переходит к «поэзии Иудеев», которая представляется ему «выражением вкусов давно ушедших в прошлое времен и стран». В то же время не чувствуется, чтобы Блэр отдавал себе отчет в том, что «поэзия Иудеев» — образец восточной поэзии, ничем не похожей на господствующую греко-римско-французскую традицию. В заключение Блэр с присущей ему ортодоксальностью объявляет «высшими видами поэзии эпическую и драматическую»; что касается последней, то правильнее было бы назвать ее «трагедией».

Теория классицизма не занимается осмыслением природы жанровых категорий. Чистота жанра, его живучесть, иерархическая система жанров, выявление новых жанров — вот проблемы, которые интересовали теоретиков классицизма.

Поскольку классицизм с точки зрения исторической представлял собой сочетание авторитарности и рационализма, он придерживался консервативных взглядов в вопросах литературной классификации; в большинстве своем эти взгляды заимствовались из античности и касались в основном классификации поэтических жанров. Но уже у Буало получают признание такие жанры, как сонет и мадригал, а Джонсон хвалит Денхэма за то, что тот в «Купер Хилл» выступил «с новой поэтической системой», «с поэзией, которую можно назвать региональной»; он также считает, что «Времена года» Томсона — «это поэзия... нового образца».

Приверженцы классической французской трагедии высказывались за чистоту жанра, противопоставляя французские образцы английской елизаветинской трагедии, в которой допустимы комические сцены (могильщики в «Гамлете», пьяный привратник в «Макбете»). Воспринятая как догма, доктрина чистоты жанра получила санкцию Горация; ее же освящает имя Аристотеля, вызвавшего к опыту и утонченному гедонизму. Трагедия, по мысли Аристотеля, «должна вызывать удовольствия не случайное, но соответствующее ей».

Иерархия жанров отчасти определяется гедонистическим отсчетом; однако в классических образах удовольствие, получаемое от произведения, не есть вопрос количества, понимаемого как сила эмоционального воздействия или как численность привлеченной аудитории. Принцип иерархической структуры обуславливается сразу несколькими факторами: социальным, моральным, эстетическим, гедонистическим, фактором традиции. Нельзя не учитывать и размера литературного произведения: малые жанры (как сонет или ода) не могут, разумеется, занимать ту же иерархическую ступень, что эпос или трагедия.

«Малые» произведения Мильтона написаны в «низких» жанрах — сонет, канцона, маска; из «крупных» одно написано в жанре «классической» трагедии, два других — эпические поэмы.

Если подходить с «количественной» меркой, то из двух «высоких» жанров «высшим» окажется эпос.

Аристотель, однако, после колебаний и даже противоречия себе, отдал первое место трагедии. Более последовательные в этом смысле теоретики Ренессанса отдавали предпочтение эпосу. В эпоху классицизма разногласия оставались, однако, например, Гоббс, Драйден и Блэр, как правило, сходились на том, что эпос и трагедия в равной степени заслуживают высшей ступени иерархической жанровой лестницы.

Обратимся теперь к таким литературным произведениям, которые различаются между собой лишь формой и размером стиха. Чем будут в нашей классификации, например, сонет, рондо или баллада? Жанры ли это? А если не жанры, то что? Поджанры?

В последних французских и немецких работах они обычно именуется «устоявшимися формами» и к жанрам не относятся. Визтор, однако, делает исключение для сонета. Можно было бы, на наш взгляд, еще многие другие «устоявшиеся формы» посчитать жанрами. Но этот вопрос нужно решать на уровне более высоком, чем терминологический. И действительно, жанр ли написанное октавами стихотворение? А написанное диподиями? Думается, что можно ответить на этот вопрос утвердительно, и вот почему: если в английской поэзии XVIII века встречаются «октавы», а в поэзии начала XX века «диподии» и при этом оба размера нехарактерны для английского стихосложения с его ямбическим пентаметром, то это значит, что стихотворения, написанные октавами или диподиями, представляют собой нечто особенное, более содержательное, нежели просто еще один образец метрической формы; им присуща как «внешняя», так и «внутренняя» форма.

Поэтому жанром можно условно считать группу литературных произведений, в которых теоретически выявляется общая «внешняя» (размер, структура) и «внутренняя» (настроение, отношение, замысел, иными словами — тема и аудитория) форма. Достаточным основанием может являться в равной мере и «внутренняя» форма («пастораль» или «сатира»), и внешняя (диподический стих, пиндарическая ода), но тогда задача критики будет состоять в том, чтобы найти другое измерение и придать схеме законченность. Подчас изменения как внешнего, так и внутреннего характера приводят к новым жанровым категориям: элегия в английской поэзии, подобно элегии греческой или римской, писалась элегическими куплетами или дистихами; причем и у античных авторов, и у Хэммонда и Шекстона, предшественников Грея, содержание элегий не ограничивалось оплакиванием умерших. Но вот Грей пишет свою «Элегию» уже не куплетами, а героическим катреном, после чего элегия в английской литературе — это уже не интимный жанр, написанный законченными в смысловом отношении куплетами.

Обычно последний век, который связывают с историей жанров, — XVIII, по той причине, что в последующее время жанровые категории теряют четкие очертания, модели жанров в большинстве своем распадаются. Такой точки зрения придерживаются французские и немецкие исследования, посвященные проблеме жанра; в этих исследованиях также указывается и на то, что период литературного развития где-то от 1840 до 1940 года представляет собой своего рода литературную аномалию, по что рано или поздно литература вновь станет жанровой.

На наш взгляд, правильнее было бы считать, что концепция жанров не вовсе исчезла, а претерпела в XIX веке изменения. (Во всяком случае, на практике жанры никак не могли исчезнуть.) С одной стороны, с заметным увеличением аудитории в XIX веке жанров стало больше. С другой — с появлением дешевых изданий жизнь жанров стала быстротечней, они стали претерпевать стремительные превращения. Начиная с XIX века жанр страдает от того же, что и «периодизация», — от быстрой смены литературных вкусов; новое литературное поколение появляется теперь не каждые пятьдесят, а каждые десять лет. Взять хотя бы американскую поэзию: за предельно короткий срок век «верлибра» сменился веком Элиота, век Элиота — веком Одена. Возможно, впрочем, что в оценках будущих критиков различные современные течения приобретут общий характер (как теперь принято относить Байрона, Вордсворта и Шелли к одному направлению — английскому романтизму).

Какими жанрами представлен XIX век? В работах Ван Тигема и других постоянно упоминается исторический роман. А как насчет политического романа (тема монографии М. А. Спир)? И раз есть политический, то, наверно, должен быть и церковный роман (сюда войдут «Роберт Элзмир», «Ступени Алтаря» Комптона Маккензи, а также «Башня Барчестера» и «Сейлемская часовня»). Однако здесь мы отошли от понятия жанра, поскольку и «политический» и «духовный» роман включают в себя произведения, схожие только по содержанию, что позволяет объединять их лишь с точки зрения социологии, а никак не литературы; если следовать по этому пути, то можно было бы продолжать список бесконечно: роман об оксфордском движении, учителя в романе XIX века, моряки в романе XIX века, а также романы о море. Чем же тогда отличается от всех остальных исторический роман? Не только тем, что тематика таких романов менее ограничена (то есть может изображаться все, что было в прошлом), но тем, и это самое главное, что исторический роман неразрывно связан с романтизмом и национализмом — прошлое, изображаемое в таком романе, опосредовано, оно пропущено сквозь призму оригинального суждения о нем. Еще более ярким примером жанра является готический роман, возникший в XVIII веке, доживший до наших дней. Это

прозаический жанр в полном смысле слова: произведения, заключенные в его рамки, сопоставимы не только с точки зрения содержания, тематики, но и чисто формально. Существует целый ряд приемов (как описательных, так и повествовательных), которыми оперирует жанр готического романа: разрушенные замки, средневековые ужасы, таинственные портреты, потайные ходы; похищения, заточения, преследования в глухом лесу; более того, в готическом романе есть своего рода эстетическая установка (Kunstwollen): увлечь читателя ужасами происходящего («сострадание и ужас» — так могли бы назвать этот прием сами авторы готических романов).

Вообще же наша теория жанра в большей степени зависит от «внешней» формы, нежели от «внутренней», — следуя ей, жанром будет скорее считаться написанный октавой «Гудибрас» или сонет, нежели политический роман или роман из жизни рабочих; ведь мы составляем «литературную» классификацию, а не классификацию «по содержанию», последней хватило бы для произведений нехудожественных.

Аристотель, указывая в «Поэтике» на три основных рода поэзии (эпос, драма и лирическая /«мелическая»/ поэзия), подробно останавливается на оптимальном соответствии средств выражения каждому из трех видов, определяя поэтическую форму для каждого из них: драма должна писаться ямбическим стихом, так как он ближе всего к устной речи; эпосу необходим дактилический гекзаметр, который, напротив, далек от разговорной речи: «Если вдруг кто-то взялся бы писать эпическую поэму другим размером или несколькими размерами, они оказались бы неподходящими, так как именно героический стих — самый величественный, самый напыщенный из всех, и стало быть, и наиболее легко вбирающий в себя заимствования, метафоры и прочие украшения...»

Следующим «жанроопределяющим» формальным уровнем после метрического будет «композиционный» (то есть сюжетослагающий). Использование различных композиционных приемов традиционно (имеется в виду традиция древнегреческая) обуславливается разницей между эпосом и трагедией (так, с давних времен чисто драматическим /трагедийным/ композиционным приемом является принцип «триединства»). Впрочем, не все «классические» приемы композиции могут считаться структурными: например, батальные сцены или нисхождение в преисподнюю характеризуют то или иное произведение с точки зрения его содержания, темы. После XVIII века композиционный прием, как жанроопределяющий, выделить и вовсе непросто, кроме тех случаев, когда это или «хорошо сделанная» пьеса, или детективный роман (роман о раскрытии преступления): и в том, и в другом случае композиционный прием заложен в самом сюжете, в данном случае в интриге. Но даже новеллы чеховского образца организованы композиционно, «структур-

ны», с той лишь разницей, что их композиционная организация, так сказать, более «свободна», чем у По или у О. Генри.

Всякий, занимающийся теорией жанров, должен отдавать себе отчет в том, чем принципиально отличается подход классический от подхода современного.

Классическая теория жанров — по сути своей теория направляющая и поучающая, при этом ее «правила» — отнюдь не глупое упрямство, хотя до сих пор их именно так и воспринимают. Следуя классической теории, один жанр не просто отличается от другого по своей природе и предмету изображения, но еще и не должен с ним смешиваться, должен существовать сам по себе. В этом суть знаменитой доктрины «чистоты жанра», или «*genre tranché*»¹.

Хотя эта доктрина так и не подверглась последовательному теоретическому осмыслению, она выдвигала определенный эстетический принцип (не ограничиваясь возведением кастовых перегородок).

«Чистота жанра» как эстетическая категория требовала стилистической выдержанности, чистоты и «простоты», единства эмоционального строя (в рамках одного произведения не могли сочетаться, например, ужасное и смешное), сюжетного и тематического единства. В основе этой доктрины лежала также проблема несочетаемости жанровых средств — у каждого вида искусства свои возможности, свои средства. А раз так, то зачем поэзии стараться быть «живописной» или «музыкальной», а музыке — описательной или сценической? Поэтому, если основываться на эстетическом принципе «несочетаемости», то окажется, что симфония, как музыкальный жанр, «чище», чем опера или оратория (опера и оратория используют в качестве выразительных средств и хор и оркестр), а струнный квартет в свою очередь «чище» симфонии (так как он не использует духовые и ударные инструменты, ограничиваясь определенным оркестровым ансамблем).

Теория жанров в ее классическом варианте общественно дифференцирована. Героями эпоса и трагедии являются короли и дворяне, героями комедии — представители среднего класса (горожане, буржуазия), а героями сатиры и фарса — простолюдины. Отсюда и расположение действующих лиц в драме «по старшинству», продиктованное «декорумом», и стилистические разновидности речевой характеристики: в соответствии с принадлежностью к одному из трех классов общества язык персонажей подразделяется также на три стиля — высокий, средний и низкий. Классическая теория классифицирует жанры также по иерархическому принципу, причем определяющим в этой классификации является не только общественное положение героев

¹ Букв. жанр отделенный (от другого), не связанный (с другим) (франц.).

и стилистическое оформление произведения, но и его объем, размер (залог более совершенного исполнения замысла), а также важность решаемых проблем.

Современное исследование, в основе которого лежит «генеалогический» принцип (а именно таким представляется настоящая работа Ван Тигему), не может обойти вниманием классическую теорию жанров, а изучив ее, оно не может не отметить некоторую ее непоследовательность (с точки зрения эстетики). Причины, в которых заложена эта непоследовательность, были частично прояснены, когда речь шла об эстетическом принципе «чистоты» жанров. Но и «генеалогический» принцип не сводится к какой-то одной традиции или доктрине. Классицизм может, не всегда сознавая это, быть «глух» ко всем прочим эстетическим системам, жанрам и видам. Так, для классицизма готический собор как вид архитектуры, причем вид более сложный, чем греческий храм, просто не существовал. Точно так же он относился и к жанрам, не входившим в его классификацию. А ведь у каждой «культуры» есть свои жанры — у китайской, арабской, ирландской; существуют примитивные «устные» жанры. Массу жанров подарило миру средневековье.

Вот почему мы не имеем права провозглашать единственно правильной греко-римскую классификацию, ее доктрину чистоты жанра, ибо она, как все остальные, представляет собой только одну сторону эстетического видения.

Что касается современной теории жанров, то она носит совершенно очевидный дескриптивный характер. Современная теория не ограничивает число возможных жанров, не навязывает свои правила художникам. В ее основе лежит положение, что традиционные жанры могут «смешиваться», образуя новые жанры (например, трагикомедия). Следуя современной теории, жанр, как категория, основывается не только на «чистоте», но и на взаимовключаемости, или «обогащении» (то есть, не только на расщеплении, но и соединяемости, срастании). Упор теперь делается не на отличие одного вида от другого, но (и это в противовес романтическому положению, основывавшемуся на уникальности авторского гения и произведения искусства) на обнаружение общих черт, нахождение того, что явилось бы своего рода общим знаменателем для двух видов, определяющим общность литературных приемов и тенденций.

Удовольствие, получаемое от литературного произведения, обусловлено чувством новизны — и одновременно узнавания знакомого. В музыке соната или fuga — яркие примеры опознаваемых форм; в произведении с детективной фабулой интрига завязывается все туже, наконец улики сходятся в одной точке (как в «Эдипе»). «Слишком» известная модель, каждый раз повторяющая самое себя, скучна; «слишком» неизвестная — непонятна, да и просто невозможна. Поэтому жанр можно определить еще и как сумму эстетических приемов, доступных авто-

ру и уже известных читателю. Хороший писатель, сообразуясь с особенностями жанра, в котором он творит, в то же время раздвигает его границы. Как правило, великие писатели (Шекспир, Расин, Мольер, Джонсон, Диккенс, Достоевский) редко изобретают новые жанры, они свободно пользуются уже достигнутым.

Изучение жанров замечательно уже тем по крайней мере, что постигаешь внутрилитературное развитие — то, что Генри Уэллс (в работе «Поэты новые и старые», 1940) назвал «литературной генетикой».

Сколь бы значительным ни было влияние внешних обстоятельств на литературу, она в первую очередь обусловлена внутренними процессами *.

Книги подражают книгам, пародируют их, трансформируют, причем эти взаимоотношения вовсе не проистекают из хронологического соседства. В современной литературе жанровое своеобразие очевидно в тех случаях, когда выявляются наиболее влиятельные имена и книги, производящие центробежное действие: так, можно говорить о влиянии Элиота и Одена, Пруста и Кафки *.

В теоретических работах о жанре поднимается и ряд проблем, не получивших еще своего решения. Вот некоторые из них. Какова связь между примитивными жанрами (жанрами фольклора) устной литературы и жанрами литературы письменной?

Шкловский *, один из русских формалистов, считает, что новые формы «это не что иное, как канонизированные низшие (долитературные) жанры». Романы Достоевского — это достопамятные детективные романы (*romans à sensation*); стихи Пушкина вышли из «альбомной» лирики, стихи Блока — из цыганских романсов, стихи Маяковского — из юморесок. Бертольт Брехт в Германии и Оден в Англии много места в своем творчестве уделяли трансформации популярной поэзии в серьезную литературу.

Получается, что литература постоянно должна обновляться через вакцинацию «примитивизма». Точка зрения Андре Жолля, например, тоже сводится к тому, что сложные литературные формы развиваются из простых. Жолль считает, что примитивными или элементарными жанрами, лежащими в основе всех остальных более сложных жанров, являются: легенда, сага, миф, загадка, поговорка, случай, сказка, шутка. История романа — пример такого развития: в основе «зрелого» романа, например «Памелы», или «Тома Джонса», или «Тристрама Шенди», заложены так называемые «*einfache Formen*»¹ — письмо, дневник, путевые заметки (или заметки о «воображаемом странствии»), мемуары, «характеристики» XVII века, а также комедия, эпос и приключенческий роман.

¹ Простейшие формы (нем.).

Перазрешенной остается и проблема непрерывности жанрового развития. Широко известно, что Брюнетьер * внес путаницу в литературную «генеалогия» своей «биологической» теорией «эволюции». Он пришел к весьма неожиданным выводам, считая, например, что ораторское искусство XVII века оказало непосредственное (несмотря на значительный промежуток во времени) влияние на французскую лирику XIX века. В основе заключений такого рода (сюда можно отнести также параллели, которые проводит Ван Тигем между эпосом Гомера и романами «Уэверли» Вальтера Скотта, между средневековым романом в стихах и современным психологическим романом, а также всякое сравнение произведений, отличных друг от друга по месту и времени написания) лежит аналогия с положением автора и его читателя — они не обязаны быть современниками («quelques tendances premordiales»¹). Но Ван Тигем оговаривает невозможность подобных аналогий, поскольку, как он указывает, сравнение проводится не в рамках «литературных жанров в точном смысле этого слова».

Последовательность жанрового развития может быть продемонстрирована только в том случае, когда на каждом его этапе дается формальное обоснование «верности» жанру. Взять хотя бы трагедию. Один ли это жанр? Мы различаем в ней периоды и национальные разновидности — греческая трагедия, елизаветинская трагедия, французская классическая трагедия, немецкая трагедия XIX века. Ответ в данном случае зависит от того, что считать основным — античную преемственность формы или идейное своеобразие содержания. Для произведений XIX века ответ на этот вопрос еще более усложняется. Как быть с «Вишневым садом» и «Чайкой» Чехова, «Привидениями», «Росмерсхольмом», «Строителем Сольнесом» Ибсена? Что это — трагедии? Но ведь они написаны прозой, а не стихами. И «трагического героя» они трактуют иначе.

Все эти проблемы так или иначе заставляют спросить, а есть ли смысл в истории жанров*? До сих пор на этот вопрос принято было отвечать отрицательно: во-первых, невозможно установить точку отсчета, норму (если в трагедии взять за точку отсчета трагедию Шекспира, то это значило бы недооценить древнегреческую трагедию или французскую классическую трагедию); во-вторых, история без философии будет лишь хроникой. Как первое, так и второе возражения вполне справедливы.

Ответить на вопрос можно, очевидно, следующим образом: история елизаветинской трагедии представляет собой историю жанра в приближении к Шекспиру и в отходе от него, в то время как история трагедии в целом пользуется двойственным

¹ Некоторые изначальные тенденции (франц.).

методом: с одной стороны, выводится общее определение трагедии как жанра (метод нахождения общего знаменателя), с другой — прослеживаются в хронологическом порядке связи между одной школой трагедийного жанра и другой, сложившейся позже, в рамках одной страны и одного литературного направления; история жанра в таком виде является еще и критическим переосмыслением периодизации литературного процесса (французская трагедия от Жоделя до Расина и от Расина до Вольтера).

Проблема жанра, таким образом, представляется одной из основных проблем как истории литературы, так и критики, являясь при этом проблемой смежной для обеих литературоведческих дисциплин. Она представляет собой также и литературное выражение вопросов чисто философских, так как трактует сочетаемость понятий абстрактного и индивидуального, единичности и множественности.

18. ОЦЕНКА

Целесообразно разграничить употребление таких слов, как «ценить» и «оценивать». Человечество всегда «ценило» литературу — и устную и письменную, то есть проявляло к ней интерес, признавало за ней положительную ценность. Критики же и философы не «ценят», но «оценивают» литературу или отдельные произведения литературы, причем их оценки необязательно будут положительными. В одном случае — заинтересованность, в другом — критический приговор. Чтобы определить, чего стоят художественный объект и интерес к нему, нужно обусловить оценочный критерий, необходимо, наконец, рассмотреть их в сравнении с другими художественными объектами и запросами.

Совсем непросто выяснить причины, по которым люди дорожат литературой. Она не сразу стала такой, какой мы ее знаем сегодня, потребовалось немало времени, чтобы она выделилась из породившего ее культурного конгломерата песни, танца, религиозного обряда. Стало быть, приверженность литературе обуславливается разными привходящими интересами. В самом деле, за что именно человечество ценит литературу? Что оно находит в ней ценного для себя, полезного, интересного? Очень многое, ответим мы: то, что у Горация назывались *dulce et utile*¹, сегодня можно перефразировать, как «развлечение» и «наставление», «игра» и «труд», «конечная ценность» и «практическая ценность», «искусство» и «пропаганда» или, наконец, искусство как самоцель и искусство как общественно-культурная скрепляющая сила.

Если теперь задаться целью выдвинуть какое-нибудь нормативное положение (каким образом ценить и оценивать

¹ Dulce et utile — прекрасное и полезное (лат.).

литературу?), то прежде нужно дать несколько определений. Литературу следует ценить за то, что она литература и ничто другое; оценивать же ее нужно, сообразуясь с понятиями и меркой литературной ценности.

Природа, функция и оценка литературы должны существовать в тесном содружестве. Когда мы используем какую-то вещь — привычно и не задумываясь, или вкладывая все свое мастерство, или единственно возможным образом, — в любом случае польза этой вещи вытекает из ее природы (структуры). То, что в потенции является ее природой, в действительности будет функцией. Вещь есть то, что она умеет; она умеет и должна действовать так, как ей положено ее природой. Мы ценим вещь за то, что она есть и какова она есть, оцениваем же ее — сравнивая с подобными по природе и функции.

Литературу мы также должны оценивать в понятиях и категориях, обусловленных ее собственной природой. Какова же она, эта природа? Что такое литература по сути своей? Что такое «чистая» литература? Сама постановка вопроса предполагает аналитический процесс, разложение на составляющие величины: в этом случае мы, скорее всего, придем к концепциям «чистой поэзии» — имажизму или эхололии. И если на этом пути искать «чистоту», то следует расторгнуть единство пластической образности и эвфонии, отдав их соответственно изобразительному искусству и музыке; но тогда исчезнет поэзия.

Подобная категория «чистоты» является лишь моментом в критическом анализе. Имеет смысл рассмотреть сначала организацию и функцию литературы. Является ли данное произведение литературой определяется не тем, из каких элементов оно состоит, но как составлены эти элементы и ради какого назначения. Некоторые сторонники «чистой литературы» отчаянно защищали литературное произведение от присутствия в нем нравственных или общественных истин, считая это «дидактической ссесью». Но ведь литературу невозможно испортить включением определенных идей в художественную систему, ибо это своего рода литературный материал, подобно характерам или обстановке. Чего не должно быть в литературе, согласно современным представлениям, так это практических установок (пропаганда, подстрекательство к прямому и немедленному действию) * и научных претензий (измышление обстоятельств и фактов, «обогащение наших знаний»). Это, конечно, не означает, что в романе или стихотворении не найдется элементов практических или научных знаний, представляющих известную ценность «вне контекста» произведения. Аналогичным образом даже в «чистом» романе или стихотворении могут быть вычитаны практические либо научные соображения. Вообще любая вещь может быть воспринята неверно, то есть неадекватно тем функциям, которые диктуются ее природой. Иные тянутся в церковь не ради проповеди, а ради музыки.

Даже самые пронзительные критики в свое время неверно прочли такие произведения, как «Шинель» и «Мертвые души» Гоголя*. Их якобы пропагандистское назначение, основывающееся на отрывках, надерганных из текста, едва ли требует для себя столь совершенной художественной организации, такого хитроумного механизма пародии, игры слов, инсказаний, бурлеска.

Что дает нам определение функции литературы? В известном смысле эстетическое, вероятно, располагается между «эстетическим опытом» (автономной сферой искусства) и искусством в роли только проводника научных и общественных идей, а третьего не дано — нет категории «эстетической ценности», посредующей между «знанием» и «действием», между наукой и философией, с одной стороны, и этикой и политикой — с другой. Само собой разумеется, отказывая произведению искусства в какой-то первичной, недробимой «эстетической ценности», не следует отрицать за ним какую бы то ни было ценность вообще: ценность произведения искусства и вообще искусства каждый волею выводит из собственных представлений о «реальных», «конечных» системах ценностей. Иные философы видят в искусстве низшую форму познания; находятся преобразователи, оценивающие искусство как побудительное средство к действию. Есть и такие, для которых ценность искусств (и в особенности литературы) определяется их закрытостью, исполненностью в самих себе. Для писателей и критиков подобное свойство искусства служит предметом гордости даже в большей степени, нежели высокий литературный профессионализм писателя или его интерпретатора. «Литератор» возносится на уровень непогрешимого «пророка», художественная «истина» представляется шире и глубже философских и научных. Уязвимость таких притязаний заключается в их претенциозности, правомерны они лишь в том случае, если та или иная духовная сфера — религия, философия, экономика или искусство — сумеет обосновать свои непомерно высокие притязания, заимствовав от смежников все лучшее, все существенное.

Зачисление литературы в разряд изящных искусств многим ее ценителям кажется едва ли не предательством. Ведь литература утвердила себя одновременно как высшая форма познания — и форма нравственной и общественной жизни. Если от всего этого отказаться, не утратит ли литература своего назначения, а значит, и смысл? И вообще: не должна ли та или иная духовная область, подобно нашим в пору самоутверждения или самонадеянному честолюбию, претендовать на место выше того, которое, по мнению соседей и завистников, они заслуживают.

Вот почему некоторые апологеты литературы считают, что с точки зрения эстетики литература не является «изящным искусством». Другие считают неуместными такие категории, как «эстетическая ценность» и «эстетический опыт» в роли основопо-

лагающих, изначальных. Итак, можно ли говорить о наличии совершенно определенной и автономной сферы «эстетического опыта» или хотя бы эстетических предметов и качеств, оформляющих этот опыт?

Начиная с Канта большинство философов и серьезных искусствоведов признают за изящными искусствами, в том числе за литературой, совершенно особый характер и ценность. «Нельзя, — утверждает, например, Теодор Грин, — разложить художественность на простейшие составные элементы». И далее: «...художественная неповторимость произведения искусства может быть схвачена только интуицией; на нее можно указать, но ни определить, ни даже описать ее нельзя».

Философы в основном сходятся в признании неповторимости эстетического опыта. В «Критике способности суждения» Кант специально оговаривает «целесообразность без цели» (песвязанность цели и действия) в искусстве, эстетическое превосходство «чистой» красоты над «полезной», незаинтересованность субъекта эстетического восприятия (иными словами, не активное восприятие, а пассивное). По убеждению современных философов, эстетический опыт — восприятие, основанное на удовольствии и интересе; заключая в себе определенную ценность, оно дает образец и предвосхищение других ценностей. Эстетический опыт связан с чувствами (ощущение удовольствия, боли, полнокровного существования) и сознанием; однако эстетический опыт объективирует, формулирует чувства, последние обретают в произведении искусства «объективный коррелят», живые чувства как бы приглушены, выступая в форме художественного вымысла. Эстетический объект — такой объект, который интересует меня сам по себе, напрасно стараться его переделать или заимствовать для себя, усвоить. Эстетический опыт — своего рода созерцание, увлеченный интерес к характерному. Утилитарность противопоказана такому созерцанию, вредит ему, и привычка тут — следствие укоренившегося практицизма.

Литературное произведение представляет собой эстетический объект, «созерцание» которого и является эстетическим опытом.

Является ли эстетический критерий единственным при оценке литературного произведения или же, как полагает Т. С. Элиот, нам следует с помощью эстетического критерия лишь определить принадлежность художественного произведения к «литературе», а в какой мере это «великая» литература должны выяснять критерии внеэстетические? Впрочем, и первое суждение Элиота требует расчлнения надвое. В первую очередь мы классифицируем определенную словесную конструкцию как литературу (рассказ, стихотворение, пьеса); затем выясняем, «хорошая» ли это литература, отвечает ли данное литературное произведение требованиям эстетически развитого читате-

ля. Что касается «великой» литературы, то здесь уже нужны нормативные оценки, приведение к образцовым стандартам. Современных литературоведов, применяющих только эстетический анализ произведения, обычно называют «формалистами» (они и сами себя так называют, и то же слово служит их литературным противникам для порицания). Но и то сказать — само слово «форма» звучит весьма двусмысленно. В настоящей работе под «формой» мы будем понимать эстетическую структуру литературного произведения, которая, собственно, и делает его литературой. Вместо противопоставления «форма — содержание» мы на первое место ставим предмет изображения, а уже потом «форму», которая эстетически воплощает изображаемое. В настоящем произведении искусства материал полностью растворяется в форме: то, что было «миром», стало «языком». Литературное произведение представляет собой на одном уровне словесный материал, на другом — поступки, поведение человека, на третьем — его мировоззрение. Но ведь все это существует помимо литературного произведения, бытует в иных формах. В стихотворении же или романе, если это истинное произведение искусства, эстетическая цель объединяет их в сложное полифоническое целое.

Можно ли дать объективную оценку литературному произведению средствами сугубо формалистическими? Попытаемся в общих чертах ответить на этот вопрос.

Оценочный критерий, выдвинутый русскими формалистами, представляет собой и критерий эстетический; это новизна, неожиданное. Привычные лингвистические сочетания (клише) не удерживаются восприятием: слова не осмысливаются как слова, а смысл словосочетаний остается приблизительным. Реакция на банальный, заезженный язык будет также банальной, ведь ничего, кроме скуки, не могут вызвать действия, знакомые до мелочей. Мы «реализуем» слова, раскрываем их символику лишь в том случае, когда они сочетаются необычным, неожиданным образом. Чтобы быть воспринятым, язык должен быть «деформирован», иными словами стилизован либо в архаическом направлении, либо употреблением «варваризмов». Так, Виктор Шкловский видит назначение поэзии в «обновлении», «остранении» *. Однако критерий новизны отнюдь не нов, он был чрезвычайно распространен, особенно у романтиков — Уоттс-Даунс * называл это «возрождением удивления».

Вордсворт и Кольридж, каждый на свой лад, достаточно потрудились над «остранением», только Вордсворт стремился обыденное показать как удивительное, а Кольридж, наоборот, снижал необычное.

Любое направление в поэзии недавнего прошлого решало одну и ту же задачу: стремилось избежать автоматизма читательской реакции, дать новый, возрожденный язык (например, «революция слова»), обострить поэтическое видение. Романтизм

возвел в принцип свежесть, непосредственность детского восприятия. Матисс не покладая рук учился видеть мир глазами пятилетнего ребенка. Эстетическая дисциплина, учил Пейтер, исключает привычное, навыки мешают восприятию. Итак, критерий — новизна, причем новизна в восприятии, безразличная к содержательности.

Какие возможности открывает перед нами этот критерий? В практике русских формалистов он принял отчетливо релятивистский характер. По мнению Мукаржовского *, не может существовать эстетической нормы, поскольку смысл ее в том и состоит, чтобы быть нарушенной. Никакой поэтический стиль не может «поражать» вечно. Поэтому, продолжает Мукаржовский, произведения искусства могут со временем утратить свою эстетическую функцию, чтобы потом вновь обрести ее — когда общественное вдруг повернется неизвестной стороной. Иногда мы обращаемся к давно знакомым стихотворениям, «переосмысляя» их, а то опять надолго откладываем, полагая, что ничего нового они нам уже не откроют. В этом вся история литературы: одни поэты возвращаются из забвения, вновь поражая нас, к другим «привыкаешь», и они нас уже не трогают.

Заговорив о наших личных взаимоотношениях с произведением искусства, мы как будто перешли к другому критерию. Когда вновь и вновь обращаешься к какому-то произведению и каждый раз «находишь в нем что-то новое», здесь происходит не увеличение наших знаний за счет аналогичных сведений — просто открываются новые уровни его смысла, выявляются новые ассоциативные связи; оказывается, наш роман или стихотворение — многоплановая структура. Произведения, например, Гомера или Шекспира, продолжая доставлять нам наслаждение, обладают, стало быть, тем, что вслед за Джорджем Боуэзом, мы назовем «многовалентностью»: их эстетическая ценность столь велика, что каждое поколение восторгается вновь открытыми красотами. Впрочем, неисчерпаемое богатство таких произведений даже при жизни автора не могло быть доступно во всей своей целостности одному человеку, эта задача под силу обществу, коллективу. Смотря пьесу Шекспира, «самые непритязательные зрители следят за сюжетом, более умудренных волнуют характеры и конфликты, люди начитанные ловят отдельные слова и выражения, музыкальное ухо упивается ритмом, и лишь по-настоящему думающие, умеющие чувствовать зрители постигают смысл, раскрывающийся им постепенно».

Итак, наш критерий — содержательность: «образная интеграция» и «объем (и разнообразие) вошедшего материала». Формалисты считают, например, что чем «сложнее» стихотворение, тем оно ценнее, и часто в своей практике они работали с произведениями настолько сложной структуры, что требовалась их специальная расшифровка. «Сложными» могут быть и один, и несколько уровней. «Сложность» Хопкинса — это и его поэти-

ческая манера, и синтаксис, и просодия. Произведения могут быть «сложными» на уровнях тематическом, сюжетном, в общем тоне, в образной системе — наиболее значительные произведения «сложны» как раз на уровне этих «высших» структур.

Под «разнообразием материала» следует понимать идеологическую содержательность произведения, разнообразие характеров, типы общественного и психологического опыта. В этом смысле замечательно соображение Элиота, высказанное по поводу «поэтов-метафизиков». Показывая, как поэтическое воображение «сплавляет воедино несовместимый опыт», Элиот в качестве примера конструирует произведение, вообравшее в себя влюбленность поэта, чтение Спинозы, стук пишущей машинки, запахи, доносящиеся из кухни. Доктор Джонсон называл подобный «сплав» «дисгармонией» чувств и, относясь к этому свойству поэтического воображения весьма недоверчиво, отмечал, что при этом «самые несообразные представления насильно подгоняются одно к другому». Напротив, Джорджу Уильямсону, также занимавшемуся «метафизиками», сочетаемость разнородного материала представляется плодотворной. С нашей точки зрения, если этот «сплав» художественно обоснован, то поэтическое произведение тем значительнее, чем разнообразнее привлеченный в него материал.

В «Трех лекциях по эстетике» Бозанке различает между «простой красотой» и «трудной красотой», причем последняя отличается сложностью, внутренней напряженностью и широтой. Нам разница между «простой» красотой и «трудной» представляется разницей в средствах: «простая красота» достигается простыми средствами (благозвучие, ласкающие воображение картины, «поэтический сюжет»); «трудная красота» буквально «выжимается» из неподатливого материала, и в этом «трудном» качестве выступают мучительное, уродливое, поучительное, полезное. XVIII век, противопоставив «прекрасное» «возвышенному», уже наметил основное различие между «простой» и «трудной» красотой. «Возвышенное» и «характерное» призваны эстетизировать то, что представляется «неэстетичным». Так, трагедия художественно перевоплощает боль, муку; комедия вводит в рамки искусства уродливое. Средства, которыми достигается «простая красота», сами представляют красоту в ее первичных «формах»; «трудная красота», напротив, всегда форма, художественное выражение.

«Трудная красота» и высокая художественность в большей степени соответствуют друг другу, чем, скажем, «совершенное» произведение искусства и «великое». Важен и фактор объема произведения, только важен не сам по себе, а как возможность усложнить произведение, увеличить его внутреннюю напряженность, раздвинуть его вширь. Когда мы называем какое-то произведение или жанр «крупными», мы имеем в виду, в частности, их объемы. Наше несогласие с классицистами в этом вопросе не

значит, что от него можно вообще отмахнуться. Нужно только оговорить, что объем должен быть оправданным, что, например, поэма должна «расплачиваться» за него по более строгому счету, чем это было раньше.

Некоторые ученые считают, что «величие» — это категория внеэстетическая. Так, Л. А. Рид, например, придерживается той точки зрения, что «величие» — это сторона содержания искусства, и, стало быть, великим оно будет лишь постольку, поскольку сумеет выразить «великое в жизни»; Т. М. Грин считает: «правда» и «величие» — категории внеэстетические, однако необходимые искусству. Фактически же и Грин и, в особенности, Рид не уходят дальше «трудной» красоты Бозанке. Например: «Великие произведения великих поэтов Софокла, Данте, Мильтона, Шекспира являются упорядоченным воплощением самого разнообразного человеческого опыта». Признаками, критерием «великого» в теории и на практике в любой области считается умение «осознать сложное целое по его смыслу и назначению». Когда же речь идет о «великом» в искусстве, то к этим общим требованиям следует добавить «воплощение ценностной ситуации», «воплощение ценности, дающее радость и наслаждение».

Рид не задается вопросом: является «великое» стихотворение творчеством великого человека (гиганта мысли, выдающейся личности), либо оно «великое» само по себе? Рид пытается как бы примирить эти напрашивающиеся ответы. Он признает, что «великим» делают стихотворение значительная форма и глубина суждения, однако относит эти характеристики только к поэзии художественно совершенной, не углубляясь в гипотетическую область «Erlebnis»¹.

«Божественная комедия» Данте и «Потерянный Рай» Мильтона — излюбленные жертвы формалистической критики. Так, Б. Кроче отказывает «Божественной комедии» в праве называться поэмой: это лирические наброски впредь с псевдонаучными суждениями. Для него вообще «большая поэма» и «философская поэма» звучат как логическая нелепость. Эстетская критика недавнего прошлого устами Логэна Перселла Смита трактует «Потерянный Рай» как свод благозвучно изложенной архаической теологии: имеется в виду знаменитая «органичная гармония», единственное, что еще ставится Мильтону в заслугу. «Содержание» игнорируется, форма существует свободно.

Подобные выводы формального анализа не убеждают. Рассматривая произведение искусства с атомистических позиций, формалисты признают за некоторыми его элементами относительную художественность, не задумываясь о художественности произведения в целом, тогда как именно последнее может целенаправленно осмыслить все, что «вне контекста» покажется

¹ Здесь: переживание (нем.).

абстрактным умствованием. И Мильтон, и Данте писали не только стихи и поэмы, но еще и ученые трактаты, и они отнюдь не смели в эти занятия. Ко времени работы над «Потерянным Раем» относится независимая диссертация Мильтона «О христианской доктрине».

Каким бы ни представлялся исследователям жанр поэмы Мильтона (просто эпическая, христианско-эпическая или философско-эпическая), вполне доверяя намерениям автора «разъяснить пути Господни», следует признать, что цели поэмы и трактата различны; природа поэмы определяется литературными традициями, которым она следует, и связью с ранней поэзией самого Мильтона.

Теология Мильтона в «Потерянном Рае» — теология ортодоксального протестанта, во всяком случае, она такой выглядит. Однако невозможность для читателя проникнуться этими взглядами ничуть не умаляет значения поэмы в целом. Со времен Блейка принято считать, что, согласно неосознанному «намерению» Мильтона, герой поэмы — Сатана *. Байрон и Шелли дали романтическую версию «Потерянного Рая», у них Сатана приравнен к Прометею, а «примитивизм» мильтоновского Рая, в духе рассуждений Коллинза, оценивается весьма доброжелательно. Существует и «гуманистическое» прочтение поэмы Мильтона, его продемонстрировал Сора. Величественная панорама поэмы, ее сумрачно-грандиозная обстановка — всего этого нельзя умалить, даже не принимая ее теологию и историю.

Сомнительно и утверждение, что именно стиль «Потерянного Рая» позволяет поэме удержать за собой звание «великой», хотя идейное ее содержание устарело и никому не годится. Эта точка зрения в очередной раз доказывает абсурдность разделения художественного произведения на «форму» и «смысл». «Форма» здесь выступает как «стиль», а «идеология» — как «смысл».

Такое разделение не учитывает произведения как целого, оно игнорирует все, что «сверх» метрики, поэтической манеры; смысл при подобной трактовке есть «вторичное содержание», по определению Л. А. Риды (поскольку первичное, сама действительность, лежит вне произведения искусства).

Такое разделение не принимает в расчет также сюжет (повествование), характеры (точнее, искусство «характеристики»), короче, тот художественный «мир», который образуется в единстве сюжета, атмосферы, характеров: мир, который являет собой «метафизический феномен» (это образ мира, встающий со страниц произведения, он независим от благих намерений автора).

Особенно серьезные возражения вызывает точка зрения, согласно которой «органичная гармония» является внешней по отношению к поэме. Можно согласиться с тем, что «органичная гармония» обладает «формальной красотой» — фонетическим резо-

пансом; но ведь в литературе вообще, а в поэзии в частности, формальная красота почти всегда служит средством выражения, и вопрос нужно ставить иначе: насколько соответствует «органная гармония» сюжету, характерам, теме. Стиль Мильтона выглядит смехотворно, когда им пользуются второстепенные поэты, пишущие на тривиальные темы.

Формалистический подход не считает необходимостью совпадение взглядов автора и читателя, более того — считает это ненужным, поскольку в противном случае мы могли бы ценить лишь те литературные произведения, в которых утверждаются мысли, сходные с нашими. Возникает вопрос о соотношении *Weltanschauung* с эстетическим суждением. Мировоззрение, выразившееся в стихотворении, должно быть, по мнению Т. С. Элиота, «последовательным, зрелым и основанным на реальном опыте».

В такой формулировке концепция Элиота выходит за рамки любого формального анализа: «последовательность», правда, критерий не только логический, но и эстетический, зато «зрелость» — безусловно, критерий психологический, а «верность опыту» вовлекает действительность, лежащую вне художественного произведения, призывает сравнивать искусство с действительностью. То, что Элиот называет «зрелостью», мы назвали совокупностью, сознающей себя сложностью, напряжением и противоборством внутренних сил; соответствие между романом и жизненной действительностью нельзя выявить прямым сопоставлением по пунктам: оправдано только сравнение совокупного «мира» Диккенса, Кафки, Бальзака или Толстого — с нашим суммарным опытом, с нажитым миром наших мыслей и чувств. Мы судим об этом соответствии в эстетических категориях — живость, напряженность, продуманная контрастность, широта и глубина замысла, статичность, динамика. «Жизнеподобное» — это почти то же, что «подобное искусству», и нигде аналогии между жизнью и литературой не выступают с такой очевидностью, как в стилизованном искусстве: такие писатели, как Диккенс, Кафка, Пруст, определенно вносят свои коррективы в наши представления о жизни.

Вплоть до XIX века оценочный критерий был в большей или меньшей степени иерархическим — существовала иерархия авторов-классиков, которыми «всегда наслаждались и будут наслаждаться». Первыми, естественно, шли авторы Древней Греции и Рима, чей непреложный авторитет утвердился в эпоху Возрождения. Но на рубеже XIX века состоялось знакомство с такими литературами, как средневековая, кельтская, древнескандинавская, литературы хинди и китайская, и «классический» принцип устарел.

Мы уже знаем, что некоторые произведения теряются из виду, потом объявляются, другие утрачивают эстетическое воздействие, а потом вновь его обретают — такова судьба произведе-

ний Донна, Лэнгленда и Попа, Мориса Сэва и Гриффуса. Реакция на авторитарность и канонический список имен проявляется сегодня в крайностях релятивизма, говорят о «карусели вкусов», переищаюая нелепое заявление древних скептиков, сказавших: «De gustibus non est disputandum».

Вопрос, однако, сложнее, чем это представляют гуманисты и скептики.

Подтверждение объективного характера литературных ценностей не обязательно требует некоего канона, в который бы не допускались новые имена и внутри которого не происходило бы никаких перемещений. Аллен Тейт * справедливо отмечает «иллюзорность» утверждения, что «за каждым писателем раз и навсегда закреплена его репутация», и находит совершенно странной мысль о том, что назначение «литературной критики — определить место, а не истинное значение писателя». Подобно Элиоту (Тейт вспоминает его афоризм: «настоящее изменяет прошлое»), Тейт мыслит творчески, он чувствует себя обязанным верить не только в настоящее и будущее, но и в прошлое английской поэзии. Место в «ряду» всегда спорно и условно. Коль скоро будет открыт допуск «новому», всегда будет возможность появления «лучшего», а это пусть незначительно, но убавит славу других произведений.

Так, Уэллер и Денхэм одновременно и приобрели известность и потеряли ее, когда Поп окончательно подтвердил свое положение в литературе: им выпала незавидная роль предшественников — они подготовили Попа, а он их затем упразднил.

Антиакадемизм, обретающийся как в университетах, так и вне их, склонен, напротив, абсолютизировать деспотическую власть переменчивости. Бывают случаи, что вкусы определенного поколения не признавались последующими поколениями — так обстоит дело с репутацией Каули. Впрочем, таких случаев, пожалуй, не так уж и много. Еще тридцать лет назад Каули мог составить компанию Скелтону, однако сегодня о нем говорят — «блистательный», «искренний», «современный». Между тем высочайшие репутации благополучно переживают вкусовую стабильность. Чосер, Спенсер, Шекспир, Мильтон, даже Драйден и Поп, Вордсворт и Теннисон; эти имена уже неустраимы из истории литературы, хотя никак нельзя сказать, что положение этих писателей всегда оставалось «незыблемым».

Эстетические структуры их поэтики настолько сложны и богаты, что в состоянии удовлетворить вкусы последующих эпох.

Существовал Мильтон классицистов, о нем восторженно писал в своем «Зрителе» Аддисон, его превозносил Поп; был Мильтон «романтический», Мильтон Байрона и Вордсворта, Китса и Шелли. Был Шекспир Кольриджа, а теперь есть Шекспир Уилсона Найта. Каждое поколение оставляет в великом произведении что-то не востребоваанным, что-то находит недостаточно «прекрасным», а то и просто «безобразным» (таким,

например, было отношение классицистов к каламбурам Шекспира), однако в целом великое произведение эстетически удовлетворяло их всех.

Мы подошли к понятию своего рода «стадиальности», отрицающей релятивизм вкуса, понимаемого индивидуально, и видящей в истории литературы чередование более или менее противоположных множеств эстетических критериев (в подобном противопоставлении Вельфлин рассматривал Возрождение и барокко); «стадиальность» не предполагает никаких общих принципов — ни в качестве основы, ни как следствие этих чередований.

Мы подошли также к понятию «многовалентности». Бессмертные произведения искусства восхищают разные поколения по разным же причинам; объединяя оба наши вывода, скажем иначе: «крупные» произведения искусства, «классика», занимают «свое» место в литературе, однако удерживают они его, постоянно отзываясь на меняющиеся запросы. Правда, произведения, отмеченные неповторимой характерностью (например, у Донна), как и произведения второстепенные (то есть характерные для литературной эпохи, но не более того, — Прайор, Черчилль), получают высокую оценку, если современный литературный процесс в чем-то перекликается с «атмосферой», в которой они создавались, и наоборот, утрачивают репутацию, когда этой переклички нет.

Очевидно, мы зашли в тупик, однако выйти из него можно. Начать с того, что нет необходимости сводить высокую оценку, данную в свое время классикам — Гомеру, Виргилию, Мильтону и т. д., — только к мнениям критиков-современников. Мы можем с уверенностью заявить, что прежняя критика была не в состоянии по достоинству оценить современное произведение искусства, она, собственно, не сознавала даже своих эстетических возможностей. Далее можно определенно считать, что отвечающая своему назначению литературная теория может обойтись без «категорического» или стадиального подхода — ведь находит же Джордж Уильямсон лучшие стихотворения «метафизиков» просто хорошими стихами. Совсем не нужно обязательно любить все стихотворения «метафизиков» — или все не любить; также неверно считать лучшие стихотворения «метафизиков» самыми «метафизическими». Например, Поп в наши дни получил признание отчасти как «поэт-метафизик», то есть, попросту говоря, он хороший, настоящий поэт, а вовсе не «поэт в век прозы». Даже такие разные теоретики литературы, как Ричардс («Практика литературного исследования») и Брукс и Уоррен («Понимание поэзии»), озабочены поисками некоего обязательного критерия поэзии и сходятся на том, что прежде следует составить суждение о стихотворении как таковом и уж потом определять его «место» в творчестве поэта, в литературной ситуации эпохи, относить его к определенной «школе». Подобный

антологический подход, скорее всего, даст такой критерий (и всего вероятнее, он будет в духе Элюта), с которым многие читатели не согласятся. И однако, эти критерии помогли воздать должное многим явлениям поэзии: крайне отрицательно относясь к романтикам, они нашли возможным «спасти» и Блейка, и Китса.

Нам представляется, что один литературовед вообще не может слепо уверовать в стадный подход, отрицающий существование эстетической нормы, но не может искренне принять и пустой схоластический абсолютизм литературной «табели о рангах». Порою литературный критик вдруг заговорит как приверженец «стадного» подхода из чувства протеста, либо желая постичь какого-нибудь старого автора через сравнение его (что вполне законопно) с писателем сегодняшним. Он стремится удостовериться, что тот или иной ценностный момент действительно имеет место в художественном объекте, что он не «вчитан», не привнесен по ассоциации, но обнаружен исключительно благодаря исследовательской нацеленности мысли.

Где же, спросит критик, обретаются эстетические ценности? В стихотворении, или у читающего это стихотворение, или, может быть, в самом контакте между ними?

Второй подход — подход субъективистский. Он верно ставит вопрос: кто должен оценить ценное; однако он снимает проблему взаимосвязи между природой восприятия и природой объекта. Это психологический подход в том смысле, что он уводит внимание от объекта созерцания и наслаждения, сосредоточивается на реакциях, эмоциональных переживаниях взятой обобщенно индивидуальности. Выбор первой или третьей точки зрения связан с вопросом интерпретации. Первый случай, в глазах профессионального философа, тотчас предполагает платонизм или любую другую систему абсолютных величин, существующих независимо от потребностей и сознания человека. Если тем самым доказывается — и теоретики литературы часто грешат этим — объективный характер литературной структуры от приемов до «содержания», то ответ на первый вопрос еще более труден. Тогда художественные ценности предстают как ценности всех, такие же общезначимые качества, как красный цвет или холод. На самом деле ни один критик не возьмется подтвердить подобную невалифицированную «объективность»; Лонгин и другие «классицисты», апеллировавшие ко всему человечеству, незаметно подменяли «всех» — «всеми, кто разбирается».

Формалисты настаивают, что стихотворение не только причина или потенциальная причина «поэтического опыта» читателя, но и особого рода высокоорганизованный контроль над читательским опытом, иными словами, этот опыт всего полнее определяется как «опыт стихотворения».

Оценить стихотворение — значит испытать, реализовать эстетические качества и связи, которые для компетентного читателя

существуют в стихотворении как его структура. Развивая концепцию «объективного релятивизма» или «перспективного реализма», Элисео Вивас так определяет прекрасное: «...Это характеристика некоторых явлений, она им присуща, но открывается лишь тем, у кого довольно способностей и навыков».

Литературные структуры обладают ценностью потенциальной: она реализуется читателем в определенных обстоятельствах. Правда, существует тенденция, прикрываясь словами о демократизме и научности, отрицать объективность или «ценность», которые не являются общедоступными. Однако трудно представить себе, что могут существовать «ценности», безоговорочно доступные.

Старые литературные пособия обычно противопоставляют «беспристрастную» критику «импрессионистической», но это неверные определения, они только вводят в заблуждение. Действительно, «беспристрастная» критика апеллировала к правилам и принципам, якобы существующим объективно; «импрессионистическая», напротив, декларировала часто субъективизм. На деле же «импрессионистическая» критика есть завуалированное авторитетное суждение специалиста, чей вкус выступает в качестве нормы в вопросах, где нет особенной ясности. С другой стороны, немало критиков поддались искусительному совету Реми де Гурмона *, видевшего заслугу искреннего человека в том, чтобы «возводить в закон свои личные впечатления». В наши дни пишутся эссе, зачисляемые в разряд «литературно-критических», в которых растолковываются отдельные стороны произведений и творческой личности, а общей оценки не дается. Выдвигаются возражения против того, чтобы называть подобные толкования литературными исследованиями (ведь по-гречески «критика» значит «суждение»). Иногда предлагают различать между исследованием «разъясняющим» и «беспристрастным». Но, как правило, разделение между истолкованием содержания (*Deutung*)¹ и суждением о достоинствах (*Wertung*)² в литературоведении не практиковалось, да и вряд ли оно возможно. Заурядное «беспристрастное» исследование дает сухую классификацию авторов и произведений, подкрепленную ссылками на авторитеты и некоторые положения теории литературы.

Чтобы идти дальше, нужны анализ и аналитические сравнения. С другой стороны, эссе, написанное в жанре «истолкования», не может не высказать хотя бы в минимальной степени оценочные суждения: если, например, «истолковывается» стихотворение, то это должно быть суждение эстетического характера, а не рассуждение на исторические, биографические или философские темы. Уделить время и внимание автору или произве-

¹ *Deutung* — толкование, объяснение (нем.).

² *Wertung* — достоинство, цена (нем.).

дению — уже само по себе является суждением о его достоинствах. Однако редки случаи, когда «разъясняющие» эссе одним выбором предмета обязывают себя вынести определенное суждение. «Понимание поэзии» легко становится «суждением о поэзии», которому нельзя отказать в подробности и аналитической последовательности, но здесь нет другого — заключения, приговора. В свое время новизна эссе Элиота в том и состояла, что они были свободны как от итогового вывода, так и от главной идеи. Делались определенного рода сопоставления или противопоставления двух разных поэтов, основывающиеся на некоей величине, и при этом допускались осторожные обобщения.

Итак, по нашему мнению, различать следует «прямо» и «непрямо» выраженное суждение (не путать с суждением сознательным и бессознательным). Бывает суждение, основанное на чувствах, а бывает продуманное, логически упорядоченное. Одно не мешает другому — наоборот: «чувства» не станут критической мыслью, не имея под собой достаточно организованной теоретической основы, а логическое суждение, действуя в области литературы, может быть сформулировано только с помощью «чувства», возникшего самостоятельно, либо вызванного всем ходом рассуждения.

19. ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСТОРИЯ

Прежде всего реальна ли сама мысль написать литературную историю, чтобы это была и «литературная» и «история»? * Нужно признать, что в большей своей части истории литературы на поверку выходят либо истории общественной жизни, либо истории общественной мысли с иллюстрациями из области литературы, либо представляют собой собрание впечатлений и суждений по поводу тех или иных произведений, расположенных в более или менее хронологической последовательности. Чтобы в этом убедиться, достаточно беглого взгляда на английскую литературную историографию. Уже первый «официальный» историк английской поэзии Томас Уортон обосновывал изучение древней литературы теми соображениями, что она-де «правдиво сообщает черты своего времени, содержит необычайно живые и выразительные картины нравов» и «передает последующим поколениям доподлинный очерк жизни». Генри Морли* видел в литературе «национальную биографию», «историю английского национального духа». Для Лесли Стивена* литература была «особой функцией социального организма в целом», «своего рода побочным продуктом общественных перемен». У. Дж. Котхорп*, автор уникальной истории английской поэзии, подчиненной единой концепции развития, объявлял, что «изучение английской поэзии есть, по существу, изучение растущих национальных институтов, нашедших отражение

в нашей литературе», единство же предмета он предлагает видеть в том, в чем «видит его историк политической жизни, а именно в жизни нации, взятой в ее целостности».

Если перечисленные и еще многие историки рассматривают литературу лишь в качестве документа, иллюстрирующего национальную или социальную историю, то противоположная партия видит в литературе прежде всего искусство, однако со всей очевидностью не способна написать ее историю. Нам предлагают непоследовательный ряд эссе о тех или иных писателях, кое-как связав их «взаимовлияниями», что же касается концепции реальной исторической эволюции, то ее нет и в помине.

В предисловии к «Краткой истории современной английской литературы» (1897) Эдмунд Госсе* поставил себе в обязанность показать «движение английской литературы», передать «дух развития английской литературы», однако это была одна фразеология, заимствованная у новейших французских течений, а на деле книги Госсе были собранием критических замечаний о писателях и некоторых их произведениях в хронологическом порядке. Закономерно, что впоследствии Госсе отвергнет Тэна, признав свою зависимость от Сент-Бёва, мастера биографического портрета. *Mutatis mutandis*¹, сказанное верно и в отношении Дж. Сентсбери, чья концепция критики ближе всего к теории и практике «достойной оценки» у Пейтера, и в отношении Оливера Элтона*, который откровенно называл «только обозрением, критикой в чистом виде», а никак не историей, свой шеститомный «Обзор английской литературы», замечательное достижение литературной истории в Англии недавнего прошлого. Список можно бесконечно продолжать. За некоторыми исключениями мы придем к аналогичным выводам, перелистав французские и немецкие истории литературы. Например, Тэна в первую очередь занимали его теории национального характера и философия «среды», «расы». Жюссеран* изучал историю нравов в зеркале английской литературы, Казамьян изобрел целую теорию «колебаний нравственного импульса английского национального духа». Большинство наиболее примечательных историй литературы являются либо историями цивилизации, либо сборниками критических эссе. Первые нельзя назвать историей искусства, вторые — историей искусства.

Отчего же до сих пор не было предпринято сколько-нибудь значительной попытки представить эволюцию литературы как вида искусства? Разумеется, сыграло роль то обстоятельство, что предварительный анализ произведений искусства делался непоследовательно, без единой системы. Либо мы довольствуемся критериями старой риторики, которая скользит по поверхности явлений, либо хватаемся за эмотивный язык и описываем действие, произведенное в душе читателя фактом искусства,

* С соответствующими поправками, изменениями (лат.).

причем выражаем наши соображения понятиями, никак не соотносящимися с самим произведением искусства.

Трудности увеличивает предрассудок, согласно которому история литературы якобы возможна только как производное от какой-нибудь иной человеческой деятельности. Третья трудность заключается в самой концепции развития искусства художественного слова. Немногие усомнятся в возможности внутренней, органической истории живописи или музыки. Достаточно наведаться в любую художественную галерею, где картины развешаны в хронологическом порядке или по «школам», и станет ясно, что совершенно вне связи с «историей» самих художников, независимо от «оценок» и «приговоров», выносимых отдельным картинам, существует история искусства живописи. Точно так же достаточно выслушать концерт, в котором композиции расположены по восходящей к нашему времени, и не составит труда убедиться в существовании истории музыки, едва ли имеющей хоть малейшее отношение к биографиям композиторов, к общественным условиям, в которых создавались эти произведения, наконец, к «оценке» тех или иных пьес. И после «Истории искусства древности» (1764) Винкельмана* такие истории создавались в области живописи и скульптуры: точно так же после Ч. Берни большинство историй музыки уделяли внимание истории музыкальных форм.

Перед литературной историей стоит аналогичная проблема: по возможности отвлечьшись от социальной истории, от биографий писателей и оценки отдельных работ, очертить историю литературы как вида искусства. Разумеется, задачи литературной истории (в этом ограниченном смысле) выдвигают специфические трудности. Произведение живописи мы схватываем единым взглядом, в то время как литературное произведение требует времени для знакомства с ним, его труднее воспринимать как связанное целое. Однако аналогия с музыкальной формой показывает, что какая-то модель возможна и что необходимость воспринимать литературное произведение во времени еще не поставит нас в тупик. Однако на этом трудности не кончаются. В литературе есть целый ряд переходных форм от простого высказывания до высоких образцов словесного искусства, поскольку инструмент литературы, язык, одновременно является инструментом повседневного общения и, что особенно важно, языком науки. Поэтому выделить эстетическую структуру литературного произведения значительно труднее. Но иллюстрация в медицинском справочнике и военный марш, как будто подтверждают, что и в других искусствах есть свои промежуточные случаи, а потому отличить «искусство» от «неискусства» в словесном высказывании — задача более сложная, но принципиально выполнимая.

Есть ученые, безапелляционно утверждающие, что у литературы нет истории. У. П. Кер*, например, полагал, что никакой

истории литературы не нужно, поскольку художественные произведения существуют данные раз и навсегда, они «вечны», «историчны» в строгом смысле слова у них нет. Не соглашался с тем, что произведение искусства принадлежит прошлому и Т. С. Элиот. «Вся европейская литература, начиная с Гомера, — заявляет он, — существует одновременно и располагается в порядке одновременного присутствия». Можно согласиться с Шопенгауэром в том, что искусство всегда достигало своей цели. Его нельзя сделать лучше, нельзя заменить или повторить заново. В искусстве нам нет нужды донскиваться «wie es eigentlich gewesen»¹, а именно в этом видел цель исторической науки Ранке*. Поэтому история литературы не история в буквальном смысле этого слова, поскольку она представляет собой знание о нынешнем состоянии, о вездесущем и вечносущем настоящем. В самом деле, нельзя отрицать, что между политической историей и историей искусства существует вполне определенное различие. Есть разница между историческим прошлым и историей, входящей живым содержанием в сегодняшний день.

Как уже было показано выше, отдельное художественное произведение с течением времени не остается неизменным. Разумеется, в чем-то существенном тождественность структуры на протяжении веков сохраняется. Однако структура динамична, она меняется во времени, проходя через сознание читателей, критиков, собратьев по искусству. Процесс интерпретации, критического анализа и оценки никогда не прерывался, и, вероятно, так будет всегда, во всяком случае до тех пор, пока не прервется сама культурная традиция.

Дать описание этого процесса — одна из задач истории литературы. Другая ее задача — показать развитие произведений искусства в составе малых и больших групп, подобранных по какому-нибудь общему основанию (источник, жанр, стилистический тип, лингвистическая традиция), и в конечном счете внутри схемы всеобщей литературы.

Однако концепция развития группы произведений искусства представляется чрезвычайно сложной. В известном смысле произведение искусства на первый взгляд есть структура совершенно отдельная от соседствующих произведений искусства. И можно спорить о том, имеет ли вообще место развитие от одной индивидуальности к другой. Можно даже услышать такое возражение: нет истории литературы, а есть история людей пишущих. В таком случае надо сразу отказаться от мысли написать историю языка, поскольку бесспорно лишь существование людей, произносящих слова, как невозможно и история философии, ибо есть люди, умеющие думать, — и это единственная реальность. Крайний «персонализм» этого рода приведет нас лишь к выводу, что каждое отдельное произведение искусства

¹ Как это было на самом деле (нем.).

существует совершенно изолированно, и на деле будет означать неприступность и непроницаемость его смысла. Литературу мы должны представлять как цельную систему произведений, постоянно пополняемую новыми и каждый раз меняющую внутренне взаимоотношения между ними: как растущее переменное целое.

Однако пермены в литературной ситуации за десятилетие или столетие еще не определяют собой процесс действующей исторической эволюции — ведь переменам подвержен весь мир естественных явлений. Это может быть каждый раз новая перестановка, лишенная смысла и связи. Поэтому рекомендуемое Ф. Теггартом в его «Теории истории» изучение механизма перемен приведет лишь к полному упразднению различия между историческим и природными процессами, и историку не останется ничего другого, как заимствовать понятия из естественных наук. Если эти изменения повторялись с абсолютной регулярностью, то мы окажемся перед необходимостью формулировать закон, каким его представляет себе физик. Но как бы блистательны ни были гипотезы Шпенглера и Тойнби*, подобные предсказуемые изменения еще не обнаружены ни в одном историческом процессе.

Развитие предполагает нечто еще, что-то большее, нежели изменение — даже изменение регулярное и предсказуемое. Очевидно, о развитии можно говорить в том смысле, который принят в биологии. Если присмотреться, в биологии иллюстрируют две весьма различные концепции эволюции: первую иллюстрирует развитие птицы из яйца, вторую — путь от мозга рыбы к человеческому. В этом случае нет развития от мозга к мозгу, здесь взята некая концептуальная абстракция — «мозг», определяемый функционально. Отдельные этапы развития следует рассматривать как поступательное приближение к идеалу, за который принимается «человеческий мозг».

Можно ли к литературной эволюции применять одну из этих концепций? Можно, и даже обе — так полагали Фернан Брунетьер и Джон Аддингтон Саймондс. Литературные жанры они предлагали рассматривать по аналогии с биологическими видами. Достигнув определенной степени совершенства, учил Брунетьер, литературный жанр начинает терять силу, слабеет и в итоге сходит на нет. Более того, подобно видам в дарвиновской теории эволюции, жанры трансформируются в высшие, более дифференцированные. Ясно, что применять к литературному развитию первую из указанных концепций — значит прибегнуть к остроумной метафоре, не более того. По Брунетьеру, например, выходит, что французская трагедия однажды родилась, росла, одряхлела и умерла. Однако, говоря о рождении трагедии, имеют в виду простое обстоятельство — что до Жюделя не было трагедий, написанных по-французски. А что трагедия умерла — это надо понимать лишь в том смысле, что после Вольтера

не было создано значительных трагедий, отвечающих идеалу Брюнетьера. Но не исключена возможность, что великой трагедии будущего суждено быть написанной именно на французском. Согласно Брюнетьеру «Федра» Расина стоит в начале упадка трагедии, это почти старость жанра; но нас трагедия поражает молодостью, свежестью, если сравнить ее с учеными трагедиями Ренессанса, представляющими по этой теории «юность» французской трагедии. Еще более уязвима мысль о преобразовании одних жанров в другие: так, по мысли Брюнетьера, проповедническая риторика французского классицизма переродилась в романтическую лирику. Однако на деле никакого «превращения» не было. В лучшем случае можно предположить, что те же или схожие чувства прежде находили выражение в риторике, а затем в лирической поэзии; или можно допустить, что как риторика, так впоследствии лирическая поэзия отвечали тем же самым либо близким общественным запросам.

Но если приходится отказаться от аналогии между развитием литературы и замкнутым эволюционным процессом от рождения к смерти (эта идея еще отнюдь не отмерла, не так давно ее подняли на щит Шпенглер и Тойнби), зато вторая концепция развития в биологии представляется соответствующей подлинно *историческому* развитию. Во главу угла здесь ставится не последовательность изменений как таковая, но ее цель. Отдельные составляющие этого ряда явятся непременным условием завершения процесса. Концепция эволюции в направлении определенной цели (в нашем примере это «человеческий мозг») вносит в последовательность изменений взаимосвязь, обозначает начало и конец. И все же есть существенное различие между биологической эволюцией в этом втором толковании и «историческим развитием» в строгом смысле слова. Чтобы осознать историческую эволюцию и ее отличие от биологической, следует воспринимать историческое событие в его отдельности и при этом не допустить, чтобы исторический процесс превратился в собрание последовательных, но никак не связанных между собой событий.

Решение состоит в том, чтобы привести исторический процесс к оценке или норме *. Только тогда внешне бессмысленный ряд событий можно разбить на существенные и несущественные моменты. Только в этом случае можно говорить об исторической эволюции, сохраняющей индивидуальность события в первоначальной яркости. Устанавливая отношения между индивидуальной реальностью и общей оценкой, мы отнюдь не сводим индивидуальное к безличному проявлению общей концепции — напротив, отдельному мы придаем значение, смысл. История не просто индивидуализирует общие величины (и, уж конечно, не представляет собой прерывистого, лишнего смысла течения событий): исторический процесс выдвигает каждый раз новые формы оценки, которые невозможно было предвидеть. За:

зависимость индивидуальных произведений искусства от шкалы ценностей есть, таким образом, необходимый коррелят их индивидуальности. Этапы развития определяются по соотношению со шкалой ценностей или нормативов, однако сами эти ценности выявляются только после рассмотрения всего процесса. Итак, мы попали в логический круг: чтобы судить об историческом процессе, нужно располагать определенными оценками; вместе с тем из самого исторического процесса только и выводится шкала ценностей. Избежать этого вряд ли возможно. Иначе надо примириться с мыслью, что исторический процесс есть бессмысленный поток перемен, или держаться каких-то внелитературных критериев — признать некий абсолюте, внешний по отношению к литературному процессу.

Наше обсуждение проблемы литературного развития было в силу необходимости отвлеченным. Мы поставили цель показать, что развитие литературы отличается от биологической эволюции и что оно не имеет ничего общего с представлением о единообразном движении к единой вневременной модели. Историю можно написать, только согласовав ее с переменными системами ценностей, которые абстрагируются из самой же истории. Нашу мысль иллюстрирует обзор некоторых проблем, с которыми сталкивается литературная история.

Гордость и чаще всего смысла работы книжного эрудита — источники и влияния, эта наиболее доступная картина литературных взаимосвязей. Установление литературных связей между различными авторами еще не литературная история, но оно, очевидно, составляет важный подготовительный этап к ее написанию. Если, например, мы хотим написать историю английской поэзии XVIII века, то совершенно необходимо точно знать место Спенсера, Мильтона и Драйдена в творчестве других, современных поэтов. Так, книга Р. Хэвенса «Влияние Мильтона на английскую поэзию» — сугубо литературное исследование — впечатляющим образом свидетельствует об этом влиянии, представляя не только отзывы поэтов XVIII века о Милтоне, но изучая их тексты, анализируя совпадения и параллели. Охота за литературными параллелями в последнее время основательно дискредитировала себя, а в руках неопытного исследователя эта игра вообще опасна. Прежде всего то должны быть действительные параллели, а не приблизительные совпадения, которые воспринимаются совокупно и объявляются доказательством. Повторенная сорок раз глупость не поумнеет. Далее, это должны быть действительные параллели, то есть нужна полная уверенность в том, что наличие общего источника исключено. Дать эту уверенность могут лишь обширные познания исследователя либо в высшей степени сложный характер самих параллелей, когда речь идет не об отдельном «мотиве» или слове.

Нарушение этих элементарных условий приняло устрашающие размеры, нередко им грешат даже солидные ученые,

которым, казалось бы, полагается знать литературный обиход эпохи — клише, шаблонные сравнения, сходные разработки одной и той же темы.

При всех своих недостатках это — разумный метод и нельзя отвергать его *in toto*¹. Можно, критически изучив источники, установить литературные взаимосвязи. Из них наименьший интерес представляют цитаты, заимствования и подражания — в лучшем случае, они только подтверждают наличие определенной связи, хотя были писатели — например, Стерн и Бертон, — которые умели и цитату подчинить своим художественным задачам. Однако в большинстве своем вопросы литературных взаимосвязей много сложнее и для своего решения требуют критического анализа, в котором сопоставление параллелей является вспомогательной операцией. Недостаток многих исследований этого рода коренится в том, что при этом забывают важную вещь: пытаюсь выделить какую-то одну-единственную черту, исследователи разбивают произведение на куски, как мозаику. Взаимосвязь двух и более литературных произведений только тогда может стать предметом обсуждения, когда каждое из них на своем месте в системе литературного развития. Взаимосвязи между произведениями искусства есть предмет критического сравнения двух цельных систем, двух конфигураций, которые лишь на предварительных этапах изучения можно дробить на отдельные компоненты.

Когда в центре внимания окажутся две законченные в себе системы, тогда возможно сделать определенные выводы относительно фундаментальной проблемы литературной критики — проблемы оригинальности. В наши дни оригинальность обычно путают с нарушением традиции либо ее ищут в материале произведения искусства, в его внешнем строении (традиционный сюжет, традиционная конструкция).

В прежние времена существовал более здравый взгляд на природу литературного произведения, художественная ценность оригинального сюжета или содержания ставилась весьма невысоко. Ренессанс и неоклассицизм справедливо придавали громадное значение переводу, особенно переводу поэзии, и «подражаниям» — в том смысле, в каком Поп подражал сатирам Горация и доктор Джонсон — сатирам Ювенала. В работе «Европейская литература и латинское средневековье» (1948) Э. Р. Курциус убедительно показал решающую роль в литературной истории так называемых «общих мест» (*topoi*) — повторяемости тем и образов, известных еще с античности и, в передаче латинского средневековья, унаследованных и глубоко усвоенных новыми литературами. Когда писатель использовал, приписывал к себе, модифицировал темы и образы, бытовавшие в традиции и поддержанные авторитетом античности, это не ума-

¹ Целиком (лат.).

ляло его в собственных глазах, он не чувствовал своей неоригинальности. Неверные представления о художественном процессе характеризуют множество исследований на указанную тему, например большую часть работ сэра Сидни Ли*, посвященных елизаветинским сонетам; да, с формальной точки зрения они сплошь и рядом традиционны, но вопреки мнению Сидни Ли это не доказывает, что сонеты лишены искреннего чувства и попросту плохи. Работа в русле определенной традиции и подражание ее образцам прекрасно согласуется с выражением душевного настроения и полной творческой отдачей.

В подобного рода исследованиях реальные критические проблемы возникают тогда, когда мы начинаем взвешивать и сравнивать, демонстрируя, каким образом один художник использует достижения другого, — когда нашим глазам предстает преобразующая творческая сила. Определить точное место каждого произведения искусства в некоей традиции — вот первая задача литературной истории.

Изучение взаимоотношений между двумя и более произведениями искусства ведет к новым проблемам в развитии литературной истории. Первоначальный и самоочевидный ряд произведений искусства — это произведения, принадлежащие одному автору. В этом случае не очень трудно установить шкалу ценностей; какое-то одно произведение или целую их группу можно определить как наиболее зрелое в творчестве автора и тогда все остальные расположатся на подступах к этой вершине. С этой целью написано множество монографий, где попутно возникающие проблемы редко встречают ясное понимание, чаще в них делаются безнадежные попытки распутать проблемы частной жизни писателя.

Возможен и другой тип эволюционных рядов: в произведениях искусства выделяется определенная черта и прослеживается ее развитие к некоему идеальному воплощению (хотя идеал здесь понятие условное, временное). Этот подход применим к творчеству отдельного писателя, когда мы исследуем (как это делал, например, Клемен) эволюцию системы образов у Шекспира, и к периодам национальной истории, и ко всей литературе в целом. Среди таких работ — исследование Дж. Сентсбери об английской прозе и ритме художественной прозы: здесь выделяется некий элемент структуры и прослеживается его развитие; впрочем, как раз претенциозно-авторитарные книги Сентсбери много потеряли вследствие неопределенности и устарелости лежащих в их основе концепций метра и ритма, что лишит их раз доказывает: настоящая история может быть написана только при наличии адекватной системы соотношений. С теми же проблемами мы сталкиваемся в истории языка английской поэзии, где пока располагаем только статистическими штудиями Джозефины Майлз, и в истории ее образного строя, а эта область не затронута вообще.

Казалось бы, подобным образом можно систематизировать и многочисленные исторические обзоры мотивов и тем, связанные с Гамлетом, Дон Жуаном и Агасфером. На деле же это совершенно разные проблемы. Различные варианты сюжета не предполагают такой же взаимосвязи и непрерывности, какие характеризуют историю размера и поэтического языка. Рассмотрение всех имеющихся в литературе сюжетов о Марии Стюарт наверняка заинтересует историка общественных отношений, отчасти проиллюстрирует смену вкусов в разные эпохи, различные концепции трагедии. Но здесь нет внутренней связи, нет диалектики. Здесь не возникает ни единой проблемы, тем более проблемы литературной критики. Stoffgeschichte¹ — меньше всего история литературы.

Еще целый ряд проблем выдвигает история литературных жанров и типов. Нельзя, однако, сказать, что эти проблемы неразрешимы; как ни пытался Кроче дискредитировать концепцию в целом, имеется множество исследований, предваряющих такую теорию и самих по себе теоретически достаточно основательных, чтобы наметить историческую перспективу. В истории жанра та же дилемма, что и в истории литературы: чтобы обнаружить систему отношений (в данном случае — жанр), нужно изучать историю; но чтобы изучать историю, нужно иметь некую схему отборов. На практике, однако, из нашего логического круга есть выход. Бывают случаи, когда необходимой отправной точкой служит непреложная внешняя схема классификации (например, определенным образом рифмованные четырнадцать строк в сонете). Обратный случай — элегия или ода, когда возникает законное сомнение в том, что, кроме названия, жанр сохраняет на протяжении своей истории и что-то одинаково присущее всем одам. Очень мало похожи между собой «Ода к себе» Бена Джонсона, «Ода к вечеру» Коллинза и «Предчувствие бессмертия» Вордсворта; но проницательный исследователь разглядит их общее происхождение от оды Горация и Пиндара, найдет связующую нить, выровняет разноголосые традиции и века. История жанров, несомненно, одна из самых многообещающих областей в изучении литературной истории.

Этот «морфологический» подход можно и должно самым широким образом применять при изучении фольклора, поскольку там жанры зачастую получали более четкое оформление, нежели в позднейшем искусстве слова; такой подход по меньшей мере не уступает в значительности излюбленному изучению миграции «мотивов» и сюжетов*. Уже положено этому хорошее начало, особенно в России*. Не обладая живым восприятием как классических, так и новых, возникших в Средние века жанров, невозможно постичь современную литературу — во

¹ Здесь: легенда (нем.).

всяком случае, литературу до романтического бунта; их смешение и контаминация, их борьба составляют значительную часть литературной истории в период между 1500—1800 годами. В самом деле, сколько бы ни преуспел романтический век, размывавая границы и предлагая смешанные виды, было бы ошибкой недооценивать авторитет и силу жанра даже применительно к совсем недавним явлениям литературы. Первые истории жанров Брюнстера и Саймондса испортило чрезмерное внимание к биологическим параллелям. За последние десятилетия появились работы, отмеченные более трезвым подходом. Им, правда, грозит опасность ограничиться описанием типов или выдохнуться в случайных дискуссиях, как это случилось с множеством книг, именовавших себя историей драмы или романа. Однако попадаются исследования, в которых рассматривается именно проблема развития типа. Да и мудро избегать этого, воссоздавая, например, историю дошекспировской английской драмы, когда в преемственный ряд мистерий, моралите и зарождающихся форм новой драмы входят такие поразительно смешанные виды, как «Король Джон» Бейла. Образцом хорошей истории жанра служит старая работа У. У. Грега «Пасторальная поэзия и пасторальная драма», хотя автор и преследовал в ней другие цели; исследование более позднее, «Аллегория любви» К. С. Льюиса, показательно тем, что в основе его лежит стройная схема развития. В Германии есть две очень хорошие работы — «История немецкой оды» Карла Визтора и «История немецкой песни» Гюнтера Мюллера. Оба автора уделили самое пристальное внимание проблемам, с которыми им пришлось столкнуться. Визтор отчетливо сознает наличие порочного круга, однако это его не смущает: историк обязан, по его мнению, интуитивно, даже гадательно выделить основное в интересующем его жанре и затем отправиться к его истокам, чтобы подтвердить либо уточнить свои гипотезы.

В исторической перспективе жанр предстанет как совокупность отдельных произведений, однако это вовсе не означает, что он непременно должен обладать всеми признаками этих произведений: в жанре мы должны видеть некий «регулирующий» принцип, нечто основополагающее, условность, которая реальна, поскольку действительна — она на самом деле определяет создание конкретных произведений. История не считает своей задачей достичь какой-то определенной цели, полагающей предел дальнейшему развитию или дифференциации жанра; однако создать настоящую историю можно, лишь располагая некоей временной целью или типом.

Совершенно аналогичные проблемы выдвигает история определенного периода, литературного движения *. Разговор о литературном развитии уже должен был предостеречь нас от двух крайностей — от метафизического взгляда на период как на некую сущность, природа которой может быть постигнута лишь

интуитивно, и от номиналистического взгляда, согласно которому период есть только лингвистический ярлык, в описательных целях обозначающий отрезок времени, по тем или иным причинам подлежащий рассмотрению. Номинализм отводит периоду функцию произвольной сетки, наложенной на материал, который в этом случае предстает непрерывным и нисуправляемым потоком перемен; таким образом, по одну сторону мы видим хаотический ряд конкретных явлений, по другую — субъективные ярлыки в чистом виде. Если принять номиналистическую точку зрения, то решительно безразлично, в каком месте сделать поперечный срез реальной действительности: при всем многообразии своих проявлений она, по существу, однородна. И тогда уже совсем неважно, какую мы изберем схему периодизации — она может быть сколько угодно произвольной и механистической. Можно писать литературную историю с оглядкой на календарь — по векам, десятилетиям, ежегодную, как писали хронисты. Что далеко ходить — можно заимствовать критерий из книги Артура Саймондса «Романтическое движение в английской поэзии». Он рассматривает писателей, родившихся до 1800 года и умерших после 1800 — и никого больше. В этом случае период сводится к рабочему наименованию, которое незамесимо при разбивке книги на главы или выборе узкой темы исследования. Этот взгляд, зачастую даже несознанный, одухотворяет труды, благоговейно чтущие вековые рубежи или навязывающие предмету точные временные границы (например, 1700—1750), когда для этого нет ровным счетом никаких оснований, кроме практической необходимости чем-то ограничиться.

Это уважение к календарю, разумеется, уместно в чисто библиографических сводах, там оно позволяет ориентироваться, как в библиотечном деле помогает десятичная система Дьюи; но к литературной истории как таковой подобная периодизация не имеет никакого отношения.

Однако в большинстве своем литературные истории основывают периодизацию на переменных в общественно-политической жизни. Литература ставится в прямую зависимость от политических и общественных потрясений, а проблемы периодизации целиком и полностью передоверяются историкам. Перелистав старые истории английской литературы, мы убедимся, что они либо следуют календарному принципу, либо кроют себя по простейшей политической мерке — по времени царствования английских монархов. Вряд ли нужно доказывать, сколько путаницы внесла в историю английской литературы недавнего прошлого периодизация по датам смерти царствующих особ: в литературе начала XIX века мы никогда не обнаружим сколько-нибудь серьезного отличия «века» Георга III от «века» Георга IV или Уильяма IV; однако и по сию пору сохраняют известную живучесть не менее искусственные водоразделы между царствованием Елизаветы I, Иакова I и Карла I.

Обзор недавних историй английской литературы убеждает, что обычай подгонять литературу под календарь или сроки жизни королей почти исчез: на смену пришла новая периодизация, причем ее наименования почерпнуты из самых различных областей духовной жизни. Казалось бы, мы платим дань устарелым представлениям, пользуясь терминами «елизаветинцы» или «викторианцы»; однако в процессе духовного развития оба эти термина наполнились новым содержанием. Мы удерживаем их потому, что обе королевы представляются нам характерным символом своего времени. Мы уже не навязываем литературному периоду строгих хронологических границ от восшествия на престол до кончины Елизаветы и Виктории. К «елизаветинцам» мы причисляем писателей, творивших до закрытия театров (1642), а к тому времени миновало сорок лет со дня смерти королевы. С другой стороны, мы не решимся отнести к «викторианцам», например, Оскара Уайльда, чья жизнь протекла в «век» королевы Виктории. Таким образом, обязанные своим происхождением политической истории, эти термины обрели определенный смысл в истории духовного развития, даже в литературной истории. И все-таки современная периодическая номенклатура весьма озадачивает нестрогой происхождения. Из церковной истории пришел термин «литература Реформации»; «Гуманизм» первоначально принадлежал истории умственного движения; история искусств ввела понятие «Ренессанс»; определенные политические события оставили после себя «литературу Республики» и «литературу Реставрации». Старый хронологический термин «литература XVIII века» воспринял сугубо литературные уточнения: «литература августинцев», «литература классицизма», «предромантизм» и «романтизм» — в чистом виде литературные термины, тогда как определения «викторианская», «эдвардианская» и «георгианская» восходят к именам правивших монархов. И такую же путаницу мы найдем почти в каждой национальной литературе: например, «колониальный период» в американской литературе — это термин политической истории, а «романтизм» и «реализм» — термины литературные.

Впрочем, отчасти оправдать этот терминологический сумбур может то обстоятельство, что изрядную путаницу вносит сама история. Как историки литературы мы в первую очередь обязаны уделить внимание идеям и концепциям, программам и персоналиям, которых придерживались сами писатели, а значит, волей-неволей принять их взгляд на периодизацию. Разумеется, в истории литературы никоим образом нельзя недооценивать таких свидетельств, как отчетливо сформулированные программы, манифесты, творческий самоанализ. И думается, что действительно, столь отчетливо сознающую свой смысл и назначение, всего лучше определить словом «движение»; тогда характеристика его будет аналогична историческому обзору тех или

нных событий и декретов. Что же касается литературного «периода», то в отношении его все эти программы — только материал, как история критики — лишь сопутствующий комментарий к истории литературы. Литературные документы эпохи имеют для нас вспомогательное значение, они не могут определить наши принципы периодизации. Происходит это совсем не потому, что нам непременно свойствен более глубокий взгляд на вещи: просто у нас есть преимущество — мы видим прошлое в свете настоящего.

Необходимо также отметить, что вся эта нахватавшаяся отовсюду терминология в обозначаемые эпохи не имела употребления. Например, в английском языке определение «Эпоха гуманизма» впервые зафиксировано в 1832 году, «Ренессанс» — в 1840, «елизаветинцы» — в 1817, «августинцы» — в 1819 и «романтизм» — в 1844 году.

Эти даты приводятся в «Оксфордском словаре», однако вряд ли можно им вполне доверять, поскольку определение «августинцы» sporadически появлялось уже с 1690 года, а «романтизм» встречается у Карлейля в 1831. Все это означает лишь, что литературный период и его наименование существуют не синхронно.

Известно, что романтики не называли себя романтиками*, по крайней мере в Англии. Лишь где-то к 1849 году к романтическому движению пристегнули Кольриджа и Вордсворта, объединив их с Шелли, Китсом и Байроном. В «Литературной истории Англии конца XVIII — начала XIX веков» (1882) миссис Олифант не только обошлась без термина «романтизм», но и вообще не рассматривает как единое движение творчество «дейкистов», «школу конни» и «сатанизм» Байрона. Таким образом, принятая ныне периодизация английской литературы не имеет решительно никакого исторического обоснования. Только умышленно можно не видеть, что она представляет собой произвольный набор политических, литературных и художественных ярлыков.

Но если бы мы даже располагали безупречной периодизацией духовной истории человечества — в политической истории, в истории философии, искусств и так далее, — то и тогда литературная история не смогла бы перенять схему, полученную в работе с другими материалами, в решении специфических задач. В литературе нельзя видеть бесстрастное отражение, копию политического, общественного, наконец, даже интеллектуального развития человечества. Литературный критерий — и только он — определяет существо и границы литературного периода.

Не будет противоречия, если результаты наших исследований совпадут с выводами историков политической жизни и общественной мысли, с заключениями историков искусств и цивилизации. Главное, чтобы отправной точкой для нас было развитие литературы как литературы. Таким образом, «период» — только подраздел в ряду всеобщей эволюции. История

ческая характеристика периода возможна только в соотношении с переменной шкалой ценностей, которая в свою очередь должна быть выведена из «самого» исторического процесса. Таким образом, «период» есть отрезок времени, в который задает тон определенная система литературных норм и образцов и тип художественной условности, возникновение которых, равно как и распространение, расщепление, интеграция и исчезновение, может быть прослежено.

Разумеется, это не значит, что мы должны принять ту или иную нормативную систему как нечто обязательное. Нет, нам следует вывести ее из самой истории, обнаружить ее там как реальность. Например, «романтизм» не есть некое единое качество, вдруг распространяющееся, подобно заразе, чуме, и уж меньше всего это словесный ярлык. Это историческая категория или, пользуясь кантовской терминологией, «регулирующая идея» (а точнее, целая система идей), помогающая интерпретировать исторический процесс. Но обнаружили мы этот комплекс идей в самом историческом процессе. Такое понимание термина «период» отличается от обычно принятого, когда понятие переносится в психологический план, лишаясь исторического контекста. Когда подобные психологические или художественные типы обязаны своим наименованием установившейся исторической терминологии, это еще не повод для безоговорочного осуждения; однако нужно отчетливо сознавать, что такая же типология литературы будет весьма далека от предмета нашего разговора — истории литературы в узком смысле слова она не принадлежит.

Итак, «период» — это не родовое или видовое понятие, а некий отрезок времени, для которого характерна система норм, правомочно и неустранимо присутствующих в историческом процессе. Бездна попыток дать определение романтизма * свидетельствует о том, что понятие «период» не аналогично понятию категории в логике. В противном случае произведение искусства обезличивается, поглощается категорией. А это заведомо невозможно. Произведение искусства не выступает представителем некоего вида: оно только часть, которая в совокупности с другими произведениями и образует понятие периода. Иными словами, всякий частный момент существенно определяет целое. Исследование многочисленных определений романтизма *, может быть, ценно как показатель сложности схемы, с которой соотносится каждое такое определение, однако с теоретической точки зрения подобное исследование несостоятельно.

Нужно ясно сознавать, что «период» не есть идеальный тип, абстрактная модель или понятийная классификация: это отрезок времени, характеризующийся системой норм во всей ее целостности, которую, разумеется, не может реализовать никакое произведение искусства в отдельности. История периода в том и

заключается, чтобы фиксировать смену одной системы норм — другой. Итак, период есть отрезок времени, в котором нам видится некое единство; совершенно очевидно, что это единство может быть только величиной относительной. Это значит, что в определенный период времени известная схема норм реализовалась наиболее полно. Если бы единство, которым определяется тот или иной период, было величиной абсолютной, то периоды следовали бы друг за другом, как каменная кладка, без всякой преемственности. Потому-то в каждом периоде непременно присутствуют и пережитки предшествовавшей схемы норм, и зародыши будущей.

Взявшись написать историю определенного периода, исследователь встает перед проблемой описания; нужно уловить упадок одной системы условности и зарождение новой. Почему смена типа условности произошла в совершенно определенный момент? — это проблема историческая, общими рассуждениями ее не решить. Выдвигалось предположение: на каком-то этапе литературное развитие выдыхается и требует нового стимула. Русские формалисты называли этот процесс «автоматизацией»: эффективные для своего времени поэтические приемы постепенно вырождаются в банальность и штамп, которые публика уже не в силах переносить, ей уже нужно что-то другое, что-то прямо противоположное.

В этом случае схема развития аналогична колебаниям маятника: метание из одной крайности в другую рано или поздно дает «актуализацию» поэтического языка, образного строя и всех прочих «приемов». Однако эта теория оставляет открытым вопрос, почему развитие направилось именно по *этому* пути — ведь нельзя же всерьез свести всю сложность процесса к заурядным схемам колебаний. Есть точка зрения, согласно которой направление, в котором развивается литература, диктуется внешними обстоятельствами и запросами общественной среды. Все решительно перемены в литературной ситуации будут иметь своей причиной зарождение нового класса или по меньшей мере общественной группы*, которые и возьмются создавать свое собственное искусство. Так, в России до 1917 года классовая структура была выражена наиболее четко, и поэтому там перемены в общественной жизни часто находили соответствие в литературной эволюции. Но на Западе это соотношение будет уже далеко не обязательным.

Перемены в литературной ситуации пытались также объяснить вступлением в литературу нового поколения. После книги Курно «Мысли о развитии идей» (1872) эта теория нашла множество последователей, была внимательнейшим образом разработана — особенно в Германии, например в работах Петерсена и Векслера.

Позволительно, однако, усомниться, чтобы «поколение» как биологическая единица могло дать какое бы то ни было реше-

ние проблемы. Если условиться, что в одно столетие сменяются три поколения, например 1800—1833, 1834—1869, 1870—1900, то нельзя не признать, что на таком же основании должны существовать и такие ряды, как 1801—1834, 1835—1870, 1871—1901 и так далее. Ведь с точки зрения биологической все эти ряды абсолютно равноправны, и если поколение, родившееся около 1800, больше способствовало литературному развитию, нежели поколение, родившееся около 1815, то причины этого надо искать в чем-то другом. Одной биологией здесь не обойтись. Конечно, история знает эпохи, когда перемены в литературе совершались усилиями молодого поколения (*Jugendreiche*), примерно ровесниками: «Буря и натиск» в Германии, вообще эпоха Романтизма — вот самые яркие примеры. Формирует же эти поколения в некую цельность, скорее всего, то общественно-историческое обстоятельство, что в полной мере пережить важнейшие события, подобные Французской революции или обеим мировым войнам, дано не каждому возрасту, и всех лучше с этим справилась впечатлительная юность. Но это как раз пример того, каким решающим для литературы бывает иногда влияние общественной жизни.

Отыщется масса примеров обратного порядка — когда перемены в литературе характеризовались зрелым творчеством писателей старшего поколения. В целом же ни смена поколений, ни перемена мест общественных классов еще не дают удовлетворительного объяснения переменам в литературной ситуации. Это очень сложный процесс, он никогда не протекает одинаково. Отчасти его определяют внутренние закономерности, когда привычное приедается и рождается желание новизны, но играют роль и внешние обстоятельства — перемены в общественной и духовной жизни, в культуре.

Несть числа спорам, которые велись по поводу основных периодов современной литературной истории — «Ренессанс», «классицизм», «романтизм», «символизм», совсем недавно «барокко», — все эти понятия сплошь и рядом уточнялись и пересматривались*. Маловероятно, что в этих вопросах будет достигнуто хотя бы приблизительное единство взглядов, пока в теоретических положениях, которые выше мы старались хотя бы отчасти прояснить, царит сумбур и оппоненты навязывают дефинициям понятийное видовое содержание, как в логике, и путают «периодическую» терминологию с «типологической», а семантическую историю терминов с реальными изменениями стиля. Понятно, отчего А. О. Лавджой, и не он один, советовал вообще отказаться от таких определений, как «романтизм». Однако споры о литературных периодах хороши уже тем, что ставят на повестку дня самые разные проблемы литературной истории, например историю термина, программы, манифесты, и наряду с этим — реальные стилистические изменения, взаимосвязи литературного периода с другими сферами

человеческой деятельности; международные литературные связи в пределах рассматриваемого периода. Само слово «романтизм», действительно, пришло в английский язык поздно, однако уже в теоретических выступлениях Вордсворта и Колриджа заключалась новая программа, которую надобно рассматривать в соотношении с их поэтическим творчеством и с творчеством их современников. Утверждался новый стиль, однако первые ростки его пробились много раньше, уже в начале XVIII столетия. Мы имеем возможность сравнивать романтизм в Англии с романтическим движением во Франции и Германии, изучать параллели — как ложные, так и истинные — с романтизмом в изобразительных искусствах. Конкретная дата, конкретное место — и перед нами уже новые проблемы; вероятно, здесь не может быть общих правил. Казамьян заблуждался, полагая, что периоды сменялись с нарастающей быстротой и только в нынешнее время их колебания стабилизировались; ошибочны и попытки безапелляционно утверждать за теми или иными искусствами и даже народами первенство в освоении нового стиля. Конечно, не надо возлагать особых надежд на терминологическую определенность в характеристике периодов — одно слово не может нести множества оттенков. Но неправильно на этом основании проникаться скептицизмом и снимать проблему в целом, так как понятие периода, несомненно, одно из важнейших орудий исторического познания.

История национальной литературы в ее цельности — следующая и более широкая проблема, ее постановка сопряжена с еще большими трудностями. Нелегко проследить историю национальной литературы как искусства, если структура предлагает ориентиры, по сути своей не литературные, уводит к рассуждениям на темы национального духа и характера, которые имеют довольно косвенное отношение к изящной словесности. Множество проблем возникает, например, в случае с американской литературой: поскольку она создается на том же языке, что и другая национальная литература, развитие словесного искусства в Америке не вполне самостоятельно, в определенном отношении оно управляется более старыми и сильными традициями. Ясно, что развитие любой национальной художественной литературы выдвигает проблему, которую историк не вправе игнорировать, хотя она так до сих пор и не изучалась более или менее систематически. Нечего и говорить, что весьма далеким идеалом остается история, положим, группы литератур. То, что имеется в этом роде, мало обнадеживает: «Славянские литературы» Яна Махала, попытки Леонарда Ольшки дать историю всех романских литератур в Средние века. Истории мировой литературы в большинстве своем стремятся выявить магистральную традицию европейской литературы, объединяемой общим происхождением от древнегреческой и римской литератур, однако дальние идеологических обобщений либо поверхностных компиляций эти ра-

боты не заходят, за исключением, вероятно, превосходных очерков братьев Шлегелей, но они вряд ли помогут нам решить сегодняшние проблемы. Наконец, всеобщая история художественной литературы — все еще недостижимый идеал. Либо это работы слишком умозрительные и схематические, как «История зарождения и развития искусства поэзии» Джона Брауна, открывающаяся 1763 годом, либо они целиком посвящены вопросам статических типов в устной литературе, как трехтомник «Развитие литературы» Чедвиков.

В конце концов мы еще только начинаем учиться анализировать произведение искусства в его целостности. Еще несовершенна наша методология, непрочное ее теоретическое основание. Нам предстоит много поработать. Пусть не смущает нас то обстоятельство, что, помимо прошлого, история литературы имеет будущее, которое едва ли возьмет на себя неблагодарный труд залатывать дыры в системе, открытой прежними методами. Будем стараться выработать новый идеал литературной истории, новую методологию, которая позволит его реализовать. Если наш набросок идеала покажется чрезмерно «пуристским», ибо мы акцентируем историю литературы как искусство, то мы, со своей стороны, не отказываем в правомерности никакому иному подходу и убеждены только в одном: спасительным противоядием от экспансионизма, которому на протяжении последних десятилетий была подвержена литературная история, может послужить концентрация. Явно сознавая взаимоотношения между различными методами, исследователь застрахован от путаницы в понятиях — даже в том случае, если его методология вмещает различные подходы.

ГЛАВА I

К с. 31. Поп, Александр (1688—1744) — английский поэт. Рационалист и классицист, сторонник «хорошего вкуса», подражал античным авторам, однако использовал рифмованный стих и строфическую форму в своем известном переводе «Илиады» и «Одиссея».

Пейтер, Уолтер Хорейшо (1839—1894) — английский писатель, критик, искусствовед. Автор книги «Очерки по истории Ренессанса» (1878), в которую вошли эссе о художниках и поэтах итальянского Возрождения. Сторонник «чистого искусства», «чистой» красоты, он стремился поставить на первый план лишь вопросы формы и стиля, игнорируя реальное жизненное содержание, сюжет, материал художественных творений.

Саймондс, Джон Аддингтон (1840—1893) — английский поэт, критик и историк эстетических учений, автор многочисленных этюдов и эссе о древне-греческом и итальянском искусстве эпохи Ренессанса.

К с. 33. Ричардс, Айвор (1893) — английский теоретик литературы, лингвист и психолог, автор широко известных работ «Принципы литературной критики» (1924), «Наука и поэзия» (1926), «Практическая критика» (1929), «Как прочесть страницу» (1943) и др., один из основоположников т. н. семантического направления в критике. Главным Ричардс полагает языковой анализ, поиск богатейших оттенков слова. Считается одним из предтеч американской «новой критики».

Дильтей, Вильгельм (1833—1911) — немецкий философ-идеалист, неокантинец, основоположник иррационалистической «философии жизни», утверждавший, что жизнь духа в отличие от природы не поддается объяснению, а может быть лишь понята интуитивно; в художественном произведении отражается не действительность, а лишь внутренняя жизнь писателя, его «необъяснимый» дух. Один из предшественников фрейдизма.

Виндельбанд, Вильгельм (1848—1915) — немецкий философ-идеалист, автор известных трудов по истории философии («История древней философии», 1888; «История новой философии», в 2-х т., 1878—1880). Определяя последнюю как науку о ценностях, считал, что в отличие от естественных наук, изучающих общее, закономерное, исторические науки имеют дело с исключительным и неповторимым.

Рикерт, Генрих (1863—1936) — немецкий философ, неокантинец, последователь В. Виндельбанда.

К с. 34. Кроче, Бенедетто (1866—1952) — итальянский философ, историк и теоретик литературы, критик, автор многочисленных работ о творчестве Данте, Ариосто, Шекспира, Корнеля, Стендаля и др. Стоял на позициях неогегельянства.

Казамьян, Луи (1877—1965) — французский литературовед, профессор Сорбонны, автор фундаментальной «Истории английской литературы» (1924) (совместно с Эмилем Легуа). В определенной мере придерживался принципа историзма, исследуя литературные явления в связи с общественными и идейными течениями.

К с. 35. ...для достижения целей, преследуемых литературоведением, не может быть применен ни один общий закон... — В этом тезисе сказались идеализм, эклектическая позиция авторов книги. Принципы историзма, классовости, рассмотрения произведения в единстве формы и содержания и др., выдвигаемые марксистским литературоведением, ведут не к игнорированию, а, напротив, более глубокому осмыслению конкретных явлений литературы.

...а век доктора Джонсона... — Речь идет о Сэмюэле Джонсоне (1709—1784), английском писателе, лексикографе, литературном критике. Был необычайно популярен у современников, создавших своеобразный «культ Джонсона», говоривших о «веке Джонсона». В своих воззрениях на литературу Джонсон отказался от классических эстетических принципов, утверждая основы просветительского реализма.

ГЛАВА 2

К с. 36. Гринлоу, Эдвин — американский литературовед, автор работ о Дж. Чосере, Э. Спенсере и теоретического исследования «Литература и жизнь» (1930).

К с. 37. Беркли, Джордж (1685—1753) — английский философ, субъективный идеалист, принимал активное участие в идейной борьбе в начале XVIII века как убежденный консерватор в политике и противник материализма и просветительства. Развернутую критику его взглядов дал В. И. Ленин в своей книге «Материализм и эмпириокритицизм».

...Юм, Дэвид (1711—1776) — английский философ, субъективный идеалист, автор знаменитого труда «Исследование человеческого разума» (1748), в котором пересматриваются некоторые постулаты просветительской идеологии, в частности представление о всемогуществе человеческого разума. Скептик и агностик, сомневающийся к некой извечной «доброте» человеческой природы, Юм исходил из принципа эгоизма как определяющего мотива поведения людей. Идеи Юма оказали влияние на английскую литературу в пору начавшегося кризиса Просвещения, в частности на позднего Филдинга и особенно на Стерна и Голдсмита.

Батлер, Джозеф (1692—1752) — английский философ-идеалист и теолог, епископ Бристоля, выступал против рационализма Просвещения.

Гиббон, Эдвард (1737—1794) — английский историк, автор знаменитого труда «История разрушения и упадка Римской империи», в котором нашли преломление идеи просветительской философии XVIII века.

Берк, Эдмунд (1729—1797) — английский публицист и политический деятель, противник Французской революции. Автор известного труда «Философский экскурс в происхождение наших идей о возвышенном и прекрасном» (1756), оказавшего воздействие на формирование эстетических принципов романтизма, а также на художественные воззрения Лессинга, Ф. Шиллера.

Смит, Адам (1723—1790) — английский экономист и философ, представитель классической буржуазной политической экономии, автор известного труда «Исследование о природе и причинах богатства народов» (1776).

К с. 38. Гексли (Хаксли), Томас (1825—1895) — английский естествоиспытатель, ближайший соратник Ч. Дарвина и популяризатор его учения, отстаивавший дарвинизм от нападок клерикальных и реакционных кругов.

К с. 39. *Лейбниц, Готфрид Вильгельм* (1646—1716) — немецкий философ-идеалист, математик, физик, изобретатель, историк, филолог. Как языковед разрабатывал теорию исторического происхождения языков, их классификацию, изучал вопросы синонимии.

К с. 43. *Боссюэ, Жак* (1627—1704) — французский писатель, церковный деятель, епископ, автор известных трудов «Рассуждение о всеобщей истории» (1681), «Политика, извлеченная из Священного писания» (1709), отстаивавших абсолютизм и клерикализм. Стиль Боссюэ отличался красочностью, точностью и метафоричностью.

К с. 44. *Фишер, Фридрих Теодор* (1807—1887) — немецкий философ, гегельянец, эстетик, автор курса лекций по эстетике (1846—1858); тяготел к психологизму, разработал теорию «вчувствования», согласно которой основой эстетического восприятия является суммирование «сопровождающих представлений» в сложном, многосоставном процессе. Эстетические идеи Фишера были подвергнуты критике К. Марксом и Н. Г. Чернышевским.

Гартманн, Эдуард, фон (1842—1906) — немецкий философ-идеалист, последователь Шопенгауэра и Шеллинга. Считал основой всего сущего бессознательное духовное начало, образующее абсолютное единство воли и идеи.

Фидлер, Конрад (1841—1895) — немецкий эстетик, основоположник формалистической «теории видения» и «формотворчества». Считал, что в основе восприятия искусства лежит «чистое созерцание», ведущее к познанию «чистой формы» предметного мира.

Гильдебранд, Адольф (1847—1921) — немецкий искусствовед, автор исследования «Проблема формы в изобразительном искусстве».

Риль, Вильгельм Генрих (1823—1897) — немецкий философ и эстетик, идеалист, автор исследований по вопросам истории мировой культуры и музыки.

ГЛАВА 3.

К с. 47. *Лебоссю, Рене* (1631—1689) — французский писатель и теолог, автор известного труда «Трактат об эпической поэме» (1675), вызвавшего похвалу Буало и критику Вольтера.

К с. 48. *Эдлер, Мортимер* (р. 1902) — американский философ, профессор Чикагского университета (1942—1952), автор книг «Искусство и благоразумие» (1937), «Как читать книгу» (1940), «Диалектика морали» (1941) и др.

Берк, Кеннет (р. 1897) — американский поэт и критик, занимался преимущественно вопросами стиля и формы, автор известных работ «Философия литературной формы. Исследования символических действий» (1941), «Грамматика мотивов» (1945), «Риторика мотивов» (1950) и др., в которых он связывает литературное творчество с глубоко скрытыми внутренними мотивами поведения человека. Видный представитель т. н. «новой критики».

К с. 49. *Элиот, Томас Стирнс* (1888—1965) — англо-американский поэт и теоретик искусства, лауреат Нобелевской премии по литературе. Его эстетические теории сыграли роль в формировании методологии «новой критики». Сторонник неоклассицистических принципов, выступал за подавление эмоционально-личного, романтического элемента в поэзии, подчинение художника рациональному началу, строгой литературной традиции.

Арнольд, Мэтью (1822—1888) — английский поэт и теоретик искусства, автор работ «Критические эссе» (1865—1888), «Культура и анархия» (1869), «Литература и догма» (1873); видел в распространении образования и культуры средство перестройки общественных отношений на началах справедливости.

К с. 50. *Рэнсом, Джон Кроу* (р. 1888) — американский поэт и критик, был основателем журнала «Кеньон ревью», автор книг «Плоть мира» (1938), «Новая критика» (1941), один из ведущих теоретиков и практиков этой школы. Как и большинство «неокритиков», отказывается от рассмотрения литературы в общественном, историко-культурном и биографическом аспектах, сосредоточиваясь на анализе замкнутого «текста», прежде всего поэтического, как самоценного организма, в исследовании которого он использует ряд плодотворных частных приемов.

Паломник и Простак — героиня аллегорической поэмы Беньяна «Путь паломника».

«Эписин». — Имеется в виду комедия Бена Джонсона (1573—1637) «Эписин, или Молчаливая женщина».

К с. 51. *Форстер, Эдвард Морган* (1879—1970) — английский писатель, автор известных романов «Куда боятся ступить ангелы» (1905), «Комната с видом» (1908), «Поездка в Индию» (1924). В своей теоретической работе «Аспекты романа» (1937) выступает в защиту реализма против модернизма.

Истмен, Макс (1883—1969) — американский критик, автор труда «Литературное сознание и его место в мире науки» (1935). Начал свою деятельность в 1910-е годы в рядах радикального движения в США, с которым порвал, перешел на троцкистские позиции, выступал с клеветническими нападками на советскую литературу. Этот аспект его «деятельности» получил освещение в известной книге А. А. Беляева «Идеологическая борьба и литература» (1976).

К с. 53. ...Элиот ставит Данте выше Шелли и даже выше Шекспира. — Элиот осуждал тенденциозно-политическое начало у Мильтона, Байрона, не принимал романтического «беспорядка», неопределенности (у Шелли); даже Шекспир не был для него приемлем своим ренессансно-гуманистическими чертами.

Маклиш, Арчибалд (р. 1892) — американский поэт, драматург, публицист, в 30-е годы принимал участие в антифашистском литературном движении. Занимался также общестетическими вопросами, изучал природу поэзии, ее воздействие на человеческие чувства, ее возможности и назначение, исследовал творчество Э. Дикинсон, Ийтса, Рембо, Китса (в сб. «Поэзия и опыт», 1961).

К с. 54. *Лэнгер, Сьюзен Кэтрин* (р. 1895) — американский философ и эстетик, автор известного труда «Философия в новом ключе» (1942), в котором философия, мораль, нравы и эстетика рассматриваются как особые формы символизма. Отказывается от исторического содержания литературы, видит в произведении искусства «текст огромного мифа, созданного человечеством, в котором в бесконечных вариантах изображаются немногие основные ситуации».

...«пропагандой» можно назвать определенный вид искусства, его самый низкий вид... — Здесь и далее авторы книги высказывают свои суждения о пропаганде, которую они отождествляют с прямолинейной дидактикой. При этом «пропаганда» объявляется несовместимой с «художественностью». Известно, что подобного рода представления служили буржуазно-охранительному литературоведению теоретическим основанием для нападок на искусство социально-критической, революционной направленности, равно как и на марксистскую эстетику, которой приписывались утилитарные представления о природе и назначении литературы. Между тем, разрабатывая проблему идейности, тенденциозности в искусстве, марксистская критика постоянно учитывает, как идея, философия произведения находят свое эстетическое воплощение. Известно, в частности, положение Ф. Энгельса, писавшего: «Тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. I. М., 1967, с. 5).

Белджион, Монтгомери (р. 1892) — английский философ и литературовед, автор исследований о Г. Чаллесе, Д. Юме и теоретического труда «Наша современная философия жизни» (1929).

К с. 55. Содержание термина «катарсис» у Аристотеля остается предметом полемики. — В своей «Поэтике» Аристотель пишет о «катарсисе» как о «трагическом очищении», однако, что следует понимать под «очищением», остается до сих пор не вполне ясным. Так, в этической теории Маджи говорится о том, что трагедия очищает человека от пороков; согласно эстетико-этической теории Целлера, трагедия успокаивает аффекты страха и сострадания, будучи произведением искусства и утверждая общечеловеческие законы нравственности. Медицинская теория Бернайса исходит из искусственно усиленных в душе зрителя соответствующих чувств. Существует и ряд религиозных теорий «катарсиса». Наряду с законченными теориями предпринято немало попыток истолковать самый термин; этим, в частности, занимался Гёте, сказавший: «...Когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоническим примирением этих страстей. Под «катарсисом» он (Аристотель) разумеет эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений».

К с. 56. Брэдли, Эндрю Сесил (1851—1935) — английский литературовед, известный своим фундаментальным трудом «Трагедия Шекспира» и исследованиями в области поэзии.

ГЛАВА 4

К с. 57. Бекх, Август (1785—1867) — немецкий философ-идеалист, автор фундаментального труда «Энциклопедия и методология филологических знаний» (1867).

К с. 58. Сент-Бёв, Шарль Огюстен (1804—1869) — французский критик, близкий к социологической школе, создал большое число литературно-критических портретов поэтов, писателей, художников, стремясь воскресить эпоху, в которую они жили, а также воссоздавая их личные черты, характеры, склонности и т. д.

Блэкмур, Р. П. (р. 1904) — литературный критик, поэт, автор известных трудов «Язык как жест» (1952), «Форма и ценность в современной поэзии» (1957). Видный представитель т. н. «новой критики».

К с. 60. В последние годы «историзм» прямо или косвенно дает о себе знать и в литературоведении Англии и США. — Это весьма знаменательное свидетельство авторов книги, с удовлетворением констатирующих кризис некогда влиятельных школ, базирующихся на формалистическом, «внеисторическом» подходе к литературе; прежде всего это относится к «новой критике». Однако само понятие «историзм» у Уэллеса и Уоррена остается узким, ограниченным, далеким от того смысла, который вкладывают в него литературоведы-марксисты.

Крэйг, Хардин — английский литературовед, автор книг «Интерпретация Шекспира» (1949), «Литература английского Ренессанса. 1485—1600» (1966), «Новый взгляд на Шекспира» (1961) и др.

Тьюв, Розмонд (р. 1903) — американский литературовед, автор книг «Елизаветинцы и метафизическое воображение» (1947), «Прочтение Джорджа Герберта» (1952) и других работ, посвященных исследованию поэтики «метафизиков». В них она полемизирует с тезисом «неокритиков», которые видят в поэтах-«метафизиках» XVII века прямых предшественников современной модернистской поэзии.

Шпенглер, Освальд (1880—1936) — немецкий философ, историк и публицист, один из основателей современной философии культуры, автор сенса-

ционной книги «Закат Европы», в которой пишет о кризисе западного мира. В своей историософии Шпенглер сводит всю духовную деятельность человечества к внушениям коллективной «души», олицетворяющей ту или иную культуру.

К с. 63. *Новые гуманисты* — представители идеалистического течения в американской эстетике и критике, активного в 20-е — начале 30-х годов. Осуждали современное критико-реалистическое направление в литературе (Т. Драйзер, К. Сэндберг, С. Льюис, Г. Менкен и др.), обвиняя его в «вульгарности» и «примитивизме», выступая в защиту политического консерватизма, «стандартов утонченности» и «централизующей силы религиозного убеждения». Явились одними из предшественников «новой критики».

Неотомисты — сторонники идеалистической философской доктрины католической церкви, исходящей из учения Фомы Аквинского в его модернизированной версии.

ГЛАВА 5

К с. 65. *Ампер. Жан Жак* (1800—1864) — французский литературовед, автор трудов по истории французской литературы, а также о творчестве Данте, германском и скандинавском эпосе.

К с. 66. *Сравнительное литературоведение, или сравнительно-историческое литературоведение* — раздел истории литературы, изучающий международные литературные связи и отношения, разного рода контакты и влияния в их исторической обусловленности. Буржуазная компаративистика (во Франции ее представляют Ф. Бальденсперже, П. Ван Тигем, в США — Р. Уэллек, В. Фридерикс, в ФРГ — К. Вайс и др.), накопившая большой фактический материал, страдает общими недостатками методологического характера: эмпиризмом, интерпретацией отдельных фактов, «изъятых» из историко-литературного контекста, из системы мировоззрения и стиля сопоставляемых писателей, и т. д. В России в XIX веке первые работы в области сравнительно-исторического изучения литератур были выполнены Н. И. Стороженко, А. И. Кирпичниковым, В. Ф. Коршем и др., важную роль сыграл А. Н. Веселовский — основоположник этого направления в русской дореволюционной науке. После дискуссии в ИМЛИ АН СССР в 1960 г. о проблемах взаимосвязей и взаимовлияний в советском литературоведении началось интенсивное развитие исследований такого рода, в частности в связи с созданием «Истории всемирной литературы» в 10 томах. Выдающимися трудами в этой области стали исследования М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, Г. И. Ломидзе и др.

Науман, Ганс (1886—1951) — немецкий языковед, фольклорист и историк культуры.

К с. 67. *Бальденсперже, Фернан* (1871—1958) — французский литературовед, был профессором ряда французских университетов, с 1936 по 1945 г. работал в США. Один из крупнейших специалистов в области сравнительного литературоведения, автор фундаментальной «Библиографии по сравнительному литературоведению» (1950) (совместно с В. Фридериксом). Большинство работ посвящено французской, английской и немецкой литературе.

К с. 68. *Уравнивая понятия «мировая» и «всеобщая» литература...* — Следует отметить, что вокруг смысла этих понятий до сих пор не утихают дискуссии. Так, на IV конгрессе компаративистов французский литературовед Р. Этьямбль прочел доклад «Не следует ли пересмотреть понятие «всемирная литература»?», в котором, в частности, указал на два основных толкования этого термина: «многие литературы в их разнообразных контактах» и «некая целостность». Склоняясь к концепции «некой целостности», т. е. «наднациональ-

ного синтеза», Р. Этьямбль обнаружил все ту же приверженность к позитивистской методологии и эклектизм, в силу которых нивелировалась специфика развития национальных литератур. Советские исследователи рассматривают литературу разных стран и эпох в свете марксистско-ленинской концепции единства мирового исторического процесса как проявление в разнообразных, исторически обусловленных формах общих закономерностей развития мировой литературы. (См. фундаментальную работу И. Г. Неупокоевой «История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа». М., «Наука», 1976.)

Говоря о «мировой литературе», он подразумевал эпоху, когда все литературы сольются в одну. — Авторы «Теории» в дальнейшем истолковывают мысль Гёте достаточно вольно, в духе «унификации» мирового литературного процесса. Между тем нельзя забывать о глубоком внимании Гёте к национальным литературам, в том числе к молодым, к их фольклору и т. д.

К с. 69. Шлегель, Фридрих (1772—1829) — немецкий критик, философ и поэт, теоретик романтизма («Йенской» школы), занимался историей литературы («Лекции о древней и новой литературе», 1813). Шлегель, Август Вильгельм (1767—1845) — брат Фридриха, историк литературы, критик и поэт-переводчик. Исследовал как древнюю, так и современную смутно романтическую литературу, разрабатывал теорию художественного перевода, переводил Шекспира, Кальдерона, Петрарку.

Сисмонди, Жак Шарль (1773—1842) — швейцарский экономист и историк. В. И. Ленин характеризовал его взгляды как экономический романтизм (Полн. собр. соч., т. 2, с. 111—242). Автор многочисленных работ по истории Франции и Италии.

Хеллэм, Генри (1777—1859) — английский историк и литературовед, автор книги «Введение в европейскую литературу» (1837—1839).

Спенсер, Герберт (1820—1903) — английский философ и социолог, один из основоположников позитивизма, сторонник социального дарвинизма. Эти стороны его учения оказали известное влияние на литературу (в частности, на Д. Лондона, Т. Драйзера).

К с. 70. Курциус, Эрнст Роберт (1886—1956) — немецкий литературовед, автор книг «Бальзак» (1923), «Французский дух в новой Европе» (1925), «Джеймс Джойс» (1929). Близок к школе К. Фосслера, ставящего в центр исследования анализ индивидуального стиля, словаря писателя, что он успешно продемонстрировал, рассматривая творчество С. Георге, М. Пруста, Т. С. Элиота и др.

Ауэрбах, Эрих (1892—1957) — западногерманский литературовед, специалист по романским языкам и литературам, автор известного труда «Мимесис» (1953), переведенного на многие языки, являющегося одним из наиболее масштабных трудов, отражающих высшие достижения прогрессивной буржуазно-эстетической мысли в XX веке. О нем см.: Г. М. Фридлендер. Э. Ауэрбах и его «Мимесис». — В кн.: Э. Ауэрбах. Мимесис. М., «Прогресс», 1976.

Предстоит вновь создать историю литературы, в которой были бы преодолены национальные границы и осуществлен определенный синтез. — Эта концепция некой «панацональной» литературы получила в последнее время распространение в трудах зарубежных компаративистов. Вскрывая методологическую несостоятельность подобной концепции и ее антинаучность, И. Г. Неупокоева пишет: «Целое всемирной литературы оказывается выхоленным, безнациональным «целым». На месте обещавшегося «синтеза» встает лишь подобие обобщения, лишенное реального содержания» (И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. М., «Наука», 1976, с. 67).

...литература едина, как едино человечество... — Этот тезис, отражающий эклектическую и подклассовую позицию авторов, не может не вызвать возражения. Естественно, что ученым, работающим в области сравнительного литературоведения, следует повышать свою лингвистическую подготовку, общефилософическую культуру. Однако, сопоставляя явления разных национальных литератур, нельзя ограничиваться «текстом», необходимо учитывать своеобразие исторических, экономических условий, в которых развивается культура разных народов, особенности социально-классовой позиции писателей, являющихся объектом сопоставительного анализа.

К с. 71. Возрождение охватило Польшу, но его не было ни в России, ни в Чехии... — Несколько категорическое утверждение авторов книги. Страны Центральной и Восточной Европы по-своему участвовали в развитии ренессансной культуры: в Чехии оно нашло отражение в работах скульптора П. Парлержа, живописца Теодорика, в светском зодчестве (Летний дворец в Праге) и др.; в Россию в XV—XVI вв. влияние Ренессанса проникло благодаря работе итальянских архитекторов в Кремле.

К с. 72. Европа в интеллектуальном отношении, несомненно, представляла собой единое целое. — Это положение не соответствует исторической действительности; здесь авторы игнорируют различие социально-классового развития европейских регионов в период, последовавший за падением Римской империи.

Надлер, Иозеф (р. 1884—1963) — немецкий литературовед, фольклорист, пытался приспособить свою методологию к нуждам национал-социалистского «учения», эклектически соединив примитивный биологизм с романтической концепцией «души народа».

К с. 73. ...мы сумеем подвергнуть точному анализу те пути, которыми каждая литература приближается к общеевропейской традиции. — Этот тезис отражает «европоцентристские» представления авторов книги, которые, кстати, в своем труде игнорируют богатейший художественный опыт славянских, восточных, латиноамериканских, африканских и др. литератур.

ГЛАВА 6

К с. 75. Хотсон, Лесли (р. 1897) — английский историк и литературовед, исследователь елизаветинской эпохи, творчества Шекспира и его окружения. В своей книге «Смерть Кристофера Марло» (1925) он ввел в научный обиход многие факты, неизвестные в течение почти 300 лет, которые приоткрыли завесу над историей гибели поэта. Им был также найден ряд писем Шекспира.

К с. 77. Бедье, Жозеф Шарль (1864—1938) — французский филолог-медиевист, автор фундаментального труда «Эпические сказания» (1908—1913), в котором, игнорируя народную, фольклорную основу эпоса, утверждал, что эпос лишь художественная обработка религиозных легенд. Известен своими размышлениями в области рыцарского романа и стилизованным изложением «Тристана и Изольды».

К с. 79. Перси, Томас (1729—1811) — шотландский поэт и священник, приобрел известность как собиратель и издатель манускриптов древнешотландской поэзии. Оказал влияние на В. Скотта и романтиков, пробудив их интерес к англо-шотландской старине.

Мазервелл, Уильям (1797—1835) — шотландский поэт и антиквар, автор книги «Старые и новые менестрели» (1827).

Чайлд, Френсис Джеймс (1825—1896) — американский филолог, известностью пользуются его «Английские и шотландские баллады» (1857—1858) в

8 томах, а также «Английские и шотландские народные баллады» (1883—1898) в 5 томах; также издал том поэзии Э. Спенсера.

Уилсон, Джон Довер (1881—1970) — английский шекспировед, автор книг «Подлинный Шекспир» (1932), «Рукопись шекспировского «Гамлета» (1934), «Что происходит в «Гамлете» (1935), «Жизнь в шекспировской Англии» (1911) и др. В работах Д. Уилсона, тяготеющего к культурно-исторической школе, дана конкретная интерпретация образов Шекспира. Если в XIX веке каноническим считался текст т. н. кембриджского издания, то в XX веке имеется несколько новых авторитетных научных изданий.

Теобальд, Льюис (1688—1744) — английский литературовед. Издал Шекспира в 7 томах, что поставило его в ряд самых ранних комментаторов шекспировских текстов.

К с. 84. Тирвиг, Томас (1730—1786) — английский литературный критик, автор трудов о Шекспире, Чосере, «Поэтике» Аристотеля. Приобрел известность, доказав, что «Поэмы Роули» Т. Чаттертона являются мистификацией.

Мэлон, Эдмунд (1741—1812) — ирландский литературный критик, шекспировед, автор труда «Опыт установления порядка, в котором были написаны Шекспиром его пьесы» (1778).

Робертсон, Джеймс Мак Киннон (1856—1933) — английский журналист, политический деятель и шекспировед. В своих работах о Шекспире пытался доказать, что в большинстве произведений, составляющих его «Канон», имеются страницы и сцены, написанные другими драматургами, его современниками.

К с. 86. ...споры вокруг «Оссиана» Макферсона... — Шотландский учитель Джеймс Макферсон (1736—1796), любитель фольклора, слышавший предания и песни гэльских кельтов, написал произведения по их мотивам, которые издал в 1765 году под названием «Сочинения Оссиана», выдав эти произведения за эпические песни, якобы принадлежащие перу ирландского барда Оссиана (III в. н. э.). «Оссиан» оказал огромное влияние на Гёте, европейских романтиков, стимулировал их интерес к устному народному творчеству.

«Слово о полку Игореве» ... совсем недавно было истолковано как подделка... — Вскоре после издания «Слова», памятника XII столетия, и гибели его списка стали высказываться сомнения в его подлинности (О. И. Сенковский, М. Т. Каченовский); эта точка зрения поддерживалась в конце XIX в. Л. Лене, в 30-х годах XX века А. Мазоном. В последнее время версию о более позднем создании «Слова» защищал А. А. Зимин. Советские (Д. С. Лихачев), западноевропейские и американские филологи привели убедительную научную аргументацию в пользу подлинности «Слова».

К с. 87. В этой главе шла речь о вопросах... — Фактически здесь и выше идет речь не о литературной критике в нашем понимании, а о некоторых вспомогательных дисциплинах, связанных с историей литературы, в частности текстологии, комментировании, редактировании, палеографии и др. Мы исходим из того понимания критики как «движущейся эстетики», которое дал В. Г. Белинский; отсюда проистекают и иные задачи, стоящие перед ней.

ГЛАВА 7

К с. 91. Сперджен, Кэролайн (1869—1942) — английский филолог, исследователь Чосера, Китса, Шекспира, представитель того направления в критике XX века, которое изучает шекспировскую образность; ее главный труд — «Образность Шекспира и о чем она свидетельствует» (1935). Известный литературовед из ГДР Р. Вейман пишет по поводу работ К. Сперджен, что занятия метафористикой и образностью, конечно, правомерны с научной

точки зрения. «Однако, когда все внимание уделяется языковым образам, — добавляет он, а основным элементам драматургического высказывания внимания не уделяется или они вообще отбрасываются, тогда оказывается совершенно невозможным рациональный метод исследования» (Р. Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., «Прогресс», 1965, с. 148).

Брандес, Георг (1842—1927) — датский литературный критик, был близок к культурно-историческому методу Тэнна. Романтико-идеалистические представления о роли яркой личности, «героя» в истории сказались в его биографии Шекспира (1895—1896).

Харрис, Фрэнк (1854—1931) — американский романист, биограф и драматург, автор биографической книги «Шекспир как человек» (1909), построенной во многом на домыслах.

Хэзлит, Уильям (1778—1830) — английский критик и публицист, теоретик романтизма. Анализировал в духе романтической эстетики образы Шекспира. («Лекции о драматической литературе елизаветинской эпохи») (1920).

Науден, Эдвард (1843—1913) — ирландский шекспировед, представитель культурно-исторической школы, автор трудов «Шекспир. Критическая оценка его мирозерцания и искусства» (1875), «Шекспир: сцены и характеры» (1876) и др.

К с. 94. *Терри, Элен* (1848—1928) — знаменитая английская актриса, с блеском выступала в шекспировском репертуаре (Порция, леди Макбет).

К с. 95. *Мор, Пол Элмер* (1864—1937) — американский критик, представитель консервативно-охранительной эстетской школы «Новый гуманизм».

Мур, Томас (1779—1852) — английский поэт, написавший первую биографию своего друга Байрона, в которой он стремился защитить его от нападок врагов.

ГЛАВА 8

К с. 96. *Фрейд... видел в писателе одержимого неврастеника, которого творчество удерживает от полного краха.* — Свой метод психоанализа З. Фрейд (1856—1939) распространил на явления как общественной, так и индивидуальной жизни в книге «Леонардо да Винчи, этюд по психосексуальности», статьях «Поэт и фантазия», «Достоевский и отцеубийство» и др. Фрейд изложил свою психоаналитическую теорию искусства, базирующуюся во многом на его учении о сновидениях. В последних он видел «сущность человека», средства, облегчающие «доступ нашего познания к скрытым тайникам души», а также разработал метод толкования и расшифровки сновидений. Искусство, по мысли Фрейда, сродни сновидениям, оно выражает болезненную, неврастеническую природу художника; искусство выступает при этом как сублимация сексуальных влечений и агрессивных тенденций, происходящих из сферы бессознательного. Фрейдистская интерпретация искусства и литературы получила критическую оценку в работах советских исследователей М. Афанасьева, В. Днепров, Р. Досельцева, Я. Засурского, Д. Урнова и др.

К с. 97. *Многие писатели не приняли ортодоксального фрейдизма.* — С этим нельзя не согласиться. Так, в комедии американского драматурга Сьюзен Гласснелл «Подозрительные желания» высмеивается бездумное увлечение психоанализом, в романе Альберто Моравиа «Презрение» есть страницы, критически оценивающие фрейдистскую интерпретацию «Одиссеи» Гомера; ирландский писатель Фрэнк О'Коннор произносит над комплексами Фрейда в повелле «Мой «эдипов комплекс» и т. д.

Неофрейдизм — направление в философии и психологии, получившее распространение в конце 1930-х гг. в результате кризиса ортодоксального фрейдизма, представлено психологами Э. Фроммом, К. Хорни, социологом А. Кардинером. В основе лежит принцип социального или культурного детерминизма, который в отличие от биологизма Фрейда исходит из решающей роли среды в формировании личности; отвергается учение о «либидо» и «сублимации». См.: В. М. Лейбин. Психоанализ и философия неофрейдизма. М., 1977.

К с. 98. Йенш, Эрих (1883—1940) — немецкий психолог и философ, проводил эксперименты в области зрения, пространственного восприятия, стремясь установить более тесные контакты между психологией и философией.

Юнг, Карл (1875—1961) — швейцарский психолог и философ культуры. Заимствовав у Фрейда концепцию о примате бессознательного над сознанием, он вместе с тем модифицировал его учение, введя понятие «коллективного бессознательного» и «архетипа». Изучая фантазию, творящую образы, психологию поэта, Юнг стремился познать «архетипическую» природу его созданий («Фауста», «Улисса» и др.). Анализ эстетической теории К. Юнга дан у С. Аверинцева в работе «Аналитическая психология» К. Юнга и закономерности творческой фантазии». — В сб.: О современной буржуазной эстетике, вып. 3. М., 1972.

К с. 99. Рибо, Теодюль Арман (1839—1916) — французский психолог, пионер экспериментальной психологии. Автор известного труда «Опыт исследования творческого воображения» (русс. пер. 1901).

К с. 101. Шнайдер, Элизабет (р. 1897) — американский филолог, автор работ об английских поэтах-романтиках (Хэзлите, Колридже); речь идет о ее монографии «Кольридж, оппум и «Кубла хан» (1953).

Де Квинси, Томас (1785—1859) — английский писатель, романтик, приобрел известность своей автобиографической повестью «Исповедь курильщика оппума» (1821), в которой рассказ о его нелегкой жизни соединяется с описаниями видений наркомана; оказал влияние на декадентскую литературу.

К с. 106. Уолтер Шенди — один из главных героев романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1760—1767), чудак, тип беспомощного и трагикомического педанта, мнящего себя философом, в образе которого писатель зло иронизирует над отвлеченно-рационалистическим мышлением.

Локк, Джон (1632—1704) — английский философ, сенсуалист, автор трактата «Опыт о человеческом разуме», в котором дает философское обоснование концепции «естественного» человека. Оказал сильное влияние на английских писателей-просветителей, в частности Л. Стерна.

Дестют де Траси, Антуан (1754—1836) — французский философ, член Генеральных Штатов (1789), был назначен Директорией членом Комитета по народному образованию, один из ведущих идеологов наполеоновского режима; в эпоху Реставрации пэр Франции.

Эйкен, Конрад (1889—1973) — американский писатель и критик. В его литературоведческих работах о Г. С. Элиоте, Д. Г. Лоренсе, Ф. М. Достоевском заметно влияние психоаналитической теории Фрейда.

Фрэнк, Уолдо (1889—1967) — американский писатель, критик, культурфилософ. В некоторых его романах 20—30-х годов («Рахаб», «Праздник», «Белое лицо», «Смерть и рождение Дэвида Маркенда») отразилось увлечение фрейдизмом.

К с. 107. В этом приеме совсем мало от науки и решительно ничего «реалистического». — Этот тезис представляется излишне категоричным и не всегда справедливым. Советские исследователи (В. В. Павшева, Т. Л. Мотылева, Д. М. Урнов и др.) видят в «потоке сознания» дальнейшее развитие средств психологического анализа, в частности «внутреннего монолога», боль-

шими мастерами которого явились Стендаль и Л. Н. Толстой, у последнего он был средством художественного воплощения диалектики души. Если для «чистых» модернистов поток сознания сделался не одним из приемов, а всеобъемлющим методом, когда доведенные до крайностей нагромождения, «эскапады» слов иллюстрировали «иррационализм человеческой души», то у больших художников — Джойса, Пруста, Фолкнера — нередко этот прием, данный в относительно логически упорядоченных формах, способствовал углублению социально-психологической характеристики героев (например, заключительный монолог Мэрион Блуч в финале «Улисса»).

...требовать психологического правдоподобия (как и требовать социального реализма) — значит впадать в бескрылый натурализм. — Этот тезис — конечно же, прямолинейный и несправедливый — отражает как эклектизм авторов книги, так и их недоверие к познавательной функции искусства, прежде всего реалистического, проблемы которого разрабатываются марксистской эстетикой. Так, Ф. Энгельс в своей известной характеристике Бальзака писал, что из его произведений он узнал «историю французского общества» «даже в смысле экономических деталей» лучше, чем «из книг всех специалистов, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых» (Маркс К. и Энгельс Ф. Избр. письма, 1953, с. 405—406). Характеризуя «блестящую школу» английских романистов Диккенса, Теккерея, Ш. Бронте, Э. Гаскелл, Маркс писал, что «пагубные и красноречивые описания» буржуазного общества, содержащиеся в их романах, «разоблачили миру больше политических и социальных истин, чем это сделали все политики, публицисты и моралисты, вместе взятые...». В. И. Ленин назвал Л. Н. Толстого «зеркалом русской революции».

...психология как сознающая себя систематизированная теория духовной жизни искусству бесполезна... — Оспаривая упрощенные представления об «иллюстративной» функции искусства, авторы книги впадают в другую крайность. Опыт мировой литературы, особенно в XX веке, свидетельствует о том, насколько плодотворна для художника слова творческая опора на достижения современной ему науки о человеке, психологии, физиологии. В 60—70-е годы в СССР развернулось комплексное исследование проблем художественного творчества и его психологии средствами различных областей знания и науки — философии, эстетики, литературоведения, психологии, а также естественных дисциплин; итогом этого нового направления явился сборник статей ученых, писателей, деятелей искусства «Содружество наук и тайны творчества» (1968).

ГЛАВА 9

К с. 108. ...марксистские критики не только изучают взаимосвязи между литературой и обществом... — Здесь и ниже авторы книги обнаруживают свое предвзято-негативное отношение к марксистскому литературоведению. За ироническими клише, нарочито упрощающими и ополчающими позиции своих оппонентов, скрывается отрицание той принципиально новой роли, которую играет критик-марксист в литературном процессе, выступающий не только как глубокий истолкователь художественного произведения, но и как человек, активно утверждающий новые идейно-нравственные идеалы, воздействующий на ход литературного развития.

К с. 109. Заявления, что автор должен отражать жизнь своего времени во всей ее полноте... — Здесь и далее авторы книги имеют в виду тех критиков-марксистов, которые подходили к явлениям искусства с вульгарно-социологических и, в сущности, антиисторических позиций. Этот этап в развитии марксистского литературоведения, характерный в основном для 20-х — начала 30-х годов, ныне давно преодолен.

Тэн. Ипполит Адольф (1828—1893) — французский философ, позитивист и эстетик, явился родоначальником теории натурализма как литературно-художественного течения.

жественного направления и основателем культурно-исторической школы, которая приобрела мировую значимость. Согласно концепции Тэпа, развитие литературы определяется действием трех «первичных сил»: «расы», «среды», «момента».

К с. 110. *Сакулин, Павел Никитич* (1868—1930) — русский советский литературовед, сформировался как ученый в рамках культурно-исторической школы, в 1920-е гг. приверженец социологического метода. В одном из своих главных трудов — «Русская литература и социализм» (1924) — стремился, по словам А. В. Луначарского, приблизить «академическое литературоведение к марксистскому мирозерпанию».

Изучая литературу предшествующего периода, русские ученые внимательном образом делают русскую аристократию... — Авторы имеют в виду, в частности, работу Д. Д. Благого «Социология творчества Пушкина» (М., 1931), положения которой были позднее пересмотрены в его работах о Пушкине 50-60-х годов. Имевшие место в работах начала 30-х годов вульгарно-социологические представления о творчестве ряда русских и зарубежных писателей были преодолены, особенно после того, как было в полной мере обнародовано и изучено литературно-эстетическое наследие К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина.

К с. 111. *Между теорией и практикой исповеданием веры и творческой деятельностью может лежать пропасть...* — Пример с Бальзаком для подтверждения этого, в сущности неверного, тезиса неудачен: он отражает известную точку зрения т. н. «вопрекистов», считающих, что писатель может творить «вопреки» своему мировоззрению; при этом они опираются на неверно истолкованные слова Ф. Энгельса из его известной характеристики Бальзака. Легитимизм, естественно, не определял всех особенностей мировоззрения великого романиста. Ф. Энгельс пишет: «Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических пред-рассудков, то, что он видел неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он видел настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти» (Маркс К. и Энгельс Ф. Избр. письма. 1953, с. 406).

К с. 112. *Аретино, Пьетро* (1492—1556) — итальянский писатель и публицист. Сатирик, свободомыслящий литератор, он смело нападал на устои феодально-дворянского общества, высмеивал пороки и безнравственность придворной жизни; некоторые его книги были объявлены «безнравственными», занесены в индекс «запрещенных», их автор заслужил прозвище «бича государей».

К с. 113. *...дерзкой отповедью лорду Честерфилду...* — *Честерфилд, Филип Лормер* (1694—1773) — политический деятель, дипломат, приобрел известность своими «Письмами к сыну», содержащими житейские наставления в единении с тошными, ироническими характеристиками быта и нравов своего времени (см.: Честерфилд Ф. Д. Письма к сыну. Максимы. Характеры. Изд. подготовили М. П. Алексеев и А. М. Шадрин. М., «Наука», 1971). В данном случае речь идет о «Письме лорду Честерфилду» Сэмюэла Джонсона, являющемся острым памфлетом, в защиту литературы от покровительства знатных меценатов.

К с. 114. *Веблен, Торстейн* (1857—1929) — американский экономист и социолог, под влиянием К. Маркса считал основой социальной жизни материальное производство; его теория «неработающего класса», идея отставания культуры от техники, критика некоторых аспектов американского буржуазного общества оказали влияние на развитие американской немарксистской социологии, а также на художественную литературу.

...все современные правительства... — Здесь и ниже авторы книги повторяют измышления буржуазной критики, в частности, т. н. «советологии», относительно положения искусства в социалистическом государстве.

К с. 115. *Шюкин, Левин* — немецкий филолог, шекспировед, представитель социологического метода. Стремясь устранить из шекспироведения субъективность и импрессионизм (осуждая лозунг У. Рейли: «Впечатление от пьесы — это и есть пьеса»), предлагал рассматривать драмы Шекспира глазами его славянофильских современников. В своих трудах дал социологическую интерпретацию вкусов этой публики и ее восприятие искусства.

К с. 116. *«Унесенные ветром»* — знаменитый роман американской писательницы Маргарет Митчелл (1900—1949), выдержавший более 70 изданий и переведенный на 24 языка. С большой художественной силой дана в ней во многом идеализированная картина жизни плантаторского Юга, который противопоставляется капиталистическому Северу.

Уортон, Томас (1728—1790) — поэт, историк литературы и критик, автор трехтомной «Истории английской поэзии» (1774—1781), работ о Спенсере, Мильтоне, Чаттертоне.

К с. 118. *Вебер, Макс* (1864—1920) — немецкий социолог и философ, неокантианец.

Лэм, Чарльз (1775—1834) — английский писатель. Широкую известность приобрели его «Рассказы из Шекспира» (1805), пересказы шекспировских пьес для детей, а также антология «Английские драматические поэты, современники Шекспира» (1808).

К с. 119. *Столл, Элмер Эдгар* (р. 1884) — американский шекспировед, автор работ «Шекспировские исследования» (1927), «Искусство и искусственность у Шекспира» (1933), «Молодые влюбленные у Шекспира» (1937) и др.

Мы прежде всего уясним для себя, что для художественного произведения ближайшая «окружающая обстановка» — это лингвистическая и литературная традиция... — Эта проблема, в частности, решена в блестящей монографии М. М. Бахтина «Творчество Ф. Рабле и народная трагедия средневековья и Ренессанса» (М., 1965). В ней роман характеризуется как вершина нелитературной линии народного творчества, как образец особой карнавально-смеховой фольклорной традиции, где соединены в рамках «амбивалентного» смеха хула и хвала, смерть и рождение, что дает в итоге своеобразный художественный сплав — гротескный ренессансный реализм.

К с. 120. *...марксисты выводят все решительно из способа производства...* — В данном случае, конечно же, речь идет о представителях вульгарного социологизма, которые стремились установить прямолинейную зависимость между литературно-художественным творчеством и экономическим базисом общества; даже элементы формы, композиции, метрики и т. д. выводились ими из экономических факторов. Получив распространение в основном в 20-е годы в работах В. М. Фриче, В. А. Келтуялы, В. Д. Переверзева, эти взгляды были преодолены в начале 30-х годов, прежде всего в результате глубокого изучения марксистско-ленинской эстетики, диалектики ленинской теории отражения.

К с. 121. *Смирнов, Александр Александрович* (1883—1962) — советский филолог, медиевист. Авторы цитируют раннюю работу А. Смирнова «Творчество Шекспира» (1934), изданную в Нью-Йорке в 1936 году на английском языке. В дальнейшем некоторые ее положения, несшие известную печать социологизма, Смирнов пересмотрел в позднем издании своего труда — «Шекспир» (1963).

Гриб, Владимир Романович (1908—1940) — советский литературовед, автор работ о Лессинге, Бальзаке, общеметодологических проблемах; критикуя вульгарно-социологические взгляды на искусство, противопоставлял им конкретно-исторический подход к явлениям литературы и искусства.

К с. 122. Концепция гуманизма, универсальности искусства противоречит центральной мысли марксизма... — Этот тезис направлен против существа марксистско-ленинской эстетики. Достаточно вспомнить, например, характеристику Маркса и Энгельса, дающую расцвету искусства в добуржуазную или раннебуржуазную эпоху, — расцвету, благодаря которому художественные произведения, созданные в это время, продолжают и для последующих поколений «...в известном отношении служить нормой и недостижимым образом». К этим художественным ценностям Маркс и Энгельс относили древнегреческий эпос, драмы Шекспира, архитектуру и искусство эпохи Возрождения.

В этом смысле оно — такая же техника интерпретации... — Нельзя, конечно, не заметить, что авторы книги рассматривают марксизм в одном контексте с ницшеанством, фрейдизмом и др. модными буржуазными теориями.

Мангейм, Карл (1893—1947) — немецкий социолог и экономист, исследовал проблемы взаимоотношения между различными формами существования и интеллектуальной жизнью, а также развитием т. н. «массового общества».

К с. 123. Сорокин, Питирим Александрович (1889—1968) — русско-американский социолог. В своей идеалистической концепции рассматривал историческую действительность как иерархию интегрированных культурных и социальных систем, выделяя при этом три основных типа культуры: чувственный (в нем преобладает чувственное восприятие действительности), идеациональный (в котором преобладает рациональное мышление), идеалистический (в котором господствует интуитивный метод сознания).

Кодуэлл, Кристофер (1907—1937) — английский критик, философ. В 30-е годы изучал К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина, в своей известной книге «Иллюзия и действительность» (1937) (см.: К. Кодуэлл. Иллюзия и действительность. М., «Прогресс», 1969) исходил из материалистического тезиса об искусстве как отражении действительности. Коммунист, вступил в Интернациональную бригаду, героически погиб в Испании.

ГЛАВА 10

К с. 124. Ульрици, Герман (1806—1884) — немецкий философ-идеалист, литературовед, автор труда «О драматическом искусстве Шекспира» (1830).

К с. 127. Дунс, Скотт (1266—1308) — францисканский схоласт, сторонник философии Фомы Аквинского.

К с. 128. Азар, Поль (1878—1944) — французский историк литературы, компаративист, член Французской Академии. Автор книг «Кризис европейского сознания: 1680—1715» (1935) и «Европейское сознание в XVIII в. от Монтескье до Лессинга» (1946).

Розанов, Василий Васильевич (1856—1919) — русский писатель, критик, публицист и философ. Отстаивал своеобразное умонастроение, близкое к экзистенциалистской ветви «философии жизни». По его мысли, Великий инквизитор Достоевского развивает идеи русского «нигилизма» и радикализма XIX века, воплощение которых дано в «Бесах» (см.: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского, 1894).

Мережковский, Дмитрий Сергеевич (1866—1941) — русский писатель, философ, литературовед. Рассматривал литературу сквозь призму религиозно-мистических идей. В своем труде «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество» (1901—1902) возвещал появление нового Пушкина, который синтезирует художественные открытия Толстого, «провидца плоти», и Достоевского, «провидца духа».

Шестов, Лев (1866—1938) — русский философ-экзистенциалист и литературный критик. Интерпретировал творчество Толстого, Чехова, Достоевского в духе концепций Ницше и Кьеркегора (Достоевский и Ницше, 1905).

Бердяев, Николай Александрович (1874—1948) — русский религиозный философ, близкий к экзистенциализму. Истоковывал Достоевского в духе мистицизма, славянофильства и богоскательства.

К с. 129. Фичино, Марсилико (1433—1499) — итальянский философ, гуманист, глава флорентийской Платоновской академии. В своих книгах «О жизни», «О любви, или Пир Платона» обосновывал, опираясь на Платона и неоплатоников, гуманистическую концепцию человека как существа абсолютного свободного и по природе своей «почти равного богу».

Унгер, Рудольф (1876—1942) — немецкий литературовед, представитель духовно-исторической школы. В своих работах «Философские проблемы новейшего литературоведения» (1908), «Мировоззрение и поэзия» (1917), «Статьи о причинах изучения истории литературы» (1929) обосновывает концепцию, согласно которой литература независимо по отношению к философии трактует вечные философские проблемы — духа и природы, судьбы, любви, жизни и т. д., а своими формой и содержанием отражает особое умонастроение, характерное для писателя и его народа в данную эпоху.

Спенсер, Теодор (1902—1949) — американский литературовед, автор монографии «Смерть в елизаветинской трагедии» (1936).

Фэйрчайлд, Хокси Нил (р. 1894) — американский литературовед, автор четырехтомного труда «Религиозные течения в английской поэзии» (1939—1957).

К с. 131. Геллерт, Христиан (1715—1769) — немецкий поэт и моралист, в своих произведениях выступал с проповедью религиозно-мещанских добродетелей. В «Письмах шведской графини фон Г*» (1747—1748) подражал С. Ричардсону.

Грандисон и Клементина — герои романа С. Ричардсона «Сэр Чарльз Грандисон». Х. Геллерт, поклонник Ричардсона, писал: «Бессмертен был Гомер; среди христиан бессмертен британец Ричардсон».

К с. 132. Вальцель, Оскар (1864—1944) — немецкий философ буржуазно-либерального направления, последователь Г. Вельфлина, автор книги «Сохранение и форма в литературно-художественных произведениях» (1923).

Вельфлин, Генрих (1864—1946) — немецкий культуролог и искусствовед, представитель социологического метода «всестороннего освещения искусства», автор фундаментального труда «Основные принципы истории искусства» (1915). Его монография «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса и немецкое чувство формы» переведена на русский язык (1915).

К с. 133. Вся типология подобного рода ведет к весьма приблизительной классификации литературы... — Справедливое суждение авторов книги: действительно, в типологии такого рода нарушается принцип историзма, не учитываются мировоззренческие различия между художниками слова, стираются их индивидуальность и т. д. В последние годы советские литературоведы активно изучают типологические связи между литературными явлениями (произведениями, стилями, писателями в целом и др.), которые определяются родственными или аналогичными условиями общественной и идеологической действительности независимо от осознания этой связи самими писателями (см. работы В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, Г. А. Гуковского, А. В. Чичерина и др.).

К с. 134. Корф, Герман Август (р. 1882) — немецкий литературовед, автор четырехтомного труда «Дух времени Гёте. Исследование в области развития идей в истории классической и романтической литературы» (1923—1953).

...до фантастических... построений... — Речь идет о трудах немецких философов Герберта Цисаржа «Литература немецкого барокко» (1924), «История литературы как наука о духе» (1926), «От Шиллера до Ницше» (1928) и др.; Макса Дейчбейна «Сущность романтизма» (1921); Георга Шеффанского «Сущность немецкого романтизма» (1923); Пауля Мейсснера «Духовно-научные основы английского литературного барокко» (1934).

К с. 135. Кассирер, Эрнст (1874—1945) — немецкий философ-неокантианец, представитель т. н. марбургской школы. Разнообразные сферы культуры, называемые им «символическими формами» (язык, миф, религия, искусство и др.), рассматриваются Кассирером как самостоятельные. Центральным понятием в концепции Кассирера является мифологическое мышление, в формах сознания действует «саморазвертывающийся дух», символические формы выступают как «истинные прарифомены духа». Антигностическая философия и семантика используют идеалистический тезис Кассирера об автономии «внутренней формы», в то время как литературоведы модернистской ориентации опираются на его теорию «мифа», трактуемого метафизически и абстрактно в духе идеалистической эстетики.

ГЛАВА 11

К с. 139. Взаимоотношения литературы с изобразительными искусствами и с музыкой... — В данной главе авторы привлекают лишь живопись и музыку, между тем советские исследователи рассматривают эту проблему на чрезвычайно широком материале. Особого внимания заслуживают темы: литература и кино (см. работы А. Варганова, Е. Добина, В. Шкловского, У. Гуральника и др.); литература и телвидение (см. работы С. Эйзенштейна, В. Шкловского, В. Сапжака, Р. Борецкого и др.); литература и театр (см. работы Н. Берковского, А. Аникста, А. Образцовой и др.); литература и радио (см. работы И. Марченко, П. Гуревича и др.).

К с. 140. Бэббит, Ирвинг (1865—1933) — американский эстетик, представитель консервативно-охранительной школы т. н. «нового гуманизма».

К с. 143. Теккерей сам иллюстрировал «Ярмарку тщеславия». — Пример с Теккереем, на наш взгляд, не вполне удачен: как иллюстратор, рисовальщик он выработал свой особый стиль, в известной мере созвучный его писательской манере. Это обстоятельство тонко проследил акад. М. П. Алексеев в своей работе «Теккерей-рисовальщик», она вошла в его книгу «Из истории английской литературы» (М. — Л., 1960).

К с. 144. Николай Кузанский (1401—1464) — немецкий философ и теолог.

Парацельс, Теофраст (1493—1541) — немецкий врач, философ, естествоиспытатель и теолог.

К с. 145. Дьюи, Джон (1859—1952) — американский философ, педагог и эстетик, представитель прагматизма.

Грин, Теодор Мейер (р. 1897) — американский эстетик и философ, автор книг «Искусства и искусство критики» (1940), «Переоценка либерального образования» (1943), «Либерализм» (1951) и др.

К с. 148. Гербхарт, Ноганн (1776—1841) — немецкий философ, эстетик, педагог, последователь Канта и Лейбница.

Штрих, Фриц (р. 1882) — немецкий литературовед, автор труда «Немецкая классика и романтика, или Завершение и Бесконечность» (1922).

К с. 149. Буркхарт, Якоб (1818—1897) — швейцарский историк и теоретик искусства, автор монографии «Культура Ренессанса в Италии» (1943).

ВВЕДЕНИЕ

ЧАСТЬ VI

К с. 153. ...превосходные работы русских формалистов... — речь идет о работах ОПОЯЗа (Общества изучения поэтического языка), русской школы в литературоведении 1910—1920-х гг., одного из разветвлений формальной школы в литературоведении. Представители или сторонники этой школы (В. М. Жирмунский, Ю. И. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, О. М. Брик, Л. П. Якубинский и др.), ориентируясь на лингвистику, исходя из идеи структурного характера словесного искусства, обосновали ряд специфических задач филологического анализа художественного текста. В дальнейшем многие члены этой группы преодолели элементы формализма, механистичности, стали уделять больше внимания единству формы и содержания, семантике, истории литературы. Члены ОПОЯЗа добились ощутимых успехов в решении ряда конкретных проблем литературоведческого анализа (работы Б. Томашевского, Б. Эйхенбаума, С. Бернштейна по стиховедению, Ю. Тынянова — о жанре, В. Шкловского — о сюжете). Теория русских формалистов оказали влияние на европейских и американских литературоведов, в частности на членов Пражского лингвистического кружка, а также на представителей т. н. «новой критики».

...их чешских... последователей... — речь идет о т. н. Пражском лингвистическом кружке, в который, помимо чешских ученых (В. Матезиуса, Б. Трики, Я. Мукаржовского и др.), вошли также русские ученые (Н. Трубецкой, Р. Якобсон, С. Карцевский), представляющие одно из направлений структурализма.

...в США есть группа критиков, главный интерес которых — изучение самого художественного произведения. — Речь идет о т. н. «новой критике», течения в американской критике, сложившемся в 1930—1940-х гг. и представленном работами Дж. К. Рэнсома, К. Брукса, К. Берка и др., для которых существует поэтическое произведение как объективное данное вне связи с историческими и социальными условиями. Важнейшим приемом «новой критики», сформировавшейся в полемике как с марксизмом, так и с социологической и культурно-исторической школами в литературоведении, является «глубинное прочтение», заключающееся в тщательном выявлении конкретного смысла текста, в установлении семантики отдельных слов и выражений, метафор, символов и т. д.; особое внимание уделяется многозначности смысла поэтического произведения, в частности амбивалентности, которую обнаруживают даже в стихах, как будто бы ясных по смыслу при первом чтении. Хотя ограниченность метода «новой критики» очевидна, в ее практике имеются отдельные плодотворные приемы, приближающие к пониманию глубин поэтического произведения (см.: Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., 1965; Б. Гилесон. Заметки о «новой критике». — В сб.: «Вопросы эстетики», вып. 8, М., 1968; Т. Балашова. Методология «новой критики», — в сб. «Теория, школы, концепции». М., 1975, и др.).

ГЛАВА 12

К с. 156. Феноллоза, Эрнест (1853—1908) — американский востоковед, философ, автор ряда работ по японскому искусству. Эзра Паунд использовал его материалы при создании своих «японских» стихов. Известный критик Ван Вик Брукс написал о нем книгу очерков «Феноллоза и его круг» (1962).

Герберт, Джордж (1593—1633) — английский поэт, представитель т. н. «метафизической поэзии». Как и многие поэты этой «барочной» школы, прибегал к сложным образам и сравнениям, его стих становится «темным», малопонятным.

Каммингс, Эдвард Эстлин (1894—1962) — американский поэт, один из лидеров авангардизма 30-х годов, экспериментировал в области графики и пунктуации своих стихов (например, разбивал слова стихотворений вставными фразами, своеобразно располагал стих на странице, не писал заглавных букв, в том числе в собственном имени, и т. д.).

Гольц, Арно (1863—1929) — немецкий писатель и литературовед. В книге «Ревлюция лирики» (1899) обосновывал новую поэтику, в которой не было ритма, рифм, строфического членения стихов и т. д.

К с. 160. Хаусмен, Альфред Эдвард (1859—1936) — английский филолог и поэт, автор многих работ о римской поэзии.

К с. 162. Золя искренне верил в свою теорию экспериментального романа, но на деле его романы были ярким образцом литературы мелодраматической и исполненной символики. — Здесь дана упрощенная, односторонняя характеристика соотношения между эстетическими взглядами Золя и его художественной практикой. В его теории «сосуществовали» различные элементы — натуралистические и реалистические, позитивистская методология, требование «паучности», идеи наследственности, физиологизм и т. д., что находило отражение в его художественном методе. Эти вопросы освещены в работах советских критиков А. И. Пузикова, Е. П. Кучборской, Б. Г. Рензова, Л. Г. Андреева и др.

Гоголь считал себя реформатором общества и «географом» России... — Приведенная здесь и далее характеристика Гоголя, в сущности, неполна, ибо основана на недопонимании смысла гоголевского гротеска и фантастики. Как сатирик, он глубоко пропикал в социальную, будничную жизнь русского общества, а ступение красок, заострение служили целям более выпуклого обнажения его пороков. Эти вопросы получили освещение в работах советских критиков А. А. Елистратовой, М. Б. Храпченко, С. И. Машинского, Ю. В. Манна, Г. Н. Поспелова, Н. Л. Степанова и др.

К с. 165. Ингарден, Роман (1893—1970) — польский философ, развил свой вариант феноменологии, отличной от той, что создал Гуссерль, его учитель; автор большого числа трудов по вопросам эстетики, теории познания, логики.

Гуссерль, Эдмунд (1859—1938) — немецкий философ-идеалист, основатель философской школы феноменологии, послужившей одним из источников экзистенциализма.

К с. 166. Лаббок, Перси (1879—1965) — американский литературовед, занимался вопросами теории романа, в частности на примере творчества Генри Джеймса. Автор известной книги «Искусство вымысла», в которой одним из первых поставил вопрос о «точке зрения рассказчика». Конкретизировал и развил мысли Г. Джеймса о сущности романа как жанра, однако абсолютизировал их, придав им всеобщую значимость. Сделал ряд полезных наблюдений относительно романтической формы.

Де Соссюр, Фердинанд (1857—1913) — швейцарский лингвист, взгляды которого оказали огромное влияние на лингвистику XX века, в частности на структурную лингвистику. Впервые предложил рассматривать язык как систему (структуру). Теория языка де Соссюра оказала влияние на некоторые направления семиотики, антропологии и литературоведения. Р. Вейман видит в конценциях Ф. де Соссюра, предложившего синхронное изучение языка, начало «серьезнейшей реакции против исторической ориентации филологических наук, сложившейся в XIX веке», однако он отмечает: «Сколько бы ни были плодотворны отдельные теоретические соображения де Соссюра, в конечном счете этот круг идей возник в связи с глубоким кризисом взаимоотношений науки и действительности, в особенности исторической науки, исторического мировоззрения» (Р. Вейман. История литературы и мифология. М., 1975, с. 207).

К с. 167. Номинализм — философское учение, согласно которому имена свойств, классов и отношений не являются собственными именами, то есть

именами отдельных, единичных «сущностей» — реальных или идеальных, а суть только общие имена, своего рода переменные, вместо которых можно подставлять имена единичных сущностей (например, вместо имени «человек» — имена Петр, Иван, Мария и т. д.).

Бихевиоризм — направление в американской буржуазной психологии XX века, которое отрицает сознание как предмет психологии и считает таковым поведение; под последним понимаются физиологические реакции на различные стимулы.

ГЛАВА 13

К с. 174. ...*типы звукового рисунка особенно тонко исследованы русскими формалистами.*... Речь идет о работах участников ОПОЯЗа, в частности Л. П. Якубинского (о звуках стихотворного языка, в кн.: Поэтика. II, 1919); позднее проблемы звуковой организации стихотворной речи получили освещение в работах Л. Н. Тимофеева, А. И. Гербстмана, Ю. М. Лотмана.

Бейт, Уолтер Джексон (р. 1918) — американский литературовед, автор работ «Развитие стиля Джона Китса» (1945), «От классики к романтике» (1946), «Развитие Сэмюэла Джонсона» (1955) и др.

Брик, Осип Максимович (1888—1945) — русский советский писатель, теоретик литературы, один из организаторов группы ОПОЯЗ, автор известного труда «Звуковые повторы» (1917).

К с. 175. *Уимсетт, Уильям Кертц* (р. 1907) — американский стиховед и стилист, один из видных представителей «новой критики». Совместно с К. Бруксом выпустил книгу «Литературная критика. Краткая история» (1957).

Жирмунский, Виктор Максимович (1891—1971) — советский филолог, академик. Работал в области русской и зарубежной (прежде всего английской и немецкой) литератур, германистики и тюркологии, сравнительного изучения литератур, а также теории литературы (одно время был участником ОПОЯЗа). Авторы имеют в виду одну из лучших стиховедческих работ В. М. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (1923).

К с. 177. *Граммон, Морис* — французский стиховед, автор монографии «Французский стих, его выразительность и гармоничность» (1913).

Широко известное стихотворение Рембо «Гласные», где даны прямые соотвещения между гласными и цветами.... Стремясь стать «ясновидящим», Рембо в своей работе «Алхимия слова» так охарактеризовал смысл своих исканий: «Я изобрел цвета гласных! А — черное, Е — белое, И — красное, О — синее, У — зеленое! Я установил форму и движение каждой согласной и, пользуясь ритмами, подсказанными мне инстинктом, мечтал создать поэтический язык, который рано или поздно стал бы доступен восприятию всех чувств! Я воплощал в слове черные провалы молчания, находил соответствующие выражения невыразимому, запечатлевал головокружительные бездны». В сонете «Гласные» он дал поэтическое изложение своей теории; анализ этого сонета содержится в известной статье М. Горького «Полю Верлен и декаденты» (1896).

К с. 178. *Сентсбери, Джордж* (1845—1933) — английский литературовед либерального направления, представитель позитивистской методологии, автор трехтомного труда «История критики и литературного вкуса в Европе» (1900—1904). В ней он истолковывал развитие критики как развитие художественного вкуса («Критика во многом уподоблена разумному упражнению в развитии литературного вкуса»).

К с. 179. *Томашевский, Борис Викторович* (1890—1958) — видный советский филолог, литературовед. Приобрел известность своими исследованиями

творчества Пушкина, работами по текстологии и стиховедению. Авторы «Теории» ссылаются на его работу «Ритм прозы», входящую в книгу «О стихе» (1929). В этой работе, явившейся этапом в развитии советского стиховедения, он рассматривает вопросы метра и ритма, предлагает статистические методы исследования стиха.

К с. 188. *Мейе, Антуан* (1866—1936) — французский филолог, работал в области сравнительно-исторической грамматики индоевропейских языков. Представитель монистического социологизма.

Яacobсон, Роман Осипович (р. 1896) — русский и американский языковед, литературовед, специалист по семиотике, один из основоположников структурализма. Автор работ по раннеславянской поэзии, «Слову о полку Игореве», об А. С. Пушкине, А. Н. Радищеве, А. А. Блоке, В. В. Маяковском, Б. Л. Пастернаке, ряде западноевропейских писателей, вопросам текстологии, стиховедения и др.

Эйхенбаум, Борис Михайлович (1886—1959) — русский советский историк литературы, автор широкоизвестных работ о творчестве Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого. Авторы теории имеют в виду его книгу «Мелодика русского лирического стиха» (1922).

ГЛАВА 14

К с. 189. *Гоббс, Томас* (1588—1679) — английский философ-материалист, продолжатель линии Бэкона, оказал влияние на литературу Просвещения. Его этическая теория, утверждавшая эгоизм как движущую силу человеческого поведения, а принцип «человек человеку волк» как ведущий, объективно отражала идеологию поднимающейся буржуазии. Для взглядов Гоббса, в том числе и филологических, характерен крайний рационализм. По словам К. Маркса, в отличие от Ф. Бэкона у Гоббса «чувственность теряет свои яркие краски и превращается в абстрактную чувственность геометра. Физическое движение приносится в жертву механическому или математическому движению, геометрия провозглашается главной наукой».

Фосслер, Карл (1872—1949) — немецкий филолог-романист, глава идеалистической «неофилологии», поставившей анализ индивидуального стиля как центральную задачу науки, исследующей поэзию. Связывал языкознание и литературоведение с философией и историей культуры. Автор фундаментальных трудов «Французская культура в зеркале ее языкового развития» (1913), «Дух и культура в языке» (1925), в которых, опираясь на эстетику Б. Кроче, сформулировал теорию индивидуального стиливого творчества. Считал, что стиль писателя, являясь продуктом его индивидуального и общественного творчества, выражает в то же время духовный облик данной нации и данной эпохи. Труды К. Фосслера оказали влияние на исследования в области романских литератур.

К с. 190. *Виноградов, Виктор Владимирович* (1895—1971) — русский советский филолог, виднейший специалист в области лексикологии и стилистики. Помимо работы «Язык Пушкина» (1935), которую имеют в виду авторы «Теории», создал серию ставших классическими трудов: «Стиль прозы Лермонтова» (1941), «Стиль Пушкина» (1941), «О языке художественной литературы» (1959), «Проблема авторства и теории стилей» (1961), в которых дал глубокий анализ коренных проблем общезыковой и индивидуальной стилистики. Авторы «Теории» имеют в виду его работу «Язык Пушкина» (1935).

К с. 193. *Балли, Шарль* (1865—1947) — швейцарско-французский лингвист, представитель женевской школы. В своем известном труде «Исследования стилистики французского языка» (1909) изучает различные проявления повседневной разговорной речи, синонимические конструкции; вместе с тем

он настаивает на том, что стилистика, как раздел языкознания, должна изучать выразительные средства самого языка, но не стиль отдельного автора.

К с. 194. Лонгин — античный ритор и философ, неоплатоник (III в. до н. э.), считался автором трактата «О возвышенном». Циты его относятся к более позднему времени (I в. н. э.).

К с. 195. *К сожалению, работы по стилистике очень часто подчинены узкоописательным задачам...* — Проблема задач и функций стилистики до сих пор вызывает дискуссии и у советских филологов. В. В. Виноградов выдвигает концепцию особой стилистики художественной речи, поскольку последняя «использует, включает в себя все другие стили или разновидности книжно-литературной и пародно-разговорной речи в своеобразных комбинациях и в функционально преобразованном виде» (О языке художественной литературы. М., 1959, с. 71). Однако она остается лингвистической дисциплиной с точки зрения своих задач и методов, ибо изучает речь литературы в отношении к другим формам речи и к речи вообще, т. е. видит в ней прежде всего своеобразное языковое явление, а не явление искусства. Поэтому, будучи крайне необходима литературоведу и критику, она не может заменить литературоведческого анализа. Вместе с тем в конкретных стилистических исследованиях выдвигаются на первый план разные аспекты: лингвистические (у В. В. Виноградова, Л. В. Шербы, А. И. Ефимова, Б. А. Ларина и др.) и тяготение к проблемам поэтики (у М. М. Бахтина, А. В. Чичерина, Я. О. Зуделовича).

К с. 199. *Немецкие филологи предложили и более систематический метод «мотива и слова»...* — Одним из первых этот метод опробовал Лео Шпигер. Выдвинув задачу создания литературоведения на лингвистической основе, намечая путь от конкретных языковых и стилевых особенностей текста к психологии и «идеологии» его автора, Л. Шпигер предложил метод, названный им «филологическим кругом»: от стилистического явления к его психологической основе, и обратно. Этот метод он применил при анализе стиля М. Пруста, Ш. Пегю, Ж. Ромена, Сервантеса, Лопе де Вега и др.

ГЛАВА 15

К с. 203. *...система понятий, связанная с образностью, принадлежит как психологии, так и литературоведению.* — В последние годы за рубежом нарастает волна исследований, посвященных проблеме образности, большинство из которых основывается на творчестве Шекспира. Немало работ посвящено метафоре, ее классификации. Однако в работах зарубежных исследователей, особенно близких к неокритической методологии, вопрос о том, как те или иные виды тропов способствуют отражению самой действительности, явно затушевывается или вовсе не ставится. Изобразительные средства языка нередко рассматриваются сами по себе, как плод воображения, проявления подсознательного начала.

К с. 207. *В современной критике слово «миф» нарасхват...* — Речь идет прежде всего о т. н. ритуально-мифологической школе, близкой к фрейдистской и особенно юнгианской методологии. Сторонники этой школы ищут в любых произведениях художественной литературы мифологические мотивы, метафоры и символы, как сознательные, так и подсознательные; для них литература и искусство растворяются в мифе, а миф в ритуале. Ритуально-мифологические модели понимаются не как источники поэтической фантазии, а как структурные элементы словесного искусства; эта теория находит опору в теории архетипов Юнга. Литературоведение, таким образом, растворяется в этнологии и психоанализе.

К с. 208. *Сорель, Жорж (1847—1922)* — французский социолог и философ анархо-синдикалистского толка. Отвергая буржуазный строй, Сорель вместе с тем видел в социальной революции инстинктивный порыв масс, движимых социальными мифами.

Пибур. Рейнголд (1892—1971) — американский протестантский теолог, представитель т. н. диалектической теологии. Рассматривал историю как арену столкновения иррациональной и эгоистической воли человека с волей бога; отсюда следовал вывод о бесплодности коренных социальных реформ и неискоренимости господствующего в мире зла.

К с. 211. Мирский, Дмитрий Павлович (1890—1939) — русский советский критик и литературовед, в 1922—1932 гг. жил в Англии, в 1932 г. вернулся в СССР, способствовал популяризации английской литературы в нашей стране (работы о Т. Смоллете, О. Хаксли, Т. С. Элиоте и др.). Писал также о советских поэтах: Н. Заболоцком, П. Васильеве, Э. Багрицком. К изданию У. Уитмена (1936) написал статью «Поэт американской демократии».

К с. 220. Квинтиллиан, Марк Фабий (35—96 гг. н. э.) — древнеримский теоретик ораторского искусства. Автор труда «Об образовании оратора» (в 12 книгах), в котором, в частности, дает анализ риторики и предлагает классификацию риторических фигур и изобразительных средств языка.

К с. 221. Воррингер, Вильгельм (р. 1881) — немецкий историк культуры, занимался проблемами психологической интерпретации стиля.

К с. 222. Георге, Стефан (1868—1933) — немецкий поэт-символист, воспевал «чистую красоту», абсолютные нравственно-этические ценности, стремился расширить музыкальные и изобразительные возможности немецкого языка. Его поэтика отличается значительной усложненностью.

К с. 224. Макнис, Луис (1907—1963) — английский поэт, в 30-е гг. был близок к прогрессивному движению, входил в «группу Одена».

К с. 227. Найт, Уилсон (р. 1897) — канадский шекспировед, близок к методологии «новой критики». В своих работах делает акцент на анализе образности, рассматриваемой, однако, вне общей драматургической структуры произведения. Предлагает истолковывать каждую пьесу как «развернутую метафору».

ГЛАВА 16

К с. 229. Литературоведение и критика в области романа... — Сетования авторов книги на недостаточную разработанность теории романа (по сравнению с исследованиями о поэзии) не отражают положения дел в советском литературоведении. Наши критики и историки литературы, опираясь на известное положение В. Г. Белинского о романе как «изображении чувств, страстей и событий частной и внутренней жизни людей», рассматривают исторические этапы становления романа, процесс развития его жанровых разновидностей и форм как важнейшую литературоведческую проблему, связанную прежде всего с изучением реализма, народности и т. д. Ими создан ряд значительных историко-теоретических трудов по проблемам русского, советского и зарубежного романа (см. работы А. В. Чичерина, Д. В. Затонского, Т. Л. Мотылевой, В. Д. Днепров, В. В. Кожина, М. М. Кузнецова, Б. Г. Реизова и др.).

К с. 230. Фоллетт, Уилсон (р. 1887) — американский критик, автор исследований «Современный роман» (1918), «Некоторые современные романисты» (1918), редактор Собрания сочинений Стивена Крейна в 12 томах (1925—1926).

...по поводу рассказа Дефо о миссис Вил и миссис Баргрейв. — Речь идет о рассказе Дефо «Правдивое сообщение о появлении призрака некой миссис Вил» (1706), в котором деловито повествуется о том, как воскресшая из мертвых миссис Вил поведала, что с ней произошло в загробном мире. Рассказ Дефо отличается такой обстоятельностью, что исследователи смогли

даже составить точную картину путешествия миссис Вил из преисподней в мир живых.

Мур, Мэриэн (1889—1972) — американская поэтесса, была редактором журнала «Дайэл» (1925—1929), лауреат Пулитцеровской премии (1952).

Реализм и натурализм в драме или в романе суть литературные и литературно-философские направления, определенные системы условностей и стилей, подобно романтизму и сюрреализму. — В этом тезисе сказывается одна из коренных особенностей методологии авторов «Теории» — их отказ от категории метода: отсюда «уравнивание» романтизма и сюрреализма, рассматриваемых как стилевые течения, не связанные с философским и мировоззренческим подходом к действительности.

К с. 234. Дибелиус, Вильгельм (1876—1931) — немецкий литературовед, представитель формально-социологического метода, автор труда «Искусство английского романа» (1910), в котором он рассматривает эволюцию романного жанра в Англии в XVIII—XIX веках, а также монографии о Диккенсе, раскрывающей сюжетно-композиционные, структурные особенности и лейтмотивы его романов.

К с. 240. Джеймс, Уильям (1842—1910) — американский философ и психолог, один из основоположников прагматизма. Понимал сознание как слитный, недифференцированный поток непосредственных ощущений, который преобразуется при помощи наследственной «органической психической структуры»; в основе последней лежат врожденные инстинкты и эмоции. Большое влияние на Джеймса оказал А. Бергсон.

ГЛАВА 17

К с. 242. Литературный жанр — это не фикция... — Советские исследователи теории литературы обычно рассматривают три типа содержательно-структурной организации художественных произведений как три рода: эпический, драматический и лирический (иногда к ним относят и четвертый — сатирический), которые в свою очередь делят на виды (рассказ, повесть, роман), а те делятся на более конкретные модификации, именуемые жанрами (философский роман, историческая повесть и т. д.). Однако терминология здесь еще не утвердилась: иногда виды называют жанрами (роман, повесть), а внутри жанров выделяют виды или жанровые разновидности.

К с. 243. ...он «христианизировал» и «мильтонизировал» «Энеиду»... — Речь идет о поэме Мильтона «Потерянный Рай», в основе которой — библейская легенда об изгнании Адама и Евы из Рая, в то время как в качестве жанрового образца взят героический эпос древности — поэмы Гомера и Вергилия.

...сумел облечь «Самсона-борца», еврейскую легенду, в форму греческой трагедии — В основе трагедии — история Самсона, библейского героя, преданного женой-филлистимлянкой, ослепленного и оказавшегося в рабстве у врагов. В сюжете просвечивает история жизни самого Мильтона в годы Реставрации, когда он потерял зрение и жил, окруженный недругами.

Теория жанров... представляет собой определенный вид организации и структуры литературного произведения. — Здесь и ниже авторы «Теории», определяя жанры в их изменчивости и движении, исходят прежде всего из структурно-композиционных моментов, даже из грамматических категорий (см. ссылки на работы Дж. Эрскина и Р. Якобсона). Однако несомненно, что здесь нельзя упускать из виду и содержательно-тематический аспект рассматриваемых произведений.

К с. 214. Аристотель и Гораций — основоположники теории жанров. — Их классификацию авторы «Теории» кладут в основу своей теории жанров. Вместе с тем, ссылаясь на различные исследования по данной проблеме, они

оставляют без внимания одну из наиболее значительных работ — «Разделение поэзии на роды и виды» (1811) В. Г. Белинского, пронизанную духом историзма и основанную на анализе обширнейшего материала русской и западноевропейской литературы.

К с. 245. *Эрскин, Джон* (1879—1951) — американский филолог, специалист по английской и американской литературе, автор многочисленных книг. Авторы «Теории» ссылаются на его исследование «Виды поэзии» (1920).

К с. 253. *Сколько бы значительным ни было влияние внешних обстоятельств на литературу, она в первую очередь обусловлена внутренними процессами.* — Одно из главных теоретических положений авторов «Теории» («Книги подражают книгам») связано с недооценкой того обстоятельства, что в литературная традиция, а сама изменяющаяся действительность как объект эстетического воплощения — тот главный фактор, который определяет процесс жанрово-тематического обогащения словесного искусства. Новая действительность стимулирует поиски новых жанровых форм и средств выражения.

В современной литературе ... выявляются наиболее влиятельные имена и книги, производящие центробежное действие: так можно говорить о влиянии Элиота и Одена, Пруста и Кафки. — Авторы «Теории» иллюстрируют процесс обогащения литературы в XX веке, ссылаясь лишь на творчество писателей-модернистов или близких к модернизму. Из их поля зрения фактически выпадает богатейший художественно-эстетический опыт, новаторский пафос литературы социалистического реализма в XX веке, обнаружившей исключительное богатство стилей, форм, средств выражения. Достаточно вспомнить, какое огромное влияние на идейно-стилевое обогащение поэзии XX века оказали Маяковский и Неруда, Хикмет и Незвал, какой мощный стимул драматургии дали пьесы Горького и Брехта, Вольфа и Шюпа О'Кейфа, какую роль в развитии жанра романа сыграли «Мать» Горького и «Хождение по мукам» Толстого, «Тихий Дон» Шолохова и произведения Леопольда, Арагона, Зегерса, Амаду, Пуймановой и др. мастеров литературы.

Шкловский, Виктор Борисович (р. 1893) — советский писатель и литературовед. Называя его «формалистом», авторы «Теории» не учитывают его идейно-методологической эволюции: будучи одним из теоретиков и лидеров ОПОЯЗа, Шкловский в дальнейшем осознает ограниченность формальной школы, видящей в литературе лишь сумму структурно-стилевых приемов, игнорирующую ее познавательную функцию, равно как и принцип историзма. Свой переход на новые позиции он объясняет в статьях «Памятник научной ошибке» (1930), «О формализме» (1936); в то же время самые результаты нового подхода к литературе нашли отражение в его книгах «Художественная проза. Размышления и разборы» (1959), «Повести о прозе» (1966), «Тетива» (1970), в воспоминаниях «Жили-были» (1961). Приведенная цитата и примеры взяты из ранней работы В. Шкловского «Теория прозы» (1925), во многом им пересмотренной.

К с. 254. *Брюнетьер, Фернан* (1849—1906) — французский критик, историк и теоретик литературы. Опираясь на концепции И. Тэна, стремился применить к истории литературы методы естественных наук, а в истории жанров видел параллель к видовой теории Дарвина. Рассматривая историю французской трагедии, лирики и романа, Брюнетьер предлагал такую схему: жанры возникают из «некоего неопределенного целого», переживают полосу расцвета, а затем клонятся к упадку. Эта «биологическая» теория, изложенная в книге «Эволюция жанров в истории литературы» (1890), базировавшаяся на позитивизме, в итоге привела ее автора к идеалистическим позициям.

Все эти проблемы так или иначе заставляют спросить, а есть ли смысл в истории жанров. — Для советского литературоведения, опирающегося на марксистский принцип историзма, не существует такой проблемы. Оно про-

слеживая сложный исторический путь становления, развития, трансформации отдельных жанров (особенно много сделано в области истории романа в разных национальных литературах); этот принцип лежит как в основе специальных работ (В. В. Кожина, Г. Н. Поспелова, Д. В. Затонского, А. Н. Соколова, И. Г. Неупкоевой и др.), так и учебных пособий по теории литературы (Л. И. Тимофеева, Г. Л. Абрамовича).

ГЛАВА 18

К с. 256. *Чего не должно быть в литературе, согласно современным представлениям, так это практических установок (пропаганда, подстрекательство к прямому и немедленному действию)...* — Характерный для буржуазных литературоведов тезис, связанный, в сущности, с недооценкой воспитательной, мобилизующей роли словесного искусства. Критики-марксисты исходят из понимания литературы как искусства, способного в наибольшей мере дать многообразное и историческое осмысление действительности, восприятие и изображение ее как процесса, в центре которого находится человек, показанный во всей полноте его деятельности и духовной жизни, представляющий, по словам Маркса, «совокупность общественных отношений». Это художественное воплощение человека и окружающего его мира включает и элемент оценки, отношения, приговора.

К с. 257. *Даже самые проникательные критики в свое время неверно прочли такие произведения, как «Шинель» и «Мертвые души» Гоголя.* — Защищая Гоголя от «пропагандистского» прочтения в результате вырванных из текста отрывков, авторы «Теории», вольно или невольно, затушевывают общественный пафос этих произведений, который отнюдь не противоречит их богатой, яркой художественной структуре.

Если американский русист Янко Лаврин в своей книге о Гоголе (1962) с явной неприязненностью относится к символическому сопоставлению России со стремительной «птицей-тройкой», видя в этом чуть ли не «русский эквивалент» германского национализма, то, по словам Поля Элюара, «гений Гоголя возник из возрождения русского патриотизма», прежде всего под влиянием событий 1812 года. Глубокие замыслы Гоголя в его романе-эпопее и его своеобразие на фоне других национальных литератур освещены в замечательной монографии А. А. Елстратовой «Гоголь и проблемы западноевропейского романа» (М., «Наука», 1972).

К с. 259. *...видит назначение поэзии в «обновлении», «остранении».* — Согласно теории «остранения», разработанной Шкловским, слово в художественном контексте вырывается из привычных, застывших сочетаний, что приводит к обнаружению его первоначального, образно-конкретного смысла, его внутренней формы. В литературе слово несет как бы заново увиденный мир во всей его свежести и первозданности.

Уоттс-Дантэн, Уолтер Теодор (1832—1914) — английский поэт и критик. Автор труда «Возрождение удивления», посвященного анализу поэтики романтизма.

К с. 260. *Мукаржовский, Ян (1891) — чешский литературовед, филолог, искусствовед.* В 20-е годы — один из представителей Пражского лингвистического кружка, первые работы выдержаны в духе структурализма; в дальнейшем пришел к признанию диалектического единства художественного произведения, создающего динамическую структуру, исследовал также общественную и художественную значимость искусства (Эстетическая функция, норма и ценность как факторы социальные, 1936).

К с. 263. *Со времен Блейка принято считать, что, согласно неосознанному «намерению» Мильтона, герой поэмы — Сатана.* — Советское литературоведение (Р. Самарин, А. Анисет) считает, что в «Потерянном Рае» Милтон, пользуясь библейским материалом, по-своему, опосредствованно отзы-

вается на социальные потрясения своего времени, а образу Сатаны в известном противоречии с традиционной теологией приданы черты титанические, бунтарские. Это принципиально отметил в свое время В. Г. Белинский: «Поэзия Мильтона — явно произведение его эпохи; сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного Сатаны написал апофеоз востанния против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое».

К с. 265. *Тейт, Аллен* (р. 1899) — американский поэт и критик, автор работ «Реакционные эссе о поэзии и идеях» (1936), «Разумное в безумном» (1941); представитель «новой критики», неомист; в его концепции литературы присутствуют религиозные идеи: художественное творчество направлено на познание высшей религиозной правды, оно может быть уподоблено церковному ритуалу.

К с. 268. *Гурмон, Реми де* (1858—1915) — французский писатель, создатель концепции символистской поэзии, отличающейся крайним субъективизмом.

ГЛАВА 19

К с. 269. ...*реальна ли сама мысль написать литературную историю, чтобы это была и «литературная» и «история»?* — Подобная постановка вопроса, как об этом свидетельствует и последующий ход рассуждений, говорит об эклектизме буржуазной литературоведческой науки, ее неспособности установить связь литературы с историческим движением общества, дать подлинную интерпретацию соотношения материальной и духовной жизни общества.

Морли, Генри (1822—1894) — английский писатель и литературовед, автор монументальной истории английской литературы в 10 томах «Английские писатели» (до Шекспира включительно) (1864—1894).

Стивен, Лесли (1832—1904) — английский философ, критик, биограф, создал жизнеописания А. Попа, Дж. Свифта, Дж. Элиота, Т. Гоббса, был первым редактором «Словаря национальных биографий», изучал творчество писателей в связи с развитием философии и общественной мысли («История английской мысли в XVIII столетии» (1876), «Английские утилитарии», в 3 томах (1900), и др.).

Котхуп, Уильям Джон (1842—1917) — английский критик и историк, профессор Оксфордского университета. Автор «Истории английской поэзии» в 6 томах (1895—1909).

К с. 270. *Госсе, Эдмунд Уильям* (1849—1928) — английский поэт и литературовед, приобрел известность как проницательный критик, автор многочисленных трудов по английской литературе; одним из первых познакомил своих соотечественников с новейшими скандинавскими авторами (Стриндбергом, Ибсеном).

Элтон, Оливер (1861—1945) — английский литературовед, профессор Ливерпульского университета, автор трехтомного «Обзора английской литературы» (1730—1780, 1780—1830, 1830—1880).

Жюссеран, Жан (1855—1932) — французский писатель и дипломат, автор ряда работ по истории английской литературы и театра в связи с культурной жизнью данной эпохи («Литературная история английского народа», «Жизнь странствующих англичан в Средние века» и др.).

К с. 271. *Винкельман, Иоганн Иохим* (1717—1768) — немецкий историк античного искусства. Его знаменитый труд «История искусства древности» (1763), обобщивший известный к тому времени художественный материал, сыграл значительную роль в развитии искусствоведения в XVIII веке, оказал влияние на Гёте и Шиллера; в нем была намечена общая концепция возвышения и упадка искусства древних, которое связывалось с социально-

политическим устройством античной Греции, а его достижения объяснялись развитием свободы и демократии в Афинах.

Кер, Уильям Пейтон (1855—1923) — английский литературовед, автор книг «Эпос и роман» (1897), «Эссе о средневековой литературе» (1905).

К с. 272. Ранке, Леопольд (1795—1886) — немецкий историк, по методологии — сторонник провиденциализма, видевший в истории осуществление «божественного плана»; уделял особое внимание политической и дипломатической истории, деятельности «великих людей», игнорировал социально-экономические аспекты; ценной стороной его работ был интерес к архивным материалам, источникам, освобождение науки от мифов, домыслов. Претендуя на «объективность», Ранке, однако, выражал взгляды в духе господствующей прусской государственной идеологии.

К с. 273. Тойнби, Арнольд (1889—1975) — английский историк и социолог, оказал большое влияние на социальную философию и общественное сознание Запада. В основе концепции Тойнби — идея духовной эволюции человечества и его совершенствования от примитивных верований к единой религии будущего. Цель истории, по Тойнби, — торжество религии общечеловеческого братства.

Решение состоит в том, чтобы привести исторический процесс к оценке или норме. — Попытки разбить историю на «существенные и несущественные моменты» отражают методологическое бессилие буржуазной общественной науки, неспособной верно осознать внутренние пружины истории и ее законы.

К с. 277. Ли, Сидни (1859—1926) — английский литературовед и издатель, автор трудов о елизаветинской эпохе: «Жизнь Уильяма Шекспира» (1898), «Жизнь королевы Виктории» (1902), «Шекспир и современная сцена» (1902), «Шекспир и итальянский Ренессанс» (1915) и др.

К с. 278. ...не уступает в значительности излюбленному изучению миграции «мотивов» и сюжетов. — Во второй половине XIX века сложилась т. н. миграционная теория (или теория заимствования, теория бродячих сюжетов), представленная в России А. Н. Пыпиным, Ф. И. Буслаевым, А. Н. Веселовским, в Германии — Р. Кслером, М. Лапдау, во Франции — Г. Парисом и др. А. Н. Веселовский различал «мотивы» — как «простейшие повествовательные единицы» и «сюжеты» — как «сочетания мотивов».

Уже положено этому хорошее начало, особенно в России. — Авторы «Теории» имеют в виду «Историческую поэтику» А. Н. Веселовского, в которой имеется раздел «Поэтика сюжетов».

К с. 279. ...аналогичные проблемы выдвигает история определенного периода, литературного движения. — Действительно, проблемы периодизации литературного процесса, выработка обоснованных критериев для выявления этапов развития словесного искусства — все это встает с большой настойчивостью перед современным буржуазным литературоведением; об этом свидетельствуют материалы Симпозиума по периодизации (1970), итоги дискуссии по методологии сравнительного изучения литератур (журнал «Neophilos», 1973, № 1—2), итоги VIII Международного конгресса по сравнительному изучению литератур в Будапеште (1976) (о нем см.: Д. В. Затонский, Реализм в литературе и литературоведении. — «Иностранная литература», 1977, № 2; И. А. Тертерян. — «Вопросы литературы», 1977, № 1). Указанные материалы свидетельствуют об эклектизме буржуазного литературоведения, оперирующего случайными, локальными явлениями, неспособного уловить диалектику частного и общего, в сущности отрицающего глубинные закономерности историко-литературного процесса.

Вместе с тем проблема периодизации истории литературы, соотношения ее с собственно историческим процессом, выявление надежных критериев и принципов — все это находится в центре внимания марксистского литерату-

роведения и подвергается энергичному и плодотворному научному обсуждению. Методологической основой для исследований такого рода является учение В. И. Ленина об исторической эпохе, его мысль о соотношении закона и явления, о том, что закон не открывает всех явлений и не раскрывает всего явления полностью, но дает его осмысление в процессе развития.

К. с. 282. Известно, что романтики не называли себя романтиками... — Советские историки литературы делают различие между появлением и бытованием того или иного термина и реальным содержанием конкретного художественного явления. Так, в своем знаменитом трактате «Расин и Шекспир» (1823) Стендаль, нападая на эпигонов классицизма, отдает свои симпатии романтикам, но в сам термин «романтизм» вкладывает смысл нового, современного искусства, в сущности того, которое мы именуем критическим реализмом; Золя называл себя натуралистом, теоретически обосновывал натурализм, однако в его эстетике, не говоря уже о художественной практике, наблюдается слав натуралистических и реалистических элементов в нашем понимании этих понятий. Термин «социалистический реализм» был впервые обнаружен в 1932 году, вошел в устав Союза писателей в 1934 году (на этом основании «советологи» утверждают, что социалистический реализм был «изобретен» в эти годы и «навязан» писателям); между тем ростки этого метода мы обнаруживаем и в русской и зарубежной литературах значительно раньше.

К. с. 283. Бездна многих попыток дать определение романтизма... — Советское литературоведение разработало понимание романтизма как художественного метода, в котором «доминирующее значение имеет субъективная позиция писателя по отношению к изображаемому явлению жизни, тяготение его не столько к воспроизведению, сколько к пересозданию действительности, что ведет к развитию условных форм творчества (фантастика, гротеск, символичность и пр.), к выдвиганию на первый план исключительных характеров и сюжетов, к усилению субъективно-оценочных элементов в авторской речи, к произвольности композиционных связей и пр.» (Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 332). В работах советских литературоведов (Н. Я. Берковского, А. А. Елистратовой, А. Н. Соколова, И. Г. Неупкоевой, Д. Д. Обломовского и др.) разрабатываются как общие проблемы социально-исторической детерминированности романтических тенденций, так и их специфических проявлений в различных национальных литературах, осмысливается эстетическая природа романтизма.

Исследование многочисленных определений романтизма... — Теоретическая литература по проблемам романтизма за рубежом исключительно велика. Большую роль в формировании представлений о романтизме сыграли философско-эстетические принципы немецких романтиков и положение Гегеля, писавшего: «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу». Таким образом, романтизм стал истолковываться не только как литературоведческая категория, а в более широком нравственно-философском смысле, как особое умонастроение. В то же время В. Г. Белинский наметил глубокие и верные пути истолкования романтизма, оказав влияние на советских исследователей, рассматривающих его как исторический конкретное и хронологически локальное литературное направление, с которым, однако, не следует смешивать романтику. Многообразные проблемы в этой связи освещаются в статье «Романтизм» (см.: КЛЭ, т. 6, с. 370—388).

К. с. 284. Все решительно перемены в литературной ситуации будут иметь своей причиной зарождение нового класса или по меньшей мере общественной группы... — Слишком упрощенное истолкование сложного и многообразного взаимодействия между обществом и литературой. Марксистское литературоведение, сформировавшееся в борьбе как против абстрактно социологических истолкований художественного процесса, так и против

теории «единого потока», учитывает всю сумму как объективных, так и субъективных факторов, определяющих движение литературного развития.

К с. 285. *Несть числа спорам, которые велись по поводу основных периодов современной литературной истории... совсем недавно «барокко», — все эти понятия сплошь и рядом уточнялись и пересматривались.* — Подобные дискуссии велись и среди советских литературоведов, например в конце 60-х годов о барокко. В итоге было пересмотрено одностороннее негативное отношение к барокко как вычурному «темному» искусству, в нем были раскрыты гуманизм и трагический пафос как отражение душевного потрясения, пережитого массами в результате феодальных и религиозных войн, разгрома крестьянских движений, жажды мира и социальной справедливости, принимающей неясные, утопические формы. Отклонена формула барокко как «искусства контрреформации», выявлено наличие в нем аристократического и демократического течений (см., например: Л. Пинский. Испанский плутовской роман и барокко. — «Вопросы литературы», 1962, № 7; А. Морозов. Проблемы европейского барокко. — «Вопросы литературы», 1968, № 12; Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII в. — «Русская литература», 1962, № 3; А. Штейн. Проблема «безобразного» в искусстве испанского барокко. — «Вопросы литературы», 1969, № 8; Д. Лихачев. Барокко и его русский вариант XVII в. — «Русская литература», 1969, № 2; его же. Историческая реальность и изучение закономерностей развития стилей. — «Русская литература», 1971, № 3; Ю. Вилпер. Поэзия барокко и классицизма. — Предисл. к кн. Европейская поэзия XVII века. М., БВЛ, 1977).

Б. А. Гиленсон

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Августин Блаженный 55
Агриппа, Корнелий 222
Аддисон, Джозеф 116, 117, 210, 265
Азар, Поль 128
Алонсо, Адамо 198
Алонсо, Дамасо 198
Ампер, Жан Жак 65
Амьель, Анри Фредерик 238
Анакреон 142
Апеллес 143
Аполлинер, Гийом 156
Аретино, Пьетро 112
Ариосто, Людовико 141
Аристотель 13, 35, 55, 207, 212, 244, 245, 247, 248, 250
Арнольд, Мэтью 49, 65, 82, 93, 194, 209, 229
Ауэрбах, Эрих 70
- Балли, Шарль 193**
Байрон, Джордж Ноэл Гордон 92, 95, 96, 113, 175, 227, 249, 263, 265, 282
Бальденсперже, Фернан 67
Бальзак, Оноре де 10, 18, 42—43, 51, 100, 101, 111, 117, 131, 132, 230, 235, 236, 238, 264
Бар, Эжен 201
Барант, Проспер де 113
Барбюс, Анри 199
Баркас, Полистер 181
Бартас, Гийом де Салюст дю 215—216
Бассано, Якопо 150
Батлер, Сэмюел 37, 38, 127
Бедье, Жозеф Шарль Мари 77
Бейл, Д. 279
Бейт, Уолтер Джексон 174
Бейтсон, Ф.-У. 58, 59, 189, 190
Бекх, Август 57
Белджион, Монтгомери 54
Белый, Андрей 180
- Беме, Якоб 133
Бешьян, Джон 235
Бердяев Н. А. 128
Бергем, Эдвин 123
Бергсон, Анри 38, 50
Берк, Кеннет 7, 9, 48, 58, 220
Берк, Эдмунд 37, 218
Беркли, Джордж 37, 127, 128, 209
Берлиоз, Гектор 132
Берни, Михаэль 271
Бернини, Джованни 162
Бернс, Роберт 110, 217
Бертон, Жан-Багист 276
Бетховен, Людвиг ван 132
Бёрни, Фанни 233
Биркхоф, Джордж Давид 146, 173
Бичер Стоу, Гарриет 116, 117
Блейк, Уильям 44, 133, 143, 190, 206, 222, 263, 267
Блок, А. А. 253
Блэкмур, Ричард Палмер 7, 9, 58
Блэр, Хью 246—248
Боас, Джордж 124
Бодлер, Шарль 67, 99, 214
Бозанке, Бернар 261, 262
Бомонт, Френсис 59, 85, 227
Боссюэ, Жак Бенинь 43, 180
Боутервек, Джордж 69, 70
Боуэз, Джордж 260
Бозс, Филипп Август 49
Брайтон, Тимоти 51
Брандес, Георг 21, 91, 92
Браун, Томас 135, 178, 180, 218, 220
Браунинг, Роберт 124, 127, 161, 173, 175, 183
Брейгель Старший, Питер 144
Бремон, 130
Брехт, Бертольд 253
Бридж, Оскар 138
Брик, О. М. 174
Бронте, Шарлотта 120
Бронте, Эмилия 205

Брукс Ван Вик 7, 266
 Бруно, Джордано 127—129
 Брэдли, Эндрю Сесил 56
 Брюнетьер, Фернан 254, 273, 274, 279
 Буало, Никола 241, 247
 Буркхарт, Якоб 150
 Буше, Франсуа 139
 Бэббит, Ирвинг 7, 8, 140
 Бэкон, Френсис 218, 220
 Бюхер, Карл 123

Вагнер, Генрих Леопольд 142
 Вейман, Роберт 29, 30, 65
 Валери, Поль 102, 214
 Вальцель, Оскар 132, 133, 147—148
 Ватто, Антуан 142
 Вебер, Макс 118, 122
 Веблен, Торстейн 114
 Векслер, И. И. 195, 284
 Веласкес, Родригес де 132
 Вельтман, А. Ф. 240
 Вельфлин, Генрих 132
 Венцеслав II, Богемский 112
 Верди, Джузеппе 142
 Верлен, Поль 141
 Вернер, Хайнц 213
 Веррье, Жак 183, 185
 Веселовский, Александр 21
 Веселовский, Алексей 21
 Вивас, Элисео 268
 Вийман 65
 Вико, Джамбаттиста 124, 207
 Виргилий 111, 176, 211, 266
 Виндельбанд, Вильгельм 125
 Винкельман, Иоганн 271
 Виноградов, В. В. 190, 198
 Витрувий 162
 Визтор, Карл 244, 248, 279
 Вольтер, Франсуа Мари Аруз 113, 255, 273
 Воынский, А. 128
 Вордсворт, Уильям 61, 63, 81, 92, 93, 101, 127, 133, 197, 218, 227, 249, 259, 265, 278, 282
 Воррингтер, Вильгельм 224
 Вундт, Вильгельм 212
 Вулф, Томас 96

Гальс, Франц 132, 146
 Гарленд, Хэмлин 6
 Гаррикс, Дэвид 82
 Гартманн, Эдуард фон 44
 Гаскелл, Элизабет 120
 Геббель, Фридрих 128
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих 44, 47, 120, 125, 128, 132, 133
 Гейне, Генрих 142
 Гексли, Томас 38

Гелберт, Христиан 131
 Гельдерлин, Иоганн Кристиан Фридрих 128
 Гендель, Георг Фридрих 157
 Генри О. 251
 Георге, Стефан 222
 Гераклит 132
 Гербхарт, Иоганн 148
 Герберт, Джордж 156
 Гердис, Джеймс 83
 Гесиод 46
 Гёте, Иоганн Вольфганг 24, 55, 67, 68, 81, 92, 94, 96, 99, 100, 102, 104, 113, 116, 128, 129, 132, 133, 138, 144, 149, 190, 198
 Гиббон, Эдвард 180
 Гиббонс, Томас 215
 Гильдебранд, Адольф фон 49, 148
 Гиссинг, Джордж 233
 Глокнер, Герман 129
 Гоббс, Томас 102, 289, 244
 Годвин, Уильям 127, 129
 Гоголь, Н. В. 12, 110, 111, 162, 170, 176, 180, 212, 236, 240, 257
 Голсуорси, Джон 117
 Голтон, Франсис 203
 Голдсмит, Оливер 73, 85
 Голы, Арно 156, 248
 Гомер 43, 47, 62, 68, 70, 113, 194, 244, 245, 260, 266, 272
 Гонгора-и-Арготе, Луис де 198
 Гончаров, И. А. 110
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) 47, 50, 112, 141, 244, 247, 255, 276, 278
 Госсе, Эдмунд Уильям 270
 Готорн, Натаниел 233, 236
 Готье, Теофиль 139, 140
 Гофман, Эрнст Теодор Амадей 100, 136, 239
 Граммон, Морис 177
 Грег, Уолтер Уилсон 77, 79, 80, 279
 Грей, Томас 127, 211, 248
 Гриб, В. Р. 121
 Грин, Теодор Мейер 145, 197, 258, 262
 Грин, Ф. М. 65, 84
 Гринлоу, Эдвин 36, 57
 Грифиус, Андреас 265
 Гросвита 86
 Гундольф, Фридрих 23, 199
 Гурмон, Реми де 268
 Гуссерль, Эдмунд 165
 Гюго, Виктор Мари 139, 215

Давенант 244
 Даллас, Э. С. 244
 Данте, Алигьеро 43, 54, 62, 68, 94, 100, 129, 159, 194, 200, 204, 217, 262, 263
 Дарвин, Чарльз Роберт 38

- Даудсен, Эдвард 91
 Дейк Ван 146
 Дейчбейн 134, 195
 Деккер, Томас 34
 Делонн, Томас 117
 Демокрит 132
 Деннис, Джон 209
 Денхэм 247, 265
 Дестют де Траси, Антуан 106
 Дефо, Дэниел 85, 230, 238
 Джеймс, Генри 6, 102, 103, 166, 197, 206, 231, 235, 236, 238, 240, 241, 247
 Джеймс, Уильям 6, 99, 242
 Джилбл, Герберт 50
 Джойс, Джеймс 70, 127
 Джонсон, Бен 35, 50, 80, 101, 105, 111, 112, 117, 131, 180, 192, 196, 225, 230, 235, 237, 253, 261, 276, 278
 Дибелнус, Вильгельм 234, 235
 Дидро, Дени 86
 Дикинсон, Эмили 223
 Диккенс, Чарльз 97, 100, 104, 116, 117, 179, 231, 235—237, 240, 253, 264
 Дильтей, Вильгельм 18, 33, 131, 132, 199
 Донн, Джон 60, 218, 219, 224, 225, 265, 266
 Достоевский, Ф. М. 18, 51, 96, 99, 100, 104, 110, 128, 132, 253
 Драйден, Джон 59, 67, 76, 215, 248, 265, 275
 Драйзер, Теодор 6, 103, 172
 Дунс, Скотт 127
 Дьюи, Джон 145, 280
 Дэниел, Сэмюел 218
 Дюжарден 242
 Дюма, Александр 116
 Еврипид 62, 112
 Жильсон, Этьен Анри 128
 Жирмунский, В. М. 175
 Жодель 255, 273
 Жолль, Андре 253
 Жюссераи, Жан 270
 Заксаль, Фриц 140
 Заран 183, 185
 Золя, Эмиль 162, 237
 Иаков I Шотландский 112
 Ибсен, Генрих 51, 263, 240, 241
 Иванов, В. 128
 Ингарден, Роман 165, 166, 171
 Ирасек, Алонз 116
 Ирвинг, Вашингтон 239
 Иетмен, Макс 51, 52
 Ийтс, Уильям Батлер 44, 128, 206, 209, 222, 223
 Пенш, Эрих 98
 Казамьян, Лун 34, 270
 Каммингс, Эдвард Эстлин 156
 Кант, Иммануил 5, 38, 127, 128, 132, 136, 168, 256
 Кардиниер 97
 Карлейль, Томас 67, 110, 197, 282
 Картер, Герберт Дайсен 81
 Кассирер, Эрнст 135
 Кафка, Франц 96, 231, 234, 253, 264
 Каули 265
 Квентин, Дон Анри 77
 Квинси Де 101, 178, 180
 Квинтиллиан, Марк Фабий 220
 Кейнер, Иозеф 199
 Кейнс, Джон Мейнард 120
 Келер, Вольфганг 177
 Келлер, Готфрид 250
 Кемп, Марджори 75
 Кер, Уильям Пейтон 243, 271
 Кид, Томас 84, 197, 217
 Килмер, Джойс 35, 265, 267, 282
 Кинг, А.-Х. 192
 Кингзмилл, Хью 93
 Кингсли, Чарльз 120
 Китс, Джон 43, 81, 92, 94, 96, 105, 106
 Клейст, Эвальд 128, 136
 Клеммен, Вольфганг 228, 277
 Клодель, Поль Лун Шарль 180
 Кодзуэлл, Кристофер 123
 Коллингвуд, Р. Г. 63
 Коллинз, Уильям Уилки 263, 278
 Кольтридж, Сэмюел 90, 99, 101, 103, 104, 115, 125, 149, 202, 205, 207, 244, 259, 265, 282
 Кон-Брамштедт, Е. В. 118
 Конрад, Джозеф, 212, 231, 241
 Корф, Герман Август 134
 Котляревский, Н. А. 21
 Котхоуп, Уильям Джон 269
 Крейг, Хардин 60
 Крейн, Стивен 6
 Кресмер, Э. П. 18, 99
 Кроче, Бенедетто 34, 201, 242, 262
 Ксенополь, А. Д. 34
 Кузанский, Николай 144
 Купер, Фенимор 103
 Курно 284
 Курциус, Эрнст Роберт 70, 276
 Кэмбелл, Джордж 212, 215
 Кэмбелл, Дили 106
 Кэмбелл, Льюис 84, 106
 Керролл, Льюис 199
 Кэсер Уилла Сиберт 230
 Кювье, Жорж 65

- Лаббок, Перси 241, 242, 270
 Лавджой, А. О. 24, 125, 126, 285
 Ланц, Генри 174
 Ларраби, Стивен 139
 Лебоссю, Рене 47
 Леруа, Эмиль 150
 Лейбниц, Готтфрид Вильгельм 39, 132
 Ленин, В. И. 11, 16
 Лессинг, Готтхольд Эфраим 140, 141
 Ли, Сидни 152, 277
 Ливис, К. Д. 113
 Лилл, Джон 196
 Лилленкрон, Детлев Фридрих фон 132
 Линдзи, Вэчел 209
 Литгейт 188
 Лифшиц, М. А. 20
 Локк, Джон 106, 127
 Лонгин 194, 267
 Лоунс 103
 Лоуэлл, Джеймс Рассел 229
 Лоррен, Клод 139
 Лоренцо Великолепный 150
 Лукач, Георг 20
 Лукреций (Тит Лукреций Кар) 54, 132
 Льюис, Клайд Стейплс 100, 279
 Льюис, Спенсер 6, 117, 130
 Льюис, Ч. Г. 163, 238
 Лэм, Чарльз 118
 Лэнир, Сидни 182
 Лэнгер, Сьюзен Кэтрин 54
 Лэнгленд 265
 Лэндор, Уолтер 140
 Людвиг, Отто 241
 Лютер, Мартин 190
 Лютославский, Винченцы 84
- Мазервелл, Уильям 79
 Майер, Конрад Фердинанд 81
 Майлз, Джозефина 198, 277
 Макиш, Арчибальд 53
 Маккарти, Десмонд 231
 Маккероу, Роберт Брэнлис 80
 Макнис, Лунс 224
 Макферсон, Джеймс 86
 Малларме, Стефан 139, 156, 209
 Мангейм, Карл 122
 Мани, Томас 24, 44, 138
 Марвелл, Эндрю 193
 Маркс, Карл 121
 Марло, Кристофер 75, 84, 127, 197, 217, 241
 Марстон, Джон 85
 Масарик, Томаш 86
 Матисс, Анри 260
 Маутнер, Фриц 199
 Машо, Гильом де 225
- Маяковский, В. В. 253
 Медуолл, Генри 75
 Мейе, Антуан 188
 Мейер, Дж. 93
 Мейер, К. Ф. 132
 Мейсснер, Бруно 134, 135
 Мейшен, Артур 209
 Мелвилл, Герман 138, 180, 236
 Менкен, Генри 6, 7
 Мередит, Джордж 82, 183, 197, 237
 Мерике, Эдуард Фридрих 132
 Мережковский, Д. С. 128
 Мерри, Мидлтон 204, 227
 Миддлтон 85
 Милльтон, Джон 64, 92, 94, 99—102, 127, 131, 135, 163, 191, 194, 196, 204, 211, 216, 218, 227, 232, 243, 247, 262—266, 275
 Микеланджело, Буонарроти 132, 143
 Мирский, Д. П. 211
 Мольер, Жан Батист 230, 237, 253
 Монглон 130
 Монтень, Мишель Эйкем де 43, 130, 200
 Мопассан, Ги де 240
 Мор, Пол Элмер 8, 95
 Моргенштерн, Кристиан 199
 Мориз 87
 Морли, Генри 269
 Мукарежовский, Ян 260
 Мур, Мэриэн 230
 Мур, Томас 95
 Мэлон, Эдмунд 84, 86
 Мюллер, Вильгельм 142
 Мюллер, Гюнтер 279
- Надлер, Иозеф 72
 Найт, Л. С. 111
 Найт, Уилсон 227, 265
 Науман, Гаис 66
 Неруда, Пабло 198
 Нибул, Рейнгольд 208
 Ницше, Фридрих 18, 99, 100, 122, 126, 127, 180, 207, 208
 Новалис (Фридрих фон Гарденберг) 136
 Ноль, Герман 132, 194
 Норрис, Франк 6
 Ньютон, Исаак 127
 Нэш, Томас 192
- Овидий (Публий Овидий Назон) 112
 Оден, Уистен Хью 249, 253
 Олышка, Леонардо 70, 286
 Омонд, Т. С. 181
 Оссиан 67, 69, 86, 180
 Остин, Джейн 81, 99, 117, 233, 238
- Папофски, Эрвин 140
 Парацельс, Теофраст 144, 222

Парето, Вильфредо 122
 Паскаль, Блез 81, 126, 128
 Паунд, Эзра 7, 204
 Пейтер, Уолтер Хорейшо 197, 260, 270
 Пепельман, Даниель Адам 162
 Перри, Блисс 181
 Перси, Томас 79
 Петрарка, Франческо 112
 Петров, Д. К. 21
 Пиль, Роберт 84, 197
 Пиндар 112, 278
 Плавт, Тит Макций 237
 Платон 43, 46, 52, 55, 56, 84, 125, 127, 132, 229, 244
 Плеханов, Г. В. 11, 115
 Плотин 128, 154
 По, Эдгар Аллан 67, 99, 100, 141, 146, 172, 205, 237, 239, 251
 Пол, Элмер Мор 7
 Поллак, Томас Кларк 39
 Поллард, Альфред Уильям 79, 80, 87
 Понгс 221—223
 Пои, Александр 6, 31, 59, 61, 63, 67, 76, 78, 92, 96, 113, 127, 129, 175, 176, 199, 215, 227, 265, 266, 276
 Пospelов, Г. Н. 20, 26
 Поттл, Фредерик А. 60
 Прайор 266
 Прац, Марио 130, 226, 237
 Пруст, Марсель 96, 101, 105, 106, 117, 141, 253, 264
 Пушкин, А. С. 110, 111, 179, 190, 198
 Рабле, Франсуа 128, 200
 Ранке, Леопольд 272
 Расин, Жан 99, 148, 237, 253, 255, 274
 Рем, Вальтер 130
 Рембо, Артюз 177, 214
 Рембрандт, Харменс ван Рейн 132
 Рескин, Джон 131, 178, 180, 221
 Рибо, Теодюль Арман 18, 99, 100
 Рив, Клара 233
 Рид, Л. А. 262, 263
 Рикер, Генрих 33
 Риль, Вильгельм Генрих 44
 Рихтер, Жан Поль 136, 240
 Ричардс, Айвор 33, 153, 159, 160, 176, 203, 209, 212
 Робертсон, Джеймс Мак Киншон 84, 85, 197
 Робинсон, Ф. Н. 76, 77
 Роза, Сальваторе 139
 Розанов, В. В. 128
 Ромэн, Жюль 199
 Россетти, Габриеле, 143
 Роули 81
 Русу, Лео 18, 100

Рутц, Оттмар 178
 Рэдклиф, Анна 233, 237
 Рэпсом, Джон Кроу 7, 9, 50, 176
 Рюдле 87
 Санд, Жорж 138
 Саймондс, Джон Аддингтон 31, 273, 279
 Сакулин, П. Н. 110
 Сандерс 87
 Саути, Роберт 176
 Свифт, Джонатан 116, 209, 237
 Селликур, Эрнест де 81, 110
 Сенкевич, Генрик 116
 Сенсан, Лазар 192
 Сент-Бёв, Шарль Огюстен де 270
 Сентсбери, Джордж 178, 181, 194, 270, 277
 Сервантес, Сааведра Мигель де 68
 Серрей 188
 Сиверс, Эдвард 173, 183
 Сидней, Филипп 131, 217, 230
 Сильвестр, Джеймс 215
 Симмонс, Артур 31, 280
 Симмонди, Жак Шарль 69
 Скалигер, Жозеф Жюст 246
 Скелтон 188, 192
 Скит, У. У. 86
 Скотт, Вальтер 69, 79, 102, 103, 113, 116, 233, 234, 236, 244
 Скрипчер, Э. У. 183
 Сمارт, Кристофер 75, 190, 217
 Смирнов, А. А. 121
 Смит, Адам 37, 38
 Смит, Логэн Перселл 262
 Смоллетт, Тобайас Джордж 117, 238
 Сократ 208
 Сора, Франсуа 263
 Сорель, Жорж 208
 Сорокин, П. А. 123
 Соссюр, Фердинанд де 166
 Софокл 207, 262
 Спенсер, Герберт 69, 76, 126, 139, 150, 196, 211, 217, 235, 244, 275
 Спенсер, Теодор 130, 146, 188, 215, 265
 Сперджен, Кэролайн 91, 226, 227
 Спиноза, Бенедикт 127, 128, 132, 144, 261
 Спир, М. А. 249
 Стайн, Гертруда 63, 180
 Стейнбек, Джон Эрнст 117
 Стейс, В. Т. 50
 Стейдаль, Фредерик 18, 93, 106, 132
 Стерн, Лоренс 73, 127, 156, 276
 Стивен, Лесли 269
 Стивенсон, Роберт Льюис 82

- Стиль, Джонна 178
 Столл, Элмер Эдгар 60, 119, 226
 Стороженко, П. П. 21
 Стюарт, Джордж 185
 Суинбери, Эдджернон Чарльз 82, 127, 183
 Сэв, Морис 265
 Сэвидж 225

 Твен, Марк 101
 Теггарт, Ф. 273
 Тейт, Аллен 89, 265
 Теккерей, Уильям Мейкпис 44, 117, 143, 240
 Теннисон, Альфред 127, 192, 265
 Теобальд, Льюис 79
 Теренций, Публий 237
 Терри, Эллен 94
 Тиболье, Альбер 139, 241
 Тигем, Пауль Ван 69, 249, 252, 254
 Тик, Людвиг 100, 139, 240
 Тиллард, Э. М. 163
 Тиллотсон, Джеффри 199
 Тимофеев, Л. Н. 20, 26
 Тирвит, Томас 84, 86
 Титэр, Луис 193
 Тойнби, Арнольд 273, 274
 Толнэ, Шарль де 144
 Толстой, Л. Н. 12, 17, 44, 94, 100, 110, 117, 128, 198, 264
 Томашевский, Б. В. 25, 179
 Томсон, Джеймс 123, 131, 198, 225, 247
 Тон, Луиза 201
 Торндайк, Эшли 113
 Торо, Генри, Дэвид 218
 Тосканини, Артуро 158
 Траар 130
 Трагери 93, 222
 Троллоп, Энтони 81, 99, 117, 231, 233
 Трольтш, Эрнст 59
 Тургенев, И. С. 110, 117, 180
 Турнер, Эдмунд 85
 Тьюв, Розмонд 60
 Тэйлор, Джереми 180
 Тэн, Ипполит Адольф 20, 21, 109, 119, 120, 270

 Уайз, Т. Дж. 87
 Уайльд, Генри С. 175
 Уайльд, Оскар 52, 281
 Уаттс, Айзек 211
 Уикстид, Джон 206
 Уилсон, Довер 79, 80
 Уилсон, Эдмунд 7
 Уилрайт, Филип 209
 Уильямсон, Джордж 261, 266
 Уинсетт, Уильям Кертис 175, 194
 Уинтерс, Айвор 9
 Уистлер, Джеймс Мак-Нейл 52

 Уитмен, Уолт 79, 211, 212
 Ульрихи, Герман 124
 Уингер, Рудольф 23, 129, 130, 131, 133
 Уоррен, Остин 5, 6, 8, 9, 10, 13—19, 21, 22, 25—27, 29, 30, 266
 Уоррен, Роберт Пенн 8
 Уолтон, Уильям 225
 Уортон, Томас 86, 116, 269
 Уоттс-Дантэн, Уолтер Теодор 211, 259
 Уэбстер, Бен 85
 Уэйд, Глэдис 93, 224
 Уэллер, Эдмунд 265
 Уэллек, Рене 5, 6, 8—11, 14—17, 19—30
 Уэллс, Генри 117, 216—218, 228, 253

 Фаррел, Джон 117
 Фейсра, Альбер 105
 Фейсрбах, Людвиг 127
 Феноллоза, Эрнест 156
 Фернандес, Рамон 93, 241
 Фидлер, Конрад 44, 237
 Филдинг, Генри 117, 132
 Филипп, Шарль Луи 194, 229
 Фихте, Иоган Готлиб 128, 132, 136
 Фичино, Марсилико 129
 Фишер, Фридрих Теодор 44
 Флетчер, Джон Гулд 8, 59, 85, 227
 Флобер, Гюстав 102, 240
 Фолкнер, Уильям 107, 116, 235
 Фоллет, Уилсон 230
 Фома Аквинский 128
 Фома Кемпийский 86
 Форстер, Эдвард Морган 51
 Фосслер, Карл 189, 190, 195
 Фрейд, Зигмунд 18, 96, 122, 127, 210
 Фромм, Эрих 97
 Фрост, Роберт 206, 207
 Фрэнк, Джозеф 232
 Фрэнк, Уолдо 106
 Фэйрчайлд, Хоксн Нил 130

 Харви, Гэйбриел 188
 Харди, Томас 127, 231
 Хаксли, Олдос 240
 Харрис, Фрэнк 91
 Хартли, Дэвид 127
 Харшлер фер, Эрнст 176
 Хаусмен, Алфред Эдвард 160
 Хейвуд, Томас
 Хеллэм, Генри 69
 Хемингуэй, Эрнест 102, 116, 245
 Хопкинс, Джеральд Мэпли 127, 173, 191, 197, 198, 260
 Хорни, Карен 51, 97
 Хорнстайн, Лилиан 226
 Хоскинс, Джон 215
 Хотсон, Лесли 75
 Хоуз, Генри 188

Хоуэллс, Уильям Дин 117, 230, 241
Хэвенс, Роберт 275
Хээлит, Уильям 91
Хэммонд, Джеймс 248
Хэнкинс, Томас 246

Цельтес, Конрад 66
Цицерон, Марк Тулий 43
Цисарж 134, 135
Циммерман 148

Чайлд, Френсис Джеймс 79
Чаттертон, Томас 86
Чедвик, Х. Манро 286
Чедвик, Кэршоу 286
Чемберс, Роберт
Черчилль, Рэндолф Генри Спенсер 266
Честерфилд, Филип Дормер 113
Чехов, А. П. 110, 254
Чосер, Джефри 62, 65, 76, 84, 188, 265

Шатобриан, Франсуа Рене 141, 180
Шекспир, Уильям 21, 23, 34, 43, 51, 53, 62, 67, 68, 79, 83, 84, 86, 91, 93, 99, 100, 104, 111, 113, 117, 120, 121, 124, 127, 129, 148, 162, 194, 204, 210, 218, 220, 226—228, 237, 242, 253, 254, 260, 262, 265—266, 277

Шекстон, Уильям 248
Шелер, Макс 122
Шелли, Перси Биши 53, 99, 110, 129, 133, 206, 249, 263, 265, 282
Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф 125, 127, 128, 132, 133, 136, 149
Шепард 77

Шеридан, Ричард Бринсли 73
Шестов, Л. 128
Шефстберн, Энтони 127, 154
Шкловский, В. Б. 253, 259
Шлегель, Август Вильгельм 69, 84, 91, 149, 244

Шлегель, Фридрих 134, 136, 149
Шнайдер, Вильгельм 195
Шнайдер, Элизабет 101
Шницлер, Артур 199
Шолохов, М. А. 117
Шопенгауэр, Артур 262
Шоу, Бернард 127
Шницер, Лео 126, 199, 200
Шрамм, Уилбер 183
Штефанский, Георг 134
Штраус, Иоганн 127
Шуберт, Франц Петер 142
Шуман, Роберт 142
Штрих, Фриц 148, 149
Штумпф, Карл 177
Шюкинг, Левин 115

Эдлер, Мортимер 48
Эйхенбаум, Б. М. 188
Эйхендорф, Йозеф фон 136
Эйкен, Конрад 106
Элиот, Джордж 127, 138
Элиот, Томас Стирнс 7, 8, 18, 27, 49, 53, 54, 92, 98—100, 102, 124, 129, 204, 216, 227, 249, 253, 258, 261, 264, 265, 267, 269, 272
Элтон, Оливер 270
Эмерсон, Ралф Уолдо 43, 56, 57, 126, 180, 207
Эмпедокл 129
Эпсон, Генри 244
Эредиа, Жозе-Мария де 140
Эрскин, Джон 245
Эсхил 46, 112, 123, 207

Ювенал, Децим Юний 276
Юл, Дж. Адни 85
Юм, Дэвид 37
Юнг, Карл 18, 96, 98, 99, 127
Юрьев, С. А. 21

Якобсон, Р. О. 188, 245
Янг, Старк 8

СОДЕРЖАНИЕ

Предмет и методы литературоведения в свете марксизма и формализма.	
Вступительная статья. А. Аникст	5

ЧАСТЬ I.

Определения и разграничения	31
1. Литература и литературоведение	31
2. Природа литературы	36
3. Назначение литературы	46
4. Литературная теория, история литературы, критика	56
5. Общее литературоведение. Сравнительное литературоведение. История национальных литератур	65

ЧАСТЬ II.

Предварительная стадия литературоведческого анализа	74
6. Подготовка материала и установление факторов	74

ЧАСТЬ III.

Внешний подход к изучению литературы	88
Введение	88
7. Литература и биография	89
8. Литература и психология	95
9. Литература и общество	107
10. Литература и идеи	124
11. Литература и другие искусства	139

ЧАСТЬ IV.

Внутренние аспекты литературы	152
Введение	152
12. Способ бытия литературного произведения	154
13. Эвфония, ритм и метр	172
14. Стиль и стилистика	189
15. Образ, метафора, символ, миф	202
16. Характер и виды прозаического повествования	229
17. Литературные жанры	242
18. Оценка	255
19. Литературная история	269
Комментарий. Б. А. Гиленсон	288
Именной указатель. Н. К. Осолкова	318

Р. Уэллек, О. Уоррен

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор *М. П. Тугушева*

Художник *В. Н. Тикунов*

Художественный редактор *В. А. Пузачков*

Технические редакторы *И. К. Дерва,*

В. Д. Крылова

Корректор *Р. Х. Пунга*

ИБ № 3559

Сдано в набор 13.04.77. Подписано в печать 06.04.78. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Условн. печ. л. 20,5. Уч.-изд. л. 22,80. Тираж 5000 экз. Заказ 1072 Цена 1 р. 80 к. Изд. № 18567.

Издательство «Прогресс»
Государственного комитета Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, 119017, Zubovskiy bul'var, 17.

Набрано и сматрицировано в ордена
Трудового Красного Знамени
Ленинградской типографии № 2
имени Евгении Соколовой Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета
Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
198052, Ленинград, Л-52,
Измайловский проспект, 29
Отпечатано в Ленинградской
типографии № 4 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета
Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
196126, Ленинград, С-126,
Социалистическая, 14.

Издательство «ПРОГРЕСС»

«Литературная история США»

том III

Литература конца XIX — середины XX в. — таково содержание III и завершающего тома «Литературной истории США». Третий том исследует процесс превращения литературы США из ограниченной национальными, американскими рамками в одну из крупнейших мировых литератур современности. Большое внимание авторы этого тома уделяют творчеству Теодора Драйзера, романом которого «Сестра Керри» открывается литература США XX в., становлению американского театра и его величайшему достижению — драматургии Ю. О'Нила, новейшей американской поэзии. Исследование литературной истории США доводится III томом до середины XX века.

Издательство «ПРОГРЕСС»

Две культуры

Книга американского писателя, критика и публициста Филипа Боноски рассказывает об остром идеологическом противоборстве буржуазной, реакционно-охранительной псевдокультуры и имеющей давние традиции гуманистической и демократической культуры США. Активно отстаивающий революционное наследие «красных тридцатых», Ф. Боноски подчеркивает то новое и передовое, что вносила и вносит в развитие прогрессивной литературы и искусства «народная культурная политика» Компартии США. Советский читатель уже знает Ф. Боноски как автора романов «Долина в огне» и «Волшебный папоротник», посвященных жизни и борьбе рабочего класса США.