
МГУ



Университетская
библиотека

Редакционная коллегия:

В. Л. Янин (*председатель*),
Л. Г. Андреев, С. С. Дмитриев,
Я. Н. Засурский, А. Ч. Козаржевский,
Ю. С. Кукушкин, В. И. Кулешов,
В. В. Кусков, П. А. Николаев,
В. И. Семанов, А. А. Тахо-Годи,
Н. С. Тимофеев, А. С. Хорошев,
А. Л. Хорошкевич

Издательство Московского университета 1987

ЗАРУБЕЖНАЯ ЭСТЕТИКА И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ XIX–XX вв.

Трактаты, статьи, эссе

Составление, общая редакция
Г. К. Косикова

Издательство Московского университета 1987

Рецензенты:

В. Е. Хализев, доктор филологических наук,
Н. Н. Козлова, кандидат философских наук

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Московского университета

В книгу включены статьи, трактаты, представляющие наиболее важные направления литературоведения Западной Европы и Северной Америки первой трети XIX в. — 60-х годов XX в. Большая часть материалов публикуется на русском языке впервые. Издание снабжено вступительной статьей и развернутым комментарием.

Для филологов, философов, историков и широкого круга читателей, интересующихся зарубежной литературой и эстетикой.

З $\frac{4700000000-088}{077(02)-87}$ 182—87

© Издательство Московского университета, 1987

ЗАРУБЕЖНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ НАУКИ О ЛИТЕРАТУРЕ

Литературоведение как специальная научная область — относительно молодая дисциплина; время ее формирования относят обычно ко второй половине XVIII — началу XIX века; при этом за сравнительно короткий срок своего исторического существования литературоведение развивалось весьма быстро и энергично, породив целый ряд направлений и школ, то конкурирующих, то взаимодействующих друг с другом.

Между тем примерно двухвековому существованию литературоведения предшествует более чем двухтысячелетний период, в течение которого подобной науки не было вовсе: от эпохи классической Античности до середины XVIII столетия в теории словесности практически безраздельно господствовали нормативные «Риторика» и «Поэтика» Аристотеля.

Тем показательнее та катастрофическая быстрота, с которой рухнуло казавшееся незыблемым здание риторико-поэтического учения Аристотеля. Если в XVIII веке известный грамматист Ц. Дю Марсе продолжал с энтузиазмом трудиться над составлением риторических руководств, то уже через сто лет само слово «риторика» приобрело откровенно уничижительный характер и даже такой знаток древности, как Э. Ренан, полагал, что если Античность и совершила какую-либо ошибку, то ошибкой этой было именно создание риторики. Если еще Лессинг сознавался, что считает «Поэтику» столь же непогрешимой, как и «Начала» Евклида, то XIX век взирал на это сочинение Аристотеля с неподдельным равнодушием, полагая, что оно может представлять лишь школьный или даже сугубо музейный интерес. Эта революция в подходе к литературе была лишь составной частью того культурного переворота, который отделил античную и средневековую цивилизацию от цивилизации Нового времени, породив, в частности, такой феномен общественного сознания, как социально-гуманитарные науки.

Хотя вопрос о соотношении естественных, социальных и гуманитарных наук дискутируется и поныне, сам факт различия между ними не вызывает сомнений. Естественные науки суть науки о

природном мире и его закономерностях. Предметом социально-гуманитарного знания являются общество и культура. При этом социальные науки направлены на выявление тех объективных взаимосвязей и механизмов, которые управляют общественно-историческим процессом независимо от того, как осознает их мыслящий и действующий человек. Типичным примером социальной науки может служить политическая экономия, изучающая универсальные законы производства и потребления — законы, о природе которых конкретная личность зачастую может не иметь ни малейшего представления. Напротив, предмет гуманитарных наук — это именно мир тех представлений, которые вырабатывает человек о природе и обществе, это мир его идеалов, ценностных ориентаций, мотивов, надежд, это весь мир его культурного сознания, закрепляемый в различных знаковых системах: в самих социальных нормах, в мифах и ритуалах, в произведениях общественно-политической мысли, живописи, литературы и т. п. Будучи взят со стороны своих природных (физических, биологических и др.) качеств, человек подлежит ведению естественных наук. Человеческая жизнедеятельность, рассмотренная в плане ее объективных общественных механизмов, оказывается предметом наук социальных, тогда как та же деятельность, проанализированная с точки зрения субъективных смыслов и ценностей, вырабатываемых человеком, становится предметом собственно гуманитарного знания.

Методологическое расчленение бытия на мир «физической реальности», с одной стороны, и на специфический «мир человека», с другой, как раз и было одним из важнейших завоеваний нового времени. До этого — в Античности и в Средние века — индивид мыслился как органическая часть общества, общество — как столь же органическая часть природы, космоса, а сам космос — как проявление некоего трансцендентного начала, обеспечивающего миру ценностное единство и упорядоченность. Представление об изоморфном строении макро- и микрокосма приводило к выводу, что все явления природы подлежат трактовке в терминах человеческого опыта, а человеческий опыт — в терминах природных явлений; не обнаруживая в себе ничего такого, чего не было бы в объемлющем его мироздании, человек искал свое обоснование не в собственной самодеятельности, а именно в этом мироздании, познав которое, казалось, можно было узнать все и о самом человеке. В рационализированной форме подобные представления просуществовали вплоть до XIX века (таковы просветительские теории о человеке как о части природы, наделенной разумом, или учение Гердера о человеческой истории как о непосредственном продолжении естественной истории).

Кант, видимо, одним из первых провел последовательную границу между двумя качественно различными областями — областью природы, подчиненной естественным законам причинности и необходимости, и областью культуры, возникающей в силу того, что человек есть духовное существо, пользующееся свободой.

Свобода, по Канту, будучи продуктом человеческой воли, способности к целеполаганию, как раз и определяет специфический модус бытия человека — самодеятельность, в процессе которой возникает сугубо человеческая реальность — культура, включающая в себя все, что создано, изменено или развито человеком, в отличие от того, что задано ему его «естественной» природой. Природа и культура, следовательно, требуют разных способов познания — таков первый исходный принцип, послуживший одной из основ для размежевания естественных и гуманитарных наук.

Весьма резко противопоставил природу и человеческое общество Гегель, согласно которому изменения, происходящие в природе, суть лишь круговращения, вечное воспроизведение одних и тех же закономерностей, тогда как подлинное становление, качественное развитие, возникновение принципиально новых явлений возможны лишь в обществе: лишь в обществе человеческий дух проявляется во времени, принимая форму всемирной истории.

Хотя схема Гегеля — в той мере, в какой она отрицала возможность какого бы то ни было развития природного бытия, — была убедительно оспорена уже его ближайшими современниками и потомками, сама мысль о том, что природные процессы, будучи целесообразными, но не целенаправленными, в корне отличаются от общественно-исторических процессов, в основе которых лежит активная деятельность «преследующего свои цели человека»[1], оказалась важнейшим завоеванием философско-культурной мысли нового времени, позволив, в частности, Ф. Энгельсу дать известную лапидарную формулировку: «...исторические науки суть те, которые не являются науками о природе»[2].

Историзм — таков второй основополагающий принцип, сделавший возможным возникновение социально-гуманитарных наук. Человек способен ставить перед собой все новые и новые цели, преодолевать уровень достигнутого, переделывать обстоятельства собственного существования, — и все это потому, что подлинная человеческая природа заключается в ее способности к бесконечному самоизменению в ходе исторического становления общества, которое охватывает и пространство и время. Уже Монтескье, Руссо, Гердер со всей определенностью констатировали наличие не одной, а многих человеческих «природ», связанных с разницей климата, национального темперамента, нравов, обычаев и т. п. разных народов. Эта идея неустранимого и принципиального разнообразия культурно-исторического мира пришла на смену тысячелетним представлениям об аисторическом единообразии якобы неизменной «человеческой природы», лишь облекающей свою универсальную «субстанцию» в чисто внешние и легко меняющиеся исторические одежды. Таков, к примеру, был классический просветительский рационализм, учивший, что для всех времен и народов существуют одни и те же ценностные, этические, пове-

[1] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 2. С. 102.
[2] Там же. Т. 13. С. 491.

денческие и т. п. нормы, соблюдение или несоблюдение которых как раз и служит мерой «нормальности» или, наоборот, «варварства», «незрелости» той или иной личности, эпохи, общества. Все дело, однако, в том, что на практике просветители возвели в ранг «общечеловеческих» свои собственные — исторически обусловленные и исторически преходящие — представления о смысле и цели человеческой жизни. Рассматривая эти представления как нечто «естественное», отвечающее неискаженной «природе» человеческого разума, они тем самым натурализовали свои ценностные ориентации, центрировали исторический процесс на самих себе; историческое описание чужих культур они нередко превращали в трибунал над ними, а себя — в непогрешимых судей, которым принадлежит право решающего приговора над человечеством.

Принцип историзма, напротив, предполагал последовательную децентрацию истории и отказ от нормативного подхода к ней. Он предполагал взгляд на всемирную культуру как на исторически единый, органический процесс становления, каждый момент или этап которого является необходимым звеном в цепи общественного бытия: в каждом из таких моментов воплотились своеобразно-неповторимые человеческие смыслы и ценности, а потому все они равноправны и оправданы и, следовательно, нуждаются не в «суде» над ними, но в понимании и объяснении тех закономерностей, которые их породили.

Третьим методологическим источником социально-гуманитарного знания явился деятельно-субъектный и генетический принцип объяснения самого возникновения различных культурных феноменов — принцип, пришедший на смену объективному онтологизму, который составлял основу традиционалистского мышления и нашел классическое воплощение в аристотелевском учении о так называемых «четырех причинах», порождающих любое явление природного или человеческого мира.

По Аристотелю, возникновение такого, например, предмета, как медный шар, предполагает наличие соответствующего материала (медь — «материальная причина» шара), далее — формы (эйдоса, первообраза), которую этот материал стремится обрести («формальная причина» шара — это его идеальная шаровидность), затем — цели («целевой причиной» шара как раз и является его тяготение к абсолютной шаровидности) и наконец — производителя, мастера («производящая причина»), благодаря деятельности которого бесформенный материал меди отливается в форму конкретного шара.

Таким образом, в основе аристотелевской схемы лежит имманентное стремление всякого предмета к своей смысловой и структурной завершенности — энтелехии (осуществленности): среди предметов любого рода существуют (или могут существовать) такие, в которых реализовались все внутренние возможности, свойственные этому роду (таков, к примеру, шар, с абсолютной полнотой воплощающий идею шаровидности, таков щит, наилучшим образом защищающий своего владельца, и т. п.).

Сразу же обращает на себя внимание та сугубо служебная роль, которую Аристотель отводил деятельному субъекту, изготовителю предмета. Причина в том, что саму деятельность Аристотель нигде и никогда не понимал как творчество в современном смысле, то есть как активную и созидательную силу, как продукт индивидуального вдохновения и свободной самореализации субъекта. Напротив, человеческую деятельность он трактовал как пассивное начало, подводил ее под понятие «искусство», которое определял (в соответствии с классической традицией) как умение, опирающееся на общее знание правил данного вида деятельности, как сноровку, мастерство, которые надлежит проявлять в любом деле, в любом ремесле. Важнейшей особенностью всякого искусства является то, что ему можно научиться. «Наука», по Аристотелю, — это теоретические знания относительно каждого из искусств, совокупность правил и предписаний, научающих этим искусствам.

Приступая к изготовлению предмета, мастер, конечно, имеет перед своим умственным взором его будущий образ, однако образ этот ни в коей мере не является плодом его личной фантазии, но представляет собой именно канонический эйдос, заданный производителю онтологически, самим бытием. Задача мастера, усвоившего соответствующую «науку» и владеющего своим «искусством», заключается только в том, чтобы, подобно повивальной бабке, помочь родиться, «осуществиться» этому преднайденному эйдосу, форме. Строго говоря, мастер не создает предмет; предмет сам выявляется и возникает при посредстве искусного мастера.

Схема Аристотеля определяла, по существу, лицо всей классической онтологии и была принципиально подорвана две с лишним тысячи лет спустя, в эпоху романтизма, то есть тогда, когда в деятельном человеке сумели разглядеть не «вспомогательный инструмент» для материализации внеположных ему онтологических эйдосов, но свободную, самостоятельную силу, именно творящего субъекта, формирующего предметы по своей собственной мерке, воплощающего в них собственную субъективность; когда сам предмет сумели понять именно как средство обнаружения стоящего за ним творца — его личности, его психологии, его духовного мира. Будучи же перенесен в общественную плоскость, принцип субъектности позволил объяснить само разнообразие культурно-исторического мира разнообразием порождающих его исторических субъектов (народов, эпох и т. п.), как бы запечатлевающих свою неповторимость и значительность в создаваемых ими орудиях труда, предметах быта, произведениях искусства и т. п.

Таковы в самых общих чертах основные методологические предпосылки и предыстория формирования социально-гуманитарного знания, позволяющие понять как причины крушения на рубеже XVIII—XIX веков поэтико-риторического учения, под знаком которого проходил весь так называемый «аристотелевский

цикл» развития словесности[3], так и причины возникновения особой гуманитарной отрасли — науки о литературе.

Классическая поэзия так или иначе всегда трактовалась в терминах энтелехиальной схемы Аристотеля. Логика подобной трактовки такова: если цель трагедии заключается, скажем, в том, чтобы «очищать» души зрителей, то, следовательно, с необходимостью должна существовать некая образцовая трагедия, наилучшим образом достигающая этой цели, то есть идеально воплощающая трагедийный эйдос. С той же необходимостью должно существовать и «искусство», владея которым можно сочинить подобную трагедию, а также соответствующая наука, обучающая этому искусству. Такой «наукой», «наукой о делании» поэтических произведений, наставлением в искусстве сочинять образцовые трагедии и была «Поэтика» Аристотеля, которую можно охарактеризовать трояким образом.

Во-первых, имея целью наставить поэта в его ремесле, она отличалась телеологической направленностью. Во-вторых, она имела нормативно-предписывающий характер, так как ее наставления мыслились как годные на все времена незыблемые правила, которые поэту надлежит неукоснительно соблюдать. В-третьих, она была прагматична, поскольку правила эти представляли собой не что иное, как свод практических предписаний.

Сказанное позволяет понять коренное отличие самих задач литературоведения от задач «искусства поэзии» Аристотеля: литературоведение не телеологично, не нормативно и не прагматично: оно не стремится научить писателей сочинению «правильных» пьес, романов или стихов, подобно тому как теоретическая грамматика отнюдь не учит искусству правописания; оно не устанавливает правила, но познает законы и потому выступает по отношению к литературе не как руководство-наставление, а как метаязык описания. Далее, если нормативная поэтика по самой своей природе стремится разделить все известные ей литературные произведения на «правильные» (единственно отвечающие природе и требованиям человеческого разума) и «неправильные» (объявляемые «нелепыми» и «бессмысленными»), если ее важнейшей операцией является исключение «неправильных» произведений из «настоящей» литературы, то литературоведение не стремится исключить из рассмотрения какие-либо тексты; если же хотя бы один из них не укладывается в рамки предлагаемой теоретической модели, то литературовед скорее признает неудовлетворительность собственной теории, нежели будет настаивать на ущербности рассматриваемого произведения, будет стремиться к ее перестройке, а не к «отлучению» необычного текста от литературы. Наконец, ставя своей целью «научить» авторов сочинять образцовые произведения, нормативная поэтика тяготеет к тому, чтобы фиксировать только такие компоненты литературного про-

[3] См.: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература//Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3—14.

изведения, которые могут непосредственно осознаваться его автором. В противоположность этому литературоведение решительно отказывается от прагматической функции и обычно стремится описать те глубинные уровни литературы, которые чаще всего не осознаются авторами и реализуются в их произведениях независимо от их субъективных намерений.

Общеметодологические принципы литературоведения как гуманитарной науки с достаточной определенностью сложились уже у европейских романтиков, настойчиво заявив о себе в первой трети XIX века. Однако они породили больше вопросов, нежели приемлемых для всех ответов, они поставили перед наукой о литературе целый ряд проблем, явившихся важнейшим стимулом развития литературоведения вплоть до нашего времени.

Одной из таких проблем является вопрос об отношении автора к созданному им произведению. Поэтику аристотелевского типа не интересовала авторская личность: с точки зрения этой поэтики нам должны быть безразличны психология, «душа», внутренний мир человека, создавшего идеальный шар, построившего совершенный по архитектонике храм, написавшего абсолютную по внутреннему художественному равновесию трагедию, — важна лишь мера овладения данным лицом приемами профессионального мастерства. Именно против этого аспекта поэтико-риторической теории выступил один из наиболее известных критиков прошлого столетия Шарль-Огюстен Сент-Бёв.

Так называемый биографический метод, прославивший Сент-Бёва, представляет собой своеобразный синтез принципа субъектности и историчности культурного процесса с просветительским учением о неизменной «человеческой природе» Историзм, усвоенный Сент-Бёвом от романтиков еще в пору литературной молодости, привел его к признанию абсолютного ценностного равноправия всех когда-либо порожденных художественных миров — созданы ли они средневековым поэтом Вийоном или классицистом Корнелем, «низким» Рабле или патетичным, возвышенным Гюго, Ронсаром или Руссо, Монтенем или П.-Л. Курье. Принцип же субъектности реализовался у Сент-Бёва в представлении о том, что не формальной, а подлинной, решающей субстанцией литературного (и шире — культурного) творчества является конкретная, индивидуальная личность самого творца

Связать генетическим родством творца и его творение, увидеть в последнем объективированное инобытие авторского «я», более того, слепок с него — таков пафос литературно-критического метода Сент-Бёва: произведение для него — это «заговорившая личность», а личность — это душевный мир художника, обретший адекватную словесную плоть. «Биографы считали, неизвестно почему, что вся история писателя сводится к его сочинениям, и поверхностная критика не умела разглядеть в поэте *человека*»[4]. По Сент-Бёву же, «литература, литературное творение не отличимы

[4] Сент-Бёв Ш.-О Литературные портреты. М., 1970. С. 48.

или, по крайней мере, не отделимы... от всего остального в человеке, от его натуры; я могу наслаждаться тем или иным произведением, но мне затруднительно судить о нем помимо моего знания о самом человеке...»[5].

Но что такое «человек» для Сент-Бёва? Это прежде всего некий врожденный, от природы данный «характер», тип темперамента, устойчивая совокупность склонностей, добродетелей и пороков, короче, определенный психологический склад личности. Так, Монтень, согласно Сент-Бёву, «ясная», «безыскусственная» душа, воплощение «умеренности» и «мягкости», тогда как Корнель — натура «чисто импульсивная», отличающаяся «неукротимым сердечным пылом», «детской искренностью», «серьезностью» и «гордостью» и т. п. Метод Сент-Бёва, обычно именуемый «биографическим», гораздо вернее было бы назвать психологическим. Знаменитое литературное «портретирование» французского критика заключалось вовсе не в том, чтобы создать «портрет» того или иного произведения, а в том, чтобы, отправляясь от произведения, а также исходя из различных косвенных данных о писателе (дневники, письма, свидетельства современников и т. п.), воссоздать портрет самого писателя: «Запрешься... недели на две, обложишься книгами этого прославленного мертвеца — поэта или философа, штудируешь его, трактуешь и так и этак, ставишь всевозможные вопросы, пытаешься воскресить его живой облик... а в тот час, в то мгновение, когда вам удается ухватить в нем нечто неповторимое — особую улыбку, какую-нибудь царапину, скорбную морщину на челе, прячущуюся под прядью уже редеющих волос, — анализ уступает место творчеству, портрет начинает дышать и жить, образ найден»[6].

Сент-Бёву действительно удалось создать целую галерею запоминающихся, замечательных по точности и красочности «литературных портретов», к которым мы обращаемся и поныне, когда стремимся представить себе «живой облик» того или иного писателя прошлого. В этом — сила психологической интуиции Сент-Бёва, но с этим же связана и слабость его литературно-критического метода.

Прежде всего настораживает само стремление увидеть в произведении не более чем копию «характера» писателя, свести литературное творчество к серии простых манифестаций подобных характеров, на что обратил внимание уже Марсель Пруст: знаменитый метод Сент-Бёва, писал он, «требующий не отделять человека от его произведения, требующий думать, будто для суждения об авторе книги отнюдь не безразличны ответы на вопросы, которые кажутся совершенно посторонними его творчеству (как он вел себя в жизни и т. п.), требующий запасаться всевозможными сведениями о писателе, смаковать его переписку, выспра-

---

[5] Здесь и далее ссылки на цитаты, приводимые по настоящему изданию, не даются. — *Прим. ред.*

[6] Сент-Бёв Ш.-О. Литературные портреты. С. 109—110.

шивать знавших его людей... этот метод игнорирует обстоятельство, становящееся хорошо нам известным, если мы заглянем в самих себя, а именно: книга является продуктом иного «я», нежели то, которое проявляется в наших привычках, в обществе, в наших пороках»[7]. И действительно, личность писателя (именно как писателя, творца) далеко не тождественна той его «натуре», о которой говорил Сент-Бёв, и веским доказательством служит то, что история литературы вопреки Сент-Бёву отнюдь не затрудняется компетентно судить о произведениях прошлого даже в тех случаях, когда ей ничего не известно о стоящем за ними «человеке».

Важно и то, что саму психологию Сент-Бёв интерпретировал совершенно в духе просветителей и их прямых или косвенных преемников в XIX веке. Личность для Сент-Бёва — это отнюдь не исторический субъект, чья психология формируется как продукт пережитого, усвоенного социального опыта, но, как мы видели, природный «характер», для которого исторические обстоятельства служат всего лишь внешним, более или менее случайным одеянием. Отсюда главный недостаток метода Сент-Бёва — его психологический редукционизм, стремление растворить литературную критику в психологии и тем самым — пусть невольно — лишить ее собственного предмета и собственного подхода к литературе. Сент-Бёв не творение объяснял исходя из психологии писателя, но, напротив, описывал его душевный мир, пользуясь творением как документальным источником; творение в конечном счете оказывалось не целью, а средством познания. Будучи доведен до логического конца, метод Сент-Бёва становился литературоведением без литературы, и французский критик сам не без горечи осознал это к концу жизни: «Для меня становится почти невозможно писать о виднейших авторах нашего времени; уже давно я сужу не об их произведениях, а о самой их личности...»

Неудивительно, что, несмотря на блестящий талант, Сент-Бёв, по существу, остался единственным представителем созданного им метода, ибо следовать этому методу значило попросту множить все новые психологические портреты умерших и живых, знаменитых и незнаменитых писателей.

Между тем бурное развитие общественных наук ставило перед литературоведением иные, гораздо более серьезные задачи, на решение которых претендовала, в частности, так называемая культурно-историческая школа — влиятельное методологическое направление, выдвинувшее плеяду крупных историков литературы, таких, как И. Тэн, Ф. Брюнетьер, Г. Лансон (Франция), В. Шерер, Г. Гетнер (Германия), Г. Брандес (Дания), А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов (Россия) и др. Школа не отличалась строгой однородностью и к тому же претерпела значительную эволюцию за длительный период своего существования, многие ее представители (Брюнетьер и др.) меняли свои

[7] Proust M. Contre Sainte-Beuve. Paris, 1954. P. 157.

позиции, и тем не менее общеметодологические принципы школы вполне ясны.

Прежде всего следует отметить ее антииндивидуалистическую направленность: «Думаете ли вы, — словно возражая Сент-Бёву, писал в 1848 году Э. Ренан, — что возвысите национальную эпопею, если откроете имя жалкого индивидуума, который ее сочинил! Что мне за дело до этого человека, который становится между человечеством и мною? Что значат для меня незначительные слоги его имени? Это имя ложно; истинный автор не он, а нация, человечество, работавшее в определенное время и в определенном месте... Прекрасно только человечество. Гении только исполнители его внушений»[8]. Таким образом, важнейшая установка школы заключалась в попытке открыть не эмпирического, а исторического субъекта литературы, создать историю именно литературы, а не литераторов. Если Сент-Бёв понимал произведение как документ, в котором запечатлелась личность его творца, то культурно-историческая школа увидела в нем документ, фиксирующий определенное состояние общества. Для Тэна литература всего лишь «снимок с окружающих нравов и признак известного состояния умов», позволяющий «судить о том, как чувствовали и мыслили люди много веков назад». Для Лансона роль литературы в том, что «в своем долгом и богатом развитии она запротоколировала все движение идей и чувств, которое продолжало развертываться в политических и социальных фактах или кристаллизовалось в учреждениях», так что задача историка — «научить читателей узнавать в странице Монтеня, в пьесе Корнеля, даже в сонете Вольтера определенные моменты общечеловеческой, европейской или французской культуры»[9]. Ренан прямо писал: «Прекрасен не Гомер, прекрасна гомеровская жизнь, прекрасны те фазисы человеческого существования, которые описаны Гомером. Прекрасна не сама Библия как книга; прекрасны библейские нравы, форма жизни, описанная в ней. Прекрасна не какая-нибудь индийская поэма, но сама индийская жизнь»[10].

Культурно-историческая школа, таким образом, искала ценность литературы не в ней самой, а в запечатленном ею предмете, который существует до и независимо от произведения и лишь «отражается» в нем. По самой сути своей методологии эта школа игнорировала тот факт, что литература вовсе не пассивно «запечатлевает» жизнь, но активно ее осмысляет, что произведение — это не сама действительность, послушно отлившаяся в слова, формы или краски, но точка зрения на нее, что автор не «протоколист» чужих «идей и чувств», но также и сам обладает и чувствами и идеями, идеологическим кругозором, в свете которого изображает внеположный ему мир, и что роль произведения поэтому никак не может сводиться к роли «свидетельства» и

[8] Ренан Э. Будущее науки. Киев, 1902. Т. 1. С. 128.
[9] Лансон Г. Метод в истории литературы. М., 1911. С. 4.
[10] Ренан Э. Будущее науки. С. 126.

«памятника» своей эпохи. Претендуя на создание истории литературы, представители школы на деле тяготели к созданию истории цивилизации, истории общественной мысли или общественных движений, стоящих за спиной собственно литературного развития. Подлинная диалектическая связь между литературным и социальным процессами школой не была выяснена, тем более что и сам социальный процесс понимался ее представителями в высшей степени спорно.

Положительная черта школы — в ее осознанном разрыве со всякого рода нормативностью и аисторизмом: «Современная эстетика отличается от старой своим историзмом и отсутствием догматизма, то есть тем, что она не навязывает правил, а констатирует законы»[11]; однако законы эти были в свою очередь поняты представителями школы в духе позитивистского натурализма и редукционизма, имевшего весьма широкое влияние в XIX веке.

Вырвавшись еще в эпоху Галилея и Ньютона из-под власти антропоморфистской и антропоцентристской метафизики, выделив собственный предмет и конституировавшись в самостоятельную область знания, естественные науки добились в XIX столетии столь выдающихся успехов, что породили стойкое убеждение, будто они способны ответить на все без исключения вопросы[12]. Не видя качественного различия между природой и культурой, позитивизм полагал, что последняя полностью подпадает под действие абсолютных детерминант, всеобщих «естественных сил», которые не только не зависят от воли и сознания людей, но и определяют их.

Найти такие «естественные силы», управляющие литературой, как раз и поставил своей задачей Ипполит Тэн. Показателен сам ход его рассуждений в предисловии к «Истории английской литературы»: по Тэну, литературное произведение как таковое есть «пустая раковина», «мертвый обломок», чья ценность состоит лишь в том, что он сохранил следы, отпечатки живого человека, поэта, который в свою очередь является не более чем слепком со «способности мыслить и чувствовать», присущей данному народу в данную эпоху, и т. д. и т. п., — в итоге Тэн упирается в «конечные причины» любого духовного явления: в особенности «расы» и физико-географической «среды», сформировавших рассматриваемый народ. А отсюда — общий позитивистский вывод: «Независимо от того, имеют факты физическую или нравственную природу, у них всегда есть причины; подобно тому как существуют они для пищеварения, мускульного движения или животного тепла, есть они и для честолюбия, для отваги и для правдивости. Порок и добродетель — это такие же продукты, как купорос или сахар». Какими крайними выводами оборачивался этот натура-

[11] Тэн И. Философия искусства М., 1933. С. 8.

[12] Ср.: «. наука представляет из себя религию. В будущем лишь наука будет давать символ веры, и она одна сможет дать человеку разрешение вечных проблем, которого так настоятельно добивается человеческая природа» (Ренан Э. Будущее науки. С. 76).

листический редукционизм, хорошо показывает пример Золя, вдохновлявшегося теориями Тэна и попытавшегося применить его принципы в художественной практике: «В «Терезе Ракен» я хотел изучить темпераменты, а не характеры... Я выбрал героев, целиком подчиненных своим нервам и крови, лишенных свободы воли, увлекаемых в каждом их жизненном действии фатальным воздействием плоти. Тереза и Лоран — животные организмы, ничего более... Любовь моих двух героев является удовлетворением потребности; убийство, совершенное ими, является следствием адюльтера, следствием, к которому они относятся так же, как волки относятся к истреблению овец. Наконец, то, что я принужден был назвать угрызениями их совести, является простым органическим расстройством, реакцией нервной системы, доведенной до чрезмерного напряжения. Душа вполне отсутствует — это я охотно сознаю, так как я этого и хотел»[13].

Ошибка натуралистического толкования культуры — не в самом по себе поиске «причин» человеческого поведения, а, во-первых, в сведении этих причин исключительно к природным закономерностям, по аналогии с которыми мыслились и закономерности собственно социальные, и, во-вторых, в игнорировании того фундаментального факта, что человек как «субстанциальная сила природы» реализует себя *«вне власти* непосредственной природной детерминации — как «существо» *культурное, то есть образованное всецело и исключительно культурой»*[14], что люди, обладающие одинаковым природным «темпераментом», принадлежащие к одной и той же «расе» и помещенные в идентичную «среду», будут вести себя, строить свою жизнь по-разному именно в зависимости от своих идеалов и ценностей. Исходя из верного наблюдения, что природа предшествует культуре, позитивизм делал ошибочный вывод, будто первая до конца определяет вторую, будто самые сложные духовные образования можно свести к простейшим «естественным» началам и не только отказать им в самостоятельном существовании, но и разоблачить в качестве иллюзии, как это и попытался сделать Э. Золя. Натуралистический редукционизм заключался, таким образом, в недооценке или прямом отрицании специфики гуманитарных наук, в их растворении в науках социальных и в сведении последних к наукам о природе, а это, разумеется, ставило заметные преграды на пути плодотворного развития литературоведения.

Результатом резкой реакции на позитивизм культурно-исторической школы явилось возникновение так называемой духовно-исторической школы в литературоведении. Ее общие основы были заложены немецким философом Вильгельмом Дильтеем («философия жизни» и «критика исторического разума») во второй половине XIX века, а расцвет относится в основном уже к

[13] Золя Э. Предисловие ко второму изданию романа «Тереза Ракен»// Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935. С. 98.

[14] Батищев Г. С. Деятельностная сущность человека как философский принцип//Проблема человека в современной философии. М., 1969. С. 90.

первой трети XX столетия (Р. Унгер, Ф. Гундольф и др.). Главную свою задачу Дильтей видел именно в обосновании принципиальной специфики гуманитарного знания, или, как выражались в его время в Германии, «наук о духе» в их отличии от «наук о природе». Отсюда название важнейшей работы Дильтея — «Введение в науки о духе» (1883).

Различие между естественными и гуманитарными науками, по Дильтею, вытекает как из разницы их предметов, так и из различия предполагаемых этими предметами форм опыта, способов познания. Природа не одушевлена изнутри, не имеет целей и не обладает никакой смысловой структурой; это конгломерат безгласных и бесчувственных «вещей». В естественных науках природа (объект познания) и человек, наделенный чувством, разумом и волей (субъект познания), выступают как две качественно различные реальности: природа оказывается для человека материалом сугубо «внешнего» опыта. Напротив, в гуманитарных науках, изучающих самого человека, субъект и объект познания принципиально совпадают, в связи с чем Дильтей и поставил вопрос об условиях и возможности познания человеческим субъектом самого себя, иными словами — о возможности гуманитарного знания как такового.

Познать человека, по Дильтею, значит проникнуть в его мотивы, идеалы, представления, в его целостный духовный мир, и единственным средством такого проникновения может служить только эмпатическое «вживание», симпатизирующая идентификация с «другим», своеобразное перевоплощение, короче — «понимание», которое является делом уже не «внешнего», а сугубо «внутреннего» опыта: если естествоиспытатель всего лишь созерцает (пусть и заинтересованно) свой предмет как предстоящее ему зрелище, то гуманитарий с необходимостью должен пережить свой предмет изнутри. И это, безусловно, верно. В частности, литературоведение как гуманитарная наука было бы попросту невозможно, если бы исследователь не умел «вчувствоваться» в изучаемый им художественный мир, отождествить себя с ним, отрешившись от самого себя.

Поскольку литературовед, согласно Дильтею, должен уметь «жить» в любом художественном объекте (точнее, заставить жить этот объект в собственной душе), поскольку его задача — проникнуть именно в бесконечное множество художественных миров, рождаемых историей, постольку — по самому своему призванию — он способен быть только Протеем, находящимся в состоянии вечного перевоплощения, подобно, впрочем, всякому историку культуры, который может надеяться на профессиональный успех только в том случае, если поочередно умеет стать и Цицероном, и Августином, и Лютером, и Вольтером и т. п. Тезис Дильтея «природу мы объясняем, а духовную жизнь понимаем»[15] обосно-

[15] Dilthey W Gesammelte Schriften. Leipzig; Berlin, 1914—1936 Bd 5. S 144

вывает одну из важнейших особенностей гуманитарных наук, не сводимых ни к социальным, ни тем более к естественным наукам.

И все же, парадоксальным образом, дильтеевская теория «понимания» столько же способствует обоснованию гуманитарного знания, сколько препятствует ему, ибо «понимание» как акт сугубо психологический ни в коей мере не тождественно познанию как акту прежде всего интеллектуальному и являющемуся целью всякой науки. «Стать» Шекспиром, подчинить себя шекспировскому чувству жизни далеко еще не значит познать Шекспира, ибо познание предполагает, в частности, выявление специфических, структурных черт познаваемого феномена — выявление, которое остается попросту невозможным до тех пор, пока исследователь находится «внутри» этого феномена. «Система, описанная имманентно, не может иметь специфики»[16]. Чтобы уяснить специфику такой системы, необходимо сопоставить ее с другими системами: чтобы обнаружить специфику «Гамлета», надо сопоставить его с другими трагедиями Шекспира, чтобы исчерпывающе описать специфику трагедий Шекспира, надо сопоставить их со всеми трагедиями других авторов, чтобы обнаружить специфику трагедии как жанра, надо сопоставить ее со всеми прочими драматургическими жанрами, и т. п. Иными словами, для познания требуется познавательный контекст, и чем более он будет широк, чем в большее число со- и противопоставлений сумеем мы включить изучаемое произведение, тем глубже, разностороннее сумеем его познать. Это значит, что всякий акт гуманитарного познания по существу является двуединым актом, предполагающим наряду с максимальным вчувствованием в объект столь же максимальное отстранение от него, ценностное дистанцирование.

Между тем вопроса о таком дистанцировании и его природе Дильтей даже не поставил, а потому он и не сумел методологически твердо и прочно обосновать «науки о духе», которые в конце концов ему пришлось растворить в так называемой «понимающей психологии».

И тем не менее, несмотря на свою явную односторонность, мысль Дильтея несла в себе плодотворные возможности. Делая упор на автономию «духа», философ в то же время настаивал на его историчности — будь то «дух» отдельного индивида или (что важнее) дух целых исторических образований, поскольку самого индивида Дильтей рассматривал прежде всего как «точку пересечения различных культурных систем, организаций, в которые вплетено его существование»[17]. Подобные культурные системы, по Дильтею, внутренне едины именно в той мере, в какой люди, к ним принадлежащие, разделяют общие или сходные верования, представления, ценности, и в этом смысле вполне правомерно говорить, например, о «духе» Античности и о «духе» Средневековья, о «духе» протестантизма и о «духе» Просвещения, о «духе»

[16] Лотман Ю. М. О типологическом изучении литературы // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 125.

[17] Dilthey W. Op. cit. Bd. 7, S. 251.

классицизма или романтизма, ибо «каждое духовное единство сосредоточено в самом себе. Подобно отдельному индивиду, каждая культурная система, каждое общество имеет свой центр в себе самом»[18].

Поскольку Дильтей утверждал человека не как функцию истории, а как ее творца, поскольку сам человек был для него исторически изменчивым существом, а сама историческая жизнь — процессом беспрерывного созидания, естественно, что для него принципиально важным было признание индивидуального и неповторимого характера любых культурных систем. Этот индивидуализирующий подход к истории был плодотворен по меньшей мере в двух отношениях.

Во-первых, он обосновывал абсолютную необходимость гуманитарного знания как единственно возможного способа постижения культурно-исторического мира; ведь если судьба отдельной личности (в том числе и самого историка), нации, эпохи, культуры реализует всего-навсего одну из бесконечного числа возможностей человеческого бытия (нашему современнику не дано непосредственно испытать не только духовный опыт Античности или Средневековья, но даже опыт предшествующего поколения, горожанину — опыт крестьянина и ни одному из нас — опыт даже самого близкого человека) — возможностей, в полной мере воплотившихся или могущих воплотиться в чужих судьбах и культурах, то это значит, что именно и только исторический принцип «понимания» позволяет человеку, «вжившемуся» в Цицерона или в Лютера, «погрузившемуся» в Гомера, Данте или Шекспира, хотя бы в воображении пережить все то, в чем отказали ему его собственная современность и его личная судьба; в пределе — пережить совокупный опыт всего человечества.

Во-вторых, дильтеевское индивидуализирование позволяло провести еще одну границу между историческими и естественными науками. Очевидно, что явления природы многократно повторяются, а потому и поддаются воспроизведению в эксперименте (восход солнца наступит завтра в точно исчисленное время; тела имеют одно и то же ускорение свободного падения, и это можно проверить, бросая их с разной высоты и в разных условиях), тогда как специфика исторического факта в том, что он однократен, уникален и не может быть воспроизведен ни в каком эксперименте (ни существование Цицерона, ни конкретные условия его времени в истории никогда не повторятся). А это значит, что если науки о природе имеют дело с абстрактными обобщениями, то науки исторические — исключительно с конкретными индивидуальностями, — мысль, которую со всей определенностью через одиннадцать лет после Дильтея сформулировал В. Виндельбанд: «...опытные науки ищут в познании реального мира либо общее, в форме закона природы, либо единичное, в его исторически обусловленной форме; они исследуют, с одной сто-

[18] Ibid. S. 154.

роны, неизменную форму реальных событий, с другой — их однократное, в себе самом определенное содержание. Одни из них суть науки о законах, другие — науки о событиях; первые учат тому, что всегда имеет место, последние — тому, что однажды было»[19].

Оборотная сторона такого подхода заключалась в том, что любые исторические «индивидуальности» с неизбежностью превращались в замкнутые в себе, едва ли не взаимонепроницаемые исторические монады, между которыми нет и не может быть необходимых связей и которые в конце концов оказываются исключены из процесса закономерного исторического развития. Справедливо отрицая натуралистический детерминизм, Дильтей вместе с тем отверг и детерминизм социальный; подчеркивая важность субъективного момента в истории, он не заметил ее объективных зависимостей и оказался перед неразрешимым для него вопросом: почему в одних обществах рождаются именно такие духовные комплексы, а в других — иные; почему совершается последовательная историческая смена этих комплексов, каковы законы этой смены и т. п.

Таким образом, если культурно-историческая школа абсолютизировала естественные науки, то школа Дильтея абсолютизировала автономию наук гуманитарных, справедливо оторвав их от наук о природе, но несправедливо — от наук социальных.

Главное же заключается в резком противоречии между задачей (выработка научного подхода к явлениям духа), которую поставил перед собой Дильтей, и выдвигавшимся им методом. Любая наука с необходимостью предполагает смысловую дистанцию между познающим субъектом и познаваемым объектом, любая наука возможна только тогда, когда она имеет дело с регулярными, повторяющимися явлениями и способна получить общезначимые результаты; в данном отношении наука всегда объективна. Метод же Дильтея, привилегирующий чисто субъективное «вчувствование» в «других» и их сугубую уникальность, перекрывает дорогу для объективности. Именно поэтому дильтеевские «науки о духе» оказались недостроенными, и именно поэтому духовно-историческая школа в конце концов угасла и распалась, хотя ее достижения и открытия полностью сохранили свое значение и так или иначе оказались ассимилированы всеми теми направлениями гуманитарного знания XX века, которые не пошли на полный разрыв с психологизмом, вплоть до современной герменевтики.

Что же касается сугубо искусствоведческих и литературоведческих проблем, то школа Дильтея, много сделавшая для понимания искусства как культурного образования, в меньшей степени помогла выявлению его конкретных специфических особенностей. Характерно в данном отношении заявление Г. Зиммеля, написавшего монографию о Гёте, но уже на первых страницах

[19] Виндельбанд В. Прелюдии. Спб., 1904. С. 320.

предупредившего читателей, что его волнует не вопрос (который, собственно, и должен занимать литературоведа) о том, как следует истолковывать и оценивать поэзию Гёте, а лишь вопрос о «духовном смысле гётевского существования вообще»[20].

В целом можно сказать, что культурно-историческая и духовно-историческая школы как бы разделили между собой единую и на деле неделимую задачу создания общей теории гуманитарных наук. Первая абсолютизировала идею детерминации в историческом процессе, отождествив его с процессами в природе; вторая явно переоценила чисто духовное начало и момент человеческой свободы в истории, не заметив, что последняя подчиняется объективным закономерностям.

Диалектическое решение вопроса дал К. Маркс. Маркс создал учение об общественном развитии как о естественно-историческом процессе. «Естественным» и в этом смысле не зависящим от воли и сознания людей этот процесс является хотя бы уже потому, что объективное содержание, объективные последствия любого человеческого акта всегда оказываются шире, нежели вкладываемое в этот акт субъективное намерение, и что совокупная деятельность людей приводит к образованию надындивидуальных и надгрупповых институций: экономических механизмов, социальных структур, отношений и общественных учреждений, которые имеют объективный характер и объективную логику развития, диктуют, подобно «естественным силам», человеку свои законы (а в антагонистических формациях, где человек еще не познал эти законы, действуют у него «за спиной»), задавая обществу закономерное направление исторического развития. Это вовсе не значит, однако, будто история существует в виде какого-то внеили надчеловеческого процесса. История «не есть какая-то особая личность, которая пользуется человеком как средством для достижения *своих* целей»; она — «*не что иное,* как деятельность преследующего свои цели человека»[21]. Поскольку же объективные общественные отношения имманентны самому процессу социальной практики, осуществляемому в ходе субъективной человеческой деятельности[22], постольку социальный процесс имеет не просто «естественный», но именно естественно-исторический характер, определяемый не природными, но сугубо социальными законами.

Итак, стремление обосновать специфику гуманитарного зна-

---

[20] Зиммель Г. Гёте. М., 1928. С. 16.

[21] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 2. С. 102.

[22] «Вся специфичность *социальной детерминации* по сравнению с вещно-принудительной, *естественной* детерминацией в том и состоит, что она всецело деятельностная, повсюду «открытая» и осуществляющаяся только через целепродуцирование и целевыполнение. Это — детерминация производства культурно-историческим субъектом самого себя посредством производства своих объектов на основе освоения природы, или *культурно-историческая* необходимость. Только она, а отнюдь не непосредственно-естественная необходимость становится той, *согласно* которой осуществляется свобода» (Батищев Г. С. Цит. соч. С. 108).

ния столкнулось, как мы видели, с определенными трудностями, принцип субъектности оказался чреват натуралистическим и психологическим редукционизмом, а принцип историзма грозил выродиться (а зачастую и вырождался) в индивидуализирующий историцизм. Есть веские основания говорить о кризисе гуманитарных наук, и в частности литературоведения, в который они вступили к началу XX века. Необходим был поиск новых исследовательских путей. Один из них предложила англо-американская «новая критика» («ньюкритицизм»), основные идеи которой получили резонанс и за пределами англоязычных стран.

У истоков «ньюкритицизма» в 10—20-е годы стоят Т. С. Элиот, английские литературоведы А. А. Ричардс, Ф. Р. Ливис и др. В школу «новая критика» сложилась в основном в 30-е годы, когда развернулась деятельность таких американских литературоведов, как Д. К. Рэнсом, А. Тейт, Р. П. Уоррен, К. Брукс и др. Иногда говорят и о «третьей волне» «неокритиков» — уже в 50-е годы.

Поскольку целый ряд вопросов, связанных с «новой критикой», освещен в нашей литературе довольно подробно[23], укажем здесь лишь на ее основной методологический пафос, выразившийся в своеобразном лозунге Рэнсома «требуется онтологическая критика», то есть критика, которая перенесла бы внимание с источников литературы (объективных и субъективных) на объективное бытие самой литературы («с поэта на поэзию», по выражению Элиота), в связи с чем были выдвинуты по меньшей мере две основополагающие «неокритические» идеи: идея «органической формы» и идея «литературной традиции».

Представление об «органической форме» произведения предполагает его абсолютную внутреннюю целостность и структурную взаимосвязанность его элементов, которая в значительной своей части является не продуктом вдохновенного индивидуального «произвола» автора, а результатом реализации объективных законов самого искусства: автор оказывается лишь «медиумом» художественного акта, а его произведение, будучи раз создано, отделяется от него, «как брошь от ювелира», обретает самостоятельную жизнь и силу воздействия, не зависящую от субъективных намерений творца. Точнее было бы сказать, что в произведении есть такие элементы содержания и формы, которые достаточно непосредственно выражают замысел и сознательную волю автора, но есть и такие (связанные с законами ритма и рифмы, законами литературного рода и жанра, правилами сюжетосложения и т. п.), которые отнюдь не возникают заново в каждом новом произведении, но достаются писателю как бы по традиции, используемой им обычно совершенно бессознательно.

[23] См., в частности: Цурганова Е. А. История возникновения и основные идеи «неокритической» школы в США//Теории, школы, концепции. М., 1977. Вып. 4. С. 13—36; Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982; Ильин И. П. «Новая критика»: история эволюции и современное состояние//Зарубежное литературоведение 70-х годов. М., 1984. С. 113—155.

Вводя термин «традиция», Элиот и имел в виду как раз этот трансиндивидуальный и трансисторический характер некоторых механизмов и форм в искусстве, связывающих между собой как индивидуальных авторов, так и целые исторические эпохи, обеспечивающих сквозное единство человеческой культуры, несмотря на все те непрерывные изменения, которым подвергает ее время.

По своему объективному смыслу трансисторизм — это не отрицание историзма, а необходимое дополнение к историзму, не его альтернатива, а его коррелят, без которого утрачивается, обесценивается и сама идея развития, ибо становится непонятно, что́ именно находится в процессе развития, эволюционирует, проходит различные стадии и т. п.

Поиск константных образований в культуре и в литературе привлек к себе внимание многих ученых-гуманитариев в XX веке, и именно здесь можно обнаружить точку схождения между «ньюкритицизмом», аналитической психологией К. Г. Юнга, ритуально-мифологической школой и — отчасти — структурализмом.

Элиот заметил, что переживания и опыт, существенные для человека как для эмпирической личности, могут не найти никакого места в его творчестве и наоборот, те из них, которые имеют творческую значимость, могут играть ничтожную роль в его обыденной жизни. Откуда берутся эти переживания и почему они так настойчиво заявляют о себе в искусстве?

Частичный ответ на этот вопрос дал создатель аналитической психологии К. Г. Юнг своей теорией архетипов, под которыми он понимал некоторые «первопереживания», «первообразы», то есть определенные мотивы и их комбинации, способные повторяться у самых разных авторов на протяжении всей истории искусства и не могущие быть объяснены не только индивидуальным складом психики художника, но и воздействием на него непосредственно окружающей действительности[24]. Архетипы, коренящиеся в области «коллективного бессознательного», там где откладывается совокупный, миллионы раз повторенный опыт всего человечества, — это не какие-то конкретные и врожденные представления, но скорее «врожденные возможности представления», в каждом индивидуальном случае наполняемые конкретным материалом сознательного опыта, который подсказывает социальная практика данного времени. Архетип функционален, и функция его, скажем, в рамках мифологического и современного культурного сознания может облекаться в совершенно разную образную плоть: так, сегодня «вместо Зевесова орла или птицы Рок выступает самолет, вместо сражения с драконом — железнодорожная катастрофа... вместо хтонической матери — толстая торговка овощами»[25] и т. п.

Архетипы — это отнюдь не те конечные «причины» деятельно-

[24] Об архетипах см.: Юнг К. Г. Аналитическая психология//История зарубежной психологии. 30-е—60-е годы XX века. М., 1986. С. 142—170.

[25] Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество//Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в. М., 1979. С. 187

сти художника, которые искало позитивистское литературоведение; они также не являются и целью этой деятельности, ибо принципиально лежат вне сферы сознания и целенаправленной воли автора; архетипы, по Юнгу, выполняют роль своеобразного регулятивного принципа, структурной схемы, того русла, по которому направляется образотворческая активность: он как бы упорядочивает эмпирический опыт художника, придает ему «форму». Юнг, и это логично для него, не претендовал на объяснение смысла или назначения искусства, на оценку эстетических достоинств или недостатков того или иного произведения (он сам неоднократно подчеркивал, что принцип аналитической психологии и принцип искусствознания не конкурируют, но только дополняют друг друга). Его теория позволяет понять не «содержание» художественного сообщения, а тот «язык», на котором оно передается, позволяет объяснить, почему, скажем, целый ряд мотивов в сюжетах об Оресте и Гамлете так поразительно напоминают друг друга (хотя о сознательном заимствовании здесь вряд ли приходится говорить) или почему тип трикстера в литературе с такой устойчивостью повторяется от глубокой древности до современных нам произведений вроде «Признаний авантюриста Феликса Круля» Т. Манна.

Но архетип не только формообразующий регулятивный принцип; в нем есть своя, пусть достаточно расплывчатая, но зато универсальная семантика; именно ее наличие во многом способно объяснить, почему многие далекие от нас произведения (например, «Божественная комедия»), чье предметное содержание накрепко привязано к своей эпохе и вряд ли может заинтересовать современного человека, тем не менее способны вызывать в нас неподдельное волнение; причина, пишет Юнг, именно в архетипах, благодаря которым общечеловеческое бессознательное «прорывается к переживанию и празднует брак с сознанием времени»[26], преодолевает однократность индивидуального бытия и возвышает личную судьбу до судьбы человечества.

Юнгианское учение об архетипах в сочетании с ритуалистическими теориями английского этнографа Д. Фрезера, изучавшего особенности мифологического сознания, привело в 30-е годы к возникновению ритуально-мифологической школы в литературоведении (М. Бодкин, Р. Чейз, Ф. Уилрайт и др.), видным представителем которой является канадский ученый Нортроп Фрай, автор программной работы «Анатомия критики» (1957).

Интерес к мифологии и ее отношению к литературе неразрывно вплетен в историю гуманитарных наук начиная по крайней мере с представителей мифологической школы, у истоков которой стоят братья Якоб и Вильгельм Гримм. Однако в течение долгого времени преобладала тенденция трактовать такие явления словесности, как сказка, эпос, историческое предание

[26] Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество. С. 188.

и т. п., в качестве своего рода продукта вырождения мифологии или, в лучшем случае, в качестве конгломерата мифических «пережитков» и «обломков». Когда же, уже в XX веке, были предприняты попытки с тех же позиций объяснить явное сходство некоторых мифических мотивов, символов, образов и ситуаций с аналогичными мотивами, символами и т. п. в литературе Нового времени, несостоятельность такого подхода, чреватого многочисленными натяжками и домыслами, обнаружилась со всей очевидностью.

Значение работ представителей ритуально-мифологической школы, и прежде всего Фрая, состоит именно в том, что они подошли к мифу не только и не столько как к генетическому источнику, из которого впоследствии развилась литература в собственном смысле слова, или как к совокупности моделей, охотно и сознательно используемых многими современными писателями в своих произведениях, а именно как к некоему коллективному, общечеловеческому архетипу, способному объяснить целый ряд таких семантических пластов в произведениях последующих времен, которые остаются совершенно непонятными и даже бессмысленными, если рассматривать их как простые «осколки» давно позабытых мифов и ритуалов, а само произведение — только как продукт отражения современных ему социально-исторических обстоятельств и плод личного вымысла автора. Представители школы как раз и показывают, что вымысел этот отнюдь не произволен, что он всегда осуществляется на базе определенного структурного принципа, образцы которого можно зафиксировать уже в глубокой древности, так что мотивы, сюжеты или жанры определенного типа оказываются как бы парафразами одного и того же смысла, способного вновь и вновь варьироваться на протяжении истории. Так, любой роман о «становлении молодого человека» неизбежно воспроизводит основные моменты и смысловую суть испытательного ритуала, обряда инициации, хотя автор романа может не иметь ни малейшего представления об этом обряде; сам сюжет, заимствованный писателем из необъятного арсенала «коллективной памяти», всего лишь воплощает один из хранящихся в ней инвариантов; такие инварианты (которые, конечно, последовательно входят в различные исторические контексты, наполняются конкретным социальным содержанием, модифицируются иногда почти до неузнаваемости) как раз и обеспечивают сквозное единство человеческой культуры.

Позиция школы плодотворна в той мере, в какой она видит в «ритуалемах» и «мифологемах» не архаические про-образы, а универсальные пра-образы искусства, подоснову и фундамент произведения, на котором только и может вырасти его непосредственная конструкция. Пафос школы — в перенесении внимания с историко-генетических зависимостей в искусстве, на его глубинную типологию.

Выступая против романтической абсолютизации личности в искусстве, против «биографизма» и позитивизма в литературове-

дении, стремясь проникнуть в глубинные формальные и смысловые слои произведения, «новая критика», юнгианство и ритуально-мифологическая школа, бесспорно, сумели раскрыть важные аспекты художественной фантазии и поэтического вдохновения, показать, что творчество гораздо глубже и многограннее, чем это может показаться поверхностному взгляду. И все же, будучи доведена до логического конца, методология этих школ без особого труда обнаруживает свои уязвимые стороны, а именно: сознательное преуменьшение индивидуального начала в искусстве, сведение его к общему и повторяющемуся (так что история литературы оказывается, по существу, историей не только без имен, но и без лиц, где Джойса можно спутать с Гомером), мифологический редукционизм и, главное, забвение того очевидного факта, что любые сверхличные символы и трансисторические архетипы способны быть только «языком» искусства, а не его непосредственной, целенаправленной «речью», что, как ни суди, помимо конкретного автора — с его внутренним миром, сознанием и волей — произведение возникнуть не может и что прямым и основным импульсом к возникновению этого произведения является не стремление вневременных и бессознательных сил найти себе выход, а сознательное намерение автора поставить вопросы современности и осмыслить окружающую действительность.

Все рассмотренные выше направления и школы так или иначе тяготеют к научному, рационально-логическому постижению искусства. Следует отметить, однако, что эта сциентистская тенденция вызывала недоверие, а то и прямой отпор едва ли не с момента возникновения гуманитарных наук (это, в частности, видно из многих размышлений Сент-Бёва и Дильтея). В XX веке в открытую полемику со сциентизмом вступили многие представители экзистенциализма, и прежде всего — Мартин Хайдеггер, причем сама эта полемика была вызвана как стремлением ограничить притязания дискурсивно-рационального мышления на всеобщую значимость, так и стремлением принципиально оправдать феномен искусства, доказать его незаменимость в качестве одной из форм человеческого духа. Но нуждается ли искусство в оправдании? Оказывается, да, ибо со времен Гегеля над ним тяготеет не более и не менее как смертный приговор.

Наступление «романтической» эпохи ведет, по Гегелю, к тому, что искусство перестает быть высшим способом, в каком истина обретает свое существование; наша современность уже не может найти в нем того удовлетворения, которое находили прошлые эпохи, поскольку «дух» трудился над искусством лишь до тех пор, пока в нем была некая «тайна», нечто «нераскрывшееся». В наше же время, полагает Гегель, «дух» переместился именно в сферу научно-логической рефлексии, сделавшей предметом аналитического расчленения всю действительность, в том числе и действительность искусства, в котором как будто больше не остается места ни для какой «тайны», коль скоро (скажем об этом, экстраполируя гегелевскую мысль) современные гуманитар-

ные науки уже давно знают, как «сделано» произведение. А «развинчивая» предмет, мы неизбежно его «развенчиваем», и, хотя можем «свинтить» заново, он уже вряд ли доставит нам непосредственное и живое наслаждение.

Учение Хайдеггера об искусстве — это прежде всего попытка отвергнуть и опровергнуть гегелевский приговор. Хайдеггер принципиально противопоставляет два подхода к действительности — «метафизический» и «герменевтический». Термин «метафизика» он употребляет в специфическом значении, имея в виду именно научное мышление с его противопоставлением познающего субъекта и познаваемого объекта, с его абстрактностью, безличностью и рассудочностью, с его жаждой разложить и исчислить любую вещь, чтобы подчинить ее целям человеческой «пользы» и т. п. Такую препарированную, анатомированную действительность Хайдеггер называл «сущим», которое только и доступно «метафизически» ориентированному взгляду. Подобный взгляд, однако, полагает Хайдеггер, не является ни единственно верным, ни единственно возможным хотя бы уже потому, что человеку дано воспринимать действительность совершенно иным способом — в ее неразложимой целостности, непосредственно, интуитивно. «Герменевтика» (искусство понимания) как раз и является, по Хайдеггеру, способом такого восприятия, не опосредованного рациональностью и рефлексией. Действительность, взятую в аспекте ее целостности, Хайдеггер назвал «бытием», которое нельзя помыслить в логических понятиях, а можно только ощутить и пережить. Наблюдаемая ныне экспансия наук во все области жизни означает, по Хайдеггеру, лишь то, что наша современность «забыла бытие ради сущего». Но если, несмотря на это, человек все же продолжает испытывать неистребимую тоску по полноте бытия, то это, в свою очередь, значит, что рациональность отнюдь не исчерпывает человеческого существа и что должен существовать какой-то иной «канал» постижения мира, который удовлетворял бы нашу потребность в интимном переживании бытия и которым, по мнению Хайдеггера, как раз и является искусство. Искусство есть способ спасения от «сущего» и возврата к «бытию».

Не менее решительно, чем против «метафизики», Хайдеггер выступил и против романтического принципа субъективности в искусстве, который привилегирует степень оригинальности, с какой художник переживает мир, а не сам этот мир, субъект, а не объект, мышление о бытии, а не само бытие. Между тем подлинная задача искусства прямо противоположна: художнику надлежит не поражать публику своей «самобытностью» (которая непременно грозит обернуться бесплодным и нарочитым оригинальничаньем), а проникновенно «вслушиваться» в бытие, позволить ему «открыться» и свободно выразиться вовне посредством художника и его произведения. Как и для «новой критики», поэт для Хайдеггера — посредник, «медиум», но только не медиум сверхиндивидуальной поэтической «техники», а медиум самого всеобъемлющего бытия: искусство оказывается «хранилищем бы-

тия», причем, пожалуй, единственно возможным хранилищем, поскольку, будучи конкретно-чувственным, «символическим» по своей природе, оно тем самым и предназначено быть «домом» и прибежищем всякой целостности.

В связи с этим Хайдеггер не случайно подчеркивает «служебную» роль поэта в творческом акте и служебную роль произведения как объективации этого акта. Он тем самым хочет еще раз показать отличие искусства от науки. Благодаря науке человек является господином «сущего», которое он разлагает и над которым экспериментирует. Но господином «бытия» человек быть не может, ибо по отношению к нему он стремится не к владычеству, а к слитности и единению; человек — заботливый «хранитель» и внимательный «пастырь» бытия.

Бытие, раскрывающееся навстречу человеку, есть, по Хайдеггеру, явление истины, обнаружить которую и призвано искусство (в искусстве «совершается истина»). При этом опять-таки «истина бытия» существенным образом отличается от «истины сущего», то есть от тех истин, которые открывает наука. Научная истина — это продукт адекватности познающего сознания и познаваемого объекта; постольку, поскольку такая адекватность в конечном счете всегда принципиально достижима, наука не знает понятия «тайны», ибо тайна для нее — это нечто такое, что, по сути дела, познаваемо, но до поры до времени почему-либо еще не познано. Сокровенная мечта науки — уничтожить любые «тайны», залить всю действительность ровным светом аналитического разума. Истина, о которой наука грезит, — это абсолютная открытость мира человеку.

Не такова истина искусства. Она, полагает Хайдеггер, в равной мере есть и «открытость» (бытие ничего не утаивает от человека), и в то же время «сокрытость» бытия. «Сокрытость» здесь не означает ни непознанности, ни тем более непознаваемости, но скорее напоминает неизреченную многозначительность символа или древнегреческих оракулов, которые говорили, скрывая, и, раскрывая, умалчивали. «Сокрытость» у Хайдеггера — это просто та неисчерпаемая смысловая полнота бытия, которая заключена в каждой вещи и которая доступна интенсивному переживанию с нашей стороны вплоть до того момента, пока мы не подойдем к этой вещи как к функции. Эта смысловая многозначительность бытия («тайна») вместе с тем непосредственно явлена всякому, кто готов к ней прислушаться, а потому и сама истина бытия предстает у Хайдеггера как вечный спор «явленности» и «тайны», «разверстости» и «сокрытости». Именно здесь и истина искусства. Вот почему, даже «развинтив» механизм произведения до мельчайших винтиков и колесиков, мы ни на йоту не приблизимся к его «истине»; последняя существует на уровне бытия, а не на уровне произведения и лишь овеществляется, объективируется в нем. Науке недоступна именно эта многозначительность истины, в которой настоятельно нуждается человек, а потому, вопреки мнению Гегеля, искусство не только не исчезает с

наступлением рационалистической эпохи, но оказывается необходимым противовесом науке.

Как видим, антисциентизм онтологической эстетики Хайдеггера лежит на поверхности. Столь же очевидно его равнодушие к социальной гносеологии и к социальным функциям художественного творчества. Поэтому имеет смысл подчеркнуть лишь два момента. Во-первых, не случайно, что, рассуждая об искусстве, Хайдеггер неоднократно оговаривается, что имеет в виду только «большое», «великое» искусство. Из собственного опыта каждый из нас знает, что далеко не все художественные произведения (даже обладающие высокими идейными и эстетическими достоинствами) способны вызвать то переживание трепетной сопричастности бытию, которое имеет в виду Хайдеггер. А это значит, что его учение в лучшем случае отвечает на вопрос о том, каким должно быть искусство (или: какова его лучшая часть), но вовсе не о том, что такое искусство в его действительном существовании. И потому ни эстетика в целом, ни литературоведение не могут удовлетвориться хайдеггеровским ответом, коль скоро их интересует определение именно всех произведений искусства, а не только привилегированных. Во-вторых, открывая пути для множества толкований и интерпретаций искусства (в том числе и произвольных), методология Хайдеггера по самому своему духу бесповоротно закрывает дорогу для его аналитического исследования. Если встать на точку зрения Гегеля — значит примириться со смертью искусства, которая все же остается проблематичной, то встать на точку зрения Хайдеггера — значит провозгласить смерть науки об искусстве, которой попросту не предвидится.

Хайдеггер был не единственным философом-экзистенциалистом, которого волновала эстетическая проблематика. Сам он видел жизненное оправдание искусства в том, что оно «не разъединяет людей, ограничивая каждого кругом его переживаний, но вдвигает людей вовнутрь их общей принадлежности истине, совершающейся в творении, и так полагает основу для их совместного бытия друг с другом и друг для друга».

Мысль об искусстве как о способе «бытия в истине», но только переведенная из абстрактно-онтологического плана в план конкретной социальной коммуникации, во многом определяет лицо эстетической теории другого современного мыслителя — Жан-Поля Сартра.

Какую же «истину» может дать человеку литература? Она, отвечает Сартр, способна вернуть индивиду ту «тотальность» видения мира, которая принципиально недоступна ему в обычной жизни. Неизбежный, но нетерпимый разлад между человеком и миром заключается в том, что мир как таковой есть «тотальность», целостность, тогда как человек — это «детотализированная тотальность», ибо ни одна конкретная личность не в силах, подобно божеству, охватить действительность «всю целиком», во всех ее аспектах и взаимосвязях, и причина заключается в том,

что индивид находится не вне, а внутри этой действительности, занимает по отношению к ней только ему присущую позицию или, по терминологии Сартра, находится в уникальной «ситуации» по отношению к миру. Эта «ситуация», с одной стороны, делает неповторимой ту перспективу, в которой жизнь является личности, а с другой — придает этой перспективе ограниченный характер, состоящий не только в пространственной узости всякого индивидуального кругозора, но и, главное, в том, что ни один человек в принципе не может пережить внутренний опыт другого как свой собственный: по отношению к другому он всегда находится в положении внешнего наблюдателя. Поэтому всякая личностная «истина» о мире есть истина «детотализированная» и «частичная». Разумеется, коммуникация в обществе имеет место (взаимопонимание возможно на всех уровнях — от бытового до научного), но это именно «частичная», поверхностная коммуникация, отчасти даже ущербная в той мере, в какой она не приводит к экзистенциальному слиянию различных «я».

Подобного слияния не дают и такие специальные виды информации, как публицистика, репортаж, документалистика и т п: они могут вызывать интерес, пробуждать сочувствие или гнев по поводу изображаемой в них жизни, но они не способны привести человека к безраздельному самоотождествлению с этой жизнью.

Здесь-то, полагает Сартр, и приходит на помощь художественная литература с ее специфической образностью и силой конкретно-чувственного воздействия: эффект художественной коммуникации состоит в том, что она позволяет читателю полностью (пусть иллюзорно, на время) забыть себя и свою «ситуацию» и начать жить в том воображаемом мире, который создан чужим опытом и чужой ситуацией — ситуацией писателя. Литература, полагает Сартр, способна преодолевать человеческое одиночество, приводить к слиянию «частичных» истин, приближая индивида к «тотальному» видению действительности — к человеческому «братству».

Сартр, как и Хайдеггер, стремится, таким образом, подчеркнуть межличностное начало в литературе, ее гуманизирующую функцию, но именно потому, что, в отличие от Хайдеггера, он имеет в виду не истину «бытия», а «истину» вполне конкретного социального мира и социального общения, известный утопизм его концепции проглядывает с большей отчетливостью. Сартр, разумеется, прав, когда указывает на уникальные возможности художественной коммуникации; прав он и тогда, когда, выступая против теории «искусства для искусства», настаивает на «ангажированности», социальной ответственности художника (см. его работу «Что такое литература?» в настоящем издании). При этом, однако, Сартр склонен преувеличивать возможности литературы: отводя ей своего рода компенсаторную роль, позволяющую преодолеть отчуждение за счет погружения в вымышленный художественный мир, он тем самым как бы невольно узаконивает существование этого отчуждения в мире реальной общественной

практики. Между тем именно потому, что многократно расколотой является сама общественная действительность, расколотой оказывается и литература, в которой писатели «ангажируются» далеко не одинаковым образом и где их социальные позиции не только сливаются, но и — гораздо чаще — сталкиваются между собой: литература не может вернуть человека к «тотальности» до тех пор, пока ее не обретет человеческая социальная практика.

Между тем как раз на социальной практике делают акцент сторонники социологического литературоведения, крупными представителями которого в Европе в течение послевоенной четверти века были Т. В. Адорно и Л. Гольдман.

Методология Люсьена Гольдмана, создателя франко-бельгийской школы «генетического структурализма», примечательна по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, выступив против позитивистского эмпиризма, против интуитивизма, а также фрейдизма, Гольдман — уже самим фактом обращения к генезису искусства из социально-экономической и классовой жизни общества, то есть попыткой построить литературоведение не просто как гуманитарную, но именно как социально-гуманитарную науку, — проложил во многом новые для западного искусствознания пути. Во-вторых, субъективно стремясь развить марксистскую теорию, объективно Гольдман, несмотря на целый ряд верных наблюдений и выводов, во многом повторил методологический ход мысли, который был характерен для таких теоретиков конца XIX — начала XX века, как П. Лафарг, Г. В. Плеханов или В. Ф. Переверзев. Тот факт, что теоретики, разделенные полувековой (и даже более) дистанцией, воспроизводят одну и ту же концепцию, что у этой концепции есть своя логика и что эта логика обладает своеобразной убедительной силой, — такой факт требует внимания.

Гольдман особенно близок к В. Ф. Переверзеву, когда пишет, что тот материал действительности, который непосредственно изображается в произведении, никак не может служить социологическому объяснению литературы (нелепо, замечал Переверзев, пытаться понять смысл «Бахчисарайского фонтана» путем углубления в «татарскую действительность эпохи Гиреев»): художник свободен в выборе эмпирического предмета изображения, потому что его подлинная цель — не в этом предмете, а в воспроизведении бытия того класса, к которому он принадлежит; произведение — это своеобразные подмостки, где класс, меняя для разнообразия изобразительный материал (например, рядясь в одежды чужих эпох или народов), по сути дела, все время разыгрывает одно и то же — либо собственное «социальное поведение» (Переверзев), либо свое «видение мира» (Гольдман). В обоих случаях оказывается, что художник как представитель класса не в состоянии ни выразить, ни изобразить ничего, кроме самого себя; словно невротик, он в любом персонаже, в любой ситуации с маниакальной навязчивостью воспроизводит мотивы собственного «социального психоза», так что произведение превращается в зерка-

ло, в котором класс способен разглядеть только один предмет — свое же лицо.

Логика вульгарно-социологической ошибки Гольдмана — в одностороннем истолковании тезиса, согласно которому «бытие определяет сознание». Гольдман понимает это бытие как материальные условия и социальный образ жизни класса, которые как бы автоматически определяют и его сознание; сознание оказывается простым рефлексом, пассивным продуктом социально-экономической секреции. Подобно натуралистическому редукционизму, экономический редукционизм Гольдмана знает только то бытие, которое стоит за спиной субъекта и манипулирует им, словно марионеткой. При этом он игнорирует по крайней мере три обстоятельства. Во-первых, наличие того бытия, которое не прячется за спиной класса, а стоит у него перед лицом, — жизнь других классов, групп, всего общества в его сложных взаимосвязях, всего объективного мира, предстоящего социальному мышлению не как материал для проецирования, а как объект действия и познания; во-вторых, и это главное, Гольдман забывает, что само социальное сознание представляет собой не эпифеномен сугубо материального бытия, но само является автономным бытием, наделенным гносеологической функцией; в-третьих, отсюда следует, что любое бытие является для художника предметом познавательного осмысления и критической рефлексии, но отнюдь не пассивного «воспроизведения». Методологическая ошибка Гольдмана не в самом по себе поиске социально-классовых источников литературы, а в непонимании ее гносеологической функции.

Гольдмана, как и Сартра, нередко причисляют к французской «новой критике» («нувель критик»), которую, несмотря на некоторые черты сходства, следует отличать от англосаксонского «ньюкритицизма» и которая получила широкое развитие в 50—70-е годы, оказав прямое влияние на литературоведение Европы и США. Будучи, с одной стороны, реакцией против интуитивизма в духе Бергсона и выродившегося академического позитивизма («университетская критика»), а с другой — опираясь на успехи современных гуманитарных наук (психология, антропология, структурная лингвистика, семиотика и др.), «новая критика» представляла собой не школу, а скорее неформальную ассоциацию нескольких литературоведческих направлений (структурно-семиотическое, «тематическое», «психокритика» и др.), объединенных прежде всего стремлением применить к литературе методы, принесшие результаты в других областях знания[27].

Признанным главой «новой критики» в течение четверти века был Ролан Барт, известный, в частности, своими структуралистскими исследованиями и в этом своем качестве представленный в настоящем издании программной работой «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» (1966). Однако поскольз-

[27] Аналитический обзор основных направлений французской «новой критики» см. в кн.: Ржевская Н. Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. М., 1985.

ку о структурализме у нас существует большая критическая литература[28], здесь имеет смысл коснуться другого текста Барта, его «Критики и истины» (1966), явившегося не только манифестом «неокритического» движения. Эта работа Барта, по сути, доказывает возможность и необходимость существования литературоведения не для одних литературоведов, а и для всякого читателя и даже для самого писателя.

Между тем такая необходимость зачастую представляется весьма сомнительной, коль скоро и автор и его аудитория искренне убеждены, что не нуждаются ни в каком посредничестве со стороны ученого комментатора, а произведение — ни в каких разъяснениях: ни один писатель не рассчитывает на то, что в его тексте останется нечто «неясное»; и действительно, замечает Барт, нет ничего более ясного, нежели само произведение. И это, пожалуй, верно, но лишь до тех пор, пока дело идет о явном значении текста, порожденном авторской интенцией.

Суть, однако, в том, что в любом тексте культуры, помимо явного значения, содержится еще множество неявных смыслов, которые субъект может попросту не осознавать. Когда русский и француз машут в знак прощания рукой, это — осознаваемый ими факт, намеренно передаваемое значение, феномен их явной культуры; между тем француз, сам того не замечая, машет ладонью из стороны в сторону, а русский — от себя вперед, а это уже факт неявной культуры, сигнализирующий о национальной принадлежности прощающихся, то есть несущий в себе не меньше информации, нежели та, которую партнеры сознательно вкладывают в свой жест[29].

Если даже в таком сравнительно простом акте, как жест прощания, можно обнаружить уровень неявной культуры, то в художественном произведении совокупность смыслов, не выраженных эксплицитно, составляет всю подводную часть литературного айсберга. Подобно тому как мольеровский г-н Журден был искренне изумлен, узнав, что всю жизнь говорил прозой, удивиться может и писатель, если узнает, что в его творчестве сходятся и пересекаются десятки культурных моделей и систем (бытовых, литературных, социально-политических, принадлежащих языку текущего дня, исторической эпохе, тысячелетней традиции и т. п.), о самом существовании которых он, случается, даже не догадывается. Неявная культура — это не столько те знания и взгляды, которые рационально усвоены личностью в процессе воспитания, образования и т. п. (такие знания, впрочем, тоже способны уходить в «подтекст» произведения), сколько те, кото-

---

[28] Из работ последнего десятилетия см., в частности: Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977; Косиков Г. К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции//Зарубежное литературоведение 70-х годов. С. 105—155.

[29] См.: Степанов Ю. С. Семиотика. М., 1971. С. 19 и сл.; о феномене «неявного знания» см. также: Лекторский В. А. Субъект, объект, познание. М., 1980.

рые бессознательно ассимилируются человеком уже в силу самой его погруженности в определенный культурный мир, выступая в произведении как невысказанный контекст этой культуры. Наличие такого контекста, как бы впитанного произведением, а затем незаметно, но действенно излучаемого на читателя, как раз и создает впечатление той смысловой глубины и многозначительности художественно-литературного текста, которая является одной из его отличительных черт и которую имеет в виду Барт, говоря о «символичности» литературы. Субъективное (то, что «хотел сказать» автор) и объективное (то, что им «сказалось») содержания произведения не противоречат друг другу, но и не совпадают между собой, так что не только читатели, но и сам писатель может в буквальном смысле слова не знать собственного творения [30].

Подчеркнем, что, говоря о неявной культуре, имеют в виду именно объективное содержание самого произведения, а отнюдь не те субъективные смыслы, которые читатель бывает склонен в него привносить, «вчитывать» исходя из собственной (явной или неявной) культуры, как это имеет, например, место при пресловутых «современных интерпретациях» классики. Будучи, по терминологии Барта, «открытым» в силу своей «многосмысленности», произведение тем не менее открыто вовсе не для множества субъективистских «вчитываний», а для множества «прочтений» того, что в нем реально содержится, — прочтений, чья задача состоит в раскрытии скрытых смыслов, в переводе неявной культуры в явную, в ее эксплицировании [31], то есть в осуществлении возможно более полной рефлексии над ней.

Вопрос лишь в том, как и за счет чего возможна подобная рефлексия. На первый взгляд может показаться, что чем меньше дистанция между читателем-интерпретатором и произведением, тем в большей степени последнее доступно пониманию, что современникам Данте, едва ли не лично знавшим многих прототипов его «Комедии», она раскрывалась намного полнее, чем нам, и т. п. Между тем уже пример с прощальным жестом показывает, что информация о национальной принадлежности «автора» этого жеста является абсолютно нерелевантной ни для него самого, ни для его соотечественников; она значима лишь для того, кто принадлежит к другой культурной системе; чем больше будет набор таких систем, тем с большего количества сторон мы сумеем охватить интересующий нас культурный текст, смыслы которого спо-

[30] Ср. замечание Т. Манна относительно мифологической трактовки его «Волшебной горы», в частности, сквозь призму легенды о св. Граале: «Ганс Касторп — искатель Грааля! Уж, наверно, это не пришло вам в голову, когда вы читали его историю, а если это приходило в голову мне самому, то это было нечто меньшее, чем осознанное намерение, и нечто большее, чем безотчетное ощущение». (Манн Т. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1960. Т. 9. С. 171).

[31] Классическим примером такого эксплицирования может служить работа М. М. Бахтина о Рабле, где выявлен целый пласт «карнавальной средневековой культуры», который, по Бахтину, составляет подпочву всей раблезианской системы образов и раблезианского смеха.

собны эксплицироваться только через включение в сопоставительные исторические контексты.

Таким образом, не минимум, а максимум исторической дистанции способен с наибольшим успехом погрузить нас в смысловую глубину произведения. Эта дистанция способна затруднить доступ к непосредственным реалиям, запечатленным в произведении (как в случае с Данте), но только она может дать необходимую перспективу для проникновения в его культурные смыслы. А поскольку исторический процесс бесконечен, каждая новая эпоха будет открывать в произведении все новые и новые срезы объективированной в нем неявной культуры. Именно это имел в виду Р. Барт, когда писал: «...любая эпоха может воображать, будто владеет каноническим смыслом произведения, однако достаточно раздвинуть немного границы истории, чтобы этот единственный смысл превратился во множественный, а закрытое произведение — в открытое»; «...что бы ни воображали те или иные общества, произведение преодолевает их границы, проходит сквозь них наподобие формы, которую поочередно наполняют более или менее возможные, исторические смыслы: произведение «вечно» не потому, что оно навязывает различным людям некий единый смысл, а потому что внушает различные смыслы единому человеку, который всегда, в самые различные эпохи говорит на одном и том же символическом языке: произведение предлагает, человек располагает».

Пафос бартовской «Критики и истины» состоит, в частности, в том, чтобы методологически обосновать такое литературоведение (а к нему принадлежат не только названные выше направления французской «новой критики», но и практически все рассмотренные выше школы), которое занято не разъяснением непосредственного значения произведения тем, кто сам его не понимает, а раскрытием смысловой полноты литературы тем, кто хочет к ней приобщиться. В данном отношении работа Барта — это своего рода апология литературоведения как науки, способной принести не только практическую пользу специалистам-гуманитариям, но и любому «рядовому» читателю, чьи интересы выходят за рамки сюжетно-фабульной увлекательности литературы.

Не останавливаясь здесь на дискуссионных положениях самого Барта (например, на его полемически-заостренном принижении роли личности в творческом процессе), попытаемся предварительно резюмировать сказанное.

В этой книге представлены, разумеется, не все литературоведческие направления XIX—XX веков. Однако и включенный в нее материал свидетельствует о том, сколь интенсивно и в каких различных направлениях шло и идет ныне исследование литературы и искусства. Одним из важнейших стимулов этого процесса является общий и повсеместный подъем гуманитарных наук, которые либо непосредственно дают в распоряжение литературоведения новые исследовательские методы, либо способствуют их возникновению внутри самой науки о литературе.

При этом вокруг конкретно-научных результатов, добываемых современным гуманитарным знанием, идет, как правило, напряженная идеологическая борьба. Типичным примером здесь может служить известная полемика в связи со структурализмом, который пытались поставить себе на службу столь разные мировоззренческие и социально-политические движения на Западе: леворадикальные, с одной стороны, и технократически-апологетические — с другой. Это — борьба за науку, и марксизм, естественно, не может оставаться в стороне от нее. Призыв В. И. Ленина к «усвоению» и «переработке» в материалистическом духе теорий и концепций, созданных немарксистской мыслью[32], сохраняет все свое значение. Проблема отношения марксизма к современным гуманитарным наукам была, в частности, четко поставлена французскими коммунистами. В этой связи журнал «Нувель критик» писал: «В последние годы философские дебаты, по-видимому, сместились в новую область. Похоже, что они ведутся теперь на территории точного знания, гуманитарных наук, переживающих процесс обновления или даже конституирования... Это означает, что новые течения, возникающие в гуманитарных науках, требуют со стороны марксистов беспрестанного внимания и осторожных подходов. Не может быть речи о том, чтобы отбрасывать огромный вклад новых наук под предлогом борьбы против новых форм буржуазной идеологии, форм, чьи претензии на истинное знание не могут быть нами признаны. Эта большая работа — внесение ясности, обогащение, анализ — предполагает диалог между этнологами, лингвистами, историками и философами. Она предполагает дискуссию между марксистами и представителями новых течений»[33]. Проводя диалектико-материалистическую линию во всех науках, марксизм обладает способностью как к внутреннему развитию, так и к обогащению за счет успехов конкретных научных дисциплин.

Важнейшая задача, которую ставят перед собой гуманитарные науки, в том числе и литературоведение, заключается, как мы видели, в том, чтобы «выявить неявное», не просто описать результаты культурной деятельности человека в их непосредственной данности, но вскрыть зачастую не осознаваемые механизмы этой деятельности, глубинные «пружины» культуры, приводящие ее в движение. При всех различиях в понимании этих механизмов общая установка остается неизменной: субъективность человека, его эмпирическое сознание и самосознание не могут служить объясняющим моментом, они сами нуждаются в объяснении в той мере, в какой у всякой субъективной, личностной деятельности есть объективные, сверхличные основания.

Однако приоритет на такую постановку вопроса принадлежит вовсе не новейшим гуманитарным наукам, а марксизму, который

---

[32] См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 352.

[33] Цит. по кн.: Грецкий М. Н. Марксистская философская мысль во Франции. М., 1977. С. 122—123.

дал на него материалистический ответ, определив человека как совокупность общественных отношений.

Здесь-то и пролегает граница между марксизмом и немарксистскими течениями в общественных науках и в общественной мысли в целом. Если идеалистически ориентированные ученые ищут глубинные механизмы духовной культуры внутри самой этой культуры, то марксизм стремится объяснить эти механизмы как вторичные, надстроечные образования, которые сами должны быть выведены (не сведены!) из базисных отношений.

Естественно, что речь идет отнюдь не об установлении механической и односторонней связи между «базисом» и «надстройкой», как это случалось на заре становления диалектико-материалистического обществоведения. Марксистская литературная наука как в социалистических, так и в капиталистических странах решает сложные, актуальные теоретические и практические проблемы на основе зрелой конкретно-исторической методологии. С некоторыми из этих, зачастую весьма острых проблем и предлагаемых решений можно познакомиться на основе двух публикуемых в настоящем томе статей В. Крауса, другие подробно освещены в целом ряде переводных работ[34]. Приведем лишь один конкретный пример.

Безусловно, нуждается в истолковании факт поразительной «живучести» античного культурного наследия: давно изжили себя производительные силы и производственные отношения рабовладельческого общества, умерла античная цивилизация, на смену им пришел феодальный способ производства и феодальные социально-политические структуры, которые сами проделали тысячелетний путь развития, языческое многобожие сменилось христианским монотеизмом и т. п., а античные философия, эстетика, литература продолжали в течение всего этого времени сохранять значение «нормы» и «недостижимого образца» для всей европейской культуры. С точки зрения вульгарного материализма этот феномен необъясним, ибо такой материализм требует автоматической и полной смены надстройки при изменении экономической структуры общества; для идеалистической истории культуры, замечает Краус, этот феномен служит аргументом в пользу независимости культурного процесса от социально-исторического развития общества. Однако в этом случае необъясненным остается факт резкого и, казалось бы, неожиданного крушения античной традиции с наступлением капиталистической эры. Объяснение же состоит в том, что целый ряд надстроечных явлений, порожденных вполне определенными общественными условиями, может сохранять жизнеспособность во всех тех случаях, когда эти явления попадают в родственную для них среду. «Если культ антично-

[34] См., в частности: Современная литературная критика европейских социалистических стран. М., 1975; Литературная критика европейских социалистических стран. М., 1978; Ленин и марксистская литературная критика за рубежом. М., 1978; Прогрессивная литературно-художественная критика за рубежом М, 1978; Науман М. и др. Общество. Литература. Чтение. М., 1978; Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1985—1986. Т. 1—3.

сти, — пишет Краус, — сохранялся на протяжении различных эпох, то это потому, что он выражал черты, общие для всех этих эпох»: несмотря на все конкретные различия, античная и средневековая цивилизации типологически близки как цивилизации традиционалистского типа, и между ними не существует той качественной границы, которая бесповоротно отделила европейское Новое время от всех докапиталистических формаций. Поэтому-то, в частности, объективный онтологизм античной культуры оставался совершенно внятен и последующим временам вплоть до тех пор, пока его не сменили совершенно иные познавательные установки, порожденные потребностями капиталистического общества.

Возвращаясь к общему состоянию современного зарубежного литературоведения, нельзя не обратить внимания на сам факт его теоретико-методологического разнообразия. Причина такого разнообразия заключается, очевидно, в том, что каждое из литературоведческих направлений, как правило, улавливает и — с большей или меньшей долей успеха — объясняет лишь один или несколько аспектов такого многосоставного образования, каким является художественная литература, обладающая множеством «внутренних» и «внешних» измерений, неразрывно вплетенная в целостный культурный контекст и в то же время обладающая выраженной спецификой и т. п. Отсюда — очевидная односторонность и известная разноголосица этих направлений.

Литературоведение, едва насчитывающее полторы сотни лет, находится в настоящее время в стадии становления и интенсивного поиска, в стадии «проб и ошибок». Ни один из существовавших или существующих ныне подходов к литературе не может быть признан совершенно неверным или заведомо неплодотворным, при этом, с другой стороны, в каждом конкретном случае трудно претендовать на окончательную, абсолютную интерпретацию своего предмета. А это, в свою очередь, значит, что существует потребность в синтезе, когда различные дисциплины, занимающиеся литературой, взаимно определятся и скоординируются в рамках гуманитарного знания в целом, когда гуманитарные науки, со своей стороны, найдут прочную опору в науках социальных, а социально-гуманитарное знание, обретя единство, сумеет нащупать не только точки расхождения, но и точки схождения со знанием естественнонаучным — в той мере, в какой в обоих случаях речь идет именно о знании, которым человек может обладать об окружающем мире и о самом себе. В некоторых областях этот процесс синтезирования, по всей видимости, уже начался, во всяком случае, предпосылки для него существуют, хотя пока что мы можем лишь с надеждой говорить о том будущем, когда «естествознание включит в себя науку о человеке в такой же мере, в какой наука о человеке включит в себя естествознание: это будет *одна* наука» [35].

Г. К. Косиков

---

[35] Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 596.

Ш.-О. Сент-Бёв

ИЗ РАБОТ РАЗНЫХ ЛЕТ

ЖИЗНЬ, СТИХОТВОРЕНИЯ И МЫСЛИ ЖОЗЕФА ДЕЛОРМА

[Природа «критического ума»]

Критический ум по своей природе гибок, восприимчив, подвижен, всеобъемлющ. Это широкая и чистая река, которая вьется и растекается среди поэтических произведений и памятников, словно вокруг утесов, укрепленных замков, холмов, покрытых виноградниками, и пышно зеленеющих долин, раскинувшихся по ее берегам. В то время как каждая деталь пейзажа пребывает в неподвижности на своем месте, мало заботясь обо всех остальных, в то время как феодальная башня свысока взирает на долину, а долина ничего не ведает о холме, — река стремится мимо них, омывает, не разрушая, купает в живой, текучей воде, «охватывает» их, отражает в себе, и если путешественнику любопытно познакомиться со всеми этими разнообразными местами и посетить их, она подхватывает его челн, плавно несет и в своем течении мало-помалу раскрывает перед ним меняющиеся картины.

ШАТОБРИАН В ОЦЕНКЕ ОДНОГО ИЗ БЛИЗКИХ ДРУЗЕЙ В 1803 г.

[Определение «биографического метода»]

I

[...] Мне не раз приходилось слышать — как в адрес всей современной критики, так и в свой собственный — упрек в отсутствии теории, в приверженности к сугубо историческому, индивидуализирующему подходу. Даже люди наиболее благожелательные не преминули заметить, что хотя я и весьма недурной судья, но судья, не располагающий никаким сводом законов. Между тем у меня есть метод; правда, он не достался мне готовым и отнюдь не сразу явился в виде определенной теории, но сложился

в процессе самой критической практики; длительное же применение лишь утвердило его в моих глазах.

Так вот! Этот метод, вернее сказать, эта практика с самого начала были словно суждены мне, я инстинктивно пришел к ним уже в первых своих критических опытах и на протяжении многих лет неуклонно развивал и разнообразил их применительно к избираемым мною предметам; добавлю, что я никогда не помышлял о том, чтобы сделать из этого метода тайну или выдать за собственное изобретение; в иных отношениях он, бесспорно, сопоставим с методом г-на Тэна[1], но зато в некоторых других — отличается от него; мои противники упорно старались не замечать этого метода в моих сочинениях, изображая меня самым скептическим и уклончивым из критиков[2] или же просто забавником; господа вроде Женена и Риго, равно как и все, кто оказал мне честь, объявив меня последователем г-на Вильмена[3] и других профессоров прошлого, не соблаговолили даже заподозрить о его существовании; что ж, я и попытаюсь здесь кратко изложить свои соображения и положительные принципы. В жизни всегда наступает минута, когда нужно — насколько это возможно — избавить окружающих от затруднительной необходимости гадать на наш счет, когда раз и навсегда нужно раскрыться перед ними полностью.

II

Итак, мы условились, что сегодня мне будет позволено войти в некоторые подробности, связанные с тем подходом и с тем методом, которые я полагаю наиболее удачными при изучении книг и талантов.

Литература, литературное творение неотличимы или, по крайности, неотделимы для меня от всего остального в человеке, от его натуры; я могу наслаждаться тем или иным произведением, но мне затруднительно судить о нем помимо моего знания о самом человеке; я бы сказал так: *каково дерево, таковы и плоды.* Вот почему изучение литературы совершенно естественным образом приводит меня к изучению психологии.

Что касается древних, то здесь мы не располагаем всеми необходимыми средствами наблюдения. Если перед нами действительно древние авторы, такие, от которых до нас дошли лишь полуразрушенные изваяния, то в большинстве случаев, держа в руках их произведение, мы не можем прямо перейти к стоящему за ним человеку. Вот почему мы вынуждены толковать только произведение, восторгаться им и лишь при его посредстве воображать себе автора и поэта. Преисполнившись чувством возвышенного идеала, можно восстановить облик поэтов или философов, бюсты Платона, Софокла и Вергилия: это все, что позволяют наши ограниченные знания, скудость источников, недостаток сведений и средств проникновения в прошлое. Не мелкая речушка, но широкий поток отделяет нас от великих людей древности. Поприветствуем же их с нашего берега.

Совсем иначе обстоит дело с современными авторами; и перед критикой, сообразующей свои методы со своими средствами, здесь возникают уже иные задачи. Познать и познать как можно основательней каждого нового человека, в особенности если человек этот — яркая и прославленная личность, — вот насущное дело, которым отнюдь не следует пренебрегать.

Нравственное наблюдение характеров и поныне ограничивается мелкими подробностями, самыми началами, описанием отдельных особей или, самое большее, — некоторых их разновидностей: дальше этого не пошли ни Феофраст, ни Лабрюйер[4]. Однако мне кажется, что в ходе моих занятий я все-таки сумел провидеть наступление того дня, когда возникнет целая наука, которая определит и изучит основные семейства умов и различия между ними. И тогда, коль скоро станет известна основная особенность того или иного ума, из нее можно будет вывести и некоторые другие его особенности. Разумеется, мы никогда не сможем изучить человека так же, как животных или растения; человек, существо духовное, более сложен: он обладает свойством, которое принято называть *свободой,* а свобода в любом случае предполагает множество всевозможных комбинаций. Как бы то ни было, я предвижу, что со временем удастся более основательно утвердить науку о человеческом духе; пока же она пребывает в том состоянии, в каком находилась ботаника до Жюсье, а сравнительная анатомия — до Кювье[5], иными словами — на уровне простой занимательности. Со своей стороны, мы тоже составляем всего лишь монографии, накапливаем частные наблюдения, однако я могу уже предугадать связи и отношения между ними, а ум более обширный и светлый и в то же время сохранивший чуткость к подробностям сумеет однажды обнаружить те основные естественные классы, которые соответствуют разделению человеческих умов по семействам.

Но даже и тогда, когда — насколько это можно предвидеть заранее — такая наука об умах будет создана, природа ее останется столь тонкой и изменчивой, что окажется доступной лишь для тех, кто обладает природным призванием и талантом наблюдателя: такая наука всегда останется искусством, требующим известного мастерства, подобно тому как медицина требует медицинского чутья от того, кто за нее берется, философия предполагает философское чутье у тех, кто полагает себя философом, а поэзия желает быть уделом лишь истинных поэтов.

Итак, я воображаю себе человека, наделенного талантом и способностями такого рода, которые позволят ему выделять литературные (ибо дело сейчас идет о литературе) группы и семейства, человека, умеющего различать их едва ли не с первого взгляда, улавливающего самый их дух и жизнь; человека, для которого подобное занятие является подлинным призванием, которому под силу выказать себя отменным естествоиспытателем в весьма обширной области, образуемой человеческими умами.

Предположим, что речь идет о великом или по крайней мере

выдающемся — благодаря своим творениям — человеке, о писателе, чьи сочинения мы прочли и который заслуживает глубокого внимания; как подступиться к такому человеку, если мы не хотим упустить ничего важного и существенного в нем, если желаем вырваться из круга суждений, диктуемых старой риторикой, и не поддаваться обманчивым чарам фраз, слов, приятных, но условных мнений, если стремимся добраться до истины, как это бывает в естественнонаучных исследованиях?

В подобном случае весьма желательно начать с самого начала и, если для этого есть возможность, рассмотреть великого или выдающегося писателя на его родной почве, среди его родни. Глубокое физиологическое знание фамильных черт, изучение родственников по восходящей линии и предков могло бы пролить яркий свет на потаенные и существенные особенности того или иного ума; однако чаще всего все эти глубокие корни скрываются во тьме, недоступны для нас; если же они сокрыты не полностью, то, наблюдая их, можно извлечь значительную пользу.

Великого человека можно наверняка узнать, «открыть» (по крайней мере частично) в его родных, особенно в матери — наиболее близкой и несомненной родственнице, а также в сестрах и братьях и даже в детях. Все они обладают теми же чертами, которые в самой великой личности нередко завуалированы в силу того, что бывают либо чрезмерно сгущены, либо слишком тесно слиты друг с другом; суть этих черт — в более обнаженной и отчетливой форме — обнаруживается у единокровных родственников великого человека: в данном случае сама природа словно бы облегчает анализ. Это очень тонкая материя, и тут для ясности надо будет привести в пример реальных людей и известное число конкретных фактов; я укажу на некоторые из них.

Возьмите, к примеру, сестер. Одна из сестер Шатобриана, о котором у нас речь, обладала, по его собственным словам, *воображением, замешенным на глупости,* воображением, которое, должно быть, граничило с чистым сумасбродством; в другой, напротив, таилось нечто неземное (Люсиль, Амели из «Рене»[6]); она обладала утонченной восприимчивостью, мягким меланхолическим воображением, которое ничто не могло нарушить или отвлечь; она сошла с ума и покончила с собой. Свойства, соединившиеся и слившиеся в Шатобриане (по крайней мере в его таланте), пребывавшие в своего рода гармоническом равновесии, оказались разъединены и несоразмерно распределены между его сестрами. [...]

То же и с братьями. У Депрео-сатирика был старший брат, тоже сатирик[7], но несколько плоский и вульгарный; был у него и второй брат, каноник[8], весельчак и чрезвычайно находчивый человек; ему никогда не изменяло хорошее настроение, но было в нем нечто гротескное, нечто преувеличенное, излишне броское: природа смешала в Депрео черты обоих братьев, но сделала это тонко, со вкусом, приправив все остроумием, достойным самого Горация. Всем, кто, однако же, готов усомниться в богатстве и

непосредственности натуры Депрео, кто готов отрицать естественность его вдохновения, не видя в этом человеке ничего, кроме образованности, небесполезно будет указать на его ближайшее окружение и ближайших родственников

Г-жа де Севинье — мне уже не раз приходилось говорить об этом — словно бы раздвоилась в обоих своих детях[9]; непринужденный, легкомысленный шевалье унаследовал от матери ее обаяние, а умная, хотя и несколько холодная г-жа де Гриньян — материнский разум. Сама же мать обладала всеми названными качествами, никто не станет оспаривать присущее ей обаяние; людям же, желающим отказать ей в серьезности и разумности, недурно было бы вспомнить о г-же де Гриньян — этом чистом воплощении разума, вознесенном во всем его великолепии на непоколебимый пьедестал. В сочетании с тем, что мы обнаруживаем в самих сочинениях великих людей, все эти сведения помогают нам и направляют нас.

[...] Сказанное вполне раскрывает мою мысль, и я не стану умножать примеры. После того как мы собрали все возможные сведения о происхождении, о близких и единокровных родственниках выдающегося писателя, а также познакомились с его образованием и воспитанием, необходимо определить следующее важнейшее обстоятельство, а именно то первое окружение, ту первую группу друзей и современников, в которой он очутился в пору раскрытия, становления и возмужания своего таланта. В самом деле, талант всегда бывает отмечен влиянием подобной группы и, что бы ни случилось впоследствии, всегда несет на себе ее печать.

Однако договоримся о значении слова *группа*, к которому я столь охотно прибегаю. Я определяю группу не как случайное и искусственное объединение умных людей, которые совместно преследуют некую цель, но как естественный и свободно возникший союз юных умов и талантов, отнюдь не во всем похожих друг на друга и отнюдь не обязательно друг другу родственных, но зато *одновременно вылетевших из гнезда,* ровесников, родившихся под одной звездой и чувствующих — при всей разнице вкусов и призваний, — что они явились на свет ради общего дела. Таким был тот тесный кружок, который составили к 1664 году, на пороге великой эпохи, Буало, Расин, Лафонтен и Мольер[10]: вот самая что ни на есть настоящая группа — все гении! Таким же в 1802 году, на пороге XIX столетия, был союз Шатобриана, Фонтана, Жубера[11].. Судя по достоинствам умов, составлявших эту группу, она также не отличалась слабостью и вовсе не заслуживает пренебрежения. Такой же — чтобы не ограничиваться одними только домашними примерами — была группа молодых студентов и поэтов в Гёттингене в 1770 году, издававшая «Альманах муз»[12], — Бюргер, Фосс, Хёлти, Штольберг и др.; то же относится к литературному кружку, сложившемуся в 1800 году в Эдинбурге во главе с Джефри и создавшему зна-

менитое «Обозрение», которым Джефри руководил [13]. По поводу одного из таких союзов, который возник при Дублинском университете и куда в молодости входил Томас Мур, один критик весьма справедливо заметил [14]: «Всякий раз, когда сообщество молодых людей одушевлено благородным порывом и чувствует в себе великое призвание, оно, это сообщество, действует и обогащается благодаря более мелким союзам. Профессор со своей кафедры преподносит лишь мертвые знания; живая же мысль, которая позже составит духовную жизнь целого народа и целой эпохи, принадлежит скорее этим юным энтузиастам, собирающимся вместе затем, чтобы поделиться своими открытиями, предчувствиями и надеждами»

Что до нашей современности, то читатель и сам сможет подобрать подходящие примеры. Так, всем хорошо известен литературно-критический кружок, сплотившийся вокруг газеты «Глоб» около 1827 года, или сугубо поэтическая группа «Французская муза», возникшая в 1824 году, а также «Сенакль», образовавшийся в 1828 году [15]. Ни для одного из молодых в ту пору талантов посещение этих кружков, жизнь, проведенная в них, не прошли бесследно Итак, я утверждаю, что для глубокого познания таланта необходимо обнаружить тот первый поэтический или литературно-критический центр, в лоне которого этот талант сформировался, ту естественную литературную группу, к которой он принадлежал, и точно соотнести его с этой группой. Это и будет подлинная дата его рождения.

Люди исключительного дарования не нуждаются в группе: они сами представляют собой центр, вокруг которого объединяются все остальные. Однако именно группа, союз, объединение, активный обмен идеями, постоянное соперничество равных, не уступающих друг другу личностей, — вот что позволяет таланту полностью *выразиться вовне*, до конца развиться и обрести всю свою значительность. Бывают и такие таланты, что участвуют в нескольких группах одновременно, непрестанно переходят из одного круга в другой и тем самым совершенствуются, изменяются или даже изменяют самим себе. В этом случае необходимо обнаружить хотя и скрытую, но постоянную пружину, одну и ту же побудительную силу, которая стоит за всеми этими изменениями, постепенными или внезапными переходами из веры в веру.

Любое сочинение любого автора обретает весь свой исторический и литературный смысл, обнаруживает подлинную меру своей оригинальности, новизны или подражательности лишь тогда, когда оно рассмотрено и изучено указанным образом, то есть полностью, когда оно помещено в соответствующую рамку, окружено обстоятельствами, сопутствовавшими его появлению, так что в этом случае, вынося о нем суждение, мы не подвергаемся риску приписать ему ложные красоты или совершенно невпопад прийти в восхищение, что неизбежно случается, когда мы руководствуемся чистой риторикой.

Говоря о риторике, которая, на мой взгляд, вовсе не заслу-

живает полной немилости, я более всего далек от того, чтобы порицать или отвергать суждения вкуса, живые и непосредственные впечатления; я не отрекаюсь от Квинтилиана [16], я только отвожу ему подобающее место. Я полагаю, что быть в истории литературы и в критике учеником Бэкона [17] — это не только веление времени, но и необходимое предварительное условие для того, чтобы более уверенно судить о литературных произведениях, а затем и вкушать от них.

За критикой, основанной на первом прочтении, на первом впечатлении от произведения, за светской критикой, за критикой школьной и академической всегда сохранится значительная роль. Пусть эту критику не слишком пугает тот пыл, с которым мы стремимся добраться до корней произведения, проникнуть в него до самых глубин: бывают моменты и обстоятельства, когда подобное желание оказывается уместным, а бывает и так, что его следует сдержать. Мы отнюдь не собираемся пользоваться приемами лабораторного исследования во время юбилейных торжеств или в присутствии любой публики. Академикам и профессорам, ораторствующим с кафедры, более пристало изображать общество и литературу с их благовидной, *фасадной* стороны; нет никакой необходимости и, возможно, даже особой пользы в том, чтобы люди, призванные выставлять напоказ и на все лады расхваливать изящные драпировки и обивки, видели и достаточно хорошо знали их с обратной стороны, с *изнанки*: это смутило бы их.

Между тем анализ сам по себе тоже способен вызвать особое чувство волнения, в нем есть своя поэтичность и, возможно, своя красноречивость. Тот, кто открыл для себя известный талант в его позднюю пору, сумел оценить его лишь в период зрелости или таким, каким он явился в своих последних произведениях; кто не познал этот талант в юности, в момент его раскрытия и роста, — тот никогда не сумеет составить полного и подлинного — единственно живого — представления о нем. С большим изяществом выразился на этот счет Вовенарг, желавший передать ту привлекательность, которую имеет для таланта первый успех и счастливый дебют в молодости: «Даже лучи восходящей зари не столь сладостны, как впервые коснувшийся нас взор славы» [18]. То же и для критика, изучающего талант, — ничто не сравнится с возможностью подсмотреть его первый проблеск, первый порыв, вдохнуть его аромат в рассветный час, в пору цветения его души и молодости. Для знатока и для человека со вкусом самый первый набросок портрета имеет такую цену, что впоследствии с ним уже ничто не может сравниться. Я не знаю для критика радости слаще, чем та, с которой он постигает и изображает талант во всей его свежести, во всей чистоте и непосредственности, без всякой примеси того, что будет приобретено и, быть может, искусственно, привнесено впоследствии.

[...] Но важно не только верно постичь талант в ту пору, ко-

гда он впервые пробует свои силы, впервые расцветает и, расставшись с отрочеством, является перед нами уже сложившимся и возмужавшим; есть и иная пора, которую не менее важно принять во внимание, — если только мы желаем постигнуть талант во всей его цельности: это время, когда он начинает подгнивать, портиться, слабеть, сворачивать со своего пути. К каким бы осторожным и деликатным выражениям здесь ни прибегать, а подобное происходит почти что со всеми. От примеров я воздержусь; однако с большинством известных нам литературных биографий случалось так, что ожидаемая зрелость вовсе не наступала или же, наступив, сразу сменялась дряхлостью, так что самый преизбыток достоинств становился недостатком; одни в таких случаях утрачивают гибкость, иссыхают, другие, выдохшись, машут на себя рукой, третьи черствеют и грузнеют, а иные ожесточаются; от прошлых улыбок остается одна только застывшая гримаса. Наряду с первым периодом, когда обладатель таланта, цветущего пышным цветом, становится мужчиной, блестящим, восхитительным молодым мужчиной, необходимо отметить и этот второй, горестный период, когда человек меняется и, старея, становится другим.

[...] Существует бесконечное множество способов и подходов, позволяющих познать человека, то есть нечто большее, нежели один только его ум. Пока мы не задались относительно того или иного автора известным числом вопросов[19] и не ответили — хотя бы чуть слышно, для самих себя — на них, мы не можем быть уверены, что знаем этого автора всего целиком, даже если кажется, что вопросы эти не имеют никакого отношения к сути его сочинений. — Каковы были его религиозные взгляды? — Какое впечатление производило на него зрелище природы? — Как он относился к женщинам? к деньгам? — Был ли он богат? беден? — Каков был его распорядок? повседневный образ жизни? и т. д. — Наконец, каковы были его пороки или слабости? Ведь они есть у всякого. Любой ответ на эти вопросы небезразличен для оценки автора той или иной книги или же самой книги — если только это не чисто геометрический трактат, и в особенности когда это литературное сочинение, где личность писателя сказывается вся целиком.

Взявшись за перо, писатель нередко начинает преувеличивать или искусственно превозносить то, что противоположно его истинному пороку, его тайной слабости, чтобы скрыть и замаскировать их; однако подобный прием — несмотря на его замаскированность — весьма нетрудно разглядеть и признать. Слишком уж просто в любом деле представить все наоборот; для этого достаточно вывернуть свой недостаток наизнанку. Ничто не похоже на выпуклость так, как впадина.

Что может быть обычнее публичного излияния и выставления напоказ благородных, великодушных, возвышенных, бескорыстных, христианских, гуманных чувств? Значит ли это, что я дол-

жен принять подобные слова на веру и — как это, по моим наблюдениям, делается ежедневно — восхвалить благородство всяких златоустов, сладкопевцев, источающих и изливающих на меня свои чудесные, звучные нравственные истины? Я слушаю их, однако же они меня ничуть не трогают. Не знаю точно, но то ли высокопарность, то ли холодок, которым веет от их речей, настораживают меня; я не чувствую в них искренности. Я готов признать, что эти люди обладают поистине царственными талантами; однако моя ли вина в том, что вместо величавых и цельных душ, о которых говорил Монтень[2)], я слышу голоса пустых и тщеславных душонок? И вам, кто, взявшись за перо, вежливо утверждает противоположное, вам это прекрасно известно; ведь когда мы беседуем о подобных людях наедине, вы судите о них точно так же, как и я.

[...] Подобно тому как наши суждения о предметах могут меняться множество раз в жизни, а характер наш при этом будет оставаться неизменным, — точно так же можно переходить от одного жанра к другому, ни в чем существенном не изменяя своей манере. В большинстве своем таланты располагают одними и теми же приемами, которые они лишь переносят на различные предметы и даже в различные жанры. Самые великие умы владеют как бы печатью, которую они ставят в уголке своего произведения; все же прочие имеют готовую форму, которую они прилагают к любому предмету без разбора и до бесконечности воспроизводят ее.

До некоторой степени можно изучать таланты путем изучения их духовных наследников, учеников и подлинных почитателей. Это уже последнее — из доступных и удобных — средство наблюдения. Сродство душ в этом случае обнаруживает и выдает себя совершенно свободно. Гений — это владыка, собирающий вокруг себя своих подданных. Сказанное применимо к Ламартину, Гюго, Мишле, Бальзаку, Мюссе. Восторженные почитатели — это своего рода соучастники гения: в лице своего великого представителя они боготворят самих себя, свои собственные достоинства и недостатки. Скажи мне, кто тебе поклоняется и тебя любит, и я скажу, кто ты. Однако необходимо распознать подлинное, естественное окружение всякого знаменитого писателя и уметь отличать это самобытное ядро, отмеченное печатью учителя, от обычной публики, от толпы заурядных поклонников, лишь повторяющих то, что они услышали от соседей.

Весьма любопытно наблюдать за учениками, подражающими манере и вкусам своего кумира: наиболее же верные из них могут, в свою очередь, пролить свет на его натуру. Обыкновенно ученик, сам того не замечая, шаржирует и пародирует учителя: если дело идет о литературной школе, где культивируется утонченность, то подражатель лишает манеру наставника ее силы, если же школа увлечена живописностью и яркостью выражения, то он утрирует, чрезмерно подчеркивает и преувеличивает ее осо-

бенности, подобно выпуклому зеркалу. Иногда ученик исполнен такого пыла и чистосердечия, что и вправду может ввести в заблуждение, так что хочется воскликнуть, перефразируя древнюю эпиграмму: «О Шатобриан! О Сальванди! Кто из вас кому подражал?»[21]. Если желаете, замените имена и подставьте самые современные: эта эпиграмма вечна.

[...] Однако не все ученики создают только копии и подделки; не все они компрометируют своего учителя; напротив, среди них встречаются и такие, которые вселяют доверие и как будто нарочно созданы для того, чтобы утвердить авторитет наставника. Не так ли обстоит дело с г-ном Литтре, прояснившим и усовершенствовавшим метод Огюста Конта?[22] Что же касается собственно литературы, то и здесь мне известны такие почитатели и ученики иных дерзновенных талантов, которые многое раскрывают мне в этих писателях, внушая уважение к тем людям, коих без их помощи я, быть может, воспринял бы более поверхностно.

Но если справедливо судить о талантливом человеке по его друзьям и подлинным почитателям, то столь же правомерно судить о нем — судить *от противного* (ибо дело здесь идет о самой настоящей противооценке) — по его врагам, которых он, сам того не желая, восстановил и вооружил против себя; по его противникам и недоброжелателям, по всем тем, кто инстинктивно не может его переносить. Ничто не позволяет лучше очертить границы таланта, определить сферу и область его влияния, нежели точное знание тех пределов, где вспыхивает мятеж против него. [...] Так окончательно вырисовывается антагонизм между различными семействами умов. Что же здесь удивительного? Этот антагонизм заложен в крови, в темпераменте, в первых предубеждениях, которые нередко возникают совершенно помимо нашей воли. Если исключить случаи низкого завистничества, то, видимо, все дело в ненависти к чужой породе. Как могли бы вы заставить Буало восхищаться Кино? Фонтенеля — почитать Буало? А Жозефа де Местра или Монталамбера — любить Вольтера?[23] [...]

Г-н де ФЕЛЕЦ И О ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ В ЭПОХУ ИМПЕРИИ

[Критик как секретарь публики]

Критик сам по себе не создает и не может создать ничего. Даже хорошая критика способна оказывать воздействие лишь тогда, когда она выступает заодно и чуть ли не в сотрудничестве с публикой. Я осмелюсь утверждать, что критик — всего лишь *секретарь* публики, но такой секретарь, который не дожидается, пока ему начнут диктовать, а каждое утро угадывает, предвосхищает и записывает мысли всех остальных. Но даже если кри-

тику удалось выразить мысль, которая у каждого на уме и которую каждый бы стремился высказать, — даже и тогда значительная и весьма существенная часть подспудных намеков, умозаключений и выводов останется в умах читателей. Я берусь утверждать, что, перечитывая старые газеты и критические статьи, имевшие наибольший успех в свое время, мы всегда обнаруживаем в них напечатанной лишь половину статьи: другая половина осталась записанной только в головах читателей. Вообразите себе напечатанную страницу, которую мы читаем только с лицевой стороны; текст на *обратной стороне* исчез, она чиста, и эта обратная сторона, восполняющая страницу, есть не что иное, как умонастроение тогдашней публики, вклад, в котором немалая доля и ума и активности. Вот это-то умонастроение — если только мы хотим судить по справедливости — нам и надлежит восстановить ныне, когда мы беремся судить о критиках прошлого, то есть о наших предшественниках.

ТЭН

[Границы научной критики]

«Человеческий дух, — говорите вы, — направляется обстоятельствами, подобно реке»[1]. Я отвечу на это и да и нет. Но я решительно скажу нет в том смысле, что в отличие от реки человеческий дух вовсе не образован совокупностью одинаковых капель. Большинству этих капель свойственно качественное разнообразие. Коротко говоря, лишь одна душа во всем XVII столетии была способна сотворить «Принцессу Клевскую»[2]; иначе их появилось бы множество.

Да и вообще, может существовать только одна душа, одна особенная форма человеческого духа, которой дано создать тот или иной шедевр. Я еще допускаю возможность замены, когда дело идет об авторах хроник и мемуаров, однако же в изящной словесности такие замены мне неведомы. Вообразите, что на свете стало одним талантом меньше; представьте, что печать или, лучше сказать, магическое стекло всего лишь одного истинного поэта разбилось еще в колыбели, при его рождении; это значит, что другого, в точности похожего на него или способного его заменить поэта уже более никогда не появится. Всякий подлинный поэт неповторим.

Приведу еще один пример этой уникальной неповторимости таланта Роман «Поль и Виргиния»[3], несомненно, несет на себе следы своей эпохи; но если бы этот роман не был написан, то возник бы повод доказывать — при помощи целого ряда правдоподобных и убедительных аргументов, — что столь целомудренной книге и невозможно было родиться в развращенном XVIII столетии; создать ее мог один только Бернарден де Сен-Пьер. Ибо, повторяю, нет ничего более неожиданного, чем талант, и он не

был бы талантом, если бы не был неожиданным, единственным среди множества других, единственным среди прочих.

Не знаю, понятно ли я изъясняюсь, но именно здесь сокрыт тот живой нерв, который невозможно нащупать при помощи методов и приемов г-на Тэна, несмотря на все искусство, с которым он ими пользуется. Как бы хорошо ни была сплетена аналитическая сеть, явление, называемое индивидуальным талантом, гением, до сих пор никак не может попасться в нее, проскальзывает сквозь все ее ячейки.

Ученый критик идет на приступ индивидуальности, осаждает ее, подобно военному инженеру; под предлогом выяснения всех необходимых внешних условий он окружает ее, берет в тиски, стягивает вокруг нее кольцо: и действительно, эти условия по-своему служат оригинальности и индивидуальности автора, вызывают ее к жизни, благоприятствуют ее появлению, так или иначе побуждают ее к действию или противодействию, однако же они *отнюдь не создают ее. Та частица, которую* Гораций назвал божественной (divinae particula animae[4]) и которая, по крайности, является таковой в изначальном, природном, смысле слова, до сих пор остается неподвластной науке и ускользает от объяснения. Это, впрочем, не причина, чтобы наука сложила оружие и отказалась от своего смелого начинания.

Осада Трои длилась десять лет; есть проблемы, которые, вероятно, сохранят свою насущность столь же долго, сколько продлится на земле сам род человеческий.

Все мы, сторонники естественного метода в литературе, применяющие его в разной степени и в меру наших возможностей, все мы, труженики и служители одной и той же науки, которой стремимся придать как можно более точности, не довольствуясь *расплывчатыми понятиями и пустопорожними рассуждениями, — все мы должны неустанно наблюдать, изучать и постигать* условия возникновения различных выдающихся произведений и бесконечно разнообразных проявлений таланта; пусть же они раскроются перед нами и поведают, почему они обладают именно такими, а не иными способностями и свойствами; и все же мы никогда не сумеем дать им исчерпывающего объяснения; в результате всех наших усилий останется невзятым некий последний рубеж, последняя неприступная крепость.

МЫСЛИ И МАКСИМЫ

* * *

Касательно критики у меня есть два соображения, которые кажутся противоречащими друг другу, но на самом деле таковыми не являются:

1) критик — это человек, *который умеет читать и учит этому всех остальных;*

2) критика, как я ее понимаю и какой я хотел бы видеть ее на практике, есть неустанное *изобретение* и неустанное *созидание*.

* * *

У меня осталось только одно удовольствие, я анализирую, я составляю гербарии, я натуралист в области человеческих умов. Что я хотел бы создать, так это *естественную историю литературы*.

* * *

Сейчас, более чем когда бы то ни было, необходимы суждения, основанные на верном вкусе, но дело отныне идет уже не о вынесении риторических суждений. В настоящее время история литературы создается по образцу естественной истории — путем наблюдений и классификации.

ИЗ «ДНЕВНИКА»

* * *

Что я хотел сделать в критике, так это придать ей *обаяния* и в то же время больше — по сравнению с прошлым — *реалистичности;* одним словом, я хотел внести в нее *поэзию* вкупе с известной долей *физиологии*.

С годами физиология начинает преобладать.

Я занимаюсь *естественной историей литературы*.

Быть в истории литературы, в критике учеником Бэкона — вот в чем могла бы состоять моя слава.

Я желал бы, чтобы все эти литературные исследования смогли бы однажды послужить установлению классификации человеческих умов.

[...] Если бы мне пришлось судить самого себя, разоблачая в себе самолюбие во всех его обличиях, я сказал бы так: «Сент-Бёв не создает ни одного портрета, в котором не отражался бы он сам; под тем предлогом, будто он рисует кого-то другого, он всякий раз набрасывает свой собственный профиль».

Ибо заметьте: именно самим себе мы всегда отдаем предпочтение, самих себя прославляем в обличии других. В излюбленных типах, которые выводит каждый критик, он создает свой собственный апофеоз.

* * *

Я лишь *рисовальщик,* создающий портреты великих людей.

Я всегда полагал, что перо окунать следует в чернильницу того автора, о котором намереваешься писать.

Критика для меня — перевоплощение. Я стараюсь раствориться в человеке, облик которого воссоздаю. Я вживаюсь в него, в самый его стиль, я перенимаю его слог и облекаюсь в него: в чувствительный и нарочито туманный, когда пишу о г-же Крюднер, в слегка отвлеченный и лаконичный, если речь идет о г-не Вине, в ясный и плавный в духе XVIII века, если дело касается г-жи де Шарьер [1]. Вот к чему я стремлюсь. Вот каким образом я наблюдаю характеры своих моделей.

Есть только один способ верно понять людей; он состоит в том, чтобы судить о них без поспешности, жить подле них, позволить им самим выражать, раскрывать себя изо дня в день и самим запечатлевать в нас свой облик.

Так же обстоит дело и с умершими писателями, читайте их, читайте медленно, не мешайте им, и в конце концов они обрисуют себя своими собственными словами.

Я — за эрудицию, но эрудицию, обузданную разумом и организованную вкусом.

В Париже настоящая критика рождается из бесед [2]: лишь отправившись на баллотировку всех возможных мнений, критик сумеет подвести наиболее полный и справедливый итог.

Есть две литературы... одна официальная, писанная, условная, повсюду проповедуемая, цицеронианская, вызывающая всеобщий восторг; другая — изустная, плод дружеской болтовни у камелька, забавная, насмешливая, дерзкая; она как бы подправляет, а нередко и разрушает официальную литературу и *обычно почти вся целиком умирает со своими современниками.*

Для меня становится почти невозможным писать о виднейших авторах нашего времени; уже давно я сужу не об их произведениях, а о самой их личности и пытаюсь постичь их последнее слово. Наблюдения такого рода слишком близко затрагивают человека, а потому и не могут быть опубликованы при нашей жизни.

Более всего очарования я нахожу в литературе тогда, когда она создана человеком, не подозревающим о том, что он занимается литературой.

Критическое дарование перерастает в гениальность, когда — в гуще революций, совершающихся в области вкуса, посреди развалин отживших, рушащихся жанров, посреди новаций, прокладывающих себе дорогу, — требуется ясно, уверенно, без всякого снисхождения выделить в литературе все удачное, все, чему суждена жизнь, и когда требуется понять, *настолько ли велика подлинная оригинальность нового произведения, чтобы искупить его недостатки.*

Мы — дозорные, и всякий наш возглас, возвещающий о новом открытии, непременно будет исполнен волнения и радости. Если в вас самих есть задатки художника, если вы хоть однажды были им или, по крайности, желали им быть хоть чуть-чуть, ваша бдительность по отношению к новым произведениям будет чрезвычайной; обычный взгляд мимолетен и слегка обманчив; надобно живое, почти ревнивое чувство, чтобы различить над го-

ризонтом новые огни, в свете которых мало-помалу гаснут старые.

[...] Для меня, как и для г-на Жубера, критика — это радость, получаемая от того, что познаешь чужие умы, а не от того, что их наставляешь: мое орудие — лорнет, а вовсе не розга.

Есть исторические лица, чей облик следует оставлять в неприкосновенности: к чему пытаться изменить его? Пусть Боссюэ и вправду женился, пусть Орлеанская дева вовсе не была сожжена [3], а в конце концов, как полагают, благополучно вышла замуж; какой смысл отстаивать и доказывать все это? Будем же почтительны к тем фактам истории, о которых уже составлено мнение и преклонимся перед истуканами. На крайний случай довольно и того, что сами для себя мы знаем или подозреваем истину.

Я всегда предпочитал судить о писателях по их прирожденной силе, как бы освобождая их от всего, что было приобретено впоследствии.

Я. Гримм

НЕМЕЦКАЯ МИФОЛОГИЯ

[...] Скандинавская мифология так же близка нам, как и скандинавские языки. В них долго сохранялись архаические черты, что позволяет глубже познать природу самого немецкого языка. [...] То же и в отношении скандинавских божеств — они, конечно, дают дополнительные разъяснения касательно немецких богов, но не могут быть единственным ориентиром, поскольку здесь, как и в языке, у немецкого типа встречаются отдельные отличия от скандинавского, которые в одних случаях можно расценивать как преимущества, в других же — как недостаток. И если бы я в основу исследования положил скандинавскую мифологию во всей ее полноте, то возникла бы опасность недооценки немецкого своеобразия, которое все-таки в значительной степени должно быть объясняемо из самого себя и, хотя часто имеет общее со скандинавским, во многом противостоит ему. Думается, положение вещей таково, что с ростом наших познаний мы движемся навстречу скандинавской границе и наконец достигнем пункта, в котором можно будет проломить стену, — и обе мифологии сольются в одно большое целое. И хотя в настоящее время уже очевидно, что при наличии точек соприкосновения имеются также и существенные различия, я надеюсь, что мои методы привлекут скандинавских исследователей древностей: подобно тому как мы, многое приняв от них, охотно делимся с ними нашим, и они должны не только давать, но и получать. Наши памятники беднее, но древнее, их памятники моложе и чище; смысл всего этого сводится к утверждению двух вещей, а именно: что скандинавская мифология является подлинной, а следовательно, и немецкая также и что немецкая мифология древняя, а следовательно, и скандинавская также.

До нас не дошла ни одна эдда [1], и ни один из писателей в нашей древности не попытался собрать остатки языческих верований. И те из христиан, кто в младенчестве еще всасывал в себя немецкое молоко, в римской школе очень быстро отвернулись от родных воспоминаний и попытались выкорчевать последние впечатления ненавистного язычества вместо того, чтобы сохранить

их[2]. Иордан и Павел Диакон[3], которым были доступны еще многие языческие предания, очень редко обращались к мифологии. Другие же духовные писатели[4] лишь по особому поводу упоминали отдельные частности, которые представляют для нас большую ценность: Иона, Беда, Алкуин, Видукинд, Адам Бременский [...] Иному монаху в монастырях Санкт-Галлен, Фульда, Мерзебург, Корвей могла бы прийти в голову мысль переписать отечественные древности так, как это сделал Саксон Грамматик[5], собрать то, что тогда еще просто валялось под ногами, и сохранить тем самым бесценные свидетельства о начальном этапе нашей истории, когда она еще не отделилась от преданий. Но германская традиция передачи преданий от одного поколения к другому была с VII по XI век слабее и беднее, чем датская в XII веке, на далеком Севере процесс отчуждения от своих отечественных преданий происходил медленнее; однако «Вальтарий» и «Руодлиб» и рифма у Ноткера[6] свидетельствуют о том, что даже в монастырях продолжали жить еще кое-какие из старых песен [...]

Итак, многое из нашей мифологии пропало безвозвратно; теперь я обращаюсь к тем источникам, которые ее сохранили и представляют собой либо записанные произведения, либо воплощают и поныне живущие обычаи и предания. Первые непосредственно простираются в глубь веков, хотя являются обрывочными и фрагментарными; предания, бытующие сегодня в народе, также держатся на нитях, которые в конце концов непосредственно связывают их с древностью.

О бесценных свидетельствах римлян, осветивших первым лучом историю побежденного, но несломленного врага, речь идет в четвертой и в шестой главах[7]. Эти свидетельства еще долго будут привлекать к себе внимание исследователей. Среди богов и героев только Туисто, Манн и Алки названы по-немецки, имена остальных богов даются по римским соответствиям[8]; только женские имена Нертус, Веледа, Танфана, Хульдана, Алируна[9] сохранились в первоначальном виде, равно как и названия народов и городов, которым приписывается божественное происхождение: ингевоны, истевоны, герминоны, Асцибургий[10]. Писавшие на латинском языке христианские авторы также предпочитали римские имена, хотя в определенных местах и не смогли избежать упоминания Водана, Донара, Фрейи, Сакснота[11]. Совершенство языка готов, контуры их героических преданий позволяют догадываться о широчайшем развитии их древних верований, только что уступивших место христианству[12] [...] По истечении нескольких столетий мы видим, как другие наречия, состоящие в родстве с готским, пришли в упадок, и поскольку с момента обращения большинства племен в христианство прошло уже достаточно длительное время, то, естественно, и в языке и в поэзии язычество оказалось оттесненным еще дальше. И в то же время отрывок из «Муспилли», die abrenuntiation, Мерзебургские заклинания[13] и некоторые другие песни позволяют неожиданно заглянуть в отдален-

ное прошлое; в глоссах содержатся отдельные старинные выражения; имена людей, названия местностей, растений также уводят в древность; из тумана проступают не только боги и герои, как Вуотан, Донар, Тиу, Фол, Палтар, Фро, [...] богини и мудрые женщины, как Фроува, Фолла[14] [...] Так множество этих и других слов были спасены от забвения. Само собой разумеется, что среди саксов, которые дольше сохраняли язычество, и в первую очередь англосаксов, чей язык благодаря поэзии сохранял большую восприимчивость, подобных остатков можно насчитать втрое больше.

[...] Наряду с тем, что многочисленные письменные памятники содержат в себе отдельные остатки и осколки древней мифологии, их собственное содержание волнует нас потому, что в них сохранилось множество преданий и обычаев, которые в течение длительного времени переходили от отца к сыну. Насколько верно они передавались из поколения в поколение, насколько точно они сохраняли основные сюжетные нити, — это заметили все и постепенно осознали их огромную ценность [...]

Народные предания нужно, однако, воспринимать целомудренным взором. Кто подходит к ним с предвзятостью, перед тем они сворачивают свои лепестки и их глубочайший аромат остается сокрытым. В них обнаруживается такая способность к богатейшему развитию и цветению, что даже фрагменты их, поданные в своем естественном убранстве, приносят истинное наслаждение, но инородные добавления разрушают их и наносят им вред. Тот, кто осмеливается на подобные добавления, чтобы не скомпрометировать себя, должен глубоко чувствовать невинность народной поэзии в целом, подобно тому как тот, кто намеревается придумать одно лишь слово, должен быть посвящен во все тайны языка. Написать вместо «эльбы»[15] «эльфы» — значит произвести насилие над нашим языком; еще более неудачны и безжалостны попытки добавить что-то к краскам и содержанию самих мифов. Те, кто делал это, полагая, что превзойдут народное предание, всегда оставались позади него; даже там, где народное предание дошло до нас с очевидными пробелами, не следует делать никаких добавлений, которые будут выглядеть, как новая побелка на древних руинах, несколько чуждых штрихов способны разрушить все очарование. Поражает многообразие народной поэзии в ее единстве, на неожиданном месте вдруг фонтаном брызнут какие-то украшающие побочные черты, но она расцветает пышно не на каждой почве и порою оказывается скудной и тощей, особенно же она оживает там, где в ней появляются рифмы и общие места Кажется, самые богатые находки можно обнаружить в таких *циклах*, которые, возникнув в богатой преданиями местности, впитывают в себя все, что возможно, не выходя даже особенно за пределы этой местности. [...]

Из народных преданий совершенно справедливо выделяют сказки, хотя они во многом перекрещиваются между собой. Более свободная и менее скованная, чем легенда, сказка не нуждается

в привязке к определенной местности, которая свойственна легендам и преданиям, ограничивая их и в то же время придавая им черту достоверности. Сказка летает, легенда передвигается пешком, стучась в двери дорожным посохом, сказку можно сотворить свободно из одной поэзии, легенда же имеет наполовину историческое обоснование. Отношение сказки к преданию такое же, как отношение предания к истории и, можно было бы добавить, как отношение истории к действительной жизни. В действительном бытии все очертания резки, девственны и точны, в изображении истории они в той или иной степени затушевываются и затуманиваются. Старинный миф до определенной степени объединяет свойства сказки и легенды, ничем не сдерживая свой полет, он в то же время может осесть в той или иной местности. [...]

Если бы мне пришлось в двух словах обозначить то, что ученые, занимающиеся мифологией, уже в наши дни почерпнули из народных преданий, то надо сказать, что лишь благодаря преданиям у нас есть представления о богинях Хольде, Берте и Фрике, равно как о мифе о дикой охоте, непосредственно связанном с Вуотаном [16]. Сказка о старой нищенке напоминает о Гримнире [17]. Мудрые женщины, девы-лебеди и исчезнувшие с гор короли не упоминаются в записанных памятниках, народные предания и на них проливают свет. Народные легенды касаются даже мифов о потопе и о конце света. Что же сказки любят больше всего и что они оплетают разноцветнейшей пряжей — так это задушевные рассказы о великанах, карликах, эльбах, домовых, русалках, лешних, гномах и домашних духах; последние относятся ко всем остальным, как укрощенные звери из басен относятся к диким и ничем не сдерживаемым животным: дикие звери в поэзии часто превосходят приручепных. [...]

В сказках тоже оживают карлики и великаны, дева-лебедь и валькирия возникают там в образе Спящей красавицы и Белоснежки, три пряхи — это норны [18], скамеечка с небесного трона и т. д. [...] восходят к язычеству. Не народные предания, а сказки заключают в себе множество черт, близких к мифам о богах, и там и здесь часто выступают звери, и мифы переходят в древний животный эпос

Помимо сказок и легенд, предоставляющих детям и взрослым здоровую пищу на все времена, какое бы еще питание им ни подсовывали, нашего рассмотрения заслуживают нравы и обычаи, которые, выйдя из древности и существуя доныне, могут сообщить нам очень много важного. Уже делались попытки показать, насколько прочно связано с язычеством множество суеверий, таких, как похищение огня, пасхальные огни, целебные источники, процессии с дождевой водой, считающиеся священными животные, битва между летом и зимой и т. д.[19] Многое здесь прояснится лишь после обстоятельного исследования, посвященного всем сторонам народной жизни, во все времена года и во всяком возрасте. С другой стороны, и совокупность наших древнейших правовых норм проливает много света на наши старые верования и обычаи.

Праздники и игры показывают нам радостную, оживленную сторону древности, мне хотелось бы указать на многочисленные, но неразвившиеся зародыши драматических представлений, которые заслуживают сравнения с первыми зачатками греческого или римского искусства. [...]

Таковы наши источники и так далеко они простираются; мы еще увидим, многое ли смогли извлечь из них предшествовавшие исследования.

Ядро всякой мифологии составляют божества: у нас они были почти утрачены, и мы буквально должны были выгребать их из земли. Их следы частично сохранились в дошедших до нас рунах, которые представляли собой едва ли не пустой звук; частью же, в изменившемся виде, они сохранились в текучем, но более полном народном преданий. В последнем сохранилось больше имен богинь, в первых — богов. Боги и герои скрыты даже в названиях рун, первая из которых по-древнеисландски называется Фрейр, а кроме того, есть Тор, Тиу, Эор, Аск, Ман[20] — но ни одной богини.

Среди богов наиболее заметно выделяются три, сохранившиеся в названиях дней недели и обозначаемые как Меркурий, Юпитер и Марс; в германской мифологии отчетливее всех выступает Вуотан[21]. Иона, Фредегар, Павел Диакон, abrenunciatio называют его, он ставится во главе родословных всех королей, названия многих мест до наших дней сохраняют его имя. [...] В качестве «длиннобородого» бог погружен в дремоту в горах, и в таком виде облик его запечатлен в королях-героях Карле и Фридрихе[22]; кто еще, как не Вуотан, у которого они сидят на плечах и которого посвящают в свои думы и в события текущей истории, мог бы спросить о летящем вороне? О своем предчувствующем близкую победу вороне и о волках, которые прежде всех других зверей вошли в число народных мужских имен. В скандинавских сагах спрашивает слепой старец, и так же ясно, что это старый Один. Носитель победы, он является также богом врачевания и блаженства, позднее персонифицируется в понятии «Вунш» (Wunsch), на место которого потом заступает «Салида» (Sâlîda)[23]. Поскольку он в то же время выступает как бог поэзии, гармонии, то правомочно рассматривать исходящими от него все способности, блага, искусства.

Сын Вуотана, уступающий ему в силе или влиянии, Донар выступает как тождественный ему, порою даже как более древний бог, почитавшийся еще до Вуотана. Подобно Юпитеру, Донар является отцом, прародителем многих народов, и как прародитель — бог гор, скал, болот, устраивающий свой трон в лесах на вершинах гор, поражающий древним каменным оружием или стрелой молнии. Дуб был для него священным деревом, и земля измерялась броском его молота, как впоследствии волшебным жезлом Вуотана Он больше воюет с великанами, чем возглавляет битвы героев и увлекается воинским искусством. И еще одну черту я считаю важной, а именно: он ездит или ходит пешком, вместо

того чтобы скакать на коне, как Вуотан; никогда его не изображают ни среди дикого воинства, ни в женском обществе. Но его имя сохранилось в народных ругательствах, имя же Вуотана только в возгласах сожаления; в качестве Ротбарта Донар тоже мог бы сидеть в горах. Все герои поднимаются на небо к Вуотану, народ же возвращается к Донару: по сравнению с благородным, утонченным Вуотаном в Донаре обнаруживается что-то народное, крестьянское, невоспитанное. Представляется, что это более древнее божество, с течением времени вытесненное, хотя и не до конца, другим, близкородственным, но более всеобъемлющим божеством.

Если Вуотана и Донара можно рассматривать как возвышенных богов неба, то Тиу, Тивас могут еще в большей степени считаться таковыми, ибо их имена непосредственно выражают понятие неба; Вуотан означает воздух, а Донар — грозу. И так же как Вуотан приносит победу или поражение, Тиу выступает как истинный бог войны, неотъемлемой принадлежностью которого — подобно тому, как Донар метает молот, а Вуотан копье, — является меч, который обозначается также в именах Сакснот и Херу[24]. Здесь кое-что еще остается непроясненным, потому что народные легенды далеко не все запечатлели. Но Тиу, кажется, подобно Вуотану, обрушивал грозы с неба.

Я перехожу к богиням. Мать богов, Нертус, была названа уже Тацитом, ее имя точь-в-точь соответствует имени скандинавского бога, существование которого оно подтверждает, как Фрейр подтверждал бы Фрейю, если бы она дошла до нас лишь в виде верхненемецкого Фроува, и с таким же основанием этот вывод подходит готскому frauja по отношению к fráujô. Имя Нертус умерло (если оно вообще было распространено среди всех германских племен); целая группа других, очень близких этой богине существ продолжает свою жизнь в ярких народных легендах: Хольда, Берхте, Фрике, Харке, Гауе, Штемпе, Тремпе[25]. [...]

Такое количество божеств достаточно, чтобы выстроить вокруг них каркас немецкой мифологии; там, где в наличии есть такая колоннада, вполне естественно предположить и изобилие вокруг пристроек и украшений. При более пристальном рассмотрении почти все отдельные божества выступают как порождения и расчленения одного-единственного: боги — в качестве неба, богини — в качестве земли, первые — как отцы, вторые — как матери, первые — творя, управляя, руководя, держа в своих руках победу и блаженство, воздух, огонь и воду, богини же — давая пищу, прядя, обрабатывая поле, прекрасные в убранствах, любящие.

Как все звуки языка происходят из очень немногих простых, от которых образуются все остальные, [...] так и в мифологии я свожу многочисленные проявления божеств к их единству, а из единства вывожу многообразие, и вряд ли можно ошибиться, если предположить и у богов и у героев тождественное единство, смешение и сдвиги в соответствии с их характерами и отдельными

свойствами. О том, каким образом Вуотан, Донар, Тиу частично переходят друг в друга, уже говорилось выше, Логи становится Локи[26], из «Г» получается «К». [...] Мы видели Вуотана в длиннобородом Карле, выглядывающем из-за рыжебородого Фридриха. Скандинавские героические предания по сравнению с германскими дают еще более яркие примеры сдвига имен и образов. Гудрун занимает в «Эдде» место германской Кримхильды (Krîmhilt), а ее мать зовут Grîmhildr; в саге о вилькине Мимир является кузнецом, Регинн — драконом, в саге о Вёльсунгах Регинн — кузнец, Фафнир — дракон. Если бы такие замены происходили беспорядочно, они бы ничего не означали, но, кажется, они происходят лишь на определенных ступенях и без скачков.

У всех племен немецкого народа обнаруживаются многочисленные диалектные отклонения, которые все в равной степени достойны внимания; так же следует воспринимать и многочисленные расхождения в народных верованиях: здесь трудно лишь объединить отношения в пространстве с отношениями во времени. [...]

Такие и им подобные исследования, которые можно было бы продолжать во всех направлениях и о которых сейчас многие даже и не догадываются, могли бы приобрести большое значение для изучения важнейших сторон германской мифологии; еще важнее было бы установить ее отношение к верованиям других народов, ибо именно вокруг этого стержня вращается, по сути, изучение мифологии вообще. Но очень редко удавалось таким образом обосновать взаимные влияния или отталкивания, чтобы из этого возник живительный импульс для изучения той или иной мифологии.

Кажется, что по самой природе своей каждому народу дано свойство самоограждения и противостояния чуждым воздействиям. Языку, эпосу привольно лишь в родном кругу, и пока они соприкасаются со своими берегами, поток расцвечивает их краски. Из этой сердцевины исходит развитие, исполненное внутренней силы и глубочайших порывов, и в нашем древнейшем языке, поэзии и сказаниях мы едва ли обнаружим чуждые примеси. Но любой поток не только впитывает в себя ручьи, которые с гор и холмов несут ему свежую воду, он и сам в конце концов вливает свои воды в широкое море: народы граничат с народами, дружеское общение, войны и завоевания сплавляют их судьбы воедино. Из этих смешений может возникнуть нечто неожиданное, когда приобретения могут быть не меньше потерь, которые заключаются в подавлении отечественного элемента. Если язык, поэзия и вера наших предков ни в какое время и нигде не могли противиться чужеземному напору, то особо потрясающую перемену они испытали с переходом народа к христианству.

Очень долгое время мучались над тем, чтобы все языки вывести из отдаленного еврейского; и только благодаря точно исследованной истории более близкой европейской идиомы был наконец-то найден надежный путь, который позволил, оставив в сто-

роне область семитских языков, проникнуть глубже в Центральную Азию. Между языками Индии и зендскими языками[27] и большинством языков, которые распространились по Европе, есть самая непосредственная связь, такая, благодаря которой эти языки во всей своей совокупности представляются родственными, они с самого начала имели общие основные черты, затем, однако, пошли разными путями и повсюду имели повод и возможность отдалиться друг от друга. Между всеми языками земли нужно найти точки соприкосновения; каждое установленное правило требует признания исключений из него, и эти исключения несут в себе различные соблазны; правила же учат нас закреплять основополагающие различия, которые еще только предстоит растворить в единстве более высокого порядка. Хотя и кажется, что в Европе нет аборигенов и ее население постепенно перекочевывало из Азии, но наше исчисление не достигает того пункта, в котором мы могли бы увидеть доподлинное происхождение человеческого языка из одного и того же первоисточника, а наслоения наших гор свидетельствуют о высших, доисторических эпохах, неизмеримую обширность которых не охватит ни один исследователь. Помимо этого необходимого, исконного родства, которым определяются результаты сравнения языков, в истории европейских языков следует различать многие внешние, случайные и открытые влияния, которые, сколь бы мощными и важными по последствиям они ни были, нужно тщательно отделять от первоначальных и более глубоких черт: стоит лишь напомнить о старом влиянии латинского и более недавнем французского языков почти на все прочие языки или о происхождении английского языка из столкновения и слияния германских и романских элементов. В этом явственно прослеживается различие обоих способов соприкосновения, и, в то время как родственные издревле слои языка остаются подвижными и прозрачными, в заимствованных формах и по воле заимствования наступает оскудение форм и стеснение подвижности. Все исконно родственные слова затрагивают самое существенное в жизни языка, о чем заимствованные слова часто не дают представления. [...]

Наша ученость, изменившая родине, привыкшая к чужеземному блеску и образованности, перегруженная иностранными словами, очень скудно знала свое, отечественное, была готова подчинить мифы нашей древности греческим и римским, как более высоким и более значительным, и отрицала самостоятельность германской поэзии и саги, подобно тому как в грамматике немецкое ist выводилось из est и ἐστί[28], вместо того чтобы смотреть на эти три формы, как на равноценные. Наблюдая подобные замечательные соответствия, истоки которых следовало бы искать в глубокой древности, ученые стремились, как бы искусственно все это ни выглядело, во что бы то ни стало найти следы позднейших заимствований и тем отказывали родине во всякой силе и всякой способности созидания. Не удовлетворяясь даже тем, чтобы признать нашу мифологию заграничной собственностью,

стали стремиться к тому, чтобы содержание ее совершенно произвольно вывести из известных исторических событий и с помощью такого «исторического» разбора вменить мифологии в вину наличие существенных неисторических элементов.

Там, где у двух народов есть сходство в языке, обычаях и вере, естественно было бы рассматривать это как доказательство совпадения их возраста и не злоупотреблять выводами о заимствованиях и влияниях, сводя к ним любую особенность. Отпечаток на исследование должно наложить и то, что наряду с целым рядом соответствий в то же время встречаются и совершенно произвольные группы отклонений и сдвигов.

В нашей «Книге о героях» приключения Вольфдитриха и Оренделя[29], причем каждое по-своему, имеют очевидное сходство с чертами Одиссеи, а именно: посылка ангелов на дикую скалу и к госпоже Бреиде очень походит на посылку Гермеса к Калипсо, когда ей предлагают отпустить Одиссея. Но подобные злоключения героев и встречи с мудрыми женщинами и великанами, кажется, представляют собой повсеместно распространенное общее достояние, в то время как отсутствие всех прочих основных движущих мотивов греческого мифа отвергает саму мысль о заимствовании. Мы можем учитывать многочисленные соотнесения между Вуотаном, Зевсом и Аполлоном, между Тиу, Зевсом и Ареем, Нертус и Деметрой, Фригг и Фрейи с Герой и Афродитой, Виланда с Гермесом и Дедалом, норн с мойрами, но нельзя пытаться на основе этих соотнесений переносить на нашу почву весь сонм греческих богов и пытаться все, что есть у нас, обязательно отыскивать в Греции. [...] Применительно к греческой и римской мифологии мы считаем очевидным, что при всем сходстве они не растворяются одна в другой, и это еще в большей степени применимо к отношению между германской и римской мифологиями, поскольку греческая литература и поэзия несравненно глубже проникла в римскую, чем латинская повлияла на нашу древность. [...]

То, о чем я думаю, сравнивая германцев с римлянами и греками, может быть применимо и по отношению к кельтам, славянам, литовцам и финнам — в той мере, в какой их язычество похоже или непохоже на наше. Большое количество совпадений, которые в любой момент можно умножить, решительно противится предположению о заимствованиях.

[...] Так же как с Запада кельты, с Востока нас окружают славяне, и, подобно кельтским, у славянских писателей нередко возникает желание, в тех местах, где славянские и германские верования соприкасаются, истолковывать со славянской точки зрения то, что настолько же хорошо объясняется с нашей. [...] И если сага об альбах и карликах у славян, кажется, менее разработана, чем у кельтов и германцев, то наши предания о великанах имеют очень много общего со славянскими и финскими. В целом славянская мифология гораздо более необузданна и чувственна, чем германская, и все-таки кое-что при ее изучении можно

извлечь и для германской мифологии, поскольку славянские народные предания и сказки записаны ближе к источникам и собрания их богаче. [...]

Из подобных собраний литовских, самодийских[30], латышских мифов, преданий, сказок о животных предстоит сделать немаловажные выводы, о которых позволяет догадываться само удивительное соотношение языков.

Многое в этом плане уже сумели сделать в Финляндии, где народ и сегодня еще в живом предании с удивительной полнотой сохраняет песни и саги; в этом отношении я мог бы сравнить их только с сербами, и как в сербской поэзии преобладают героические предания, так в финской преобладают мифы. Уже из того, что издали Гананде́р, Портан и сейчас Лённрот[31], очевидно, что между германской, скандинавской, славянской, греческой и азиатской мифологиями бесконечно много соприкосновений.

[...] Вотяки, подобно славянам и немцам, считают воробья священной птицей, но что я особенно подчеркнул бы, так это культ медведя у данных народов, который дает себя знать также в Швеции и Норвегии и по которому можно установить самый древний слой немецких преданий о животных. Поэтические комплименты окружают священное животное, и, как только оно падает убитым, тут же устраиваются праздничные песнопения, в которых замаливается вина. В «Калевале» в 28-й и 29-й рунах изображается одна такая охота и сопутствующее ей празднество. Остяки становятся на колени, давая клятву на шкуре медведя; языческие жертвоприношения накрывались медвежьей шкурой, шкура медведя затем еще долго вывешивалась в знак службы дьяволу, медведь был царем всех зверей, его титулы «старик» и «дедушка» напоминают о громовержце. Созвездие Большой Медведицы, кажется, отражает то уважение к медведю, которое было, по-видимому, у греков.

Если из северной Азии мы двинемся на юг к кавказским племенам, то и там найдем удивительнейшие соприкосновения. У черкесов существует такое же поклонение дикому кабану, как и у древних астурийцев и у германцев. [...] Аланов и скифов культ меча, кажется, объединял с языческими немцами, Аттила означает «дедушка» и встречается как обозначение у гуннов и немцев. [...] Некоторые монгольские обычаи совпадают с германскими и кельтскими, я хочу напомнить лишь о ячменном зерне как основе для различных измерений. [...]

Еще больше черт общих с германской древностью, чем у финнов и у монголов, мы могли бы поискать в искони родственных зендской и индийской мифологиях. Индийская мифология, подобно греческой, очень хорошо разработана, [...] у индийцев, как и у кельтов, выступает определенное тяготение к теософии, которое во всей совокупности греческой и германской мифологий образует лишь задний план. Удивительным представляется то, что индийским богам и богиням небесные жилища, как и в Эдде, присуждаются вместе с именами. Среди самих богов творящая сила

Брахмы подобна той же силе Вуотана, Донар имеет общие черты с Индрой[32]; извергающий молнии, царящий над воздухом и ветрами, он как бог неба может быть соотнесен и с Тиу. [...]

Откуда же в разных сказках появляются схожие черты? Они заявляют о себе в любых краях и странах. [...] Неужели какая-нибудь птичка, подхватив ядро предания, переносила его через горы и долины в другие страны? Я полагаю, что миф есть общее достояние многих народов и многие его пути нам еще не известны, но миф соответствует глубинной сути народа, чьих богов он соединяет в строгую систему, — так и слово в языке, общее с другими языками, как правило, можно принять во внимание, если отыскивать корни этого языка. Легенда о Телле не основана на конкретном происшествии, но, невыдуманная и непреложная, она заново возродилась на лоне Швейцарии как подлинный миф, чтобы украсить реальное событие, коснувшееся самых глубин народной жизни.

Мне не приходит в голову отрицать, что наряду с подобным, исполненным нераскрытых тайн, распространением мифов имело место и внешнее заимствование, и даже то, что они могли придумываться и распространяться преднамеренно, хотя этот последний способ труднее, чем обычно полагают, пускает корни в народе. Римская литература очень рано получила распространение в других европейских странах, в отдельных случаях практически невозможно установить четкую границу между народным преданием и влиянием римской литературы. И нигде внешнее влияние не может быть столь очевидным, как в случае столкновения христианского учения с язычеством у народов, принявших христианство, когда им приходилось отказываться от собственного и водружать на его место то, чего требовало новое учение, или приспосабливаться, видоизменяя родную традицию.

Церковь часто проявляла, как это кое-где уже описано, терпимость и снисходительность. Она допускала (или не могла воспрепятствовать), чтобы время от времени элементы язычества и христианства проникали друг в друга; даже духовным проповедникам не везде удавалось четко провести границу между двумя учениями, да и их собственным склонностям иногда, видимо, очень соответствовало то, чем, как они видели, жило большинство. И в языке наряду с целой массой вновь введенных греческих и латинских выражений даже в религиозной лексике удерживалась часть немецких слов, ранее служивших языческой обрядности; например, в названиях дней недели оставались неистребимо жить имена старых богов. подобного рода слова отражали и старые привычки, продолжавшие культивироваться без шума и не бросаясь в глаза. Народные празднества представляют собой очень прочный материал, они настолько коренятся в образе жизни того или иного народа, что допускают даже чуждые примеси, чтобы только сохранить хотя бы часть традиционного и любимого праздника. [...] Церкви обычно возводили именно на тех местах, где были низвергнуты языческий бог или его священное дерево,

народ же шел по своим старым дорогам к привычному месту: нередко стены языческого храма преображались в церковь, случалось и такое, что фигуры языческих божеств еще находили себе место в одной из ниш или ставились снаружи перед входной дверью; так, лежат у Бамбергского собора славянско-языческие фигуры зверей, исписанные рунами. Языческие названия гор и источников преобразились по именам святых отцов церкви, на которых перешло поклонение, священным рощам присваивали имена вновь образованных монастырей или короля, но, даже становясь личной собственностью, они не лишались вовсе исконного почитания. [...]

При столь разнообразных смешениях нельзя было избежать того, чтобы и внутренние взгляды и представления простого народа, нуждающегося в мифе, испытали на себе все воздействие этих процессов, в результате чего не полностью искорененное старое почти неосознанно соединилось с неизбежным новым. Иудейское, христианское учение стало приспособляться к языческому, вытесняемые языческие образы и суеверия стали проникать во все уголки, еще не заполненные новой верой. Так, то христианский сюжет появляется в языческом облачении, то христианская форма прикрывает языческий сюжет.

Подобно тому как богиня Остара стала олицетворением времени, Геллиа получила определенные пространственные границы [33]. То, что в древности у нас рассказывали об эльбах и великанах, обнаружилось и получило дальнейшее развитие в ангелах и чертях, но старые предания сохранились. Вуотан, Донар, Тиу, Фол приобрели черты разрушающих, сатанинских существ, и предание об их праздничной ежегодной процессии преобразилось в легенду о диком бесчинствующем воинстве, которого народ со страхом сторонится, хотя когда-то, напротив, стремился приблизиться к их процессии.

Под прикрытием библейских имен Каин, Илья, Енох, Антихрист, Ирод выступают мифы о лунных затмениях, великанских постройках, богах — повелителях грома и управляющих погодой, нежных, ночных женщинах и о всемирном пожаре. Но еще более существенно то, что множество прекрасных преданий о Хольде и Фроуне, о норнах и валькириях, а у римлян — о Венере, Юноне и парках стали связываться с Марией, в сказках госпожа Холле и Мария заняли место старца Вуотана. Как нежно благоухают эти сказки о Марии и что может противопоставить им любая другая поэзия! К нежным языческим чертам здесь присоединяется в нашем сознании еще и чувство высшей святости, окружавшее эту женщину. Цветы и травы называются по имени Марии, изображения Марии переносятся на лесные деревья, что полностью соответствует языческому культу. Мария является то матерью бога, то пряхою, то девушкой, готовой помочь всем, кто призывает ее на помощь. У итальянских крестьян Мария вообще заняла важнейшее место в их верованиях, в Неаполе изображения Марии в разных церквах представляют собой одновременно

по-разному воспринимаемые божества, даже противостоящие друг другу, и святая Венера никого не шокирует. [...] Столь распространенный культ Марии, не узаконенный в Священном писании и не признаваемый в первые века нашей эры, можно объяснить только теми глубокими корнями, которые пустили в народе прекрасные и невинные языческие воззрения и которым церковь тоже отдала свою дань, постепенно слив с ними свои, более изящно разработанные, перевитые многочисленными легендами и проповедями. Но Мария отнюдь не остается в одиночестве. Наряду с ней в католической и греческой церквах возник культ бесконечных святых, призванных заменить языческие божества второго или третьего рангов, героев и мудрых женщин и заполнить сердца, которые бы приобщались отныне к высшему, более строгому божеству, ведь именно религиозная догма различает высшее божество и заступников; хотя кто-то из молящихся перед образом может и не знать об этом различии или забыть о нем. Среди святых существуют еще многочисленные ступени, и различные несчастья, в которых эти святые могут помочь, распределяются между ними подобно должностям и профессиям, так что почти все болезни и лечебные средства названы их именами; это сложное сооружение имеет очень близкую аналогию в формах обращения к отдельным богам в скандинавской и литовской мифологиях. Место героя-победителя, умертвившего дракона, заняли Михаил и Георгий, а языческий Зигберг, по-видимому, равнозначный Эресбергу, уступил место Михаилу[34]. [...] При поминании святых вместо Одина и Фрейи выступают Иоанн и Гертруда[35], последняя и в других случаях меняется местами с Фрейей; вместе с тем легко понять, почему параллели к легендам о святых чаще следует искать все же в римских преданиях, чем в наших, германских. Что касается святых и тех, кого провозглашали святыми, то здесь церковь не знала удержу и нелепости становятся очевиднее при взгляде на деяния и чудеса Спасителя и его апостолов, которые в отдельных случаях значительно перекрываются деяниями святых. [...]

Следует отнести к древнейшему мотиву нашей мифологии, что бог, а то и два или три бога спускаются с неба на землю — затем, чтобы испытать нравы и поведение людей или в поисках приключений. Это, конечно, нарушает христианскую веру в вездесущего и всезнающего бога. Но все-таки в высшей степени привлекательна выдумка фантазии, благодаря которой живые и неузнанные боги бродят по земле и заходят к смертным. О подобных случаях вспоминает Одиссей, и отсюда исходит некая возвышенная богоугодность гостеприимства: человек побоится отказать в приюте незнакомцу, в обличье которого его, возможно, посещает небесный бог. Очень обстоятельный греческий миф на эту тему представляет собой предание об Орионе: к Гирею заходят три бога — Зевс, Посейдон и Гермес (по другим преданиям Зевс, Арей и Гермес[36] — Донар, Тиу, Вуотан), он устраивает пир в честь гостей, а они предлагают ему исполнить его просьбу, в от-

вет на что он пожелал себе сына. [...] У индусов землю посещают преимущественно Брахма и Вишну[37]. В одном литовском предании Перкунас[38] путешествует по земле в то время, когда птицы еще говорили. Он подошел к коню и попросил его показать дорогу. «У меня нет времени показывать тебе дорогу: я должен есть». Поблизости пасся вол, который тоже услышал просьбу путника. «Иди сюда, чужестранец, — крикнул он, — я покажу тебе дорогу к реке». И бог сказал коню: «Поскольку ты из-за еды не нашел времени оказать мне дружескую услугу, то в наказание ты никогда не будешь наедаться досыта!» Волу же он сказал: «Ты, добрый зверь, будешь легко утолять голод и, лежа в тишине, спокойно пережевывать свою пищу, поскольку ты изъявил готовность помочь мне!» Этот миф тоже ратует за гостеприимство, и позднейшие рассказчики, не задумываясь, заменяли Перкунаса христианским богом. В «Эдде» в путешествие всегда отправляются Один, Локи и Хёнир, те же самые трое асов, что выступают вместе и в деяниях. [...] Если же мы теперь после этих языческих мифов посмотрим на облаченные в христианские одежды мифы позднейших времен, то их взаимосвязь не вызовет недоумения: тон здесь задает тот же, сделавшийся святым, Перкунас. Христос и Петр либо отправляются в путь вместе, либо кто-то из них идет один; сам сюжет обнаруживает большую подвижность. [...] Наиболее древним в деяниях такого бога, как Один, представляется его приход к кузнецу, отсюда и берет начало традиция гостеприимства. В норвежской сказке бог, намного превзойдя своего хозяина в кузнечном ремесле, предлагает исполнить три его желания, которые должны сбыться. [...]

Другой пример, не столь значительный, но столь же поучительный с точки зрения смешения христианских и языческих идей, являет собой старое предание о Фруото[39]. Новое летосчисление, возвещающее радость рождения Спасителя и начинающееся с него, было перенесено на представление о «золотом веке» и отсюда о непрерывающемся состоянии счастья и мира. Римский Август, при котором родился Христос, запер храм Януса[40] — полагают, что в те времена на всей земле царил мир. В скандинавских преданиях примерно в ту же эпоху Августа действует мифический Фроди[41], чье господство характеризуется покоем и блаженством; он заставляет захваченных в плен великанш молоть золото и класть ожерелья на обочине больших дорог, причем никто не покушался украсть их. Поэты называют золото «мукóй Фроди». [...] Когда родился Хельги, закричали орлы и священные воды пролились с небесных гор; в год избрания Хакона[42], по преданию, птицы дважды вывели потомство, деревья дважды плодоносили. [...] Этот миф о милосердном мирном короле распространился и за пределы Скандинавии в Германию, а также перешел и в Британию. Хронисты и поэты, подобно Снорри и Саксону[43], выделяют мирный августовский век. [...]

Подобные примеры я мог бы значительно умножить и мог бы также, если бы не оставлял этого другим или не откладывал для

другого случая, подробно показать, что мифическая основа, на какой должны были вырасти наши героические песни, не осталась чуждой ни каролингской поэзии, которая преимущественно вышла из германских народных корней, ни даже британской. Артур связан с диким воинством и небесной колесницей; Моргана [44] знакома с норнами и эльбами. Еще больше мифологических черт у Карла и его героев он — длиннобородый, спящий в горах, разъезжающий на Карловой повозке, Карлов камень напоминает Воданов камень. [...]

Если все эти разъяснения не были напрасны (мне самому казалось полезным разглядеть домашнюю кухню нашей мифологии со всех сторон), то теперь, наконец, я могу попытаться ответить также на вопросы об основополагающих чертах германской мифологии, по крайней мере на некоторые из этих вопросов.

Если ее сопоставить с другими, кои прошли свой путь от начала до конца, а именно с греческой, с которой у нее есть существенные общие черты, то она уже потому не выдерживает никакого сравнения, что ее развитие было слишком рано прервано и она не сумела достигнуть того, чего могла бы достигнуть. Язык и поэзия были тоже заметно поколеблены и повреждены, однако они продолжали развиваться и могли возродиться снова; языческое же верование было обрублено в корне, и его остатки сохранились лишь в других обличьях. Оно кажется грубым и неотесанным, но в грубости есть своя простота, а в неотесанности — своя чистосердечность

В нашей языческой мифологии живут представления, в которых прежде всего нуждается человеческое сердце, благодаря им оно остается справедливым, сильным и чистым. Высший бог для него — это отец, хороший отец, патриарх, дедушка, который обеспечивает живущим славу и победу, а умирающих принимает в свое жилище. Смерть — это возвращение домой, обратный путь к отцу. Рядом с богом стоит высшая богиня — мать, мудрая и чистая прародительница, бабушка. Бог величествен, богиня сияет красотой, оба не чуждаются людей: он обучает ведению войн и владению оружием, она учит прясть, ткать, жать, от него начинается поэзия, от нее — предание. В древнем праве глубоко укоренена та же самая власть отца, он кладет новорожденного сына на колени и узнает его; вместе с тем когда-то было общезначимым то, что мы находим лишь в старинном народном праве: женщины первоначально занимали более высокую общественную позицию. Почитание германцами женщин замечал уже Тацит, и история свидетельствует об этом даже в средние века; госпоже Уте в песнях уделяется больше внимания, чем героическому прародителю, так же как и Брунхильда еще возвышается над Зигфридом [45].

[...] Древнейшая история нашего народа говорит о том, что воспитанность и добродетель не покинули страну; наряду с Тацитом мы можем привлечь как бесценного свидетеля и Сальвиана [46] (V в. н.э.). При этом утонченная грациозность часто отступала на задний план и стиралась в воспоминаниях; для греков

Аполлон, Паллада и Афродита были ближе, их жизнь была жизнерадостнее, как и их небо. Хотя много цветов нашей древней мифологии и поэзии остались неизученными и завяли, от знатока все-таки не ускользнет то, что в ней еще много свежих сюжетов, безыскусных украшений, которые, подобно некоторым травам, не встречаются в более высоких широтах.

Если изобразительное и поэтическое искусства вырастают на почве народных верований, то они, конечно, украшают и сберегают эти верования с помощью непреходящих произведений; но всегда надо учитывать, что оба, поэт и художник, постепенно отклоняются от неприкосновенной святости подобающего древнего типа и переходят к вольному истолкованию божественных предметов, каковое, сколь бы оно ни было духовно, нарушает верность традиции. Авторы трагедий изменяют в своих целях то, что эпос донес нетронутым, скульпторы, добиваясь наиболее чистых форм красоты, в угоду ей, если им это нужно, жертвуют очень важными символами, потому что им настолько же мало нужны все черты мифа, насколько они им и недостаточны, и они должны что-то отбрасывать прочь, а что-то добавлять. Драма и живопись ставят своей целью изобразить богов понятнее и человечнее. [...] Подобно тому как на статуе удаляются случайные и неуклюжие складки, так и память в общении с божеством не хочет быть излишне связанной. То же и язык — даже рождаясь из-под пера поэтов, он стремится от чувственного совершенства поэзии к прозе духовной раскованности. [...]

Среди всех форм божества достойнейшей является монотеистическая как наиболее отвечающая разуму. Она же представляется и самой древней, из чьего лона легко было похищено многобожие и возвышенные свойства одного бога сначала утроились, а впоследствии удвенадцатерились. Такого рода отношения наблюдаются во всех мифологиях [...] почти все боги не равны друг другу в ранге и власти, то превосходя, то уступая один другому, так что они, поочередно находясь друг от друга в зависимости, в конечном счете все вместе должны пониматься как расщепление одного-единственного высшего бога. Тем самым и смягчается то предосудительное, что содержит в себе политеизм. Даже в душе язычника с трудом угасало сознание первоначальной соподчиненности и постоянно оставалась способной пробудиться дремлющая вера в высшего бога.

Что я пока не смог обосновать — это последовательность богов по нашим, почти иссякающим, источникам. [...] Но греческая двенадцатеричность не идентична нашей, в ней шесть богов стоят рядом с шестью богинями, в то время как асов и асинь всякий раз насчитывается по двенадцати, вместе же — в два раза больше, чем греческих богов. Можно расставить двенадцать седалищ, упорядочивающих расположение богов. Иногда к высшему богу прибавляется двенадцать низших, и тогда общее число увеличивается на одну цифру: среди богов тринадцатым является Локи, среди богинь — Гна[47]. Троичность и двенадцатеричность богов

отражается опять-таки на числе героев и мудрых женщин. Ман произвел на свет трех сыновей — основоположников родов, Хеймдалль[48] укрепил три сословия, «Сага об Инглингах» называет двенадцать богов Одина его двенадцатью князьями, [...] нам известны тринадцать валькирий, три норны. Двенадцать пэров короля Карла можно было бы возвести к двенадцати апостолам, они царят также в бесчисленных мифах и преданиях. Мощь божественного короля еще раз воплощена в сиянии его героев.

Многобожие, как мне кажется, почти везде возникло из бессознательной невинности: в нем есть что-то милое, говорящее сердцу, но там, где дух овладевает собой, оно снова возвращается к монотеизму, от которого само и произошло. Никто не называет католическое учение многобожием, и все-таки можно было бы сказать: в некоторой степени католики соотносятся с язычниками так же, как протестанты с католиками. Язычество потерпело поражение от чистого христианства, с течением времени в церкви снова возникли языческие течения и реформация хотела от них очиститься. Политеистический принцип в своем последующем развитии склонялся преимущественно к двум моментам: к почитанию святых и к реликвиям. Средневековые церкви и часовни вместе с затхлым запахом могил пропитывает дух поклонения перед мертвыми костьми, подлинность и чудодейственная сила которых редко подтверждается, а иногда представляется совершенно невероятной. Важнейшие жизненные дела, клятвы и болезни требовали соприкосновения с этими святынями, и все исторические памятники свидетельствуют о подобных широко распространенных обычаях, не получающих никакого подтверждения в Библии и чуждых раннему христианству. Но идолопоклонство и языческие священные обряды сыграли большую роль в укреплении господства духовенства.

Я считаю, что в нашем язычестве не было собственно дуализма. Дуализм, как мне представляется, возник позднее политеизма и не как следствие падения, а под воздействием сознательной и, возможно, нравственной рефлексии. Многобожие терпеливо и приветливо: кто видит перед глазами только небо или ад, бога или дьявола, тот любит сверх меры и жестоко ненавидит. [...]

Трудно провести границу между обожествлением множества и обожествлением всего, поскольку даже в самом плохом пантеистическом воззрении находится место для исключения. Упомянутая божественная двенадцатеричность указывает, каких границ придерживаются греческая и даже скандинавская веры, но олицетворение, как мне представляется, склоняется в область пантеизма; мыслимые как божественные элементы являются уже не чем иным, как по-новому воспринятыми известными главными богами: воздух переходит в Вуотана, молот в Донара. [...] Человеческий дух пытается понять недоказуемую власть божества все на новых и новых путях. Наше язычество обвинили в фетишизме; молот, копье, кремень, фаллос были только символами божественной силы, от которой исходили очень многие чувственные и нравствен-

ные представления. При этом было очень легко переходить от всеобщего понятия к персонифицированным и наоборот. Подобно тому как боги переходили в героев и рождались заново, они отражались и в зверях, и это отражение нуждается в некоторых разъяснениях. [...] Чем больше множится сонм богов, тем скорее вера может обернуться отрицанием и поношением древних богов; удивительные следы подобных атеистических воззрений есть уже в Скандинавии.

[...] Прекрасно, когда глаз как будто бы рождается из солнца, кровь — из воды, волосы — из травы, соленый поток слез — из горькой морской воды, и тем глубокомысленнее представляются мифы о волосе Сив[49], о слезах Фрейи; небо и земля отражают друг друга. Но так же, как переворачиваются древние космогонии, так и языческих богов нельзя сводить полностью ни к астрологии и календарю, ни к элементарным природным стихиям, ни к нравственным представлениям — они возникают лишь в постоянном и непрерывном взаимодействии всего этого вместе. Язычество никогда не падало с воздуха, оно прошло сквозь немыслимые времена благодаря памяти народной, в конечном счете оно должно покоиться на исполненном тайны откровении, сравнимом с чудесами языка, творения и продолжения человеческого рода. Наше язычество не обременено печальными представлениями о тщете производного бытия (как индийское учение об эманациях[50]), оно исповедовало беззаботный фатализм и верило в рай, в обновление мира, обожествляло героев; его боги походили на греческих, его суеверия больше напоминают римские: tanta gentium in rebus frivolis plerumque religio est[51].

Приходится слышать всерьез задаваемый вопрос, существовали ли языческие боги на самом деле? Мне страшно отвечать на этот вопрос Кто верит в доподлинного дьявола и в ад, те готовы приступить к сожжению ведьм, они же всегда близки к тому, чтобы одобрить подобные действия, потому что им мнится, что они укрепят веру в чудеса церкви доказательствами чуда, которое, как им кажется, состоит в победе над ложными богами как над самыми настоящими противниками и поверженными ангелами.

Мне хотелось возвысить отечество, потому что я осознал, что его язык, его право и его древность слишком низко ценятся. Одна работа дополняла другую; находя доказательства одного, я мог доказать и другое, что давало основания здесь, то служило подтверждением и в ином Возможно, мои книги принесут лучшие плоды в спокойное, радостное время, которое наступит; но они должны были бы уже принадлежать и современности, которую я могу представить себе лишь освещенной лучами прошлого, ибо будущее отомстит ей за любую недооценку древности. Подобранные колосья я завещаю тому, кто, стоя на моих плечах, придет после меня во всеоружии для обозрения и жатвы огромного поля.

Берлин, 28 апреля 1844 г.

И.-А. Тэн

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ

> Историк может обратиться к человеческому духу, каким он представляется в продолжение известного промежутка времени, целого ряда столетий или у какого-нибудь народа; он может изучить, описать, изложить все явления, видоизменения, перевороты, свершившиеся во внутреннем мире человека, — и, окончив такой труд, он получит историю цивилизации избранного им народа или периода.
>
> (Гизо. История цивилизации в Европе [1])

Сто лет назад историческая наука преобразовалась в Германии, шестьдесят лет назад — во Франции, и причиной тому стало изучение литератур [2].

Обнаружилось, что произведение литературы не просто игра воображения, своевольная прихоть пылкой души, но снимок с окружающих нравов и свидетельство известного состояния умов. Отсюда заключили, что по литературным памятникам возможно судить о том, как чувствовали и мыслили люди много веков назад. Попытались осуществить это и достигли успеха.

Рассматривая различные способы мышления и чувствования, рассудили, что они имеют первостепенное значение. Стало ясно, что способы эти связаны с важнейшими историческими событиями, что они объясняют события и объясняются ими и что отныне следует отвести для них в истории особое место — и место самое почетное. И вот с этого момента в исторической науке прямо на наших глазах начало меняться все: предмет, метод, средства, представление о законах и причинах. Что это за изменение, как оно происходит и как должно происходить, мы и постараемся здесь изложить.

I

Исторические источники суть лишь указания, посредством которого следует воссоздать зримого индивидуума. Какая мысль

первой приходит вам на ум, когда вы переворачиваете огромные негнущиеся страницы какого-нибудь фолианта, пожелтевшие листы рукописи, короче, держите в руках поэму, кодекс или символ веры? Та, что они не возникли сами собой. Они лишь слепок, подобный ископаемой раковине, отпечаток, схожий с тем, что оставлен на камне некогда жившим и умершим животным. В раковине жило животное, в документе отразился человек. Зачем изучаете вы раковину, если не затем, чтобы представить себе животное? Точно так же документ вы изучаете для того, чтобы узнать человека. И раковина и документ не более чем мертвые обломки, чья ценность только в том, что они указывают на целостное и полное жизни существо До него-то и следует нам добраться, его-то и нужно пытаться восстановить. Ошибаются те, кто рассматривает литературный источник как если бы он существовал сам по себе: это значит попросту накапливать сведения, уповать всецело на книжную эрудицию В сущности, нет ни мифологии, ни грамматики, а есть только люди, которые создают образы и слова соответственно с потребностями своих органов и с особенным складом своего ума Возьмите религиозный догмат: сам по себе он ничто, но взгляните на людей, которые создали его, всмотритесь в портрет XVI века, в суровое и волевое лицо какого-нибудь архиепископа или английского мученика Ничто не существует вне индивидуума; только самого индивидуума и нужно нам узнать. Установив филиацию догматов или классификацию поэм, или развитие конституционных установлений, или трансформации языков, мы лишь расчистили почву. Подлинная история начинает возникать в тот момент, когда историк впервые различает сквозь толщу времен человека — человека живого, действующего, с его страстями и привычками, голосом и внешностью, манерами и платьем, и различает весь его облик так же ясно, как облик прохожего, которого мы сейчас повстречали на улице. Постараемся же, сколько возможно, преодолеть огромный промежуток времени, мешающий нам наблюдать человека, видеть его «своими собственными глазами». Кто скрывается за прелестными атласными страничками какой-нибудь современной поэмы? Современный поэт, такой, как Альфред де Мюссе, Гюго, Ламартин или Гейне, то есть господин в черном фраке и перчатках, прошедший курс наук и побывавший за границей; он пользуется благосклонностью дам, отвешивает за вечер полсотни поклонов и отпускает десятка два светских острот; он читает утренние газеты и живет обыкновенно в четвертом этаже; некоторая угрюмость его происходит от расстроенных нервов и еще от того, что в атмосфере нашей затхлой и душной демократии, обесценившей звания и чины, собственный его вес и притязания возросли, а от утонченности чувств он обычно склонен считать себя богом. Вот что обнаруживаем мы за современными «медитациями» и «сонетами»[3]. Точно так же за трагедией XVII века скрывается поэт, похожий, например, на Расина: изящный, сдержанный, остроумный придворный с утонченными манерами, в величественном парике и в башмаках с лентами; это

монархист и искренний христианин, «получивший от бога дар не краснеть в любом обществе, будь то общество королей или святых отцов», и умеющий кстати позабавить государя, переводя на изысканный французский «галльские словечки» Амио[4]; он почтителен к титулованным особам и знает свое место в их присутствии, одинаково обходителен и невозмутим в Марли и в Версале[5]; его окружает ухоженная природа, превращенная в ласкающую взор декорацию; он живет среди реверансов, милостей, тонкого обращения и жеманства знатных господ в расшитых камзолах, встающих спозаранку, дабы заслужить должность при дворе, и прелестных дам, пересчитывающих по пальчикам своих предков в надежде получить «право табурета»[6]. Обо всем этом узнаете вы из Сен-Симона и из эстампов де Перелля — подобно тому, как ранее вы обращались к Бальзаку и к акварелям Эжена Лами[7]. Таким же образом, читая греческую трагедию, мы должны прежде всего позаботиться о том, чтобы представить себе греков — полунагих людей, чья жизнь проходила в гимнасиях и на площадях, под ослепительным небом, среди самых гармонических и величественных пейзажей, и которые либо упражняли силу и ловкость своего тела, либо предавались беседам и спорам, голосовали на собрании и совершали пиратские набеги во славу родины; в остальном же были умеренны и праздны, из всей домашней утвари довольствовались тремя амфорами и предпочитали всем припасам пару анчоусов и кувшин масла; им прислуживали рабы, и потому у них было довольно досуга, чтобы изощрять свой ум и развивать члены, не зная иных забот, кроме желания иметь самый прекрасный город, самые пышные процессии, самые возвышенные понятия и самых красивых людей. Вглядитесь в статую Мелеагра или Тесея в Парфеноне[8], а еще лучше — в простор Средиземного моря, синевой и блеском подобного шелковой тунике, с выступающими из него мраморными телами островов, прибавьте к этому десятка два избранных речений Платона и Аристофана — и вы узнаете отсюда много больше, нежели из сотен ученых сочинений и комментариев. Равным образом, если вы хотите понять какую-нибудь индийскую «Пурану»[9], представьте себе сперва отца семейства, который, «узрив сына на коленях сына», согласно закону берет в руки топор и чашу и удаляется в уединенное место, на берег ручья, под сень банановой дерева; там он погружается в молчание, беспрестанно постится, сидя нагим меж четырех огней и под жаром пятого огня — грозного солнца, которое от века пожирает и воскрешает все сущее на земле; неделями воображение его сосредоточивается последовательно на стопе Брамы, на его колене, его бедре, его пупе, и так далее до тех пор, покуда от напряженного размышления не возникнут в этой затуманенной, помутившейся голове галлюцинации, покуда все формы бытия не начнут, смешавшись, колебаться и сливаться друг с другом, покуда, окаменев, с остановившимся дыханием и взглядом, не увидит человек, как весь космос рассеивается в дым перед всеобъемлющим Ничто, в котором жаждет он раствориться. Главным

учебником могла бы здесь стать поездка в Индию; за неимением лучшего ее смогут заменить рассказы путешественников, книги по географии, ботанике и этнографии. Как бы то ни было, исследование должно идти по одному и тому же пути. Всякий язык, свод законов или катехизис есть лишь абстракция; целостен только человек — человек в его поступках, телесный и зримый, тот, что ест, сражается, ходит, работает. Оставьте теории механизма государственной власти и религиозные системы и попытайтесь увидеть людей в мастерских, в конторах, на полях; всмотритесь в небо, под которым они живут, в землю, по которой они ходят, в их жилища, их одежды, их обычаи и кушанья — как делаете это вы, когда, прибыв в Англию или Италию, рассматриваете повадки и лица, мостовые и таверны, горожанина на прогулке и рабочего за бутылкой вина. Найти по возможности замену этому утерянному нами непосредственному, личному, прямому и чувственному восприятию — вот какова должна быть главная наша забота, ибо только так можно познать человека. Превратим же прошедшее в настоящее: ведь, чтобы судить о вещи, нужно иметь ее перед собой — отсутствующие вещи недоступны для опыта. Правда, такое восстановление неизбежно будет неполным и станет источником столь же неполных суждений; но с этим нужно примириться: частичное знание все же лучше неведения или знания ложного, и для нас есть только один способ приблизиться к пониманию прошлого — *увидеть,* пусть хотя бы отчасти, людей *прошедших времен.*

Таков первый шаг исторической науки. Он был сделан в Европе в конце прошлого века, когда Лессинг и Вальтер Скотт, а немного позднее, во Франции, Шатобриан, Огюстен Тьерри, г-н Мишле и множество других писателей воскресили воображение [10] Теперь же пришло время совершить второй шаг.

II

Человек телесный и зримый есть лишь указание, посредством которого следует изучать человека незримого и внутреннего. Что стремитесь вы отыскать в человеке зримом, когда видите его перед своими глазами? Человека незримого. Слова, доносящиеся до вас, манеры, выражение лица, одежда, поступки и всевозможные плоды его труда для вас не более чем внешние проявления; в них выражается нечто иное — человеческая душа Человек внешний скрывает в себе человека внутреннего; в первом лишь проявляет себя второй Когда вы окидываете взглядом жилище человека, его домашние вещи и платье, вы ищите в них следов его привычек и пристрастий, определяете меру его изящества или неуклюжести, расточительности или бережливости, глупости или прозорливости Вслушиваясь в беседу, которую он ведет, подмечая различные интонации и изгибы его мысли, вы судите по ним о его страстности, непринужденности и веселом нраве или о его, напротив, решительном и твердом характере. Вы знакомитесь со всем,

что им написано и создано, с его финансовыми и политическими предприятиями и стремитесь измерить широту его ума, пределы его проницательности, выдумки и хладнокровия, чтобы постичь характер, строй и глубину его мышления, понять, как рассуждал он и как принимал решения. Такого рода внешние приметы подобны широким аллеям, сходящимся в одном центре, и вы пускаетесь по ним в путь затем лишь, чтобы достичь этого центра. Именно там находится подлинный человек, то есть совокупность известных способностей и чувств, из которой берут начало все остальные черты. Так перед нами открывается новый мир, мир безграничный, ибо за всяким видимым поступком кроется нескончаемая череда мотивировок, душевных движений, давних и недавних переживаний, способствовавших его появлению; подобно высоким скалам, вырастающим из самых недр земли, все они достигают в поступке высшей своей точки и вместе с ним поднимаются на поверхность. Этот-то скрытый от глаз мир и есть следующий, второй предмет изучения, предмет собственно историка. Если критический дар в нем достаточно развит, он сумеет в любом архитектурном орнаменте, в любом живописном мазке, в любой литературной фразе распознать то особенное чувство, которым вызваны к жизни и орнамент, и мазок, и фраза. Он становится свидетелем драмы, свершавшейся в душе живописца или писателя; для него все служит указанием — выбор слов, краткость или долгота периодов, особенности метафор, ритм стиха, ход рассуждений. Читая текст, он душой и мыслью следит за тем, как постепенно развертывается перед ним изменчивая цепь душевных движений и представлений, из которых этот текст возник: по ним воссоздает он *психологию*. Если вы хотите представить себе этот процесс, взгляните на Гёте, зачинателя и образец всей великой современной культуры, Гёте, который, прежде чем писать свою «Ифигению», днями напролет зарисовывал самые совершенные статуи[11]; когда же, наконец, глаза его вдоволь насладились зрелищем величественных форм античного пейзажа, а ум запечатлел в себе красоту и гармонию античной жизни, он сумел так точно воспроизвести в своей душе склад вдохновения греков со всеми его обычаями и устремлениями, что создал почти что сестру-близнеца Антигоны Софокла и богинь Фидия[12]. Столь тонкое и основательное проникновение в исчезнувшие ныне чувства послужило в наши дни обновлению исторической науки. В прошлом веке распознавать эти чувства почти совсем не умели; в то время, следуя некоему абстрактному представлению о едином человеческом роде, людей всех рас и всех эпох считали примерно одинаковыми и полагали, будто грек, варвар, индус, человек Возрождения и человек XVIII столетия скроены по одной мерке[13]. Тогда знали человека, но не знали людей; не проникли еще в человеческую душу; не замечали, как бесконечно разнообразны и удивительно сложны души разных людей; не открыли, что нравственный уклад любого народа в любую эпоху столь же своеобразен и столь же отличен от других, как и физическое строение растений

одного семейства или животных одного отряда. Теперь же история умеет анатомировать не менее искусно, чем зоология, и к какой бы отрасли исторической науки мы ни обратились — к мифологии, языкознанию или филологии, только такой анализ способен обеспечить ее плодотворное развитие. Этот великий и напряженный труд, начатый Гердером, Готфридом Мюллером[14] и Гёте, неустанно продолжали и направляли в нужное русло множество писателей. Пусть читатель рассмотрит среди них лишь двух историков и два сочинения — комментарии Карлейля «Кромвель» и «Пор-Рояль» Сент-Бёва[15]. Он убедится, сколь безошибочно, с какой достоверностью и глубиной возможно обнаружить душу человека в его делах и творениях; он увидит в старом генерале не честолюбивого и заурядного лицемера, но человека с меланхолическим воображением, находящегося во власти тревожных и смутных грез, при этом наделенного природной рассудительностью и положительным складом ума, англичанина до мозга костей, непостижимого и странного для всех, кто не знает английского климата и английской расы; он увидит, что по какой-нибудь сотне разрозненных писем и по двум десяткам отрывков из речей можно восстановить весь его жизненный путь, от родительской фермы и воловьих упряжек до генеральской палатки и трона протектора, проследить изменение и развитие его личности, укоры беспокойной совести и решительные шаги на государственном поприще, — так что зримой станет механика его мыслей и поступков, и внутренняя трагедия, которая, бесконечно обновляясь, терзала эту великую и загадочную душу, проникнет, словно трагедия Шекспира, в душу каждого ее свидетеля. На глазах у читателя за монастырскими распрями и непокорством монахинь откроется обширная область человеческой психологии; 50 характеров, скрытых в однообразном течении строгого повествования, обретут всю свою отчетливость, всю бесконечную неповторимость черт; за богословскими рассуждениями и монотонными проповедями различим станет трепет живых сердец, взлеты и угасания религиозного рвения, внезапные порывы и волнения смятенного естества, проникающие из внешнего мира влияния, порою — торжество обретенной благодати — и все это с таким богатством оттенков, которое едва ли в силах передать и самое обстоятельное изображение, и самый красочный стиль: настолько неистощима жатва, выращенная усилиями критики на этом доселе заброшенном поле. В других странах дело обстоит таким же образом. В Германии, где дух так свободен и гибок, так скор на метаморфозы и словно создан для того, чтобы воспроизводить человеческую мысль в самых ее прихотливых и отвлеченных проявлениях; в Англии, где царит точный ум, способный столь дотошно исследовать нравственные проблемы, обставляя их расчетами, взвешиваниями, измерениями, географическими и статистическими данными, с опорой на авторитеты и здравый смысл; наконец, во Франции с ее столичной культурой и салонными привычками, с ее неустанным анализом характеров и произведений, с ее иронией, так точно

подмечающей человеческие слабости, и проницательностью, так тонко распознающей оттенки, — везде работа продвигалась в одном направлении, и мы начинаем понимать, что нет такой области, где не следовало бы распахивать эту подпочву истории, если мы хотим пожинать на нашей ниве полезные плоды.

Таков второй шаг исторической науки, и мы сейчас завершаем его. Он — в полной мере заслуга современной критики; однако никто не шагнул вперед дальше и вернее, чем Сент-Бёв: в этом отношении мы все его ученики. В наши дни метод Сент-Бёва, подхваченный на страницах книг и даже газет, способствует обновлению всех родов критики: литературной, философской, религиозной. Именно этот метод мы должны принять за исходную точку дальнейшего развития. Я уже не раз пытался указать на характер этого развития; по моему мнению, здесь перед историей открывается новый путь, который я и постараюсь описать более подробно.

III

Все действия и состояния человека незримого и внутреннего имеют причиной известные общие способы мышления и чувствования. Когда, присмотревшись к какому-либо человеку, вы замечаете в нем одно, два, три, а затем множество чувств, достаточно ли этого вам, считаете ли вы свое знание полным? Разве заметки в записной книжке — уже готовый психологический портрет? Нет, это еще не психология; здесь, как и повсюду, за сбором фактов должно следовать разыскание причин. Независимо от того, имеют факты физическую или нравственную природу, у них всегда есть причины; подобно тому как существуют они для пищеварения, мускульного движения или животного тепла, есть они и для честолюбия, для отваги и для правдивости. Порок и добродетель суть такие же продукты, как купорос или сахар, и всякое сложное соединение образовано взаимодействием иных, более простых элементов, от которых оно зависит. Попытаемся же выделить эти простые элементы в нравственных качествах, как выделяем мы их в физических свойствах, и рассмотрим для этого любой, наугад взятый факт — церковную музыку, к примеру, музыку, звучащую в протестантском храме. Есть внутренняя причина тому, что дух верующих обратился именно к этим торжественным и однозвучным мелодиям, причина более значительная, нежели ее результат, — я имею в виду общее представление о формах подлинного культа, воздаваемого человеком богу; этой общей идее подчинена архитектура храма, это она сокрушила статуи, отвергла роспись, истребила украшения, сократила службу, зажала паству между скамей с высокими спинками, закрывающими обзор, и определила тысячи деталей убранства, поз и всей внешней стороны ритуала. Сама эта идея исходит из другой, более широкой причины — из общей идеи поведения человека, когда он остается один на один с богом, поведения как внешнего, так и внутреннего, молитв, поступков, необходимого настроя души; эта последняя

идея возвела на престол учение о благодати, уменьшила роль духовенства, преобразовала таинства, упразднила старую обрядность и на место религии послушания поставила религию нравственности. Вторая идея зависит, в свою очередь, от третьей, еще более общей — от идеи нравственного совершенства, воплощенного в совершенном боге, праведном судии и строгом блюстителе человеческих душ, пред которым всякая душа грешна, заслуживает кары и неспособна обрести добродетель и спасение иначе, чем через ниспосланный им порыв раскаяния и дарованное им очищение сердца. Вот главный принцип, который состоит в том, что долг провозглашается единовластным правителем человеческой жизни, а все идеалы повергаются к стопам идеала нравственного. Тут мы подходим к самой сущности человека — ведь, чтобы объяснить этот принцип, нужно изучить расу, в которой он возник, то есть германца, человека севера, склад его характера и ума, присущие ему наиболее общие способы мышления и чувствования, его медлительность и холодность в ощущениях, мешающие отдаться легко и бурно во власть чувственного удовольствия, неразвитость его вкуса, непоследовательность и внезапные перемены представлений, препятствующие зарождению в нем стройных замыслов и гармонических форм, его презрение к внешнему и потребность в истине, приверженность голым и абстрактным идеям, развивающую в нем сознание в ущерб всему остальному. Здесь — конец исследования: мы нащупали некую изначальную предрасположенность определенного века или расы, некую отличительную черту всех их чувствований и понятий, некую неотъемлемую особенность их образа мыслей и строя души. Вот каковы главные причины — ибо причины эти всеобъемлющи и неизменны, они присутствуют во всякий момент и при любых обстоятельствах, повсюду и всегда оказывая свое влияние; они неустранимы и в итоге неизбежно оказываются господствующими, ибо все те случайности, что действуют наперекор им, будучи ограниченными и частными, уступают в конечном счете их непрерывному глухому напору, — так что результатом именно этих причин оказываются общее устройство вещей и основные черты событий, а всякая религия, философия, поэзия, промышленность, форма общества и семьи есть в конце концов только оттиск, оставленный их печатью.

IV

Основные формы мыслей и чувств. Их действие в истории. Итак, в человеческих чувствах и идеях есть некая система, и главной движущей силой этой системы являются известные общие черты, особенности умственного и душевного склада, отличающие людей одной расы, одного века или одной местности. Подобно тому как в минералогии все кристаллы, как бы разнообразны они ни были, происходят от нескольких простейших форм тел, точно так же и цивилизации в истории, при всем их разнообразии, происходят от нескольких простейших форм духа. Кристаллы

можно объяснить через начальный геометрический элемент, цивилизации — через начальный элемент психологический. Чтобы увидеть, в чем единство всех видов минералов, нужно сперва рассмотреть правильное твердое тело вообще, со всеми его гранями и углами и обнаружить в этой исходной форме заложенную в ней способность к бесчисленным преобразованиям. Равным образом, если вы хотите понять, в чем единство всех исторических разновидностей человеческой души, рассмотрите сперва душу вообще, в двух-трех ее важнейших свойствах, и в этом контуре вам откроются все основные формы, которые она способна принимать. В конечном счете полученная нами мысленная картина — как геометрическая, так и психологическая — окажется весьма несложной, и мы довольно скоро определим те рамки, в которых, наподобие кристаллов, должны будут разместиться все цивилизации. Что прежде всего находим мы в человеческом сознании? Различные образы или *представления* о вещах — то, что смутно является внутреннему взору человека, существует некоторое время и исчезает, а затем возвращается вновь, когда человек видит какое-нибудь дерево, животное, короче, реальный предмет. Вот материал, из которого строится все остальное; развитие этого материала может идти двояким путем — либо умозрительным, либо практическим, смотря по тому, возникает ли из этого представления *общее понятие* или же *практическое решение*. Таков вкратце весь человек: в эти узкие пределы — в рамки изначального материала либо его изначального двоякого развития — укладываются все многообразные человеческие типы. Как бы ни были ничтожны различия в начальных элементах, в массе они громадны и малейшее изменение причин влечет за собой колоссальные изменения в конечных результатах. Исходное представление может быть отчетливым и словно высеченным резцом или же размытым и неопределенным, оно может включать в себя большее или меньшее число признаков предмета, возникать бурно, сопровождаясь душевным смятением, или же спокойно, без потрясений — в зависимости от этого преобразуются все процессы и весь обычный механизм человеческой души. Точно так же в соответствии с дальнейшим развитием и изменением представления меняется и развитие самого человека. Если общее понятие, порожденное представлением, сводится, как у китайцев, к сухим условным обозначениям, то язык превращается в подобие алгебры, религия и поэзия отходят на второй план, философия не выходит за пределы нравственного и практического здравого смысла, наука ограничивается сводом рецептов, классификаций и утилитарных мнемонических приемов, и всякая духовная деятельность принимает позитивный характер. Напротив, если общее понятие, порождаемое представлением, есть, как у арийских рас, образное, поэтическое творение, живой символ, то язык принимает вид богатой красками и оттенками эпопеи, где любое слово становится действующим лицом, поэзия и религия приобретают блистательный и безграничный размах, метафизика развивается широко, во

всех своих тонкостях, не заботясь о практическом применении, и дух всей силой влечется к возвышенному и прекрасному, преодолевая в своем стремлении неизбежные заблуждения и падения и творя идеал, способный гармонией и благородством снискать любовь и восхищенное поклонение всего человеческого рода. Наконец, если общее понятие, рожденное представлением, исполнено поэзии, но при этом не знает меры, если постигает человек это понятие не постепенно, шаг за шагом, но внезапно, по наитию, если изначальный духовный процесс представляет собой не равномерное развитие, но неистовый взрыв, — тогда, как у рас семитских, метафизика отсутствует вовсе, религия знает только бога-владыку, недоступного и несущего гибель, наука не может сформироваться, разум, слишком негибкий и прямолинейный, не в силах воспринять тонкую сообразность природы, поэзия производит на свет лишь вереницу пылких, потрясающих возгласов, язык неспособен передать согласие мысли и красноречия, человек проявляет себя лишь в лирическом восторге, необузданной страсти и ограниченных, фанатичных поступках. В этом-то промежутке между частным представлением и общей идеей и коренятся ростки самых разительных отличий между людьми. Некоторые расы, к примеру классические, поднимаются от представления к понятию по восходящим ступеням последовательно группируемых и все более общих идей. Другие, как расы германские, пересекают то же расстояние неравномерно, скачками, после долгих, неуверенных блужданий. Одни, подобно англичанам или римлянам, останавливаются на нижних ступенях, другие, как индусы или немцы, достигают самых вершин. Рассмотрев переход от представления к идее, обратимся теперь к переходу от представления к практическому решению; мы увидим, что различия в начальных элементах имеют и здесь тот же характер и значение; они зависят от того, является ли впечатление от предмета ярким, как в южном климате, или неброским, как в климате северном, приводит ли это впечатление к действию тотчас же, как у варваров, или по размышлении, как у народов цивилизованных, способно ли оно усиливаться, колебаться, сохранять устойчивость или образовывать связи с другими представлениями. Этими факторами объясняется весь строй человеческих страстей, все условия общественного спокойствия и безопасности, труда и деятельности. Так же обстоит дело и с другими изначальными различиями: они воздействуют на всю цивилизацию в целом и сходны с алгебраическими формулами, наперед содержащими в себе в свернутом виде всю ту кривую, закон построения которой они выражают. Закон этот не всегда исполняется до конца; иногда он нарушается; однако нарушения не признак ложности закона: они свидетельствуют лишь о том, что его действие было не единственным, что к прежним элементам прибавились элементы новые, что некие могучие и чужеродные силы противодействовали силам первоначальным. Раса переселилась — и, как случилось это с древним арийским народом[16], за переменой климата последовало измене-

ние всего ее умственного уклада и общественного устройства. Народ был завоеван, как саксонская нация[17], и новая политическая система заставила его усвоить обычаи, свойства и склонности, которых у него не было ранее. Нация, подобно древним спартанцам[18], основалась среди побежденного народа, угнетенного, но непокорного, и необходимость жить как бы на осадном положении решительно изменила и направила к одной цели все ее нравственные и общественные установления. Механика человеческой истории во всех случаях схожа. Первичной пружиной всегда служит некая общая предрасположенность ума и души данной расы — либо врожденная, естественно присущая ей, либо приобретенная в силу какого-либо внешнего обстоятельства. Эти великие, изначальные пружины действуют постепенно: я хочу сказать, что под их влиянием нация по прошествии нескольких столетий принимает новое религиозное, литературное, социальное, экономическое состояние; под продолжающимся воздействием этих пружин такое новое состояние рано или поздно порождает следующее состояние, либо хорошее, либо дурное, и т. д.; таким образом, общее движение всякой отдельно взятой цивилизации можно рассматривать как результат приложения постоянной силы, действие которой непрестанно меняется в зависимости от меняющихся обстоятельств.

V

Три первоначальные силы. Раса. Три различных источника способствуют возникновению первоначального нравственного состояния: *раса, среда и момент.* **Расой** мы называем те врожденные, наследственные склонности, которые появляются на свет вместе с человеком и неотделимы от различных особенностей его темперамента и телосложения. Эти склонности неодинаковы у разных народов. В природе существуют естественные разновидности человека, подобные породам быков и лошадей: одни люди отважны и умны, другие робки и ограниченны, одни способны создавать высшие понятия и творения, у других заметны лишь зачатки идей и созидательной деятельности; некоторые преимущественно приспособлены к определенным занятиям и богаче остальных наделены известными инстинктами — так одни виды собак пригодны более для бега, другие — для драки, третьи — для охоты, наконец, четвертые — для охраны домов или стад. Сила этих различий столь очевидна, что ее можно распознать, даже несмотря на все громадные искажающие воздействия двух других движущих начал. Раса, подобно древним арийцам, может рассеяться от Ганга до Гебридов, обосноваться во всех климатических зонах, оказаться на самых различных ступенях цивилизации, изменить свой облик за 30 веков потрясений — она все равно обнаружит во всех своих языках, религиях, философиях, литературах ту кровную и духовную общность, которая и поныне связывает всех ее отпрысков. Их родство сохраняется при всем их несходстве;

как бы ни влияли на них варварство, культура или прививки чужих культур, различия климата и почвы, благоприятные или неблагоприятные случайности, общие контуры их первичной формы остаются неизменными и под позднейшими отпечатками, наложенными временем, проступают две-три основные линии начального рисунка. В этой необычайной устойчивости нет ничего удивительного. Если из-за огромного разрыва во времени мы представляем себе происхождение видов лишь наполовину и не вполне ясно *, то исторические события проливают достаточный свет на события доисторические, чтобы возможно стало объяснить почти незыблемую прочность основных черт расы. Когда мы встречаем эти черты у какого-нибудь арийца, египтянина или китайца за 15, 20, 30 веков до нашей эры, они уже есть продукт гораздо большего числа веков — возможно, многих мириад столетий. Ибо всякое животное, едва появившись на свет, должно приспосабливаться к окружающей среде; при иной температуре, пище, воздухе оно будет иначе дышать, иначе воспроизводить себя, иначе реагировать на мир. Перемена климата и обстановки вызывает в нем новые потребности; они влекут за собой новую систему поведения; та, в свою очередь, новую систему привычек, а эта последняя, наконец, — новую систему способностей и инстинктов. Вынужденный сообразовываться с обстоятельствами, человек обретает соответствующий им темперамент и характер, которые тем более устойчивы, чем чаще повторялось и чем глубже проникло в человека внешнее впечатление, чем дольше передавалось оно по наследству его потомкам. Следовательно, характер данного народа в известный момент времени можно рассматривать как концентрированное выражение всех его предшествующих действий и ощущений, то есть как величину, обладающую определенными размерами и массой — разумеется, не бесконечной **, поскольку любое явление природы имеет границы, однако же не соизмеримой ни с каким иным весом и почти необъятной, ибо каждое мгновение едва ли не беспредельного прошлого увеличивает эту массу, которую можно было бы перевесить, лишь собрав на другой чаше весов еще большее количество поступков и ощущений. Вот первый и самый богатый источник тех основных свойств расы, которые дают начало историческим событиям; его сила, как мы видим, происходит от того, что это не просто источник, но как бы озеро или глубокий водоем, куда в течение многих веков несут свои воды другие источники.

Среда. Определив, таким образом, духовное строение некоторой расы, следует изучить *среду*, в которой она обитает. Ибо человек в мире не одинок: его обступает природа, окружают другие люди; на первичную, неизменную складку характера наслаиваются черты второстепенные и случайные; физические или со-

---

* Дарвин. О происхождении видов; Проспер Люка. О наследственности [19].

** Спиноза. Этика. Ч. 4. Аксиома [20].

циальные обстоятельства, воздействуя на расовую первооснову, изменяют или усложняют ее. Иногда влияние оказывает климат. Хотя мы лишь смутно можем проследить историю переселения арийских народов из общей их родины в те края, где они нашли окончательное пристанище, мы тем не менее можем утверждать, что глубокое различие между германскими расами, с одной стороны, и расами эллинскими и латинскими, с другой, основывается прежде всего на различии местностей, в которых они обосновались: одни осели в областях с климатом холодным и влажным, в глуши сумрачных, болотистых лесов или вдоль диких берегов океана, не зная иных переживаний, кроме меланхолии и буйства, пристрастились к пьянству и грубой пище и стали жить войнами и набегами; другие, наоборот, расположились среди великолепной природы, у ласкового, играющего под солнцем моря, занялись мореплаванием и торговлей и, избавленные от грубых потребностей желудка, с самого начала проявили тягу к общественной жизни и политической организации, к тем чувствам и свойствам души, которые развивают красноречие, умение наслаждаться жизнью и способствуют изобретению наук, искусств и словесности. Бывает, что воздействие оказывают политические обстоятельства. Так, из двух цивилизаций Апеннинского полуострова [21] одна вся нацелена на борьбу, завоевания, государственность и законодательство, поскольку изначально представляла собой укрепленный город, пограничный emporium [22], военную аристократию, которая, привлекая к себе на службу чужеземные и побежденные народы и восстанавливая друг против друга своих врагов, не находила иного выхода из внутренних неурядиц и иного удовлетворения своих захватнических инстинктов, кроме регулярных войн; вторая же, лишенная единства и честолюбивых политических притязаний из-за прочности муниципальных устоев, космополитического положения папы и военных вторжений соседних народов, уступила наклонности своего дивного, гармонического гения и вернулась во всем к культу красоты и неги. Случается, наконец, что свою печать накладывают социальные условия, например, посредством христианства, как это случилось 18 веков назад, или 25 веков назад посредством буддизма: в те времена в Средиземноморье и в Индостане иноземное завоевание и арийское общественное устройство привели в конце концов к невыносимому гнету, подавлению личности, ощущению полной безысходности и проклятия, тяготеющего над миром, — но одновременно здесь развились метафизика и мечтательность, и человек, чувствуя, как надрывается его сердце среди этих скорбей, постиг самоотречение, милосердие, нежную любовь, кротость, смирение и братство людей, обратившись в одном случае к идее о вселенском небытии, в другом — к отеческой милости бога. Если мы обозрим все инстинкты, управляющие расой, все способности, заложенные в ней, короче, весь ее духовный склад, в согласии с которым она в наши дни мыслит и действует, то окажется, что склад этот чаще всего возникает под влиянием одного из тех устойчивых со-

стояний, внешних обстоятельств, того всечасного, мощного нажима, который воздействует на всякое сообщество людей и неустанно, из рода в род, формирует их как всех вместе, так и каждого в отдельности. В Испании такое влияние оказал восьмивековой крестовый поход против мусульман[23], получивший широчайший размах и завершившийся истощением нации вследствие изгнания мавров, ограбления евреев, учреждения инквизиции и религиозных войн; в Англии — восьмивековой политический строй, поддерживавший в человеке личное достоинство и почтительность к власти, независимость и повиновение и приучивший его действовать сообща с другими под эгидой закона, во Франции — римская государственность, которая сначала была навязана послушным варварам, затем погибла под развалинами древнего мира, но сложилась вновь под воздействием скрытого национального инстинкта, развилась в условиях наследственной королевской власти и превратилась в итоге в своего рода эгалитарную, централизованную, административную республику, где правящим династиям постоянно грозят революции. Из всех доступных наблюдению причин, формирующих изначальный характер расы, эти причины являются наиболее действенными; для нации они то же, что для индивидуума воспитание, профессия, общественное положение и место проживания; воздействие этих причин, очевидно, всеобъемлюще, ибо они включают все силы, которые извне придают форму человеческой природе и посредством которых внешнее влияет на внутреннее.

Момент Есть, однако, еще третий разряд причин: наряду с силами внешними и внутренними существует и продукт их совместной работы, продукт этот, в свою очередь, сам становится производящей силой — ведь, кроме постоянного влияния характера расы и определенной среды, значение имеет и та скорость, которой уже достигла нация в своем развитии Национальный характер и окружающие обстоятельства накладывают свой отпечаток не на «чистую доску», но на поверхность с уже имеющимся рисунком. В зависимости от того или иного *момента* этот рисунок будет различным, а потому различным будет и общий результат. Возьмите, к примеру, два каких-нибудь момента в истории литературы и искусства любого народа: французскую трагедию времен Корнеля и времен Вольтера, греческий театр при Эсхиле и при Еврипиде, латинскую поэзию эпохи Лукреция и эпохи Клавдиана, итальянскую живопись во времена Винчи и во времена Гвидо[24]. Конечно, общее понимание искусства в каждой из этих двух крайних точек не изменилось: прежним остался человеческий тип, подлежащий литературному описанию или живописному изображению, сохранились и строй стиха, и строение драмы, и формы человеческих тел. Однако между художниками существует, помимо иных, то различие, что один из них является предшественником, а другой — последователем, что первый не имеет перед собой образца, а второй его имеет, что первый видит вещи непосредственно, а второй — сквозь творчество первого, что за

время, отделяющее одного от другого, искусство во многих своих областях стало совершеннее, что меньше стало простоты и величия впечатления и возросла отточенность и утонченность формы, — короче, что первое произведение определило собой второе. В этом отношении всякий народ подобен растению: один и тот же росток при одинаковой температуре и почве дает на разных стадиях своего развития различные образования — почки, цветы, плоды, семена, так что всякая последующая форма непременно обусловлена предыдущей и рождается из ее смерти. Если же теперь, вместо краткого отрезка времени, вы возьмете один из тех длительных периодов развития, которые, как средние века или минувшая наша классическая эпоха, охватывают целое столетие или несколько столетий, ваши выводы окажутся сходными. В такие периоды в умах всегда царит некая господствующая идея; в течение 200, 500 лет для людей существовал единый человеческий идеал — в средние века это был рыцарь или монах, в наш классический век — красноречивый человек и придворный. Эта всеобщая созидательная идея воплощалась во всех сферах человеческой деятельности и мысли и, распространив по всему миру стихийно сложившуюся систему своих творений, затем иссякала и отмирала, и на смену ей поднималась новая идея, которой суждено было достичь такого же господства и породить столь же многочисленные создания. Допустим теперь, что вторая идея частично зависит от первой и что именно первая, действуя совместно с национальным гением и внешними обстоятельствами, определяет склад и направление развития вновь нарождающихся явлений. Это и будет закон формирования всех великих исторических течений; я имею в виду такие длительные эпохи господства какой-либо формы духа или основной идеи, как, например, период свободных творческих взлетов, именуемый Возрождением, или время риторических классификаций, именуемое классическим веком, или череду мистических обобщений, именуемую александрийской, христианской, эпохой, или же расцвет мифологии, который мы встречаем у истоков культуры Германии, Индии и Греции.

Каким образом история есть одна из проблем психологической механики. Каковы границы предвидения. Здесь, как и повсюду, мы сталкиваемся не с чем иным, как с проблемой механики: общий результат являет собой сложное целое, полностью обусловленное величиной и направлением производящих его сил. Единственное отличие упомянутых нравственных проблем от проблем физических состоит в том, что в первом случае эта величина и это направление не поддаются точному исчислению, как во втором. Если любая человеческая потребность или способность есть известная количественная характеристика, которая, подобно давлению или весу, может быть большей или меньшей, то в отличие от давления и веса эта характеристика не может быть измерена. Ее нельзя выразить ни в точной, ни в приблизительной формуле, и мы способны только составить о ней некое образное впечатление и передать его другим. Нам остается лишь отмечать и под-

черкивать те наиболее заметные факты, в которых она проявляется и которые дают нам относительное и огрубленное представление о ее месте на шкале измерений. Но, хотя способы обозначения, используемые в науках нравственных, иные, нежели в науках физических, материал в обеих группах наук сходен и равно складывается из сил, их направлений и величин, а потому можно сказать, что конечный результат выводится по тем же правилам. Он будет больше или меньше в зависимости от большей или меньшей величины основных сил и от более или менее одинаковой направленности их действия, от того, дополняют ли друг друга влияния расы, среды и момента или же взаимно уничтожаются при своем сочетании. Именно этим объясняются периоды длительного бесплодия или блистательных достижений, которые беспорядочно и внешне беспричинно чередуются в жизни каждого народа; они вызваны внутренней согласованностью влияний или противоречиями между ними. Такая согласованность существовала, когда в XVII веке общительный характер и талант собеседника, от природы присущие французам, дополнились салонными манерами и приемами риторического анализа или когда в XIX столетии гибкий и глубокий германский гений вступил в век философского синтеза и космополитической критики[25]. Упомянутые же противоречия возникали, когда, например, в XVII веке суровый и замкнутый английский дух неуклюже пытался перенять новейшие приемы обходительности или когда в XVI столетии здравый и прозаический ум французов тщился породить живую поэзию. Глубинное согласие созидательных сил дало в результате доведенную до совершенства учтивость и стройную, благородную литературу времен Людовика XIV и Боссюэ, великие метафизические системы и всеобъемлющее критическое мышление в эпоху Гегеля и Гёте. Следствием глубинного противоречия подобных сил стала недоразвившаяся литература, скандальная комедия и нескладный театр эпохи Драйдена и Уичерли, дурные заимствования у греков, слепые блуждания, подделки и мелкие частные красоты во времена Ронсара и Плеяды[26]. Мы можем с уверенностью утверждать, что и те неведомые творения, которые возникнут с течением времени, также будут вызваны к жизни и сформированы тремя первичными силами; что, имей мы возможность измерить и исчислить эти силы, мы бы вывели из них, как из формулы, свойства грядущей цивилизации; что если мы хотим сегодня, вопреки явной приблизительности наших наблюдений и неизбежной неточности измерений, получить некоторое понятие о нашей грядущей судьбе, мы должны основывать все предсказания на изучении этих сил. Ибо, охарактеризовав их, мы тем самым охватываем весь круг действующих в истории факторов; рассмотрев расу, среду и момент, то есть внутренний импульс, влияние внешних условий и достигнутую скорость движения, мы исчерпали не только все существующие, но и все возможные причины развития.

VI

Каким образом распределяются действия первоначальной причины. Общность элементов. Состав групп. Закон взаимных зависимостей. Закон пропорциональных влияний. Остается установить, каким образом распределяется действие этих причин применительно к отдельной нации или веку. Подобно тому как воды источника струятся с возвышенности вниз, с уступа на уступ, пока не достигнут самой глубокой впадины, так и особенности ума или души, привитые некоему народу расой, моментом или средой, распространяются в разных пропорциях и в правильном нисходящем порядке на самые разнообразные явления, составляющие его цивилизацию*. Если составить географическую карту местности, можно увидеть, как ниже общей исходной точки воды разделяются на пять-шесть основных бассейнов, каждый из которых, в свою очередь, делится на несколько бассейнов вторичных, и т. д., покуда вся местность, с тысячами своих складок, не будет покрыта этой разветвленной сетью. Сходным образом, если составить психологическую карту событий и чувств, из которых складывается та или иная цивилизация, то на ней прежде всего обозначатся пять-шесть отчетливых областей: религия, искусство, философия, государство, семья, ремесла, затем внутри каждой области — ее естественные районы, в каждом из районов — более мелкие территории и так вплоть до тех бесчисленных жизненных мелочей, которые мы ежедневно наблюдаем в самих себе и вокруг. Если же теперь изучить и сравнить между собой эти различные группы явлений, то сразу станет ясно, что все они подразделяются на части, причем некоторые части являются для них общими. Возьмем сперва три главных создания человеческого духа — религию, искусство, философию. Что есть любая философия, если не представление о природе и ее первопричинах, выраженное посредством абстракций и формул? И в чем суть любой религии и любого искусства, как не в представлении о той же природе и тех же ее первопричинах, выраженном в сравнительно устойчивых символах или в относительно четких образах богов и героев — с той лишь разницей, что в религии верят в их действительное существование, а в искусстве не верят? Пусть читатель рассмотрит некоторые из подобных великих творений духа; он увидит, что повсюду, будь то в Индии, Скандинавии, Персии, в Риме или в Греции, искусство есть разновидность философии — философия, облеченная в образную и чувственную форму, религия — разновидность поэзии — поэзия, принимаемая за истину, а философия — разновидность искусства и религии, сведенных к сухим понятиям и чистым идеям. Следовательно, ядром каждой

---

* Чтобы уяснить этот строгий иерархический порядок воздействий, см.: Ренан Семитические языки Гл. 1, Моммзен Сравнение цивилизаций греческой и римской. Гл 2. Т I. 3-е изд; Токвиль Последствия демократии в Америке Т 3[27]

из трех групп является один общий элемент — представление о мире и его первооснове; различаются же эти группы тем, что в каждой из них к общему элементу присоединяется элемент особый: в одном случае это сила отвлеченного мышления, в другом — способность к созданию образов и вера в них и, наконец, дар олицетворения без веры. Возьмем теперь два основных создания человеческого общества — семью и государство. Что лежит в основании государства, если не чувство повиновения, объединяющее многих людей под властью вождя? И на чем основана семья, если не на том же чувстве повиновения, побуждающем жену и детей поступать по воле мужа и отца? Семья — это естественное, первичное, простейшее государство, подобно тому как государство — это искусственная, вторичная и распространенная вширь семья. Малое общество, семья, и большое, государство, обнаруживают одну и ту же определяющую духовную склонность, которая сближает и объединяет их, несмотря на все несходство в количестве, происхождении и положении их членов. Предположим теперь, что этот общий элемент получает свои отличительные свойства под воздействием среды, момента или расы; очевидно, что *пропорционально изменениям этого элемента будут изменяться все группы, в состав которых он входит.* Если чувство повиновения сводится к одному только страху*, то, как в большинстве восточных государств, вы встретите жестокий деспотизм, бесконечные пытки и казни, эксплуатацию подданных, раболепие в нравах, постоянную угрозу собственности, упадок производства, бесправие женщины и гаремные обычаи. Если, как во Франции, в основе чувства повиновения лежат врожденная дисциплинированность, склонность к общежитию и понятие о чести, вы обнаружите прекрасную военную организацию, стройную административную иерархию, недостаток гражданского духа в сочетании с приливами патриотизма, благонамеренных подданных и нетерпеливых революционеров, угодливость придворного и независимость благородного человека, тонкую обходительность бесед и поведения на людях и домашние семейные распри, равенство супругов и несовершенство брака, по необходимости строго охраняемого законом. Если же, наконец, чувство повиновения основано, как у германских народов, на инстинкте субординации и на идее долга, вы найдете счастливый и крепкий семейный очаг, прочный порядок в домашней жизни, запоздалое и неполноценное развитие жизни в обществе, прирожденное почтение к установленным чинам, благоговейное преклонение перед прошлым, устойчивое социальное неравенство, естественное и привычное уважение к закону. Сходным образом искусство, религия, философия известной расы будут различными в зависимости от ее восприимчивости к общим идеям. Если человек от природы способен создавать широчайшие, всеохватывающие понятия и в то же время — в силу своей нервной впечатлительности и излишне

* Монтескье. О духе законов; О принципах трех видов правления[28].

чувствительной психологической организации — склонен вносить в них разлад, — вы увидите, как в Индии, поразительное обилие возвышенных религиозных творений, блистательный расцвет необъятных, но прозрачно-ясных эпопей, прихотливое сочетание утонченных и фантастических философских учений, так тесно связанных между собой и проникнутых столь единой жизненной силой, что их размах, колорит и даже сама их нестройность сразу выдают в них произведения одного климата и одного духа. Если же, напротив, человек, по натуре здравомыслящий и уравновешенный, сознательно ограничивает широту создаваемых им понятий, дабы довести их до отточенности, — вы найдете, как в Греции, теологию художников и сказителей, найдете богов, сразу же отделившихся от природного мира и принявших собственный телесный облик, найдете почти полную утрату ощущения мирового единства, которое сохранилось лишь в смутном представлении о судьбе, философию, скорее строгую и изощренную, нежели величественную и систематическую, ограниченную в области высшей метафизики *, зато не знающую себе равных в логике, софистике и морали, искусство и поэзию, которые ясностью, простотой, чувством меры, правдивостью и красотой превосходят все когда-либо виденное на свете. Если, наконец, человек, которому доступны только простейшие понятия, лишен всякой тонкости спекулятивного мышления и притом закоснел в практических заботах, всецело поглощающих его, — вы обнаружите, как в Риме, упрощенные представления о богах, пустые имена, годные разве что для обозначения мельчайших деталей сельских работ, родственных отношений и домашнего хозяйства, всего только ярлыки для семейного и деревенского быта [29], и оттого философия, мифология и поэзия здесь либо заимствуются, либо просто отсутствуют. В этом, как и во всем, проявляется *закон взаимных зависимостей* ** [30]. Любая цивилизация есть единое целое, части которого соединяются наподобие частей живого организма Как все инстинкты, все зубы, органы, скелет и мускульная система животного взаимосвязаны таким образом, что изменение одного из членов вызывает соответствующие перемены во всех остальных, так что искусный естествоиспытатель по нескольким остаткам может воссоздать почти все тело целиком, — подобно этому религия, философия, форма семьи, литература и искусство каждой цивилизации образуют систему, где всякое частное изменение влечет изменение общее, так что опытный историк, изучающий какой-либо узкий отдел этой системы, провидит и отчасти предполагает все осталь-

---

* Александрийская философия родилась лишь благодаря контакту с Востоком Метафизические воззрения Аристотеля — исключение, притом у него, равно как и у Платона, это всего лишь беглые наброски Сравните их для контраста с мощными системами Плотина, Прокла, Шеллинга и Гегеля или с поразительно смелыми построениями браманической и буддистской философии

** Я неоднократно пытался показать действие этого закона, в частности в предисловии к моим «Критическим и историческим опытам» (второе предисловие к окончательной редакции)

ные ее черты. Эта зависимость совершенно отчетлива. В живом организме ею управляют стремление воплотить некий первоначальный тип, затем потребность в органах, способных удовлетворить нужды этого организма, а также необходимость во внутреннем равновесии, позволяющем ему выжить. В человеческой цивилизации этой зависимостью управляет известный производительный элемент, присутствующий как в каждом отдельном создании ее духа, так и во всех них вместе, — под этим элементом я понимаю определенную способность, склонность, какую-либо ярко выраженную, действенную предрасположенность, обладающую своим неповторимым характером: склонность эта накладывает отпечаток на все процессы, в которых она участвует, и, меняясь сама, меняет и все порождаемые ею произведения.

VII

Закон образования групп. Примеры и указания. Теперь нам уже приоткрываются в основных чертах различные преобразования человеческого духа, и мы можем заняться разысканием тех общих законов, которые управляют не отдельными событиями, но целыми классами событий, не одной какой-нибудь религией или литературой, но целой группой религий и литератур. Допустим, к примеру, что религия — это метафизика, принявшая поэтическую форму и проникнутая верой. Если отметить также, что в известный момент в некоторой расе или среде вера, поэтический дар и способность к метафизике заявляют о себе все вместе и с невиданной силой; если учесть, что христианство и буддизм расцвели в эпохи великого культурного синтеза и среди таких невзгод, которые подобны лишь угнетению, вызвавшему бунт севеннских фанатиков[31]; если, с другой стороны, признать, что первобытные религии возникли с первыми проблесками человеческого разума, когда воображение не знало границ и царило величайшее простодушие и легковерие; если также взять в расчет, что магометанство появилось на свет у народа, лишенного науки, в момент внезапного духовного подъема, когда сложилось понятие национального единства и родилась поэтическая проза, — мы придем к выводу, что возникновение, упадок, обновление и преобразование религии зависят от того, насколько основательно и энергично внешние обстоятельства усиливают и соединяют три производящие ее силы; нам станет понятно, отчего религия стала такой неотъемлемой чертой Индии, ее мечтательных, философских и крайне экзальтированных умов; отчего так бурно и необычно развивалась она в средние века, в условиях общественного гнета, во времена возникновения новых языков и литератур; отчего в XVI столетии, в момент всеобщего возрождения и в пору пробуждения германских рас, воспряла она в новом облике, с героическим энтузиазмом[32]; отчего дробится она на причудливые секты в Америке с ее грубой демократией и в России с ее бюрократическим деспотизмом; отчего, наконец, в нынешней Европе она

получила столь неодинаковое и многообразное распространение в зависимости от различий между расами и цивилизациями. Так обстоит дело и с любой другой формой человеческой деятельности — с литературой, музыкой, изобразительными искусствами, философией, науками, государственной жизнью, промышленностью и всем прочим. Непосредственной причиной каждой из этих форм является некая нравственная склонность либо сочетание нескольких нравственных склонностей; эти формы возникают при наличии подобной причины и исчезают при ее отсутствии; слабостью или силой ее действия измеряется и их собственная сила или слабость. Формы эти неразрывно связаны с причиной, как физическое явление — с порождающим его условием, роса — с понижением температуры, а расширение тела — с нагреванием. В мире нравственном существуют точно такие же причинно-следственные связи, как и в мире физическом; и там и тут они отличаются одинаковой устойчивостью и всеобщностью. Все, что производит, изменяет или уничтожает один из членов этой зависимости, тем самым производит, изменяет или уничтожает и другой ее член. Всякое понижение температуры вызывает росу. При всяком одновременном развитии наивности и цельного поэтического взгляда на мир рождается религия. Так всегда было, и так будет впредь. Как только мы установим необходимое и достаточное условие какого-либо из этих крупных явлений, нашему уму станет равно доступно как его прошлое, так и его будущее. Мы с уверенностью сможем сказать, при каких обстоятельствах оно должно возродиться, предскажем без особой самонадеянности некоторые черты его эволюции в ближайшем будущем и набросаем с известной осторожностью отдельные черты его последующего развития.

VIII

Основная задача и будущее исторической науки. Психологический метод. Значение литератур. Цель этой книги. Ныне историческая наука достигла этого уровня или по крайней мере вплотную приблизилась к нему, находясь на пороге предложенного нами исследования. Сейчас перед исторической наукой встает следующий вопрос. Если даны известная литература, философия, общественное устройство, вид искусства или целая группа искусств, то каково было вызвавшее их на свет духовное состояние? Затем, какие данные расы, момента и среды более всего способствуют возникновению подобного состояния? Каждому из этих видов деятельности и всем его разновидностям соответствует свое особенное духовное состояние; есть оно для искусства вообще и для всех видов искусств в отдельности — для архитектуры, живописи, скульптуры, музыки, поэзии; всякий такой росток развивается на обширном поле человеческой психологии из своего особого семени, у каждого есть свой особый закон, которому он повинуется, когда прорастает вдруг, на первый взгляд без всякой причины,

в полном одиночестве, среди своих зачахнувших соседей: так случилось это с живописью во Фландрии и в Голландии в XVII веке, с поэзией в Англии в XVI и с музыкой в Германии в XVIII. В этот момент в этих странах условия сложились благоприятно для одного вида искусства и неблагоприятно для других и лишь одна ветвь расцвела среди всеобщего бесплодия. История в наши дни должна искать законы, по которым произрастает человеческая цивилизация, она должна разработать особую психологию для каждой ее специфической области, должна стремиться к созданию целостной картины всех порождающих ее условий. Нет задачи более тонкой и сложной. Такую попытку предпринял Монтескье[33], но в его время история была слишком молодой наукой, чтобы он мог достигнуть успеха; тогда и не подозревали, каким путем следует идти, — и даже сегодня этот путь едва начинает нам открываться. Подобно тому как астрономия является, в сущности, одной из проблем механики, а физиология — одной из проблем химии, так и история есть, по сути, *одна из проблем психологии.* Существует особая система впечатлений и духовных процессов, которая создает художника, верующего, музыканта, живописца, кочевника и гражданина; для каждого из них филиация идей и переживаний, их сила и взаимная связь будут различны; каждый обладает своей нравственной историей и своей неповторимой организацией, где выделяется одна главенствующая склонность и одна основная черта. Для того чтобы объяснить их, потребовалось бы пристально проанализировать каждого, посвятив ему специальную главу, — и в наше время эта работа только начинается. Лишь один человек, Стендаль[34], благодаря своему незаурядному уму и исключительной образованности, проделал ее, да и то большинство читателей и поныне находят его книги парадоксальными и неясными; его талант и мысли опередили свою эпоху; его поразительные догадки, мимоходом оброненные глубокие замечания, замечательная точность наблюдений и логики не были поняты; за внешностью изящного собеседника и светского человека не заметили, что он объяснял сложнейшие механизмы души, нащупывал важнейшие ее пружины, что в историю душевной жизни он ввел научные методы — исчисление, расчленение, дедукцию, что он первым указал на глубочайшие причины, то есть национальность, климат и темперамент, — короче, что он подходил к человеческим чувствам так, как и следует к ним подходить, с позиции естествоиспытателя и физика, классифицируя явления и измеряя действующие силы. Поэтому его объявили сухим и эксцентричным, он остался в одиночестве со своими романами, заметками и путевыми записями, которые читали, как он того и желал, десятка два ценителей. Однако в его книгах можно найти самую верную на нынешний день попытку проложить тот путь, который я старался описать Никто лучше его не учил всматриваться пытливо сначала в окружающих людей и в современную жизнь, затем в подлинные древние документы, читая между строк и отчетливо различая за старинной печатью или рукопис-

ной вязью текста то чувство, то развитие мыслей и состояние духа, которое владело пишущим. Из его сочинений, из книг Сент-Бёва и немецких критиков[35] читатель поймет, как много можно почерпнуть из литературного памятника; когда памятник этот богат содержанием, то, умея его толковать, мы можем раскрыть в нем психологию души его создателя, зачастую — психологию века, а иногда и целой расы. В этом отношении великая поэма, прекрасный роман, исповедь выдающегося человека более поучительны, чем труды множества историков. За мемуары Челлини, письма св. Павла, застольные речи Лютера[36] или комедии Аристофана я отдал бы пятьдесят томов хартий и сотню томов дипломатических дел. В этом и состоит значение произведений литературы: они поучительны, потому что прекрасны; они тем полезнее, чем выше их совершенство; они значимы как документы, поскольку являются дошедшими до нас памятниками. Чем более наглядно изображены в книге человеческие чувства, тем более она литературна — ибо назначение литературы в том, чтобы запечатлевать чувства. Чем более яркие и значительные чувства запечатлены в книге, тем выше она стоит в литературе, так как писатель, изображая способ бытия целого народа или целого века, тем самым достигает признания этого века и этого народа. Поэтому всякая литература, особенно литература великая, несравненно превосходит все иные документы, представляющие нашему взору чувства прошлых поколений. Она сходна с теми замечательными, необычайно чувствительными приборами, с помощью которых физики обнаруживают и измеряют даже самые слабые и глубоко скрытые изменения тел. Государственные законы и религии далеко уступают ей; параграфы кодекса или катехизиса изображают душу человека лишь огрубленно и в общих чертах; если и есть документы, в которых политика и догмат наполнены жизнью, то это вдохновенные речи, произносимые с трибуны или кафедры, мемуары, исповеди, а они уже относятся к литературе, таким образом, помимо собственных достоинств она обладает еще и чужими. Вот почему именно изучение литератур позволяет создать историю нравственного развития и приблизиться к познанию психологических законов, управляющих событиями. В этой книге я делаю попытку написать историю одной литературы, чтобы раскрыть в ней психологию одного народа. [...]

Ф. Брюнетьер

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Поскольку литературная критика не является *жанром* в собственном смысле слова, ни в чем не сходна с драмой или романом и служит скорее противовесом всем остальным жанрам, их, если можно так выразиться, эстетическим осознанием, их судьей, — именно поэтому нет жанра, который, обладая меньшей определенностью, испытал бы больше всяческих превратностей и подвергся бы более глубоким изменениям. В самом деле, какие бы различия ни существовали между трагедией Эсхила, например его «Агамемноном», и драмой Шекспира, «Гамлетом» или «Королем Лиром», либо между драмой Лопе де Вега, такой, как «Мударра Бастард», и трагедией Расина, его «Баязетом» или «Ифигенией», тем не менее не только возможно, но и не составляет труда объединить все формы драмы и свести их к одной, наподобие того как в ботанике или в зоологии многие разновидности сводятся к одной типической форме — виду. Но какая может быть связь между трактатом «О соединении слов» Дионисия Галикарнасского и «Литературным годом» Фрерона или между «Образованием оратора» Квинтилиана и «Историей Пор-Рояля» Сент-Бёва, или же между театральной хроникой Жоффруа, «Сравнительной историей семитских языков» г-на Эрнеста Ренана и «Старыми мастерами» Эжена Фромантена[1] — это неясно ни с первого взгляда, ни даже по размышлении. Кажется, все здесь различно: и не только писатели, темы и периоды, но и сам предмет исследований авторов, предмет их интересов, сами их методы и принципы — так что общим в конечном счете оказывается лишь приложение в их трудах некоей одинаковой способности ума, но при этом к вещам самым несходным. Кроме того, все остальные жанры развиваются в рамках, заданных их определением, и, выходя за эти рамки, в известной мере перестают быть самими собой: эпопея становится романом, лирическая поэзия — искусством красноречия, как было в Греции, или, наоборот, как было у нас, искусство красноречия становится лирической поэзией[2]; в отличие от них критика *полагает себя* только через *противоположение*, раздвигает из ве-

ка в век предписанные ей границы и (если нам и дальше подражать языку философов) *объективируется*, лишь выходя за собственные пределы. Однако во все времена она носила одно имя; признак ли это смешения понятий? или скудости языка? Никоим образом; дело в том, что за внешним разнообразием она сохранила постоянной свою сущность. Критика изменяется лишь по виду — она всегда стремится к одной и той же цели и выполняет одну и ту же функцию. Метод ее в зависимости от эпохи не столько обновляется, сколько получает более широкое или узкое применение; он не столько преобразуется, сколько видоизменяется. [...]

Объект и методы критики. Как мне представляется, история критики свидетельствует прежде всего о наличии у нее реального объекта, иными словами, история эта свидетельствует о существовании *объективной критики*. «Есть вкус дурной, и есть вкус хороший, а потому спор о вкусах оправдан»; в литературе же в особенности не может быть двух истин. В этом уже убедилось определенное число скептиков; однако некоторые вкрадчивые и коварные дилетанты [3], ссылаясь на Канта и упуская из виду логическое следствие кантовского критицизма — то, что мы могли бы назвать довольно точно трансцендентальным позитивизмом Гегеля, — заявляют, будто «нам никогда не удастся выйти за пределы своего «я», а потому в результате всех своих усилий мы не обнаружим в произведениях литературы и искусства ничего, кроме той части своей личности, которую сами же в них и вложили [4]. Но подобный довод — чистейший софизм, если не насмешка над всем светом. Одни любят Расина, другие нет или любят его меньше; и при этом те, кто его любит, действительно находят в «Андромахе» или «Ифигении» больше достоинств, чем те, кто его не любит; если угодно, в этих пьесах находят и такие вещи, о которых Расин даже не помышлял; однако у Расина все это есть — хотя бы потому, что еще никто не отваживался искать что-либо подобное в «Андронике» Кампистрона или в «Гипермнестре» Лемьера, да и не нашел бы, если б и захотел. Нужно ли приводить другие примеры? Конечно, все *относительно*, если полагать, что будь мы устроены по-иному и имей мы, к примеру, как однажды было сказано, «фасеточный глаз мухи» либо «грубый и примитивный мозг орангутанга» [5], у нас были бы иные впечатления, иные ощущения и иные понятия. Но ведь в том-то и дело, что у нас нет ни такого «мозга», ни «фасеточного глаза» и устроены мы так, как есть, и никак «иначе». Сходным образом геометрия, физика или химия всегда равны самим себе в том, что касается природы вещей, их глубинной сущности и причинности, вне зависимости от «относительности познания»; они остаются *внутренне связными системами*, отношения в которых существуют помимо нас. То же самое с еще бо́льшим основанием может быть отнесено к предмету, а точнее, к материалу критики: очевидно, если есть некоторое соответствие между человеком и природой, то между человеком и другим человеком оно должно быть еще более полным.

Говорить о том, что мы не в состоянии преодолеть свое «я» и проникнуться духом литературного произведения, более чем неверно, — ведь вся литература основана на допущении, что с нашей стороны достаточно одного желания или просто отсутствия сопротивления, чтобы воспринять мысли и чувства, отличные от наших собственных В этом равно убеждены и проповедник на кафедре, и ученый в лаборатории. Проповедник говорит для того, чтобы мы его слушали и, выслушав, заменили свои представления на те, что он проповедует, сами мы стремимся к этому не меньше пастора, и успех его становится мерой самого его таланта. Подобное справедливо и для поэта, и для драматурга, и для романиста.

Не более обоснованы и ссылки на противоречивость критики. Ибо, во-первых, противоречия ее отнюдь не столь многочисленны, как то порой любят утверждать; а главное, при ближайшем рассмотрении они оказываются мнимыми. Возьмем, например, все те суждения, которые критика, как враждебная, так и доброжелательная, вынесла за последние два столетия комедиям Мольера, скажем «Школе жен» или «Тартюфу». Кроме оценок современников, я почти не знаю суждений, где были бы разногласия в вынесенном *приговоре,* пусть даже *мотивировки* его не совпадают. Более того, все критики без исключения доказывают превосходство Мольера, к примеру, над Лесажем или Бомарше, причем исходят из аналогичных соображений. Нужно ли добавлять, что когда противоречия критики увеличиваются и становятся серьезнее, не мешает взглянуть на самих критиков: может быть, они, еще не начав говорить, утратили право называться критиками из-за своего невежества? Если вы не знаете греческого языка, вы, разумеется, не станете рассуждать об Аристофане так, будто вы греческий язык знаете; но вправе ли вы в этом случае вообще судить об Аристофане? И неужели мы здесь будем говорить о противоречиях? Мы просто отошлем такого критика в школу. Противоречия критики не в большей степени свидетельствуют о том, что *объективная критика* невозможна, и не более отрицают ее реальность, нежели противоречия ученых доказывают ложность науки и мешают ее существованию.

Какова же цель критики? Ответ мы вновь находим уже в самой ее истории цель критики в том, чтобы *судить, классифицировать, объяснять* произведения литературы и искусства. Я начну с *объяснения,* к которому, как иногда может показаться, сводится вся современная критика без остатка, но которое в наши дни лишь в значительной мере подчиняет — но не поглощает — два других компонента. Иными словами, *объяснение, классификация и суждение* во все времена, как мы видим, составляли единое целое. [...]

Объяснение. Когда естествоиспытатели хотят одним словом передать суть прогресса, имевшего место в их науке примерно за последние 100 лет, они говорят, что естественная история из *созерцательной* или *описательной* превратилась в *объясняющую*

или же *историческую*. В точности то же самое произошло и с критикой. В прежние времена *объяснять* литературное произведение как раз и означало его описывать, анализировать или комментировать, — заметим между прочим, что и сейчас начинать нужно именно с этого. Критика чисто описательная, библиографическая или грамматическая, филологическая или аналитическая, лишь отчасти утратила свое достоинство и, если угодно, свое прежнее высокомерие, однако она по-прежнему вызывает интерес и тем более по-прежнему необходима. Даже среди нас немногие умеют читать текст, а еще меньше тех, кто может вполне уяснить его содержание. Однако теперь от критики требуется большее и требуется по праву: она должна установить связи отдельного произведения с общей историей литературы, с законами, присущими данному жанру, со средой, в которой оно возникло, и, наконец, с его автором. Вот что называется собственно объяснением.

Что касается соотношения произведения с его автором, то вовсе не доказано, что характер писателя должен быть обязательно подобен характеру его творчества [6]. Возможно, вы знаете, что создатель «Предостережений протестантам» был человеком необыкновенно кротким, тогда как автор «Телемака», напротив, чрезвычайно спесивым [7]. Но сами эти сведения познавательны, их необходимо знать, а для этого следует досконально изучить обоих писателей. Где они родились? В каком краю? На севере или на юге? В какую эпоху они жили? Какое унаследовали сложение и темперамент? Были ли хилыми или крепкими, нервического или сангвинического склада? Из какой семьи они вышли? Каково было ее положение? Ее происхождение? Ее родня? Какой пример имели они перед собой? Каково было их воспитание? Их образование? Была ли их жизнь мирной, легкой и безмятежной или же, напротив, тревожной, горестной и трудной? Каков, сверх того, был образ их мыслей, как проявлялось их отношение к любви, религии, смерти? Как смотрели они на обычные человеческие удовольствия? На еду, игру, путешествия? Как понимали свое искусство? Какую часть своей личности выразили в нем? Что в себе оставили нераскрытым? Все эти физиологические и психологические черты, которые и создают неповторимую физиономию человека, совершенно необходимы как для понимания, так и для объяснения его творчества. Произведение писателя не в большей степени признак, свидетельство или же верный образ того, каким он был на самом деле, нежели литература или искусство — «выражение современного общества», а стиль — это сам человек [8]. Ничто не походит на Бернардена де Сен-Пьера меньше, чем «Поль и Виргиния» [9]. Но чем более необычен каждый такой случай, тем более он и примечателен: необычность ни в коем случае не может быть поводом для того, чтобы пренебречь этим видом исследования, — напротив, именно чтобы такую необычность обнаружить, мы и должны ответить на все поставленные вопросы.

Изучив автора, мы перейдем к изучению **среды**: [10] ведь сколько бы мы ни сопротивлялись, сколько бы ни протестовали, наши

творения лишь отчасти принадлежат нам самим и современники всегда выступают нашими анонимными и тайными соавторами. Безусловно, доля Корнеля в его «Сиде» или «Полиевкте» велика; однако — дерзну ли сказать? — почти так же велика в них доля Ришелье, Шаплена, Мере [11], а еще больше — доля общественного мнения, владыки мира, требованиям которого все они равно стремились угодить. Мы мыслим вместе со своей эпохой, и эпоха пишет вместе с нами. Таким образом, чтобы объяснять произведения и их по-настоящему понимать, следует, по мере возможности, изучать их одинаково пристально как сами по себе, так и в их связях с духом времени. [...]

Однако произведения литературы и искусства соотносятся не только с их автором и временем создания; они связаны также со всеми предшествующими произведениями одного с ними жанра. Характер какой-нибудь комедии Данкура или Детуша в главных своих чертах определен, так сказать, тем грузом, которым легла на воображение Детуша и Данкура память о Мольере. Каждый из них более или менее сознательно — в той мере, в какой он стремился создать прежде всего произведение, принадлежащее литературе, а не ему лично, — пытался соперничать со своим великим предшественником. Когда они стали выступать в том же жанре, что и Мольер, их задней мыслью было создать нечто иное, нежели он, если не превзойти, то пойти дальше него. Иными словами, литературное произведение выражает не только сущность своего автора и современного ему общества. Оно является и, если можно так выразиться, некоторым *моментом* или одной из фаз в развитии своего жанра. Поэтому, в соответствии с известным изречением, нельзя, изучая это произведение, «узнать целое, не зная частей, и узнать части, не зная целого» [12]. Следовательно, цель объяснения в критике будет состоять по большей части в том, чтобы *определить место* произведения во времени. Если возможно провести параллель между жизнью жанров в истории литературы и жизнью видов в природе — не потому, чтобы она была хоть сколько-нибудь оправданной, а единственно для удобства изложения, — я бы сказал, что объяснение в биографиях тех же Детуша и Данкура должно основываться, как в монографиях естествоиспытателей, где излагается вкратце вся история данного вида, на всей истории французской комедии. Литературное произведение объясняется исходя не только из себя самого и из окружающей его среды, но и через те произведения, что предшествовали ему и следовали за ним.

И наконец, необходимо выйти за пределы национальной литературы и *установить место* произведения во всеобщей истории литературы [13]. [...] Разве не настало время наконец воздать должное этой части объяснения, части, которой слишком часто пренебрегают? Как бы то ни было, она больше всего способствует познанию законов, управляющих жанрами, или, если угодно, пониманию условий, необходимых для существования литературного произведения и порождающих многообразие его форм. Мы по-

дробно рассмотрим ее значение ниже, когда перейдем к классификации.

Классификация в критике. Странное дело: до сих пор, даже в наши дни, в наш век, когда все наперебой восхваляют ежедневные открытия и достижения «сравнительной анатомии», «сравнительной филологии» или «сравнительной мифологии», одна только критика не может сравнить драму Шекспира с трагедией Расина или лирику Мюссе с лирикой Гейне без того, чтобы не подвергнуться насмешкам со стороны всех этих великих мастеров сравнения. Но у критики, так же как и у филологии и у анатомии, нет — скажем это со всей определенностью — более полезного инструмента для анализа и исследования, ибо этот инструмент надежнее всех остальных. Если бы критике не было известно сравнение к тому времени, как она превратилась в естественную историю умов [14], ей именно тогда следовало бы его выдумать.

[...] Если в литературе и искусстве есть естественные группы, подобные видам, — жанры, то мы, вслед за естествоиспытателями, можем поставить себе целью их выделить. В самом деле, разве уже сам язык не свидетельствует о том, что виды, жанры или роды действительно существуют? Разве смешиваем мы лирику и драму? Разве не признаем, что законы скульптуры отличаются от законов живописи? Но и законы скульптуры бронзовой не совпадают с законами скульптуры мраморной. И чтобы нам быть до конца точными, разве не различаем мы внутри драмы трагедию и комедию, внутри комедии — водевиль и фарс, а внутри фарса — собственно фарс и балаган? С другой стороны, уже из самого этого перечисления всякий может с достаточной ясностью увидеть, что есть жанры высшие и низшие, что возможно поэтому установить известную их иерархию и что *классификация* такого рода также является, вслед за *объяснением*, целью критики. *Объяснив* литературные произведения, мы должны разбить их на классы и, определив их сходства или различия, признав их более высокими или более низкими, свести их в такую классификацию, которая бы отражала и содержала в сжатом виде саму их историю и практику.

Подобная попытка выходила бы за рамки нашей статьи; однако мы можем наметить в двух словах характер тех принципов, которые лягут в основу такой классификации.

Во-первых, она будет строиться на принципах *научных*, подобных тем, что приняты в естественной истории: в зоологии, например, это принцип прогрессирующей дифференциации и возрастающей сложности. Если поэзия способна изобразить мир шире, глубже и точнее, чем, например, живопись или музыка, то в соответствии с этим принципом и вне зависимости от любых соображений о природе или предмете искусства мы поместим ее в иерархии искусств выше живописи и музыки. Точно так же, если поэзия чисто описательная лишь соперничает в блеске и яркости красок с природой, если поэзия лирическая, сопрягая природу и человека, сочетает тем самым выражение чувств с описанием внешнего мира

и если поэзия символическая передает помимо этого некую скрытую связь или тайное соответствие, существующее между человеком и природой, с одной стороны, и тем, что превыше их обоих, с другой, — то поэзию символическую следует ставить выше поэзии лирической, а поэзию лирическую — выше поэзии описательной [.]

Во-вторых, классификация будет основываться на принципах *нравственных* ведь если верно, что искусство, как мы полагаем, создано человеком и для человека, нам никогда не удастся, говоря об искусстве, в полной мере отделить само искусство от известного представления о его целях, его назначении и функции. Какова цель искусства? Только ли в выражении личности художника или поэта? Или, быть может, нам скажут, что цель искусства в нем самом? [15] Или что цель его лежит как бы вне и выше него? В зависимости от того, как мы ответим на эти вопросы и к какой из трех теорий примкнем, принципы классификации будут различными Вопрос о назначении искусства, по существу, совпадает с вопросом о его цели, однако он ставится несколько иначе. Мы должны определить, не решает ли искусство те же задачи, что и наука, — ведь порой в искусстве видели лишь некое ее предвосхищение [16]. Или, быть может, назначение искусства аналогично назначению морали? [17] Подобное мнение также не раз отстаивалось. Или, наконец, не возложила ли на него природа некую общественную миссию? Мы склонны думать именно так. В таком случае ясно, что произведения, рожденные, если можно так выразиться, ненавистью, будут стоять гораздо ниже произведений, рожденных любовью [18]. В прозе, например, не найдется ничего ниже памфлета, а в поэзии — сатиры. Но в чем же, наконец, состоит эта общественная миссия искусства? Какие его средства способны нас взволновать, а какие не способны? Решение этих и множества других подобных вопросов не входит в наши задачи; мы лишь ставим их, чтобы со всей ясностью показать· хотя искусство и мораль нельзя смешивать, их тем не менее нельзя и вполне отделить друг от друга, и критика, пытаясь установить определенную классификацию жанров, должна будет найти способ сочетать в ней принципы нравственные с принципами научными.

Наконец, существуют еще *эстетические принципы*, главный из которых заключается, по-видимому, в том, что достоинство отдельного произведения, в зависимости от соответствия в нем формы и содержания, измеряется той степенью абсолютного [19], которая проявляется и обнаруживается в этом произведении. [...]

Вправе ли мы утверждать, что критика, руководствуясь этими принципами, о которых мы смогли дать лишь самое общее представление, уже сегодня способна создать некоторую классификацию и иерархию жанров? Я полагаю, вправе; во всяком случае, критике следовало бы предпринять такую попытку, пусть даже она окончится неудачей. Если бы естествоиспытатели дожидались открытия всех видов для того, чтобы их классифицировать, естественная история, наверное, и поныне не сдвинулась бы с той точ-

ки развития, в какой ее в свое время оставил Бюффон[20]. Однако они поняли, что, как отмечает Огюст Конт, методическая классификация всегда представляла собой «наиболее точное и краткое изложение современной системы знания... и вместе с тем основной логический инструмент его совершенствования» и что именно благодаря классификации естественная история из расплывчатой и туманной стала *систематической*, из *систематической — естественной*, из *естественной — иерархической* и, наконец, из *иерархической — генеалогической*, вследствие чего за последние сто лет во всех науках о природе и живых организмах совершился настоящий переворот. Критика может и должна льстить себя надеждой на то же самое. [...]

Обязанность выносить суждения. Ни от одной своей обязанности критика в наш научный век не пыталась уклониться чаще и под более хитроумными, — а иногда и софистическими — предлогами, чем от обязанности судить; но именно к этой обязанности надлежит вернуть критику в настоящее время. Здесь уместно было бы напомнить саму этимологию ее имени, и мы не сделаем этого лишь потому, что слово «критика», почти до неузнаваемости изменившее смысл за два тысячелетия своего употребления, все же сохранило нечто от первоначального значения[21]. Какие бы различия ни существовали изначально или ни возникли с течением времени между, например, какой-нибудь из пифийских од Пиндара и одой из «Ориенталий» Гюго[22], они от этого не перестают быть *одами* и принадлежать к *лирике*. Сходным образом *критиковать* всегда означает выносить суждение; наука и история не только никогда не освобождали критику от обязанности судить, но, напротив, скорее закрепили за ней эту обязанность. Если прежде в сочинениях критика отражались только его прихоть или дурное настроение и, во всяком случае, его вера в изысканность и непогрешимость собственного вкуса, то благодаря истории и науке сочинения эти стали выражением истины, не сводимой к личности критика и не исчезающей вместе с ним. С другой стороны, если зарождение критики связано в современном мире с необходимостью найти противовес все возрастающему избытку индивидуализма, то отчего бы ей не сделать еще одно доброе дело и, памятуя о своих истоках, не поколебать свойственное многим из нас самодовольство? «Нужно заметить, — писал некто по этому поводу, — что общества состоят из отдельных людей, вовсе не желающих, чтобы их считали самой маловажной частью целого, которое они составляют». На протяжении последних двух с половиной — трех столетий критика не упускала случая поубавить чью-нибудь литературную гордыню или литературное тщеславие; целый отрезок ее истории был, так сказать, лишь собранием приговоров; непонятно поэтому, отчего она ныне должна стать более милосердной, — скорее она без труда найдет предостаточно причин для еще большей суровости.

Однако подлинная причина, по которой критика обязана выносить суждения, состоит в том, что, перестав их выносить, она

перестанет быть сама собой и, отказавшись от своей цели, сведет на нет, если можно так выразиться, и цель самой литературы. Этот момент необходимо пояснить.

В наше время зоолог или ботаник ставят себе в заслугу некую научную беспристрастность, которая, по их словам, характеризуется прежде всего отсутствием оценок применительно к описываемым живым существам или предметам. Жаба или паук в глазах изучающего их естествоиспытателя никак не соотносятся с тем, что мы называем красотой, безобразием, добром или злом: они являются только тем, что они есть, вернее, тем, чем они должны быть. Ученый, который захотел бы, подобно Бюффону в прошлом веке, упорядочить и классифицировать животных по признаку того, в каких отношениях они находятся с нами — например, исходя из той пользы, которую мы получаем от них, как от лошади или быка, или из тех опасностей, которыми они, как тигр или крокодил, нам угрожают, — был бы сегодня поднят на смех. Такая точка зрения может считаться *практической* или же *эстетической,* но только не *научной.* Однако еще больше насмешек вызвал бы такой ученый, если бы вздумал простодушно упрекать природу за то, что она создала гремучую змею или datura stramonium[23]. Так отчего бы критике, в свою очередь, не перенять у естественной истории ее осторожность? Почему бы ей вслед за ботаникой и зоологией не удовлетвориться описанием, классификацией, объяснением? Разве произведение искусства не есть прежде всего документ истории человеческого духа, как животное есть своего рода единица хранения в архиве природы? Конечно, произведение интересует нас и само по себе, однако в значительно большей степени оно интересно нам как свидетельство, дающее представление об авторе, об эпохе, об истории человечества. Откуда же эта мания, эта ярая приверженность к суждению? Ведь если именно она так долго сдерживала развитие естественной истории, то само собой разумеется, что только в ней заключено препятствие, мешающее в наши дни критике стать научной. Отказавшись выносить суждения, критика отказалась бы от самой неблагодарной части своего назначения, вызывающей наибольшие споры, и, освободившись наконец от последнего предрассудка, в котором она до сих пор продолжала упорствовать, медленно, но верно завершила бы начатую эволюцию.

На довод веский сей, на мудрые слова

можно возразить следующее. Во-первых, ошибаются те, кто считает, будто ботаник или зоолог обходятся без вынесения оценок или воздерживаются от них. При ближайшем рассмотрении оказывается, что они лишь сместили критерий своих суждений; они судят уже потому, что классифицируют, ибо классификация невозможна без иерархии охватываемых ею предметов. Действительно, жаба или паук ни красивы, ни безобразны, ни добры, ни злы, однако позвоночные стоят выше моллюсков, и ни один естествоиспытатель не усомнится в том, что среди позвоночных ры-

бы стоят ниже четвероногих. Естествоиспытатель в этом не только не сомневается — более того, он это доказывает. Начиная с момента, когда классификация стала наконец *генеалогической*, сами слова *низший* и *высший* обогатились новым, более глубоким смыслом. [...]

Допустим, однако, что естественная история не выносит суждений. Но кто постановил, что критика во всем должна подражать естественной истории и почему? Вот что уместно будет здесь напомнить. Мы с успехом можем сравнивать произведения литературы и искусства с созданиями природы, однако лишь в том смысле, в каком язык или общество сравнивают с *организмом*, то есть ни на минуту не забывая, что это только сравнение или метафора. [...] По правде говоря, если произведения литературы и искусства, если Венера Милосская, «Страшный суд», «Одиссея» или «Божественная комедия» суть творения человека, то было бы слишком странно запретить их рассматривать именно с чисто человеческой точки зрения. Даже если они и представляют собой *указания* или *документы*, разве не обладают эти документы разной степенью выразительности, большим или меньшим богатством смысла, и разве одни указания не яснее для нас, чем другие? В них обязательно раскроется перед нами более или менее любопытное «состояние души» или общества, мы всегда найдем в них большее или меньшее соответствие между намерением и его воплощением, распознаем в них мысль и руку в большей или меньшей степени одаренного художника.

Конечно, нам могут возразить, что у человека не следует искать целей, а в его творениях — смысла, как не ищем мы их в природе; что Микеланджело в своих картинах и Фидий в своих статуях вовсе не стремились быть понятыми и что искусство и литература суть лишь *продукты секреции* человечества! Но и этот довод не сможет изменить положение дел: необходимость выносить суждения возникнет вновь, как бы мы ни уклонялись от нее, что бы против нее не имели. Ибо между различными произведениями, а также между произведениями и их образцами всегда можно отыскать сходство или подобие. Из двух портретов, выполненных с одного оригинала, из двух описаний повседневной жизни одно непременно будет точнее, и уже по одному этому они будут для нас неравными по достоинству. Устанавливая их неравенство, мы тем самым даем им оценку. Расин и Кампистрон изображали страсти любви; кто откажет нам в праве судить о верности изображения? Действительно, произведения литературы и искусства прекрасно могут служить указаниями; однако прежде всего они являются произведениями искусства и литературы и, следовательно, должны рассматриваться как таковые и никак иначе, в соответствии с их сущностью, а не дополнительной функцией. Я не против того, чтобы в «Андромахе» или «Ифигении» искали сведений о душе Расина, — я лишь хочу, чтобы при этом не забывали, что душа его была бы нам безразлична, не будь он автором «Ифигении» и «Андромахи». Кому интересна душа Пра-

дона[24]? Поэма есть выражение души поэта, но одновременно она — поэма, и критика, забывая об этом и заявляя, что она воздерживается от оценок, перестает быть критикой и превращается в историю или психологию.

Что же из этого следует? Только то, что из искусства попросту исключается само понятие искусства. Нас больше не занимает вопрос, о чем говорит или чему служит та или иная трагедия или картина; мы спрашиваем, как отразились в ней особенности архитектуры Трастевере[25] в XV веке или придворный этикет времен Людовика XIV. Подобные вещи уже не раз проделывались в наши дни. к примеру, авторов «Игры любви и случая» или «Опасных связей»[26] упрекали в том, что в их произведениях не содержится достаточно точных, полных и подробных сведений о распределении налогового бремени или состоянии земледелия в XVIII веке. Произведения, кстати сказать, не переставали при этом оценивать, только оценивали их плохо, руководствуясь чуждыми им принципами. [...]

Возможно, теперь нам скажут, что, вынося суждения, мы постоянно рискуем привнести в них наши вкусы или предрассудки, а иногда и личную неприязнь; это, без сомнения, справедливо, но для критики это значит лишь то, что она должна уметь в любом случае учитывать возможность личной ошибки. Разве ученым не известна такая ошибка, разве нет, например, у каждого астронома своего «личного уравнения»?[27] [...] Поскольку наблюдение в литературе является не более трудным, но более сложным, более многосторонним, нежели наблюдение в науке, здесь больше вероятности совершить ошибку. Однако трудно согласиться с утверждением, будто нельзя заранее рассчитать вероятность этой ошибки и исключить ее из наших выводов. Разве не ошибаемся мы ежедневно в *классификациях* и *объяснениях*? Однако и объяснения и классификации тем не менее существуют, а наука при их посредстве продвигается вперед. Вообще говоря, если признать, что человеческий дух в главных чертах всегда равен себе и что будущее духа во все времена заключено в его прошлом, вернее, коренится в нем, то задача критики будет состоять в основном и ранее всего в том, чтобы возможно лучше познать и правильно оценить это прошлое. Как же критика может успешно этим заниматься, не вынося суждений? [...]

Функция критики. [...] Функция критики заключается в том, чтобы влиять на общественное мнение, на самих авторов и на общее направление развития литературы и искусства.

Поскольку любое произведение искусства, к какому бы жанру оно ни принадлежало, соотносится, как мы уже сказали, с предшествовавшими ему в истории произведениями того же жанра, критика играет свою роль уже в самом процессе создания произведения искусства. [..] За исключением первобытных эпопей или, точнее, материала, о котором они повествуют, в основе всякого творения мы находим некоторое мнение, некоторое *критическое суждение* о тех произведениях, творческая сила которых как

бы продолжается и обновляется в нем. [...] Мы бы сказали так: во все времена первая функция критики заключается в том, чтобы дать жанрам ясное сознание их возможностей.

Quid valeant humeri, quid ferre recusent [28]

и, раскрывая перед жанрами насущные требования искусства, указать средства, с помощью которых нужно следовать этим требованиям.

Подобная задача под силу только критике; лишь она одна способна распознать среди противоречивых или противоборствующих течений в литературе или искусстве данной эпохи то, которому принадлежит будущее. Ибо только она и в гораздо большей мере, нежели история, служит во все века представителем художественной традиции; ибо только она, среди всех рассмотренных нами средств, может во все века дать ясное представление о том, в какой именно точке своего развития находится эволюция того или иного жанра; ибо только она может сказать, каким условиям должно отвечать новое искусство, чтобы, с одной стороны, быть подлинно новым, а с другой — подлинным искусством.

Для исполнения этой задачи критика располагает многими средствами; что бы ни говорили порой о ее бесполезности, она, как мы видим, может оказывать существенное воздействие на авторов. Так, например, если во всяком искусстве действительно есть доля ремесла и если ремеслу этому можно научиться, то обучать ему должна именно критика — Буало имел в виду не последнюю свою заслугу, когда хвалился, что «научил Расина тяжким трудом создавать легкие стихи» [29]. [...] Однако критика может раскрыть автору не только тайны его ремесла, но иной раз и самую сущность его таланта или гения. Наверное, хуже всего мы знаем самих себя, и опыт показывает, что во всякой ситуации мы гораздо увереннее предсказываем чувства и поступки других, чем свои собственные. В истории литературы, равно как и в истории искусства, есть множество примеров тому, что писатели имели о себе неверное представление; критика, помогая им познать себя, может указать им то направление развития, которое наилучшим образом соответствует особенностям их литературного дарования. И разве не правда, что даже критика недостатков бывает подчас не столь уж напрасной, как иногда изображают? Я осмелюсь утверждать, что и сам Вольтер был в свое время кое-чем обязан тому самому Фрерону, которого он так поносил! [30]

Предположим все же, что авторы не захотят прислушаться к наставлениям критики; она и в этом случае не останется без применения и, как часто и случалось, сможет добиться от публики того, чего не добилась от писателей. Будучи не в силах изменить их привычки или склонности, она способна изменить общественное мнение и заставить его отвернуться от своих кумиров. [...]

Возможно, нам возразят, что, определяя таким образом роль или функцию критики, мы смешиваем ее с историей литературы, точно так же, как выше, стремясь установить ее объект, мы, оче-

видно, не вполне четко отграничивали ее от эстетики. Но именно в этом и состояла наша задача, и мы пытались показать, что право на это дала нам сама история. Действительно, всякая критика перестает быть критикой, если не является применением на практике некоей эстетики; с другой стороны, всякая эстетика, если она не имеет основой и конечной целью историю литературы, так сказать, повисает в воздухе. Я хочу сказать, что если у драмы, как мы привыкли считать, есть свои законы, то они существуют не сами по себе, но в теснейшей связи с историей драмы, синтезом которой, они, по сути, и являются; кроме того, любое критическое суждение о «Нельской башне» или «Счастливейшем из троих»[31] будет в известной степени применением или, если угодно, следствием общего характера этих законов. К чему нам разъединять то, что всегда было объединено природой вещей, логикой и самой практикой? Чтобы легче было анализировать? Однако не должно ли посредством синтеза воссоздать целостность, нарушенную анализом? Ведь в действительности критика, эстетика и история литературы существуют, лишь переходя одна в другую. Сделать полный критический разбор произведения — это значит его оценить, классифицировать, объяснить. Убирая из определения критики какой-нибудь из этих трех компонентов, мы тем самым искажаем ее, вернее, извращаем саму ее природу — как если бы мы, к примеру, упразднили в определении животного вида ту его часть, которую в логике называют *общим родом,* и оставили бы лишь *собственно видовое различие.* Вот что мы стремились показать, и мы убеждены: стоит нам только суметь или как следует захотеть это понять, как критика, освободившись, очистившись наконец от всего наносного, что привносят в нее тщеславие, зависть, злоба, желание блеснуть, получит новую возможность исполнять свою миссию, приблизиться к своей цели и продолжать свое историческое развитие.

В. Дильтей

ВВЕДЕНИЕ В НАУКИ О ДУХЕ

Опыт построения основ для изучения общества и истории

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга, первую половину которой я здесь публикую, сочетает исторический подход с систематическим, имея целью с наивысшей доступной мне степенью строгости разрешить вопрос о философских основах наук о духе. В своем историческом подходе мы следуем по тому же пути развития, на котором философия до сих пор стремилась к подобному обоснованию; он призван определить историческое место отдельных теорий в этом развитии и указать их обусловленную историческим контекстом ценность; он рассчитан, наконец, на то, чтобы через погружение в контекст предшествующего развития вынести суждение о глубочайшем внутреннем импульсе современного научного движения Историческим изложением подготавливается, таким образом, теоретико-познавательное обоснование, которое станет предметом второй половины нашего опыта

Поскольку историческое и систематическое описания должны тем самым дополнять друг друга, чтение исторической части будет облегчено, если я намечу основную систематизирующую идею.

На исходе средневековья началась эмансипация частных наук. Однако среди них науки об обществе и истории еще долго, едва ли не до середины XVIII века, оставались по-прежнему в услужении у метафизики. Мало того, растущая мощь естествознания стала для них причиной нового порабощения, не менее гнетущего, чем старое. Только историческая школа — беру это слово в широком смысле — впервые осуществила эмансипацию исторического сознания и исторической науки. В те самые годы, когда во Франции сложившаяся за XVII и XVIII века система социальных идей, в лице естественного права, естественной религии, абстрактного учения о государстве и абстрактной политической экономии, принесла благодаря революции свои практические плоды и когда армия этой революции захватила и разрушила старое, причудливо построенное и овеянное ветрами тысячелетней истории здание немецкого государства, в нашем отечестве сложился взгляд

на историческое развитие как на причину возникновения любых духовных явлений, выявивший неистинность всей той системы социальных идей[1]. Он был введен Винкельманом и Гердером, подхвачен романтической школой и сохранялся вплоть до Нибура, Якоба Гримма, Савиньи и Бёка[2]. Реакция на революцию укрепила его. Он распространился в Англии благодаря Берку, во Франции благодаря Гизо и Токвилю. В идейных битвах европейского общества, касались ли они права, государства или религии, он повсюду враждебно сталкивался с идеями XVIII века. В исторической школе утвердились чисто эмпирические способы исследования, любовное углубление в специфику исторического процесса, такой универсализм при рассмотрении исторических явлений, который требовал определения ценности отдельных фактов только в общем контексте развития, и такой историзм при исследовании общества, когда объяснение и закон современной жизни отыскивались в изучении прошлого, а духовная жизнь везде и всегда ощущалась как историческая. Целый поток новых идей по бесчисленным каналам устремился от этой школы к другим частным наукам.

Однако историческая школа до сего дня не сумела сломить те внутренние преграды, которые сдерживали и ее теоретическое развертывание, и ее воздействие на жизнь. Ее изысканиям, ее оценкам исторических явлений недоставало связи с анализом фактов сознания и тем самым опоры на единственное достоверное знание в последней инстанции, словом, недоставало философского обоснования. Недоставало здравого отношения к теории познания и психологии. Она не создала поэтому никакого объяснительного метода, а ведь историческое наблюдение и сравнительный подход сами по себе еще не в состоянии ни выстроить самостоятельную систему наук о духе, ни приобрести влияние на жизнь. И вот, когда Конт, Стюарт Милль и Бокль попытались заново разрешить загадку мира истории путем перенесения на него естественнонаучных принципов и методов, историческая школа не пошла дальше бессильных протестов от имени воззрения, более жизненного и глубокого, но оказавшегося не способным ни к саморазвитию, ни к самообоснованию, в адрес воззрения, более скудного и приземленного, зато мастерски владеющего анализом. Противостояние Карлейля и других живых умов точной науке было как по силе своей ненависти, так и по скованности своего языка знамением такого положения вещей[3]. Отдельные исследователи из-за очевидной шаткости оснований наук о духе то возвращались к голой дескрипции, то довольствовались построением более или менее остроумных объективистских концепций, то снова кидались в объятия метафизики, которая верующему в нее обещает дать теоретические картины, имеющие силу преображать практическую жизнь.

Из ощущения этой сложившейся в науках о духе ситуации у меня выросло намерение попытаться философски обосновать принцип исторической школы и деятельность определяемых ею

сегодня конкретных наук об обществе, решив, таким образом, спор между этой исторической школой и абстрактными теориями. В моей работе меня мучили вопросы, которые, наверно, глубоко тревожат всякого думающего историка, юриста или политика. Так сами собой созрели у меня и потребность, и план обоснования наук о духе. Какова система положений, на которую в равной мере опираются и в которой получают надежное обоснование суждения историка, выводы экономиста, концепции правоведа? Восходит ли она к метафизике? Существуют ли такие вещи, как построенные на метафизических понятиях философия истории или естественное право? А если нет, то где прочная опора для той системы положений, которая могла бы придать частным наукам взаимосвязанность и строгость?

Ответы Конта и позитивистов, Стюарта Милля и эмпиристов на эти вопросы, как мне казалось, уродуют историческую действительность, чтобы подогнать ее под понятия и методы естественных наук. Реакция против них, гениально представленная в микрокосме Лотце[4], на мой взгляд, оправданную самостоятельность частных наук, плодотворную силу их опытных методов и достигнутую ими надежность обоснований приносит в жертву сентиментальной настроенности, которая в тоске по навеки утраченному душевному удовлетворению от познания стремится каким-то образом еще вернуть его. Только во внутреннем опыте, только в фактах сознания я видел прочную опору для своей мысли; и я очень надеюсь, что ни один читатель не освободит себя от необходимости проследить за ходом моего доказательства в этом пункте Всякая наука начинается с опыта, а всякий опыт изначально связан с состоянием нашего сознания, внутри которого он имеет место, и обусловлен целостностью нашей природы. Мы называем эту точку зрения — согласно которой невозможно выйти за рамки этой обусловленности, что было бы равносильно попытке глядеть без помощи глаз или направить познающий взор куда-то внутрь за пределы самого глаза, — теоретико-познавательной; современная наука никакой другой точки зрения принять и не может. И вот именно здесь, как мне стало очевидно, находит свое столь необходимое для исторической школы обоснование самостоятельность наук о духе. Ведь с этой точки зрения наш образ природы в целом оказывается простой тенью, которую отбрасывает скрытая от нас действительность, тогда как реальностью как она есть мы обладаем, наоборот, только в данных внутреннего опыта и в фактах сознания. Анализ этих фактов — средоточие наук о духе, и тем самым, как того и требует историческая школа, познание начал духовного мира не выходит из сферы этого мира, а науки о духе образуют самостоятельную систему.

Часто сближаясь в этих вопросах с теоретико-познавательной школой Локка, Юма и Канта, я, однако, вынужден был иначе, чем делала эта школа, понимать совокупность фактов сознания, в которой все мы одинаково усматриваем фундамент философии. Если отвлечься от немногочисленных и не получивших научной

разработки начинаний Гердера, Вильгельма Гумбольдта и им подобных, то предшествующая теория познания как в эмпиризме, так и в кантианстве объясняет опыт и познание исходя из фактов, принадлежащих к области голого представления. В жилах познающего субъекта, какого конструируют Локк, Юм и Кант, течет не настоящая кровь, а разжиженный сок разума в виде чисто мыслительной деятельности. Меня мои исторические и психологические занятия, посвященные человеку как целому, привели, однако, к тому, что человека в многообразии его сил и способностей, это воляще-чувствующе-представляющее существо, я стал брать за основу даже при объяснении познания и его понятий (таких, как внешний мир, время, субстанция, причина), хотя и кажется, будто познание прядет эти свои понятия исключительно из материи восприятия, представления и мышления. Метод нижеследующего исследования поэтому таков: каждую составную часть современного абстрактного, научного мышления я сопоставляю и пытаюсь связать с совокупностью человеческой природы, какою ее являют опыт, изучение языка и истории. И обнаруживается следующее: важнейшие составляющие нашего образа действительности и нашего познания ее, — а именно: живое единство личности, внешний мир, индивиды вне нас, их жизнь во времени, их взаимодействие — все может быть объяснено исходя из этой совокупности человеческой природы, которая в воле, ощущении и представлении лишь развертывает различные свои аспекты. Не постулирование окостенелой априорной способности познания, а лишь отталкивающаяся от цельности нашего существа наука об историческом развитии способна дать ответы на вопросы, которые все мы предъявляем философии.

Здесь, по-видимому, находит свое разрешение упрямейшая из загадок, связанных с искомым обоснованием, — вопрос об источнике и правомерности нашего убеждения в реальности внешнего мира. Для чистого представления внешний мир всегда остается лишь феноменом; напротив, в нашем цельном воляще-чувствующе-представляющем существе наряду с нашей самостью нам одновременно и с ничуть не меньшей достоверностью дана заодно и эта внешняя действительность (то есть независимое от нас «другое», в полном отвлечении от своих пространственных определений) — дана в качестве жизни, а не в качестве чистого представления. Мы знаем об этом внешнем мире не благодаря умозаключению от следствий к причинам и не в силу соответствующего мыслительного процесса; наоборот, сами эти представления о следствии и причине — лишь результат абстрагирующего подхода к жизни нашей воли. Так расширяется горизонт опыта, который, как казалось вначале, дает нам сведения только о наших собственных внутренних представлениях; вместе с нашим жизненным единством нам сразу дан и целый внешний мир, даны и другие жизненные единства [...]

Должен заметить, что я не побоялся известной обстоятельности, желая соотнести нашу главную идею и главные положения

нашего теоретико-познавательного обоснования наук о духе с различными сторонами научной мысли современности и тем самым многократно ее проверить. [...] Подробность исторической части объясняется не только практической необходимостью введения, но и моим убеждением в важности наряду с теоретико-познавательным самоосмыслением еще и исторического. Сходное убеждение дает о себе знать в захватившем уже несколько поколений пристрастии к истории философии, равно как в попытках Гегеля, позднего Шеллинга и Конта дать своим системам историческое обоснование. Оправданность этого убеждения становится еще очевидней с точки зрения исторической эволюции.

В самом деле, история духовного развития являет в ярком солнечном свете возрастание того же самого древа, чьи корни призвано отыскивать под землей наше теоретико-познавательное обоснование.

Такая постановка проблемы заставила меня пройти через весьма различные области знания, поэтому у меня обязательно будет обнаружено немало ошибок. Хорошо, если моя работа сможет хотя бы отчасти решить свою задачу: привести к единству содержание тех исторических и системных понятий, которые необходимы правоведу и политику, теологу и исследователю истории в качестве основоположения для плодотворной работы в конкретных науках [...]

I. ЗАМЫСЕЛ ДАННОГО ВВЕДЕНИЯ В НАУКИ О ДУХЕ

После знаменитых работ Бэкона сочинения, трактующие о принципах и методах естественных наук и таким путем вводящие в их изучение, создавались прежде всего исследователями природы; известнейшее среди них принадлежит сэру Джону Гершелю[5]. Представляется необходимым оказать подобную же услугу тем, кто занимается историей, политикой, правоведением или политической экономией, теологией, литературой или искусством. Люди, посвятившие себя названным наукам, обычно движимы практическими потребностями общества, целями специального образования, которое в интересах общества вооружает его руководящие органы соразмерными их задаче познаниями. Однако это специальное образование позволит отдельным людям достичь сколько-нибудь выдающихся результатов лишь в той мере, в какой оно выходит за пределы чисто технических навыков. Общество можно сравнить с большим машинным производством, функционирующим благодаря усилиям бесчисленных обслуживающих его лиц; человек со специализированными техническими навыками в своей частной профессии, как бы превосходно он ни владел ею, находится внутри этого производства в положении рабочего, всю жизнь занятого при каком-то отдельном механизме и не знающего, какие силы приводят его в движение, не имеющего никакого представления о других частях этого производства, об их взаимодействии на службе у целого. Он — обслуживающий общество инструмент, а

не сознательная формирующая его сила. В настоящем введении мы хотели облегчить для политика и правоведа, для теолога и педагога задачу осознания места правящих им законов и норм внутри целостной действительности человеческого общества, которому, в конечном счете, найдя приложение своим силам, ученый посвящает труд своей жизни.

Природа нашего предмета такова, что нужные для решения этой задачи знания восходят к истинам, которые должны быть положены в основу изучения как природы, так и исторически-социального мира. Будучи поставлена таким образом, наша задача коренится в потребностях практической жизни и вместе с тем соприкасается с проблемой, которую выдвигает чистая теория.

Науки, имеющие своим предметом исторически-социальную действительность, напряженнее, чем когда бы то ни было раньше, отыскивают свои взаимные связи и свое обоснование. Имманентные причины, действующие внутри отдельных позитивных наук, способствуют этому наряду с более мощными побуждениями, происходящими от потрясений общества со времени Французской революции. Познание действующих в обществе сил, причин, вызвавших его потрясение, имеющихся в нем ростков здорового прогресса стало вопросом жизни для нашей цивилизации. Недаром значение общественных наук по сравнению с естественными растет; в огромных масштабах нашей современной жизни происходит сдвиг в научных интересах, который подобен сдвигу, происшедшему в малых греческих полисах V—IV веков до рождества Христова, когда переворотами в этом сообществе государств были вызваны на свет как негативные теории софистического естественного права, так и, в противовес им, работы сократической школы о государстве.

II. НАУКИ О ДУХЕ — САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ЦЕЛОЕ РЯДОМ С НАУКАМИ О ПРИРОДЕ

Совокупность наук, имеющих своим предметом исторически-социальную действительность, получает в настоящей работе общее название «наук о духе». Идея этих наук, в силу которой они образуют единое целое, отграничение этого целого от естествознания со всей очевидностью и доказательностью смогут предстать только в ходе нашего исследования; здесь, в его начале, мы лишь означим смысл, в каком будем употреблять это выражение, и предварительно укажем на те обстоятельства, которые заставляют отграничивать единое целое наук о духе от наук о природе.

Под наукой в языке понимается система положений, где элементами являются понятия, то есть вполне определенные, в любом смысловом контексте постоянные и общезначимые выражения; где сочетания понятий обоснованны; где, наконец, в целях сообщения знаний каждая часть приводится в связь с целым, поскольку либо составная часть действительности благодаря этой связи положений начинает мыслиться в своей полноте, либо опре-

деленная отрасль человеческой деятельности достигает упорядоченности. Выражением «наука» мы обозначаем соответственно ту совокупность фактов духовного порядка, в которой обнаруживаются названные черты и применительно к которой обычно и употребляется слово «наука»; тем самым мы начинаем предварительно, в общих чертах представлять объем нашей задачи. Эти факты духовного порядка, которые исторически сложились в человечестве и на которые согласно общепринятому словоупотреблению распространяется название наук о человеке, истории и обществе, составляют действительность, подлежащую не овладению, но прежде всего нашему осмыслению. Эмпирический метод требует, чтобы ценность отдельных подходов, применяемых мышлением для разрешения своих задач, историко-критически устанавливалась на материале самих наук и чтобы природа познания в данной области проявлялась в ходе прямого наблюдения этого великого процесса, субъектом которого является само человечество. Подобный метод противоположен тому, который в последнее время чересчур часто применяется так называемыми позитивистами, выводящими понятие науки большей частью из логического определения знания по примеру естественнонаучных исследований и решающими исходя отсюда, какой интеллектуальной деятельности соответствует название и статус науки. Одни, исходя из произвольного понимания науки, близоруко и высокомерно отказывают в научном статусе историографии, как ее практиковали великие мастера; другие сочли необходимым приравнять науки, имеющие в качестве своей основы императивы, а не суждения о действительности, к познанию фактов действительности.

Сумма духовных явлений, подпадающая под понятие науки, обычно делится на две части; одна обозначается названием наук о природе; для другой, странным образом, общепризнанного обозначения не существует. Я присоединяюсь к словоупотреблению тех мыслителей, которые это второе полушарие интеллектуального глобуса именуют науками о духе[6]. Во-первых, обозначение это, не в последнюю очередь благодаря широкому распространению логики Джона Стюарта Милля, стало привычным и общепонятным. Во-вторых, при сравнении со всеми другими неподходящими обозначениями, между которыми приходится выбирать, оно оказывается наименее неподходящим. Конечно, оно крайне неполно выражает предмет данного исследования. Ведь факты духовной жизни не отделяются нами от психофизического жизненного целого человеческой природы.

Теория, претендующая на описание и анализ социально-исторических фактов, не вправе отвлечься от этой цельности человеческой природы и ограничить себя сферой духовного. Впрочем, выражение «науки о духе» разделяет этот свой недостаток с любым другим применявшимся здесь выражением; наука об обществе (социология), науки нравственные, исторические, историко-культурные — все эти обозначения страдают одним и тем же пороком: они слишком узки применительно к предмету, который

призваны выражать. А избранное нами название имеет то преимущество, что по крайней мере удовлетворительно очерчивает главный круг фактов, в реальной опоре на которые и осмысливается единство этих наук, и намечается их сфера, и достигается, пусть еще несовершенное, отграничение их от наук о природе.

Побудительное основание, породившее привычку отграничивать эти науки как единое целое от наук о природе, можно проследить вплоть до последней глубины и полноты человеческого самосознания. Еще и не думая исследовать происхождение духовной сферы, человек обнаруживает в своем самосознании такую суверенность воли, такое чувство ответственности за свои действия, такую способность все подчинить своей мысли и всему противостоять в неприступной крепости своей личностной свободы, которые отделяют его от всей природы *. Внутри природы он поистине ощущает себя, если употребить выражение Спинозы, как imperium in imperio [7]. И поскольку для него существует только то, что стало фактом его сознания, в этом его самодеятельном внутреннем духовном мире — вся ценность, вся цель его жизни, а в создании духовных реальностей — весь смысл его действий. Так среди царства природы он творит царство истории, где прямо в гуще объективной необходимости, какою предстает природа, бесчисленными искорками там и здесь проблескивает свобода; в противоположность механическому ходу природных изменений, в своем истоке всегда уже содержащих конечный результат, действия воли благодаря своей сосредоточенной силе и благодаря жертве, чья важность всегда непосредственно и опытно ощущается личностью, реально производят нечто, создают развитие как в индивиде, так и в человечестве, поднимаются выше той бесплодной и утомительной деятельности отражения в сознании природных процессов, которою чванятся идолопоклонники «умственного развития», видя здесь вершину исторического прогресса.

Метафизическая эпоха, для которой различие в способе объяснения природных явлений, с одной стороны, и исторических, с другой, тут же превращалось в различие объективных структур мирового целого, напрасно билась над выработкой и обоснованием формул, способных объективно закрепить это различие. Среди всех изменений, какие метафизика древних претерпела у мыслителей средневековья, самым значительным было то, что в связи с безраздельным господством религиозных и теологических духовных движений, которыми были захвачены эти мыслители, определение различия между миром духовных сущностей и миром тел, равно как определение отношения обоих этих миров к божеству, оказалось в самом средоточии их системы. Шедевр средневековой метафизики, «Summa de veritate catholiae fidei» Фомы Аквинско-

* Паскаль гениально выражает это жизненное чувство («Мысли», ч. I): «Все бедствия человека — доказательство его величия. Это бедствия благородного сеньора, несчастья свергнутого царя» (3). «Мы обладаем таким высоким представлением о человеческой душе, что не можем переносить, когда нас в душе презирают и когда ни одна душа нас не ценит» (5).

го, начиная со второй книги намечает такое расчленение сотворенного мира, в котором сущность (essentia, quidditas) отличается от бытия (esse), тогда как в боге то и другое тождественно *: в иерархии сотворенных существ верховным звеном необходимо выступают духовные субстанции, не составленные из материи и формы и принципиально бестелесные, — ангелы; от них отличаются интеллектуальные субстанции, или нетелесные сущностные формы, которые для полноты своих видов (конкретно — одного вида, а именно человеческого) нуждаются в теле; на этой ступени в борьбе против арабских философов Фома развертывает метафизику человеческого духа, влияние которой можно проследить вплоть до последних метафизических писателей наших дней **; от мира непреходящих субстанций у него отграничивается та часть сотворенных существ, сущность которой коренится в сопряжении формы с материей. Другие выдающиеся метафизические писатели поставили эту метафизику духа (рациональную психологию) в связь с механическим пониманием системы природы и с атомистической философией, когда последние достигли господства. Но все попытки на основе этого учения о субстанции с помощью новой концепции природы выстроить сколько-нибудь устойчивую картину соотношений между духом и телом провалились. Если исходя из ясности и четкости свойств тел в качестве пространственных величин Декарт выработал свое представление о природе как колоссальном механизме, если он брал наличное в этом целом количество движения за константу, то достаточно было допустить, что хотя бы одна единственная душа извне производит в этой материальной системе определенное движение, — и в его философские построения вторгалось противоречие. Причем непостижимость воздействия каких бы то ни было внепространственных субстанций на эту протяженную систему нисколько не смягчалась тем, что пространственное местоположение подобного взаимодействия он сосредоточивал в одной точке, словно таким путем можно было как-то устранить трудность. Авантюрность взгляда, согласно которому божество поддерживает эту игру взаимодействий своим постоянно возобновляющимся вмешательством, равно как и другого взгляда, согласно которому бог, наоборот, наподобие искуснейшего мастера с самого начала так отрегулировал и часы материальной системы, и часы духовного мира, чтобы природные процессы вызывали внутреннее ощущение, а волевой акт производил изменение во внешнем мире, с предельной ясностью доказала несовместимость новой метафизики природы с традиционной метафизикой духовных субстанций. Эта проблема как постоянный раздражающий стимул содействовала распаду метафизической позиции вообще. Ее распад завершится после предстоящего нам позднее осмысления того, что опыт самосознания служит исходным пунктом понятия субстанции, что таковое понятие возни-

* Сумма против язычников, I, гл. 22; ср. II, гл. 54.
** Кн. II, гл. 46 сл. [8]

кает при соотнесении этого опыта с внешними восприятиями познающего разумного субъекта и что все учение о духовных субстанциях есть просто-напросто перенесение задним числом сложившегося в подобной метаморфозе понятия субстанции на тот опыт, от которого оно происходит.

На место противоположности между материальными и духовными субстанциями выступила противоположность между внешним миром как ощущаемой данностью внешних восприятий (sensation) и внутренним миром как непосредственным материалом внутреннего осознания психических событий и действий (reflection). Старая проблема находит тем самым более скромную, но зато пригодную для эмпирического анализа формулировку. Новые и более совершенные методы позволяют описывать те самые переживания, которые в рациональной психологии с ее учением о субстанции не нашли последовательного научного выражения.

При первом приближении для конструирования самостоятельных наук о духе достаточно с новой критической позиции отделить от тех знаний, которые формируются путем осмысления внутренних связей из материала чувственных восприятий и только из него, другую область познания — специфическую сферу фактов, первоначально данных во внутреннем опыте, то есть без всякого содействия ощущений, а потом обретающих форму под воздействием внешних природных процессов и становящихся осмыслением этих процессов благодаря мыслительной операции, близкой заключению по аналогии. Так возникает обособленная область опыта, обретающая свой самостоятельный источник и свой материал во внутреннем переживании и потому, естественно, являющаяся предметом некоторой особой опытной науки. И пока никто не заявит, что он в состоянии вывести всю ту совокупность страстей, поэтических образов, творческого вымысла, которую мы называем жизнью Гёте, из строения его мозга и из свойств его тела, сделав ее таким образом более доступной пониманию, самостоятельный статус подобной науки не будет оспорен. А поскольку все для нас существующее держится на этом внутреннем опыте и все, что для нас обладает ценностью или является целью, дано нам как таковое только в переживании наших ощущений и движений воли, то в вышеописанной науке залегают первопринципы нашего познания, определяющие, в какой мере существует для нас природа, и первопринципы наших действий, объясняющие наличие целей, интересов и ценностей, — основы всякого нашего практического общения с природой.

Более глубокое обоснование самостоятельного статуса наук о духе наряду с науками о природе — а этот статус образует тот центр, вокруг которого в нашей работе выстраиваются науки о духе, — достигается у нас постепенно, по мере анализа цельного духовного переживания в его несравнимости с любым нашим опытом чувственного восприятия природы. Я лишь уточню здесь эту проблему, указав на два смысла, в каких можно говорить о несравнимости обеих этих областей реальности; соответственно и в

понятии о границах познания природы тоже обнаружатся два аспекта.

Один из наших лучших естествоиспытателей попробовал определить эти границы в вызвавшей много толков работе; недавно он еще точнее истолковал это определение границ своей науки *. Если, говорит он, мы мысленно сведем все изменения в телесном мире к движениям атомов, производимым константными силами их ядер, то познаем вселенную в естественнонаучном смысле Исследователь исходит из идеи Лапласа, что «дух, познавший все действующие на данный момент в природе силы и взаимное положение составляющих ее сущностей и к тому же достаточно глубокий для того, чтобы подвергнуть эти данные анализу, смог бы в одной и той же формуле охватить движения и величайших мировых тел, и легчайших атомов» **. Поскольку «слабым отображением подобного духа» можно считать человеческий ум астронома, Дю Буа-Реймон называет воображаемое Лапласом познание материальной системы «астрономическим». Отталкиваясь от этого представления, можно действительно прийти к очень точному пониманию границ, которыми очерчен порыв естественнонаучного духа.

Да будет позволено ввести в эту картину одно различение, касающееся границ познания природы. Поскольку действительность в качестве коррелята опыта дана нам через взаимодействие того или иного из наших чувств с внутренним опытом, обусловленное этим различие сфер опыта по их происхождению создает определенную несравнимость элементов нашего научного расчета между собой, не позволяющую выводить содержания, имеющие один источник, из содержаний, имеющих другой источник. Так, от свойств пространственных тел к представлению о материи мы приходим только через посредство осязания, дающего нам фактический опыт сопротивления вещества; каждое из чувств замкнуто внутри соотнесенного с ним круга качеств; а чтобы понять состояние сознания в какой-то данный момент, мы обязательно должны перейти от чувственного ощущения к ощущению наших внутренних состояний. Нам остается лишь принимать к сведению все эти данные в их несравнимости, обусловленной различием их источников, их содержание нам в конечном счете непонятно, все наше познание ограничивается констатацией опытно наблюдаемых нами аналогий между рядами последовательных или одновременных событий. Это — границы, заложенные в самих предпосылках нашего опыта, границы, имеющие место в любой области наук о природе: не внешние границы, на которые наталкивается познание природы, но имманентные самому опыту условия последнего. Наличие имманентных границ познания не ставит совершенно никаких помех процессу нашего познания. Если назвать понимани-

---

* Du Bois-Reymond E Über die Grenzen des Naturerkennens. 1872; Du Bois-Reymond E Die sieben Weltratsel 1881

** Laplace P Essai sur les probabilités Paris, 1814 P 3.

ем полную прозрачность восприятия определенной системы, то, пожалуй, здесь можно говорить о пределах, на которые наталкивается такое понимание; но независимо от того, подчиняет ли наука своим расчетам, возводящим изменения в действительности к движениям атомов, ощущаемые качества или факты сознания, — лишь бы они ей подчинялись, — вышеупомянутая невыводимость не представляет никакого препятствия для ее операций: я одинаково не могу найти переход от чисто математической определенности или количества движения ни к цвету или тону, ни к процессу в сознании; голубой свет настолько же не проясняется для меня знанием числа его колебаний, насколько отрицательное суждение — знанием сопутствующих ему процессов в мозге. Поскольку физика оставляет на долю физиологии объяснение чувственно воспринимаемого качества «голубой», а физиология, тоже не располагая в движении материальных частиц подходящим средством для волшебного воссоздания голубизны, передает задачу психологии, то в конце концов, словно после манипуляций фокусника, все оказывается снова на руках у психологии. А сама по себе гипотеза, внушающая нам, что качества возникают в процессе ощущения, есть прежде всего лишь вспомогательное средство для расчета, который сводит изменения в действительном мире, как они даны в моем опыте, к одному определенному классу изменений внутри этого опыта, составляющему частицу всего содержания опыта, чтобы ради удобства познания вынести эти изменения как бы на одну плоскость. Если бы удалось заменить конкретно определенные содержания, занимающие фиксированное место в системе механического рассмотрения природы, константными и конкретно определенными содержаниями сознания так, чтобы, не противореча системе механических закономерностей, можно было привести процессы сознания в безупречную связь с данными опыта, эти процессы сознания тотчас оказались бы подчинены системе познания природы ничуть не меньше, чем какие-нибудь звук или краска.

Именно тут, однако, несравнимость материальных и духовных процессов дает о себе знать в совершенно другом смысле, ставя перед познанием природы границы совсем иного характера. Невозможность выведения фактов духовной жизни из фактов механического природного порядка, коренящаяся в различии происхождения тех и других, пока еще не мешает включению первых в систему последних. Лишь если несравнимость между соотношениями внутри духовного мира и закономерностями природных явлений оказывается такого рода, что подчинение духовных фактов фактам, фиксируемым в ходе познания механической природы, совершенно исключается, — лишь тогда доказано существование не только имманентных границ опытного познания, но и границ, у которых познание природы кончается и начинается самостоятельная, вырастающая из своего собственного средоточия, наука о духе. Дело сводится, таким образом, к установлению определенного рода несравнимости между связями духовных явлений и зако-

номерностями материальных процессов, когда подчиненный статус первых, то есть представление о них как о свойствах или аспектах материи, исключается и когда, стало быть, речь по необходимости заходит о несходстве совсем другого рода, не похожем на то, какое имеет место между отдельными областями материальных законов, как их излагают математика, физика, химия и физиология, логически все более упорядочиваемые в своих соотношениях [...] Именно из этого убеждения исходят, когда на фактах самосознания и связанного с ним единства сознания, на проявлениях свободы и связанных с ними нравственных деяниях показывают индивидуальную несравнимость жизни духа, в противоположность пространственной расчлененности и делимости материи, в противоположность механической необходимости, которой повинуется в своих действиях каждая отдельно взятая частица материи. Первые попытки на основании фактов сознания и свободы воли найти формулировку для этого рода несравнимости духовных явлений с порядком природы имели место почти так же давно, как строгая рефлексия об отношении духа к природе.

Поскольку это различие между имманентными границами опыта, с одной стороны, и границами подчинения разного рода фактов системе познания природы, с другой, находит себе место в выкладках знаменитого естествоиспытателя, постольку понятия «граница» и «необъяснимость» приобретают точно очерченный смысл и тем самым исчезают трудности, заставлявшие так много говорить о себе в ходе вызванной его предыдущим сочинением дискуссии о границах познания природы. Наличие имманентных границ научного опыта никоим образом не решает вопроса о введении духовных явлений в контекст познания материи: когда, как это делалось Геккелем и другими исследователями, предпринимается попытка постулировать наличие психической жизни в элементарных составных частях, из которых строится организм, и на этом основании обеспечить подчинение духовных явлений законам природы, то подобная попытка пока еще ничуть не противоречит признанию имманентных границ всякого опыта; противоречия выявляются только упомянутым у нас выше вторым родом исследования границ познания природы. Недаром и Дю Буа-Реймон переходит к исследованию этого второго рода и пользуется при ведении своего доказательства как аргументом единства сознания, так и аргументом спонтанности воли. Что «духовные процессы никогда невозможно понять исходя из их материальных условий» *, он доказывает следующим образом. Даже после исчерпывающего познания всех частиц материальной системы, их взаимного положения и их движений все равно остается совершенно непонятно, почему определенному числу атомов углерода, водорода, азота и кислорода не безразлично, как они расположены и куда движутся. Необъяснимость духовного ничуть не снимается, если мы заранее наделим сознанием, наподобие монад, каждую из

* Du Bois-Reymond E. Über die Grenzen S. 28

элементарных частиц: на основании такого допущения все равно нельзя объяснить единство индивидуального сознания *. Сам доказываемый Дю Буа-Реймоном тезис уже содержит в словах «никогда невозможно понять» двоякий смысл, и двоякость имеет следствием появление в ходе доказательства двух параллельных аргументов совершенно различной силы. Ученый утверждает, во-первых, что попытка выведения фактов духовной жизни из материальных процессов (сегодня она дискредитирована как грубый материализм и если предпринимается, то лишь в форме допущения психических свойств у элементарных частиц) не может привести к стиранию имманентных границ всякого опыта; это, несомненно, так, однако неподчинение духа природе отсюда еще не вытекает. И он утверждает, во-вторых, что такая попытка обречена на провал перед лицом противоречия, существующего между нашими представлениями о материи и присущим нашему сознанию единством. В своей позднейшей полемике с Геккелем Дю Буа-Реймон дополняет этот аргумент другим: при подобном допущении возникает еще одно противоречие, а именно между полной механической детерминированностью материальной частицы внутриприродными взаимосвязями и переживанием спонтанности воли; «воля» (частиц материи), которая «волит, нравится ей это или нет, причем волит в прямой пропорциональной зависимости от произведения масс и в обратной пропорциональной зависимости от квадрата расстояния» **, — это contradictio in adiecto [9].

III. ОТНОШЕНИЕ ЦЕЛОГО НАУК О ДУХЕ К ЦЕЛОМУ НАУК О ПРИРОДЕ

И все же в более широком аспекте науки о духе охватывают собой факты природы и имеют своей основой познание природы.

Если вообразить себе чисто духовные существа внутри состоящего лишь из таких же существ царства личностей, то их возникновение, их рост и развитие, равно как их исчезновение (как ни представлять себе фон, на котором они возникают и с которым они снова сливаются), окажутся привязаны к условиям духовного порядка; их благосостояние будет корениться в их отношении к духовному миру; их взаимосвязи, их взаимодействия будут осуществляться чисто духовными средствами, и непреходящие результаты их действий будут тоже чисто духовного рода; даже их уход из царства личностей будет иметь свое основание в духовной сфере. Система таких индивидов будет предметом чистой науки о духе. На деле индивид возникает, сохраняет себя и развивается на основе животного организма с его функциями и его отношениями к окружающим природным процессам; жизненное чувство индивида, по крайней мере отчасти, коренится в этих функциях; его

---

* Ibid. S. 29, 30. Ср.: Du Bois-Reymond E. Die sieben Welträtsel... S 7.

** Ibid. S. 8.

впечатления обусловлены органами чувств и воздействиями на них со стороны внешнего мира; богатство и подвижность его представлений, сила и направление его волевых актов обнаруживают многообразную зависимость от изменений в его нервной системе. Движения его воли вызывают сокращение мышечных волокон, так что его воздействие на внешнюю среду привязано к сдвигам в относительном расположении материальных частиц его организма; непреходящие результаты его волевых усилий существуют лишь в форме изменений внутри материального мира. Таким образом, духовную жизнь человека лишь в абстракции можно выделить из психофизического жизненного единства, в качестве какового перед нами выступает человеческое существование и человеческая жизнь. Система таких жизненных единств суммируется в действительность, составляющую предмет историко-общественных наук.

Человек, это жизненное единство, в силу двоякости нашего восприятия (независимо от того, как обстоит дело в метафизическом аспекте) существует для нас по внутреннему самоощущению как система духовных явлений, а по свидетельству чувств, наоборот,— как телесное целое. Внутреннее самоощущение и внешнее восприятие никогда не осуществляются в одном и том же акте, а потому факт духовной жизни никогда не дан нам одновременно с фактом нашей телесной жизни. Отсюда с необходимостью вытекают две разные и не сводимые друг к другу точки зрения, в то время как научное рассмотрение стремится охватить духовные явления и телесный мир в их цельности, выражением которой является психофизическое единство жизни. Если я буду исходить из внутреннего опыта, то обнаружу, что весь внешний мир целиком дан в моем сознании, что законы этого природного целого обусловливаются моим сознанием и в этом смысле как бы зависимы от него. Такова точка зрения, которую немецкая философия на границе XVIII и XIX веков назвала трансцендентальной философией. Если, напротив, я рассмотрю систему природы, предстающую моему естественному восприятию в качестве реальности, если я обнаружу, что психические явления включены и во временну́ю последовательность этого внешнего мира, и в его пространственную структуру, если я замечу, что изменения духовной жизни зависят от вмешательства, производимого самой природой или экспериментом и выражающегося в материальных изменениях, насколько они воздействуют на нервную систему, то наблюдение над развитием жизни и над ее патологическими состояниями развернет приобретенный мною опыт во всеобъемлющую картину обусловленности духовного телесным, — и тогда возникнет мировосприятие естествоиспытателя, который пробивается от внешнего к внутреннему, от материального изменения к духовному изменению. Итак, антагонизм между философом и естествоиспытателем оказывается обусловлен противоположностью их отправных точек. [...]

Психофизическое единство постоянно воспринимает опосредованные нервной системой воздействия со стороны универсальных

природных процессов и, в свою очередь, оказывает воздействие на последние. Однако природа этого единства такова, что исходящие от него воздействия выступают преимущественно в качестве практики, руководствующейся определенными целями. Поэтому для нашего психофизического единства природные процессы и их особенности сами могут, с одной стороны, играть ведущую роль в формировании целей, а с другой стороны, эти процессы входят в систему средств для достижения поставленных целей. Таким образом, даже тогда, когда мы *волим,* когда мы воздействуем на природу, мы зависим от природных взаимосвязей — именно потому, что наше существо образуют не слепые силы, а воля, суверенно полагающая свои цели. Психофизические единства тем самым стоят по отношению к природным процессам в двоякой зависимости. С одной стороны, начиная с положения земли внутри космического целого, эти процессы в качестве системы причин обусловливают всю социально-историческую действительность, и великая проблема соотношения между контекстом природы и свободой социально-исторического человека распадается для эмпирического исследователя на бесчисленные частные вопросы, затрагивающие соотношение между фактами духа и воздействиями природы. С другой стороны, однако, цели, поставленные перед собой царством свободных личностей, требуют обратного воздействия на природу, на землю, рассматриваемую человеком в качестве своего жилища, в котором он активно устраивается, и это обратное воздействие тоже привязано к закономерностям природного целого, поскольку их использует. Все цели человека принадлежат исключительно духовной жизни как таковой, ибо только она для него по-настоящему важна; однако средства для достижения целей изыскиваются внутри системы природы. Как зачастую неприметно изменение, которое творческая сила духа вызывает во внешнем мире, — и, однако, только через его посредство сотворенная духовная ценность может стать значимой также и для других людей. Так, несколько страничек, скудный материальный остаток глубочайшей мыслительной работы древних в направлении признания подвижности земли, попав в руки Коперника, стали исходной точкой для целой революции в нашем миросозерцании.

Отсюда ясно, насколько условно отграничение двух классов наук друг от друга. Поэтому бесплодны, например, споры вокруг статуса общего языкознания. Знания того и другого классов постоянно смешиваются друг с другом в обеих пограничных областях между изучением природы и изучением духовных явлений, — и там, где система природы воздействует на развитие области духа, и там, где природное испытывает воздействие духовного или служит промежуточной средой для воздействия на других носителей духовного. Познания наук о природе смешиваются с познаниями наук о духе. При этом, сообразно двум видам воздействия природных процессов на духовную жизнь, познание воспитующего влияния природы на нас часто переплетается с констатацией влияния, оказываемого ею в качестве простого матери-

ала практики. Например, изучение природных законов звукообразования составляет важную часть грамматики и музыкальной теории; а кроме того, гений языка или музыки еще и творчески зависим от тех же природных законов, и исследование его творчества требует понимания такой его зависимости.

Здесь проясняется также, почему познание условий, диктуемых природой и разрабатываемых наукой о природе, в широком смысле составляет основу для изучения духовных явлений. Как развитие отдельного человека, так и распространение человечества по всей земле и строительство им своей исторической судьбы обусловлено всей совокупностью космоса. [...]

Проблема отношения наук о духе к познанию природы может, однако, считаться разрешенной только тогда, когда наше исходное противоречие — между трансцендентальной точкой зрения, для которой природа обусловлена сознанием, и объективной эмпирической точкой зрения, для которой развитие духовного обусловлено совокупностью природы, — будет снято. Задача эта составляет одну сторону гносеологической проблемы. Если поставить ее изолированно, только для наук о духе, то убедительное для всех разрешение ее не кажется невозможным. Пути разрешения могли бы быть таковы: доказательство объективной реальности внутреннего опыта; подтверждение реальности внешнего мира; потом в этом внешнем мире благодаря процессу переноса в него нашей внутренней жизни получают место духовные явления и духовные сущности; как на минуту ослепленный взглядом на солнце глаз проецирует образ солнца в разнообразнейшей расцветке на разнообразнейшие места в пространстве, так каждое наше восприятие размножает образ нашей внутренней жизни и переносит его в бесчисленных разновидностях на различные точки окружающего нас природного целого; а логически этот процесс можно изобразить и обосновать как заключение по аналогии от непосредственной и изначальной, только нам доступной данности внутренней жизни через посредство представлений о сопутствующем ей внешнем выражении внутреннего — к тому, что лежит в основе внешнего мира и сходным образом соотносится с соответствующими ему проявлениями. Чем бы ни была природа сама по себе, изучение причин духовных явлений вполне может удовлетвориться тем, что природные явления всегда можно понимать и использовать как знаки подлинной действительности, а пространственно-временные закономерности природы — как знаки таковых же закономерностей действительности. Стоит вступить в мир духа и исследовать природу постольку, поскольку она является содержанием духа и поскольку она в качестве цели или средства переплетена со свободной волей, как она сразу же станет для духа тем, чем она в нем и для него является, а что́ она есть сама по себе, будет совершенно безразлично. Довольно того, что в своей практике дух может рассчитывать на ее закономерности, как они ему даны и доступны, и наслаждаться ее прекрасной видимостью.

IV. ОБЗОР НАУК О ДУХЕ

Приступающему вместе с нами к рассмотрению наук о духе мы должны попытаться дать предварительное представление о всем объеме этого второго полушария интеллектуального глобуса, определив таким путем задачу настоящей работы.

Науки о духе еще не конституировались как целое и не могут образовать такую систему, где отдельные истины были бы упорядочены сообразно своей зависимости от других истин и от опыта.

Эти науки выросли в практике самой жизни, развились под влиянием требований специального образования, и система университетских факультетов, служащих обучению профессиям, является естественно развившейся формой их взаимосвязи. Их первые понятия и законы были нащупаны большей частью в ходе отправления социальных функций. Иеринг показал, как юридическая мысль сформулировала основополагающие понятия римского права в процессе сознательной духовной работы, осуществлявшейся в самой жизни правовых учреждений [10]. Точно так же и анализ древнейших греческих конституций обнаруживает в них конденсат поразительно сильной и самосознательной политической мысли на базе отчетливых понятий и норм. Основополагающая идея, согласно которой свобода индивида связана с долей его участия в политической власти, а эта доля регулируется государственным правопорядком и соразмерна служению индивида общественному целому, сперва стала руководящей идеей самого по себе политического искусства; потом великим теоретикам сократической школы осталось лишь разработать ее в научном контексте. Развитие всеобъемлющих научных теорий опиралось впоследствии преимущественно на нужды специального образования правящих сословий. Так, уже в Греции задачи высшего политического образования в эпоху софистов вызвали к жизни риторику и политику, и у новых народов история большинства наук о духе обнаруживает преобладающее влияние того же основополагающего обстоятельства. Литература римлян, посвященная их общественному устройству, обязана своей первоначальной древнейшей структурой тому, что она создавалась в виде инструкций для жреческого сословия и для отдельных государственных служащих*. Система тех наук о духе, которые заключают в себе основы профессиональных умений правящих органов общества, равно как закрепление этой системы в энциклопедических трудах тоже выросли в конечном счете из потребности обзорно представить все необходимое для такой профессиональной подготовки, и наиболее естественная форма этих энциклопедических обзоров, как мастерски показал на примере теологии Шлейермахер, всегда совпадает с членением совокупности наук, сознательно исходящим из названной практической цели [...]

Попытки выйти за пределы практики и открыть универсальное

---

* Mommsen Th. Römisches Staatsrecht. I, 3.

членение наук, имеющих предметом социально-историческую действительность, исходили от философии. Поскольку они были направлены на то, чтобы вывести систему наук из метафизических начал, их постигла судьба всякой метафизики. Более совершенным методом пользовался уже Бэкон, который поставил существующие науки о духе в связь с задачей опытного познания действительности, измеряя как их достижения, так и их недостатки степенью соответствия этой задаче. Коменский в своей пансофии [11] намеревался на почве внутренней зависимости истин друг от друга выстроить последовательность, в какой они должны охватываться преподаванием, и, открыв таким путем в противовес ложному идеалу формального образования основополагающую идею будущей педагогики (которая, к сожалению, еще и сегодня остается проектом), подготовил своим принципом взаимозависимости истин адекватное членение наук. Когда Огюст Конт подверг исследованию связь между логическим отношением зависимости, определяющим взаимоотношения наук, и исторической последовательностью их возникновения [12], он создал основу для подлинной философии наук. В конституировании наук об исторически-социальной действительности он видел цель своего великого труда, и его работа на деле вызвала сильнейшее движение в этом направлении: Милль, Литтре, Герберт Спенсер взялись за проблему взаимосвязи историко-социальных наук. Их работы дают человеку, погружающемуся в науки о духе, перспективу совсем другого рода, чем система профессий и обучения им. Эти мыслители ставят науки о духе в связь с задачей познания, берут проблему в ее полном объеме и стремятся разрешить ее в рамках научной конструкции, охватывающей всю историко-социальную действительность. И все же, захваченные царящей сегодня среди англичан и французов страстью к авантюристическим научным построениям, лишенные глубокого чувства исторической действительности, способного вырасти лишь после многолетних занятий частными конкретными исследованиями, позитивисты прошли мимо как раз той исходной точки для своих трудов, которая могла бы соответствовать их же собственному принципу установления связей между отдельными науками. Им следовало начать свою работу с того, чтобы разобраться в архитектонике колоссального, шаг за шагом подновляемого изнутри, тысячелетиями по крупицам возводимого здания позитивных наук о духе, путем углубления в его строительный план понять его смысл и со здравым уважением к действующему в истории разуму воздать должное многообразию фактических путей развития этих наук. Они же воздвигли временную постройку, которая не прочнее, чем отчаянные спекуляции о природе какого-нибудь Окена или Шеллинга [13]. И так оказалось, что развернутые из метафизического первопринципа немецкие философии духа — Гегеля, Шлейермахера и позднего Шеллинга — с большей глубиной интуиции оценивают приобретения позитивных наук о духе, чем это сделано в работах позитивных философов [..]

Науки о духе не образуют логически устроенного целого, которое было бы аналогично системе познания природы; их совокупность развивалась иначе и должна впредь рассматриваться так, как она исторически выросла.

V. ИХ МАТЕРИАЛ

Материал этих наук составляет исторически-социальная действительность, насколько она сохранилась в сознании человечества в виде исторических сведений и стала доступна для науки в форме общественных знаний, выходящих за пределы сиюминутной ситуации. Как ни необъятен этот материал, он все же явно неполон. Интересы, никоим образом не созвучные требованиям науки, обстоятельства передачи сведений, не имеющие к этим требованиям ни малейшего отношения, обусловили теперешний объем наших исторических познаний. С тех самых времен, когда собравшиеся у костра соплеменники и соратники говорили между собой о деяниях своих героев и о божественном происхождении своего племени, животрепещущие интересы коллектива всегда заставляли вырывать из темного потока повседневной человеческой жизни отдельные факты и сохранять их. Интересы позднейшего времени и стечение исторических обстоятельств определили, каким из этих фактов было суждено дойти до нас. Историография как свободное искусство изложения охватывает одну изолированную часть этого неизмеримого целого, которая с той или иной точки зрения кажется представляющей интерес. Кроме того, сегодняшнее общество живет, так сказать, на наслоениях и обломках прошлого; отложения прошлой работы культуры в языке и народных предрассудках, в нравственности и праве, а также в материальных изменениях, не поддающихся письменному учету, — все это составляет живое предание, которое неоценимым образом подкрепляет собой письменную традицию. Однако сохранение традиции тоже диктуется стечением исторических обстоятельств[14] [...]

Необозримость всей массы этого непомерно большого материала не только подчеркивает его неполноту, но и в немалой мере способствует даже увеличению последней. Когда человеческий дух начал подчинять действительность своей мысли, он обратился, влекомый изумлением, прежде всего к небу; его захватил этот простертый над нами свод, как бы покоящийся на кольце горизонта, — всегда и повсюду окружающее человека, сплоченное в себе пространственное целое; так и в восточных странах, и в Европе ориентирование по небосводу стало исходной точкой научного исследования. Космос духовных явлений в своей неизмеримости открывается не взору, а только сосредоточенному духу исследователя, обнаруживаясь в той или иной своей части, когда исследователь сопоставляет, проверяет и констатирует факты; он выстраивается во внутреннем пространстве души. Критический анализ традиции, установление фактов, собирание их составляют первую огромную задачу наук о духе. Филология разработала

образцовую технику в занятиях труднейшим и прекраснейшим историческим материалом, классической древностью, а сейчас та же задача отчасти решается в бесчисленных специальных разысканиях, отчасти входит составной частью в более глубоко задуманные исследования. Эта чистая дескрипция исторически-социальной действительности, имеющая целью на основании физики земли в сочетании с географией дать пространственно-временно́е описание структуры духовных явлений и их различий на всей земле в целом, может стать наглядной лишь путем сведения всего к четкой пространственной мере, к числовым соотношениям, к временны́м определениям, лишь с помощью вспомогательных средств графического изображения. Простое собирание и анализ материала постепенно переходит, таким образом, в его продуманную обработку и расчленение.

VI ТРИ КЛАССА ВЫСКАЗЫВАНИЙ В НИХ

Науки о духе, в своей реальности и в своей практике повинуясь тому конкретному разуму, который действовал и в их истории (вопреки мнениям смелых архитекторов, желающих отстроить их заново), сочетают в себе три различных класса высказываний. Одни дают слово действительности, как она представлена в восприятии; они содержат историческую компоненту познания. Другие развертывают вычленяемые путем абстрагирования закономерности в поведении содержательных частей этой действительности; они образуют теоретическую составляющую познания Наконец, третьи выражают оценочные суждения и предписывают правила; в них заключена практическая компонента наук о духе. Факты, теоремы, оценочные суждения и правила — из этих трех классов высказываний состоят науки о духе. И взаимосвязь между историческим, абстрактно-теоретическим и практическим направлениями мысли пронизывает науки о духе как общая им всем основная черта Понимание частного, индивидуального служит в них (поскольку они являют собой постоянное опровержение тезиса Спинозы о том, что omnis determinatio est negatio [15]) конечной целью не в меньшей мере, чем разработка абстрактных закономерностей. От своих первых корней в сознании вплоть до высших вершин система оценочных суждений и императивов не зависит от первых двух классов высказываний. Взаимосвязь трех перечисленных задач внутри мыслящего сознания обнаруживается лишь в ходе теоретико-познавательного анализа (и шире: самоосмысления). Во всяком случае, уже самые начальные высказывания о действительности изолированы от оценочных суждений и императивов; так выявляются два рода изначально различных положений. И вместе с тем необходимо понять, что это различие внутри наук о духе имеет следствием двоякую связь между ними. Со своих первых шагов науки о духе не только изучают существующее, но и несут в себе сознательную систему оценочных суждений и императивов, куда входят ценности, идеалы, нормы, ориентации,

образы будущего. Политическое суждение, дискредитирующее определенный общественный институт, не истинно и не ложно, а правильно или неправильно в смысле оценки направленности этого института, его цели; истинным или ложным со своей стороны может оказаться такое политическое суждение, которое выясняет отношения данного института к другим социальным учреждениям. Лишь когда понимание этих обстоятельств станет определяющим для теории закона, высказывания и суждения, возникнет теоретико-познавательное обоснование, не загоняющее науки о духе в теснину обязательных абстрактных закономерностей по аналогии с естествознанием и не калечащее их этим, а постигающее и обосновывающее их такими, какими они стали в процессе своего исторического роста.

VII. ОБОСОБЛЕНИЕ ЧАСТНЫХ НАУК ИЗ ИСТОРИКО-СОЦИАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Назначение наук о духе — уловить единичное, индивидуальное в исторически-социальной действительности, распознать действующие тут закономерности, установить цели и нормы ее дальнейшего развития — может быть исполнено лишь с помощью искусственных приемов мышления, с помощью анализа и абстрагирования. Абстрактная формула, позволяющая отвлечься от определенных сторон факта, развернув взамен другие, не единственная и последняя цель этих наук, а их незаменимое вспомогательное средство. Как абстрагирующее познание не должно поглощать в себе другие самостоятельные цели этих наук, так, со своей стороны, ни историческое или теоретическое познание, ни выявление фактически нормирующих общество правил не должны лишать прав абстрагирующее познание. Распря между исторической и абстрактной школами возникла потому, что абстрактная школа совершила первую, а историческая — вторую из вышеназванных ошибок. Каждая специальная наука возникает лишь благодаря искусственным приемам вычленения какого-то частичного содержания из историко-социальной действительности. Даже историография отвлекается от тех сторон в жизни отдельных людей и общества, которые в изображаемую эпоху были такими же, как и во все другие эпохи. ее взгляд направлен на отличительное и неповторимое. Отдельный историк может здесь и обмануться, поскольку из такой направленности взгляда вытекает отбор каких-то одних черточек в его источниках; но если сравнить конкретный результат исторического рассмотрения с полным фактическим содержанием социально-исторической действительности, то придется признать наличие избирательного подхода. Отсюда следует та важная истина, что всякая специальная наука познает социально-историческую действительность лишь относительно и нуждается в своем восполнении другими науками. Размежевание этих наук, их здоровый рост в условиях специализации зависят поэтому от понимания того, как каждая их истина связана с це-

лостной действительностью, от постоянного сознания того, что эти истины вообще имеют место только в силу абстрагирования и что в меру их абстрактности им присуща ограниченная познавательная ценность. Отсюда можно предположить, с помощью каких фундаментальных расчленений частные науки о духе стремятся овладеть своим необъятным предметом.

VIII. НАУКИ О ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ИНДИВИДАХ КАК ОБ ЭЛЕМЕНТАХ ЭТОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

В жизненных единствах, в психофизических индивидах анализ обнаруживает те элементы, из которых выстраиваются общество и история, а изучение этих жизненных единств образует самую основную группу наук о духе. Наукам о природе в качестве исходной точки их исследования дана чувственно воспринимаемая видимость разновеликих тел, которые движутся в пространстве, распространяются и расширяются, сжимаются и уменьшаются, существуя среди всех этих изменений своих свойств. Более верные взгляды на состав материи внедрялись лишь постепенно. В этом смысле гораздо более благоприятно соотношение между историко-социальной действительностью и интеллигенцией. Последней в ней же самой непосредственно дано то единство, которое является первоэлементом в сложном здании общества, тогда как в естественных науках такой первоэлемент надо еще выводить посредством умозаключений. Субъектами, к которым мышление согласно своему непременному закону привязывает предикаты, кирпичики всякого познания, в естественных науках являются элементы, лишь гипотетически добываемые путем анализа внешней действительности, дробления, расщепления вещей; в науках о духе элементами являются реальные единства, фактически данные во внутреннем опыте. Естествознание конструирует материю из малых элементарных частиц, не способных уже ни к какому самостоятельному существованию, мыслимых лишь в качестве составных частей молекулы; единства, взаимодействующие внутри на диво переплетенного целого истории и общества, суть индивиды, психофизические цельности, каждая из которых отличается от всякой другой, каждая — целый мир. Ведь в конце концов мир нигде и не существует, кроме как в представлении подобного индивида. Эту неизмеримость всякого психофизического целого, по сути дела заключающую в себе неизмеримость природы, иллюстрирует анализ мира представлений: из ощущений и мыслей здесь выстраивается отдельное воззрение, а потом, какое бы множество элементов ни вошло в него, оно само входит как простой элемент в осознанные продукты сочетания или разделения представлений. И уникальность каждого такого обособленного индивида, действующего в той или иной точке неизмеримого духовного космоса, можно в соответствии с тезисом individuum est ineffabile[16] проследить вплоть до его отдельных составных частей, благодаря чему она впервые приоткрывается в своем полном значении.

Теорией этих психофизических жизненных единств являются антропология и психология. Их материал — сумма истории и жизненного опыта; причем постоянно растущую важность для них будут иметь данные изучения психологии массовых движений. Использование всей сокровищницы фактов, составляющих общий материал наук о духе, присуще истинной психологии в такой же мере, как и теориям, о которых пойдет речь непосредственно ниже, и историографии. При всем том, однако, не следует упускать из виду: вне составляющих предмет психологии психических единств для нашего опыта вообще не существует никаких духовных явлений. Поскольку психология далеко не включает в себя все факты, являющиеся предметом наук о духе или (что то же) эмпирически наблюдаемые нами при изучении психических единств, то получается, что психология имеет предметом лишь часть того, что происходит в каждом отдельном индивиде. Поэтому лишь в порядке абстрагирования ее можно отделить от общей науки об историко-социальной действительности и лишь в постоянной соотнесенности с последней ее можно развивать. Конечно, психофизическое единство замкнуто в себе благодаря тому, что целью для него является лишь постановление его собственной воли, ценностью — только то, что ощущается им как таковая, а действительностью и истиной — только то, что способно засвидетельствовать свою достоверность и очевидность перед его сознанием. Но, с другой стороны, как ни замкнуто, как ни уверенно в своем самосознающем единстве это целое, оно выступает лишь в контексте общественной действительности: оно организуется под воздействиями извне и, в свою очередь, действует вовне; все его содержание — это лишь изолированная и преходящая структура, выступающая внутри всеобъемлющего духовного содержания истории и общества; больше того, высшая черта его сущности — та, благодаря которой оно живет в чем-то, что не является им самим. Предметом психологии всегда оказывается, таким образом, лишь индивид, вычлененный из живого контекста исторически-социальной действительности, и этой науке остается лишь устанавливать способом абстрагирования общие свойства, обнаруживаемые отдельными психическими сущностями в данном социальном контексте Человека, изъятого из социальных взаимодействий и существующего как бы *до* общества, психология и не обнаруживает как опытную данность и не может дедуцировать; будь это возможно, структура наук о духе оказалась бы несравненно более простой Даже тот очень ограниченный набор трудноуловимых основных черт, который мы склонны приписывать человеку как таковому, остается предметом неулаженного спора между резко противоречащими друг другу гипотезами

Здесь можно поэтому сразу же отвергнуть подход, который закладывает в капитальные стены наук о духе гипотезы и тем самым делает их постройку ненадежной. Две противоположные гипотезы решают путем искусственного конструирования вопрос об отношении индивидуальных единств к обществу. Со времен, когда

Платонова концепция государства как гигантского человека противопоставила себя естественному праву софистов, в вопросе о построении общества эти две теории враждуют примерно так же, как атомистическое и динамическое воззрения — в науках о природе. Правда, в своих разветвлениях они сближаются друг с другом, но разрешение противоречия между ними станет возможным только тогда, когда будет отброшен спровоцировавший его метод конструирования, когда отдельные науки об общественной действительности будут осмыслены как части всеобъемлющего аналитического метода, а их отдельные истины — как высказывания о частях этой действительности. При таком аналитическом ходе исследования психологию уже нельзя будет развивать по схеме первой из упомянутых гипотез как описание изначальных свойств индивида, оторванного от исторического ствола общества. Ведь в конце концов движения воли, например, имеют в индивиде сцену своего действия, но отнюдь не объясняющее их основание. Подобная изоляция и последующее механическое комбинирование индивидов в качестве метода конструирования общества были основной ошибкой старой школы естественного права. Против односторонности этого направления неустанно борется противоположная ей односторонность. Эта последняя в противовес механическому составлению общества из элементов разработала формулы, выражающие единство социального тела и призванные воздать должное другому ряду фактов. Примеры таких формул — подведение отношения индивида к государству под отношение части к целому, предшествующему части, в аристотелевском учении о государстве; пропаганда публицистами средневековья воззрения на государство как на хорошо упорядоченный живой организм, что нашло защиту и более подробное развитие у видных современных писателей; концепции народной души или народного духа. Эти попытки подчинить единство индивидов в обществе известному понятию можно отчасти оправдать только как противовес другой исторической крайности. Народной душе не хватает того единства самосознания и действия, какое мы мыслим в понятии «душа». Концепция организма подменяет насущную проблему другой; не исключено, как заметил уже Дж. Ст. Милль, что проблему общества удастся разрешить скорее и полнее, чем проблему живого организма, но и без того уже сейчас можно продемонстрировать резкое различие этих двух видов систем, в которых итоговый результат достигается взаимодействием обусловливающих друг друга функций. Отношение психических единств к общему вообще нельзя поэтому вводить в рамки какой бы то ни было конструкции. Такие категории, как единство и множество, целое и часть, непригодны для теоретического конструирования даже там, где наука не может без них обойтись, ни в коем случае нельзя забывать, что эти категории имели свой непосредственный живой источник в самоощущении индивида и что поэтому никакое вторичное приложение их к переживанию, определяющему индивида в обществе, не сможет прояснить это переживание лучше, чем оно само.

Человек как сущность, предшествующая истории и обществу, есть фикция генетического объяснения: тот человек, которого имеет своим объектом здравая аналитическая наука, есть индивид как составная часть общества. Трудная проблема, которую призвана разрешить психология, заключается в аналитическом познании всеобщих свойств этого человека.

В таком понимании антропология и психология — основа всякого познания исторической жизни, равно как всех норм, которыми руководствуется общество и по которым оно развивается. Эти науки — не просто погружение человека в самого себя. Определенный тип человеческой природы всегда стоит между историком и его источниками, из которых он хочет извлечь и пробудить к яркой жизни исторические образы; определенный тип точно так же стоит и между политическим мыслителем и действительностью общества, для которого он хочет сформулировать нормы дальнейшего развития. Наука хочет лишь увидеть в этом субъективном типе закономерность и действенность. Она должна разработать общезначимые положения, субъектами которых является единство индивида, а предикатами — все высказывания о нем, могущие оказаться плодотворными для понимания общества и истории. Эта задача психологии и антропологии предполагает, однако, расширение их сферы действия. Выйдя за пределы прежнего исследования закономерностей духовной жизни, они должны познать ее типические разновидности, подвергнуть описанию и анализу фантазию художника, характер человека действия и дополнить изучение форм духовной жизни описанием ее реального процесса и ее содержания. Так будет устранена лакуна, существующая в традиционных системах общественно-исторической действительности между психологией, с одной стороны, и эстетикой, этикой, политическими науками и историографией — с другой; так будет заполнено место, которое до сих пор было занято лишь расплывчатыми обобщениями жизненного опыта, созданиями поэтического воображения, описанием личностей и судеб выдающихся людей и неопределенными общезначимыми истинами, какие историки вплетают в свое повествование.

Психология способна решить задачи такой основополагающей науки лишь держась в границах научной дескрипции, констатаций фактов и фактических закономерностей; от нее следует четко отличать объяснительную психологию, которая хочет дедуцировать всю структуру духовной жизни, исходя из известных допущений. Лишь при таком их различении для психологии в этом втором смысле будет обеспечен достоверный, непредвзято собранный материал, допускающий верификацию психологических гипотез. А главное — только так частные науки о духе могут наконец получить действительно прочное обоснование, тогда как сейчас даже лучшие представители психологии строят гипотезы на гипотезах.

Подведем итог всему нашему рассуждению. Простейший диагноз, который можно получить при анализе социально-исторической

действительности, предлагается психологией; она поэтому — первая и элементарнейшая среди всех частных наук о духе; тем самым ее истины образуют основу для последующего строительства. Однако ее истины содержат лишь отдельный фрагмент этой действительности и потому имеют своей предпосылкой связь с целым. Отношение психологической науки к другим наукам о духе и к самой расчленяемой этими науками действительности тоже может быть прояснено лишь в ходе теоретико-познавательного обоснования. А для самой психологии из ее положения в системе наук о духе вытекает, что в качестве дескриптивной науки (это понятие будет подробнее развернуто в ходе нашего изложения) она должна отличаться от объяснительной психологической науки, которая, будучи по своей природе гипотетичной, предпринимает попытку вывести факты духовной жизни из нескольких простых допущений.

Изображение отдельного психофизического жизненного единства есть биография. Память человечества нашла достойными интереса и сбережения очень многие индивидуальные судьбы. Карлейль сказал однажды об истории: «Мудрая памятливость и мудрая забывчивость — в этом все дело». Исключительность человеческого существования — соразмерная силе, с какой индивид привлекает к себе взоры и любовь других индивидов, — захватывает безраздельнее, чем любой другой объект и любое обобщение. Статус биографии внутри общей историографии соответствует статусу антропологии внутри теоретических наук об исторически-общественной действительности. Поэтому прогресс антропологии и растущее признание ее основополагающей роли поможет пониманию того, что охват совокупной действительности индивидуального существования, описание его природы и его исторической среды — вершина историографии, равноценная по глубине решаемой задачи любому историческому описанию, обнимающему более обширный материал. Человеческая воля в ее движении и ее судьбе понимается здесь, сообразно ее достоинству, как самоцель, и биограф должен увидеть человека sub specie aeterni [17] так же, как он сам ощущает себя в моменты, когда все вокруг становится для него покровом, одеянием и посредником божества и он чувствует, что близок к небу, словно к какой-нибудь частице земли. Биография излагает, таким образом, основополагающий исторический факт во всей чистоте, полноте и непосредственной действительности. И только историк, умеющий, так сказать, выстроить историю из этих жизненных единств, стремящийся с помощью понятия представительного типа приблизиться к пониманию сословий, общественных образований, эпох, скрепляющий, в опоре на концепцию поколений, друг с другом в единую цепь жизненные пути людей, — только такой историк уловит правду исторического целого в противовес мертвым абстракциям, большей частью извлекаемым из архивов.

Если биография является важным вспомогательным средством для дальнейшего развития подлинной реальной психологии, то,

с другой стороны, свою основу она находит в теперешнем состоянии этой науки. Истинный биографический метод можно охарактеризовать как приложение антропологии и психологии к задаче живого и осмысленного описания жизненного единства, его развития и его судьбы.

Нормы личного жизненного поведения во все времена составляли обширную ветвь литературы; прекраснейшие и глубочайшие произведения всей литературы посвящены этому предмету. Чтобы они приобрели, однако, черты науки, наши усилия должны привести нас к самоосмыслению, выявляющему связь между нашим познанием реальности жизненного единства и нашим сознанием взаимозависимости тех ценностей, которые обнаруживают в жизни наша воля и наше чувство.

СИЛА ПОЭТИЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ. НАЧАЛА ПОЭТИКИ

Созданная Аристотелем поэтика во все века сознательной жизни поэтического искусства вплоть до второй половины XVIII столетия служила инструментом поэтов в их работе и грозным мерилом критиков вплоть до Буало, Готшеда и Лессинга. Она была эффективнейшим пособием для филологии в деле истолкования, критики и оценки греческой поэзии. Наряду с грамматикой, риторикой и логикой она была составной частью высшего образования. После нее рожденная германским духом эстетика в великую эпоху нашей поэзии руководила творчеством Гёте и Шиллера, углубляла у Гумбольдта, Кёрнера и Шлегелей их способность понимания, обосновывала их критическое суждение. Благодаря двум этим светочам немецкой поэзии она царила во всей ее сфере при содействии как бы подчиненных им служителей прекрасных искусств — Гумбольдта, Морица, Кёрнера, Шеллинга, Шлегелей и, наконец, Гегеля. Она преобразила филологию; ибо рациональную герменевтику, созданную в полемике между тридентским католицизмом и протестантами и развернутую Эрнести, она восполнила эстетически фундированным герменевтическим искусством, чьи правила Шлейермахер по примеру Фридриха Шлегеля вывел из принципа формы литературного произведения [1]. Она обогатила оценочную критику, опиравшуюся прежде на нормы разума, на правила грамматической, метрической и риторической техники, той эстетической критикой, которая исходила из анализа формы и существенные плоды которой мы видим у Вольфа, Лахмана и их последователей. Во Франции и Англии эта немецкая эстетика тоже ускорила крушение старых форм и повлияла на первые, еще не уверенные в себе создания новой поэтической эпохи.

Сегодня анархия царит на поэтических просторах во всех странах. Созданная Аристотелем поэтика мертва. Ее формы и ее правила уже перед лицом прекрасных поэтических монстров Филдинга и Стерна, Руссо и Дидро стали бледными тенями чего-то нереального, шаблонами, снятыми с былых художественных моделей. Наша немецкая эстетика, пожалуй, еще дышит там и сям на нескольких университетских кафедрах, но для нее уже нет места в сознании ведущих художников или критиков, где она только и могла бы жить. Когда во французском изобразительном искусстве Давид потерял свое значение и на передний план вышли Деларош и Галле, когда в немецком изобразительном искусстве картоны Корнелиуса исчезли в тени музеев, уступив место реальным людям Шадова и Менцеля, тогда утратил свою силу и кодекс законов идеальной красоты в изобразительных искусствах, составленный некогда Гёте, Мейером и другими веймарскими друзьями искусства. Когда после Французской революции взоры поэтов и публики все сильнее стала приковывать к себе невероятная реальность Лондона и Парижа, в недрах которых дышала поэзия нового рода, когда Диккенс и Бальзак начали создавать эпос сосредоточившейся в этих городах современной жизни, тогда пришел конец и тем первопринципам поэтики, что обсуждались некогда в идиллическом Веймаре Шиллером, Гёте и Гумбольдтом. Нас теснит пестрое многообразие художественных форм самых разных эпох и народов, вызывая распад всех границ между поэтическими жанрами и всех канонов. Особенно Восток Европы затопляет нас своей стихийной, бесформенной поэзией, музыкой и живописью, где много варварства, но еще больше неуемной энергии молодых народов, чьи духовные борения воплощаются в романах и в семиметровых живописных полотнах. Среди этой анархии художник лишен правил, у критика интуиция остается единственным мерилом оценки. Публика царит. Людские массы, теснящиеся в колоссальных выставочных залах, в театрах всех размеров и видов, в библиотеках, создают и уничтожают репутации художников.

Подобная анархия вкусов — знамение эпох, когда новое восприятие действительности ломает существующие формы и правила, готовя почву для возникновения новых художественных форм; но нельзя позволить анархии укорениться, и одна из жизненных задач современной философии, истории искусства и литературы заключается в том, чтобы восстановить здравое соотношение между эстетической мыслью и искусством [...]

Задачу поэтики, вытекающую из ее живой связи с художественной практикой, можно выразить в обращенных к ней вопросах: может ли эта поэтика выявить общезначимые законы, пригодные служить в качестве правил для творчества и в качестве норм для критики? Как соотносится поэтическая техника данной эпохи и данной нации с этими всеобщими правилами? Как решить преследующую все науки о духе проблему выведения общезначимых тезисов из опыта внутреннего переживания, который всегда так личностно ограничен, так неопределенен, так многосложен и

при всем том так неразложим? Старая задача поэтики снова встает здесь перед нами, и еще неясно, удастся ли с ней справиться, опираясь на вспомогательные средства, предоставленные в наше распоряжение расширением научного горизонта. Но эмпирические познания и методологическая оснащенность современной науки все же, несомненно, позволяют подняться от поэтики и подчиненных ей частных эстетических дисциплин к всеобщей эстетике.

И еще в одном аспекте поэтика стала неотложной потребностью современности. Необозримая масса поэтических произведений всех народов должна быть в целях жизненного наслаждения, познания истории и педагогической практики упорядочена, оценена и использована для изучения человека и его истории. Эта задача может быть решена, лишь если рядом с историей художественной литературы выступит всеобщая наука о началах и законах, на основе которых строится поэзия. Обе эти науки имеют дело с одним и тем же материалом, и никакой методологический промах не наносит такого вреда, как отказ от широкого охвата исторических, а в их числе и биографических фактов при построении всеобщей науки о человеческой природе и творчестве, которое, между прочим, дано нам и может нами изучаться лишь в контексте человеческого общества. Здесь налицо то же самое соотношение, которое имеет место между универсальной наукой и анализом исторических явлений в сфере всех других важных проявлений общественной жизни. Отправным пунктом подобной теории должен служить анализ творческой способности, деятельностью которой обусловлена поэзия. Воображение поэта в его отношении к миру опыта составляет необходимый отправной пункт для всякой теории, искренно желающей объяснить пестрый мир поэзии в последовательности ее проявлений Поэтика в данном смысле есть подлинное введение в историю художественной литературы, подобно тому как методология наук о духе есть введение в историю духовных движений. Художник и публика нуждаются в максимально надежном мериле для ценностной характеристики поэтических произведений. Мы вступили в эпоху историзма Вся прошлая история окружает нас и в сфере поэзии. Поэт должен определить свое место в истории, и освободительную ясность ему здесь может дать лишь поэтика, проникнутая историческим воззрением. Филология, первой осмыслившая взаимосвязь поэтических произведений того или иного народа в их связи с национальной духовной жизнью, со своей стороны всегда неотъемлема от той или иной исторически конкретной поэтической техники, и проблема отношения этой последней к всеобщим законам поэзии неизбежно приводит филолога к первоначалам поэтики.

Итак, мы приходим к тому же самому коренному вопросу, только в его историческом аспекте. В силах ли мы понять, каким образом укорененные в человеческой природе, а потому повсеместно действующие законы вызывают к жизни наблюдаемые нами различные типы поэзии, меняющиеся от народа к народу,

от эпохи к эпохе? Здесь мы касаемся глубочайшей сути наук о духе: историчности духовной жизни, выражающейся в конкретных системах создаваемой человечеством культуры. Каким образом самотождественность нашего человеческого существа, дающая о себе знать в культурных аналогиях, связана с его изменчивостью, с его историчностью?

Возможно, в плане изучения этого коренного факта наук о духе, историчности свободной человеческой природы, поэтика заранее располагает большим преимуществом перед теориями религии или нравственности. Ни в одной другой области, кроме разве что области философии, результаты творческого процесса не сохранились с такой полнотой; их последовательность раскрыта перед нашими глазами в художественной литературе. Действующие силы, похоже, еще живо пульсируют в них. Кроме того, поэтические процессы развертываются и сегодня, как в любую прежнюю эпоху; поэт живет у нас на виду, нам доступны свидетельства о его творчестве. Словом, поэтическое образотворчество, его психологическая структура и его историческая вариативность особенно хорошо поддаются изучению. Возникает надежда, что поэтика позволит с особой точностью прояснить психологические процессы в их исторических результатах. На почве истории литературы у нас развернулось философское осмысление истории[2]. Возможно, поэтика будет столь же много значить для систематического исследования исторических проявлений жизни [...]

Поэтика как она есть, сегодня не идущая дальше познания эмпирических причинных взаимосвязей, первым делом попытается взять урок у родственных ей дисциплин в том, что касается методов и подсобных средств.

Наиболее близкая по степени родства дисциплина, *риторика,* к сожалению, осталась в том же самом положении, какого она достигла в античности. Она является элементарным учением о формах и технических приемах. Она не сделала даже шага, чтобы приблизиться к познанию причинных связей. И все же как в своем узком античном понимании, так и в более широком смысле теории прозаической речи, имеющей целью доказательство и убеждение, она могла бы быть полезна для филологии и для жизненной практики. Ведь средства, которые помимо грамматики и метрики мог бы привлечь себе в помощь филолог, обладающий чувством логической взаимосвязи и тонким эстетическим восприятием, почти исчерпаны. Точно так же лишь на путях сравнения и психологического объяснения возможно установить, в каком диапазоне и в каких соотношениях элементы стиля могут варьироваться у одного и того же автора. Тем самым возникла бы систематическая основа для исследования определенных вопросов как обыденной, так и более высокой критики. Близкородственна поэтике также и *герменевтика*; но, поднятая Шлейермахером до уровня созерцания эстетической формы, она с тех пор настолько же не сдвинулась с этой точки, как и поэтика.

Что же касается грамматики и метрики, то они являются ос-

нованиями поэтики и служат образцами для нее в создании сравнительного метода, который был бы занят прежде всего выявлением отдельных единообразных причинных зависимостей и постепенно двигался бы затем к всеохватывающему познанию каузальных связей.

Однако не следует упускать из вида неизбежного в наше время различия между методами *грамматики* и методами поэтики. Грамматик изучает весьма элементарные изменения, происходящие в рамках фонетики, и он имеет возможность выстраивать ряд таких изменений в разных языках и сравнивать эти ряды друг с другом Он может опереться на генеалогическое родство между языками. Он может выявить физиологические предпосылки единообразия этих элементарных фонетических изменений. Поэтика не в состоянии воспользоваться каким-либо генеалогическим членением поэтических школ. Она не в состоянии выстроить в устойчивые ряды те изменения, которым подвержен определенный поэтический тип или мотив. Физиологический аспект поэтического процесса не удается использовать для элементарного обоснования поэтики таким же образом, как в фонетике используется физиология речи.

Конечно, фонетическая, интонационная и ритмическая игра пронизывает всю поэзию вплоть до поэтической прозы, но этот аспект поэзии явно менее пригоден для обоснования начал поэтики, чем фонетика — для обоснования начал грамматики. Попытки выявить физиологические сопутствующие признаки высших поэтических процессов, предпринимавшиеся, например, французами в их теориях галлюцинации [3], представляются нам пока безрезультатными. Словом, в поэтике едва ли удастся достичь столь же успешных результатов, как в грамматике, если, подражая этой последней, мы остановимся на внешнем эмпирическом наблюдении и взаимном прояснении параллельных рядов причинных связей, на обобщении методом сравнения и на физиологическом обосновании. Мы должны, разумеется, стремиться к максимальному использованию подобных вспомогательных средств; однако нижеследующие причины заставляют нас выйти за пределы языковедческих приемов и методов.

Грамматик получает язык как готовую систему, в которой изменения происходят так медленно, что их невозможно выявить методом непосредственного наблюдения. В процессе образования языка действуют те же самые творческие силы, которые обнаруживаются и в душевной жизни вообще, однако их присутствие в произносимых нами словах не переживается нами непосредственно, оно обнаруживается путем умозаключений; здесь мы вправе говорить о родстве языковедческого метода с методом естественных наук. В отличие от этого живой процесс возникновения поэзии от ее ростков до создания завершенного образа можно наблюдать на примере того или иного ныне живущего поэта. И каждый человек с повышенной поэтической чувственностью способен переживать нечто сходное. Добавьте сюда свидетельства самих поэтов

о совершающемся в них творческом процессе, литературные памятники, позволяющие нам восстановить как бы живую историю, в ходе которой выросли выдающиеся поэтические создания. Далее, порождения поэтического процесса сохраняются в колоссальной, почти необозримой массе литературы, и, наравне с прозаическими произведениями, им присущи черты, делающие их особенно доступными для исследования разнообразных причинных взаимосвязей. В поэтических произведениях зримо пульсирует как бы сама породившая их творческая жизнь. Их облик открывает широкий доступ к познанию законов их создания. Поскольку мы можем непосредственно наблюдать поэтическое творчество и порожденную с ним эстетическую восприимчивость, располагая притом свидетельствами об этих процессах, поскольку достигнутое таким путем психологическое вчувствование мы прилагаем к внешней истории создания поэтических произведений, поскольку, наконец, законченный прозрачный облик поэтического творения поддается анализу, обогащающему и подкрепляющему наше понимание его генезиса, постольку перед нами в данной области открывается достаточно широкая перспектива. Здесь, возможно, удастся достичь причинного объяснения явлений исходя из процессов поэтического порождения; поэтика, по-видимому, располагает всеми необходимыми предпосылками для того, чтобы с помощью каузального метода прийти наконец к внутреннему объяснению определенного духовно-исторического целого [...]

Простейшей и первейшей задачей представляется наблюдение, собирание и упорядочение методами литературного или биографического анализа тех черт, которые обнаруживаются у всех поэтов. Они выявляются на фоне того, что присуще поэтам в равной мере с философами, учеными или политиками. Излишним было бы говорить об этом, если бы и классицистское и романтическое направления не закрывали глаза на эту принадлежность поэтов к действительному миру и не переселяли их на облака идеальных прообразов или в сферы далеких от жизни иллюзий.

Предмет поэзии, по Аристотелю, — деяния людей. Пусть эта формула слишком узка, мы все же вправе сказать: элемент жизни души или комплекс таких элементов может стать составной частью поэзии лишь в той мере, в какой он соотнесен с переживанием и его изображением. Подкладка всякой подлинной поэзии — переживание, живой опыт, душевные процессы всякого рода, связанные с этим опытом. Все образы внешнего мира, опосредованные подобной связью, могут становиться материалом для поэтического творчества. Любое действие разума, которое обобщает, упорядочивает наш опыт и тем повышает его полезность для нас, тоже служит делу поэта. Эта сфера опыта, в которой работает поэт, не отличается от сферы, служащей питательной почвой для философа или для политика [...] Как из этой материнской почвы вырастает поэтическое творчество? Если мы желаем извлечь ответ на этот вопрос из фактов литературы, то надо сперва определить, в чем заключается своеобразное дело поэта,

так сказать, его функция; после этого мы сможем наблюдать и описывать частные признаки отдельных процессов, из которых складывается поэтическая работа.

Существо и функцию искусства нельзя по примеру идеалистической эстетики выводить из высшего доступного нам сегодня понимания идеала. Большинство теорий духовного мира, созданных в эпоху немецкой спекулятивной философии, обнаруживают одинаковый недостаток. То, что сложилось в особо благоприятных условиях, нельзя принимать за движущую причину всего ряда явлений, в которых развертывается художественная жизнь. Искусство есть везде, где, будь то в звуках, будь то в более прочном материале, предлагается нечто такое, что не служит непосредственно для познания действительности и не требует прямой реализации в действительности, но само по себе удовлетворяет интерес созерцателя. От силуэтов оленей и китов, которыми эскимос покрывает свое оружие, от негритянских масок до творений Гёте и Рафаэля простирается сфера совершенствующегося, многоликого изображения, общей чертой которого остается то, что именно сам процесс изображения как таковой и созерцание его результатов доставляют непосредственное удовлетворение. Эта черта, способность радовать слушателя и зрителя, может быть обнаружена в любом художественном произведении. Но следует удержаться от желания увидеть в этой простой черте все существо искусства, — опасность, которой не избежал Аристотель. Следует удержаться также и от желания наспех перечислить здесь сразу все то, чем еще богато художественное произведение.

Поэт выражает свои образы в сочетаниях слов. Можно было бы подумать, что с течением времени природа данного выразительного средства, языка, способствовала передаче предметов изображения, более доступных другим искусствам, этим другим искусствам, а поэзии достались предметы, всего лучше соответствующие такому изобразительному средству, как речь. Так, можно было бы заявить, что прямое описание природы вплоть до идеально прекрасных тел — не дело поэзии, которая не располагает для того достаточными средствами, тогда как в живописной картине или в мраморе эти зримые и телесные образы способны глубочайшим образом потрясти душу или обрадовать взор. Естественно, соперничество между различными искусствами содействовало подобному размежеванию. Но поэзию отделяет от других искусств и определяет ее особую функцию внутри общества не ее словесное изобразительное средство, а некое содержание, составляющее ее ядро.

Сравнительный подход может привести, так сказать, к живым клеткам, к первичным и простейшим жизненным формам поэзии. Отложив пока это исследование на потом, я все же попытаюсь сейчас определить коренное содержание, ядро поэзии, присущее всем ее формам, начиная от простейших. Творчество поэта всегда и везде покоится на энергии переживания. Его душевная организация, чутко резонирующая на голоса жизни, способна превра-

тить в переживание вялую заметку какой-нибудь газеты под рубрикой «Из преступного мира», сухое сообщение летописца или гротескную сагу. Как наше тело дышит, так наша душа жаждет полноты и простора для своей экзистенции через увеличение размаха своей сокровенной жизни. Жизненное чувство хочет вылиться в звуке, слове и образе; созерцание вполне удовлетворяет нас лишь тогда, когда оно обогащено таким содержанием жизни, такою широтой чувства; это переплетение, эта наша изначальная, цельная, полная жизнь, созерцание, проникнутое и насыщенное чувством, излучение переживания в яркости образа — вот содержательная, сущностная черта всякой поэзии. Подобное переживание вполне становится нашей собственностью только тогда, когда оно вступает во внутреннюю связь с другими, обнаруживая тем самым свой смысл. Его никогда нельзя редуцировать к мысли или идее; но его можно путем вдумчивого осмысления, обобщения, установления связей поставить в совокупный контекст человеческого бытия и таким образом понять в его сути, то есть в его значении. Из переживания в таком его понимании возникает вся поэзия, из него же состоят ее элементы и формы их сочетания. Всякое созерцание мира у поэта движимо живым настроением, обогащающим и формирующим это созерцание; поэт располагает и наслаждается своим бытием благодаря силе своего жизненного чувства, сильным колебаниям радости и страдания, ясности и чистоте восприятия ситуации, образов бытия. Недаром мы называем поэтической натуру, которая, даже ничего не созидая, позволяет нам наслаждаться своей прекрасной жизненностью. И недаром мы называем поэтическим произведение другого искусства, если его душой является жизненное переживание, обращающееся к нам из своего средоточия через посредство красок или линий, пластических форм или аккордов.

Функция поэзии при первом приближении, с учетом лишь первичного в ней, заключается соответственно в том, что она сохраняет, усиливает и пробуждает в нас эту жизненность. Поэзия постоянно возвращает нас к этой энергии жизненного чувства, переполняющей нас в прекраснейшие мгновения, к этой проникновенности взора, позволяющей нам радоваться миру. В своем повседневном существовании мы беспокойно мечемся от желания к наслаждению, и полнокровное счастье посещает нас лишь как редкий праздник среди будней нашего существования; но является поэт, приносит нам это жизненное здоровье, дарит нам своими образами столь долго длящееся удовлетворение без последующей горечи и учит нас так же чувствовать, так же наслаждаться целым миром, как переживанием; во всем этом — здоровая, полнокровная человеческая цельность.

Р. Унгер

ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ НОВЕЙШЕГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Не столь давно в немецкой истории литературы возникло направление, принципиально отрицавшее существование в этой области философских проблем. Уверенным тоном провозглашалось, что история новой литературы — чистая и вполне филологическая наука, точно такой же подраздел немецкой филологии, как, скажем, история античной греческой литературы — подраздел древней классической; что филологические приемы, понятия, методы здесь — единственно допустимые, и строго филологический тип исследования вполне адекватен всем проблемам, какие ставит развитие современных национальных литератур, в частности немецкой Вильгельм Шерер, ученик Мюлленгофа и почитатель Лахмана, со свойственной ему и вскормившей его школе непоколебимой уверенностью в себе, со всей энергией своей страстной натуры возвестил эти тезисы и своим учением, своим примером стремился добиться для них всеобщего признания [1]. Как несколькими десятилетиями ранее Лахман и Гаупт [2] ввели строгий, отточенный за столетия метод классической филологии в германистику, так теперь тому же методу и подобной же строгости должна была подчиниться история новой литературы в полном ее объеме Дело изображалось так, что отныне и для этой дисциплины, в которой ранее господствовали-де беспорядочный дилетантизм и беспринципный произвол, начинается новый период, период подлинной научности и строгой организации исследования Теперь литературоведению предстояло неразрывно связать себя с германской и немецкой филологией Если прежде оно, по Шереру, необоснованно вставало иногда в позу чрезмерной самостоятельности, то теперь его надо было сделать частной отраслью органической системы филологических дисциплин. В согласии с методикой древней и германской филологии главным занятием и средоточием исследований в истории новой литературы должны были соответственно стать интерпретация и критика текста, и уже к ним должен был примыкать его формальный и содержательный анализ с одной стороны, стилистические и метрические изыска-

ния, с другой — изучение вопросов, касающихся истории возникновения, авторства, источников, преемственности материала и мотивов, композиции, характеров, идейных тенденций, заимствований, аллюзий и параллелей, прообразов, влияний, подражаний, восприятия современниками, критических откликов, оказанного воздействия и т. д. Важнейшим вспомогательным средством было сочтено сравнение в обоих его аспектах — параллелизма и контраста. Особый род сравнения Шерер видел в так называемом принципе «взаимного освещения», согласно которому аналогия с хорошо изученными обстоятельствами, соотношениями и процессами развития была призвана пролить свет на родственные, но менее доступные непосредственному исследованию феномены. Кроме того, он попробовал применить к новой литературе, в частности в исследованиях «Фауста», метод критического разграничения, как им виртуозно пользовался Лахман, особенно в своей работе над «Песней о Нибелунгах»[3]. Все эти разновидности филологического метода предстояло развить до той же степени технической надежности и точности, какую они отчасти уже обрели в классической, а также в древней германской филологии. Наоборот, философский момент, игравший в истории новой литературы столь важную роль, был осужден на возможно более полное изгнание из нее. Хотя так прямо это высказывалось не всегда, философский метод рассмотрения и анализа в литературоведении стали считать более или менее дилетантским; достижениям Рудольфа Гайма, Фридриха Фишера и Куно Фишера[4], конечно, нельзя было отказать в признании, и тем не менее молодым решительно вменялось в обязанность ограничивать себя строго филологической точностью. С подозрением рассматривали и по возможности оттесняли на второй план, если не отметали совсем, не только попытки идти от метафизических позиций, но и психологический и даже эстетический анализ. С философской ступени, которая объявлялась просто донаучной, историю новой литературы хотели поднять на уровень строгой филологии как подлинной науки.

Такая переоценка ценностей отчетливее всего дает понять, на какой интеллектуальной почве выросли все теории Шерера и его приверженцев. Во всей их школе рядом с влиянием старых филологических дисциплин и царящих там воззрений прежде всего проявляется пафос позитивистских верований, которые Шерер унаследовал от системы Конта и от попыток — среди них самая значительная и общеизвестная принадлежит Боклю — извлечь из этой системы выводы для исторических наук. Отсюда идет его стремление соотнести историческую — в данном случае конкретно историко-литературную — реальность с естественнонаучным способом рассмотрения и естественнонаучными понятиями. Это стремление понять даже развитие поэзии по типу причинно обусловленного природного процесса обрело в поэтике Шерера законченное выражение. Подобный же источник имеют его старания проследить закономерности в повторении или преемственности

историко-литературных обстоятельств и событий, выдвинуть единый принцип для всей истории литературы, внедрить в ней естественнонаучное понятие закона. К тем же корням восходит неприязнь описываемой школы к эстетическому и прежде всего к психологическому истолкованию историко-литературных фактов. Она отвечала позитивистской тенденции по возможности исключать всякую чисто психологическую обусловленность в пользу идущего от естественных наук механического понятия каузальности, с подменой психологических причин физиологическими или социальными. Здесь предтечами Шерера надо назвать прежде всего Бокля[5] и Тэна, последнего — в плане его теории среды.

Критически пересматривая теперь всю эту попытку сделать историю современной литературы чисто филологической дисциплиной, мы должны сразу же отдать должное энергии и активности, с какими она осуществлялась. Шерер лично развернул широкую деятельность по защите своих воззрений и проверке их на практике — последнее в области истории новой литературы, а именно в своих трудах по гётеанской филологии и в «Истории немецкой литературы». Но самое главное, он сумел благодаря своему блестящему преподавательскому таланту и пленяющей силе своей личности сплотить около себя большой круг одаренных учеников, обратить их в свою веру и побудить к методической работе в заданном им направлении. Таким путем его взгляды приобрели в научных кругах исключительный вес и в течение какого-то времени чуть ли не безраздельно господствовали. Представляется несомненным, что от этой, можно сказать, реформы литературоведения исходил целый ряд оздоровляющих импульсов. Прежде всего была реально закреплена или упрочена органическая связь истории новой немецкой литературы с наукой, изучающей более давние ее периоды, и с языкознанием. То, что тем самым был сделан решительный шаг вперед, не нуждается в каких-то особых доказательствах. Стóит указать хотя бы на то, что благодаря этому сближению с более старой и давно уже принятой в число полноценных наук германистикой история новой литературы приобрела научную весомость даже в кругах, где до сих пор она считалась прекраснодушным дилетантством. Такая перемена имела то непосредственное следствие, что и в университетах эту дисциплину, которою прежде обычно занимались между делом философы, эстетики и историки искусства или вообще никто не занимался, стали представлять прошедшие хорошую школу германисты. Специальные периодические издания по германистике стали теперь больше и больше предоставлять свои страницы исследователям литературного процесса нового времени, а вскоре эти последние и сами стали обзаводиться своими печатными органами. Для дилетантизма, расцветавшего некогда в этой области, по-видимому, действительно не оставалось ровно никакого места. Наконец, благодаря проведению в жизнь вышеназванных методологических установок молодой науки выявилось много новых задач и проблем вместе со средствами и способами

работы над ними, в связи с чем развернулась оживленная деятельность, особенно давшая о себе знать в области критического изучения текста (изучение Гёте, Шиллера, Гердера, Лессинга и др.), истории возникновения отдельных произведений, изучения источников, мотивов и типов, а также международных литературных связей, биографии и библиографии, истории театра и т. д. Словом, «филологизм», как мне хотелось бы назвать направление Шерера по аналогии с психологизмом в философии, с которым оно и по существу разделяло принципиальную эмпиристскую тенденцию, открыл богатый источник плодотворных инициатив и живительной энергии.

Можно с легким сердцем признать всю благотворность воздействия литературоведческого позитивизма и не закрывая глаза на серьезные недостатки и пороки этого течения. Целое поколение успело состариться в нем, и яростные, иногда заостренно личные споры, сопровождавшие проведение этой, как, впрочем, и всякой другой, реформы, давно уже уступили место более спокойным, более объективным суждениям. Ни один здравый ум не станет сейчас отрицать немалые заслуги Шерера и его школы в деле солидного и всеобъемлющего филологического обеспечения истории новой литературы. Вся наша работа в этом аспекте покоится своей массой на заложенном тогда фундаменте. Вместе с тем объективное историческое развитие последних десятилетий с достаточной ясностью показало каждому непредвзятому наблюдателю односторонность и ущербность учения и методологии этой школы в ее только что описанном восходящем к самому Шереру облике. По отношению ко всем сколько-нибудь глубоким и трудным проблемам литературоведения методический филологизм оказался в корне несостоятельным. Кто сегодня еще верит в то, что стилистические изыскания или прослеживание заимствований, установление источников или биографические констатации — это вернейшее средство для того, чтобы по существу вникнуть в духовное развитие Гердера или Гёте, Гарденберга или Хеббеля[6]?

Кто сейчас надеется, что пониманию генезиса мощных духовных движений и сдвигов вроде «Бури и натиска» или романтизма, Просвещения или современного реализма можно серьезно помочь сравнительными параллелями и обобщающими аналогиями? Как беспомощно исследование, принципиально воздерживающееся от психологического или эстетического анализа, перед Клейстом или Ибсеном, перед Вагнером, Геббелем или Ницше! Что значат все приемы и методы самой рафинированной филологической техники перед лицом таких задач, как, скажем, осмысление развития эстетики с XVIII века вплоть до нашей классической философии искусства, или значения философии Канта для духовных и литературных движений XIX века, или возникновения и функционирования позитивистских культурных течений (в том, что касается литературного выражения этих процессов)? А ведь это все-таки центральные проблемы новейшей немецкой истории литературы!

Стоит нам теперь снова бросить критический взгляд на принципы историко-литературного позитивизма, как тотчас же вышеупомянутый принцип сравнения в форме, практиковавшейся Шерером и многими его учениками, станет поводом для серьезных сомнений. Здесь прежде всего надо поставить принципиальный вопрос: при каких условиях проведение подобных параллелей между историко-литературными явлениями, процессами и периодами допустимо и полезно? Единственный отвечающий специфике исторического развития ответ на него, по-моему, таков: только тогда, когда *оба* сравниваемых явления, процесса или периода заранее уж основательно осмыслены в своей подлинной сущности и в своих внутренних особенностях. Ведь в исторических науках дело идет прежде всего о специфике частного, об органически сложившейся внутренней индивидуальности, а не о более общих чертах внешнего проявления и форм существования. Что касается последних, то здесь, естественно, можно без труда всегда отыскать множество более или менее явственных аналогий и параллелей, не говоря уж о контрастах. Не исключено, что это прольет новый свет на одно или оба из сравниваемых явлений. Но гораздо чаще кропотливое отыскание подобных аналогий вводит в заблуждение, потому что из-за усилий выстроить оба изучаемых явления по возможности параллельным или, наоборот, контрастирующим образом ускользает или даже насильственно искажается самое главное — сущностная неповторимость каждого. А когда одно из явлений мало изучено и его надо, по выражению Шерера, «прояснить» сравнением с другими, вероятность субъективистских привнесений и прихотливых гипотез еще больше. Да и вообще, сама основная предпосылка, на которой держится весь подход, — теория, будто в исторической жизни, как в природе, нас ждут аналогии, единообразия, закономерности, из которых обобщающими методами можно вывести обобщающие понятия и законы, — это позитивистская гипотеза, сегодня повсеместно признанная ошибочной. Принцип взаимного «прояснения» в трактовке Шерера, то есть без дополняющего и корректирующего критического анализа психологической индивидуальности, бьет мимо цели и вводит в заблуждение. Весь этот метод сравнения, когда он не углублен до психологических характеристик и не дополнен пониманием органической индивидуальности всех исторических явлений, несет больше вреда, чем пользы, ввергая в безвыходные умозаключения по замкнутому кругу. Общеизвестно, к каким удивительным гипотезам, ничуть не более научным, чем любые метафизические конструкции философствующих историков литературы, приходил на своем пути Шерер. Достаточно вспомнить хотя бы его теорию закономерного чередования так называемых мужских и женских периодов в развитии немецкой литературы. У некоторых его последователей, вплоть до сфер литературного фельетонизма, испытавших на себе его сильное влияние, погоня за внешними аналогиями нередко превращалась чуть ли не в своеобразный спорт — примеров тому, способных повеселить любого

желающего, более чем достаточно. Самые несхожие и несопоставимые внутренне явления нагромождаются по какому-либо вполне произвольному выбору; их душа, их внутренняя суть искажается ради видимости парадоксалистского остроумия. Внешние сходства и аналогии можно при желании открыть между разнороднейшими явлениями, особенно если держаться общих мест и немного помогать себе воображением; для действительного исторического понимания это мало что дает. Не говоря уж о затуманивании и запутывании истинных связей в том или ином отдельном случае, новомодная страсть к аналогии еще больше вредит тем, что даже в научных кругах серьезно подрывает чутье к органическим взаимосвязям и к историческому своеобразию явлений. К несчастью, даже мастера филологической науки, причем вовсе не только германисты, оказывают слишком мало сопротивления модным извращениям исторической перспективы, и историческому чутью подрастающего поколения с этой стороны грозит, мне кажется, серьезная опасность.

То же позитивистское пренебрежение к органическим взаимосвязям проявилось в той чрезмерной заботе, которая стала постепенно уделяться прослеживанию литературных влияний, заимствований, реминисценций, созвучий и т. д. Здесь тоже зачастую можно говорить о своего рода научном спорте. Подобные изыскания имеют ценность всегда лишь в той мере, в какой помогают достичь глубокого понимания своеобразия внутреннего процесса художественного творчества и духовной истории создания изучаемых произведений. Есть несомненный и высокий интерес в том, чтобы исследовать отношение Шекспира к источникам, к предположительно известным ему предшествующим драматургическим обработкам материала этих источников или к более ранним воплощениям известных встречающихся у него характеров. И если мы детально разберем влияние лессинговской или шекспировской драмы на юношеские произведения Шиллера, то опять-таки очень обогатим свое понимание пути его развития. Но что мы приобретем, узнав, что в таком-то произведении *такого-то поэта XIX века встречаются, как гласит расхожий термин*, «бессознательные заимствования», скажем, из Гёте, Шиллера, Клейста или Гейне? Ведь априори ясно, что рассматриваемый поэт, обладая нормальной дозой образованности, обязательно читал, среди прочего, и Гёте, и Шиллера, и Клейста, и Гейне, так что заранее можно с большой вероятностью сказать, что не только в юношеских не вполне самостоятельных произведениях, но и в его более поздних стихах будут обнаружены всевозможные реминисценции из этого чтения. Их выискивание — очень легкое и, конечно, совершенно излишнее занятие, особенно если учесть, что, как правило, мера заимствований находится в обратной пропорциональной зависимости от значительности соответствующего поэта. К той же категории возрастающей механизации научного литературоведения относится тенденция во что бы то ни стало по аллюзиям и реминисценциям в произведениях художника ре-

конструировать весь круг его чтения — реальный заодно с вероятным или возможным. По существу, такой подход едва ли далек от основного тезиса фейербаховского материализма: «Человек есть то, что он ест»[7], перенесенного в духовную сферу. Гений поэта предстает здесь чуть ли не каким-то досадно иррациональным и по возможности игнорируемым перевалочным пунктом между питавшей его дух горой книг и грудой томов, лежащей перед нами в качестве продукта его духовного пищеварения. Так в основе погони за параллелями и влияниями лежит по существу материалистическое или атомистическое мировосприятие.

Прежде чем судить о наличии, масштабе и значении каких-нибудь влияний, мы должны сначала хорошо знать инстанцию, испытывающую на себе эти действительные или мнимые влияния; так велит элементарная логика. Однако душу художника, о которой в нашем случае идет речь, мы можем понять как раз лишь на путях психологического анализа. Только в тесном союзе с последним, только после точного уяснения внутреннего своеобразия и духовного развития художника можно ожидать, что метод аналогий приведет к сколько-нибудь плодотворным результатам, ибо лишь психологический анализ может дать нам в руки критерий, показывающий, в каких влияниях надо видеть составное звено органического развития творческой личности, а в каких нет, и предохраняющий нас тем самым от мелочной возни с пустяками. Есть, конечно, причины опасаться, что анализ, проводимый под таким углом зрения, сократит многие виды сложной историко-литературной работы.

Если в вышеописанном направлении шереровская метода развивалась временами чуть ли не с пародийным, утрированным рвением, то его попытка перенести расчленительную технику Лахмана на произведения новейшего литературного периода оказалась, наоборот, довольно-таки непопулярной. Слишком явно обнаружились для непредвзятого взгляда бесплодность и несообразность подобных предприятий, особенно после жестокого опровержения гипотезы Шерера о «Фаусте» в связи с открытием «Прафауста»[8]. Бросалось в глаза и то, как этот метод, в высшей степени проблематичный даже по отношению к старой литературной эпохе, мало соответствует характеру литературного развития Нового времени. Мало-помалу даже ближайшие ученики мэтра оказались вынуждены вообще отказаться от столь экстравагантного и одностороннего подхода. Чем решительнее совершался переход от элементарных задач разбора текста к более всеобъемлющим и глубоким проблемам, тем неотвратимей вставала необходимость выйти из филологического затворничества и сдружиться с психологией, эстетикой и некоторыми другими нефилологическими отраслями знания. Особенно помогло здесь осознание того, что никакое самоограничение чистой филологией никого не спасло от литературоведческого дилетантизма, — наоборот, он расцвел в конечном счете пышным цветом. Именно нежелание оставить на его произвол решение важнейших и благороднейших задач науки

о литературе волей-неволей заставляло браться за них самостоятельно и тем самым снова, нравилось это кому-то или нет, вводить в действие изгнанные было внефилологические подходы и точки зрения. Конечно, на этом пути происходило — и происходит — гораздо чаще внешнее сплавление филолого-исторических с психолого-эстетическими воззрениями и подходами, чем их органическое взаимопроникновение и слияние. Вообще, как в теоретической, так и в практической методологии литературоведения по-прежнему существует много неуверенности, неясности и путаницы. Хотя односторонность вышеописанного позитивистского филологизма сегодня в главном преодолена, резкая противоположность направлений остается такою же, как и раньше. Нащупывание новых путей пока не привело к единству даже в том, что касается существеннейших направлений движения, да к тому же угрожающе дает о себе знать влияние однобоких узкопартийных тенденций. Здесь, как и в других областях наук о духе, мы переживаем период брожения и борьбы вокруг принципиальных вопросов и конечных целей.

От соображений преимущественно негативных, отвержения нефилософских и антифилософских течений в истории новой литературы, перейду теперь к позитивному разбору нашей темы.

Прежде всего надо кратко указать на ту роль, какую философские проблемы играли в *историческом развитии* нашей науки. Здесь приходится сразу отметить, что немецкое литературоведение, по существу, выросло из движения философской мысли, начавшегося примерно с середины XVIII столетия и приведшего к полному обновлению всех представлений о мире и жизни. На протяжении последних десятилетий все отчетливей вырисовывается фигура Гердера как могучего предтечи этого нового восходящего мира эволюционно-органических и в то же время монистических мировоззрений, а ведь Гердера надо рассматривать еще и как родоначальника истории новой литературы. В частности, второе и третье собрания его литературных фрагментов 1767 года[9] следует назвать первым свидетельством перехода литературно-эстетической критики на высшую ступень историко-литературной оценки, сосредоточенной на вопросах исторического развития. Под эгидой великого винкельмановского начинания Гердер тоже ставит задачу создания такой истории литературы, прежде всего греческой, которая подчинялась бы идее имманентного развития. Подобная история литературы, по Гердеру, должна была вместе с тем прослеживать возникновение и изменение художественного вкуса. Ей предстояло поэтому вызвать к жизни «художника историко-философских разграничений», как выражается Гердер, дело которого исследовать, как в ходе разнообразных изменений и превращений дух литературы обрел свою современную форму; труд его вернул бы благородную высоту обесчещенным идеям истории духа человеческого и истории человеческого разума. Гердер требует, таким образом, философской историографии в смыс-

ле Монтескье и Винкельмана, но прежде всего — в смысле его собственной философии истории, незадолго до того достигшей самостоятельности. Для его монистической интуиции история литературы с самого начала предстает как часть или органическое звено в «истории человеческого разума», с которой он очень рано начал соотносить всю работу своей мысли и все свои искания. В этой философичности покоится для Гердера подлинный смысл и ценность всего. Главная идея его философии истории, развитие человечности в человечестве, задает тон и его историко-литературным интересам. Его философская убежденность в преемственности, непрестанном движении, сущностном единстве, целенаправленности развития в историческом мире только и делает возможной ту фундаментальную проблематику, на которой и поныне основана вся история литературы.

Так в идейном контексте зарождающегося органически-эволюционистского мировоззрения возникла идея и программа истории литературы, в том числе и в первую очередь — новейшей немецкой литературы, потому что Гердер оценивает во «Фрагментах» главным образом современную ему отечественную литературную продукцию. И наперекор всем противотечениям история новой литературы до сего дня не смогла изменить этим своим истокам и философскому духу своего первого великого провозвестника. Подобно другим историческим наукам, наука о литературе долго впитывала лучшие соки из плодоносной почвы нового, восторжествовавшего в XIX веке мировосприятия. И в ней отчетливей, чем во всех других, отражаются перемены философского умонастроения.

Собственно основателями истории литературы в нашем смысле должны считаться братья Шлегели. Начинателем был Фридрих Шлегель со своими сочинениями по истории греческой поэзии, где особенно важна статья «Об изучении греческой поэзии» 1795 года и вышедшие в 1798 году фрагменты «Истории поэзии греков и римлян». Эти одухотворенные работы насквозь пронизаны философско-историческими, эстетическими и этическими интуициями, стремящимися обрести под влиянием новой идеалистической философии и поэзии в духе юного Шлегеля единство и форму. Он пытается здесь, по его собственным словам, «выстроить для себя основные положения и понятия объективной философии истории и объективной философии искусства, которые позволяли бы искать и находить первопринципы и органические начала греческой поэзии» [10]. По замыслам Шлегеля, истории греческой поэзии надлежало составить лишь одну часть будущей философской истории развития греческой культуры. Более конкретной разработки эта романтическая эстетика и философия истории достигла вскоре в берлинских чтениях Вильгельма Шлегеля об изящной литературе и искусстве (1802—1804), которые охватывали теперь уже и средневековую и ренессансную литературы, противопоставляемые античной под именем «романтических», а отчасти также и новую литературу. Здесь вырисовывается первая и по-своему,

несомненно, великолепная перспектива истории послеантичного литературного развития. Особенно подчеркивает Вильгельм Шлегель философский момент, нерасторжимую связь *теории* с *историей искусства*. Теория искусства у него не техническая дисциплина, ее надо понимать как *философскую* науку. Недаром он предваряет историческое изложение философским учением об искусстве, где систематически обобщает свои принципиальные взгляды на восприятие, отбор, классификацию и оценку историко-литературных фактов и фигур. Помимо эстетических, определяющее значение приобретают здесь философско-исторические идеалы романтизма. То же относится к венским чтениям Вильгельма Шлегеля в 1807 году о драматическом искусстве и литературе. Этот, несмотря на свою односторонность, блистательный опыт истории мировой драмы тоже покоится на принципах романтической теории искусства и романтической историософии. «Моей целью было, — говорит о своем предприятии сам Шлегель, — представить общую панораму и разработать понятия, по которым надлежит оценивать художественное достоинство драматических созданий различных эпох и народов» [11], то есть опять же дело идет об истории литературного развития, стоящей на философском фундаменте. На еще более обширных и глубоких основаниях построены венские чтения Фридриха Шлегеля 1812 года об истории древней и новой литературы. Он уже непосредственно привлекает философию при изложении периода Нового времени и понимает литературу как прямое и явственное воплощение интеллектуальной жизни нации. Словом, в свете этих достижений романтизма не может оставаться никакого сомнения, что научная история новой литературы взросла на почве философского миропонимания. Ее крестными с самого рождения были эстетика и философия истории.

Тесная связь между философией и историей литературы по большей части сохранялась и в последующее время. Прежде всего здесь стоит вспомнить, как оживила и обогатила, как стимулировала науку о литературе гегелевская философия. И неудивительно: недаром самых выдающихся успехов Гегель достиг как раз в философии истории и эстетике. Что сам мэтр умел при случае приложить гениальную руку к той или иной проблеме литературной истории (в широком смысле), показывает его статья 1828 года о Гамане в «Ежегодниках научной критики». Многие его ученики и духовные адепты тоже имели подчас очень большое значение для нашей науки. Здесь надо упомянуть Карла Розенкранца, Арнольда Руге, Г. Т. Рётшера, Д. Ф. Штрауса, Ф. Т. Фишера, Карла Вердера, Куно Фишера, Виктора Хена, Рихарда Вельтриха, Пауля Нерлиха [12]. Йозеф Хиллебранд, Т. В. Данцель, Г. Э. Гурауэр и Мориц Карьер [13] тоже прошли через школу Гегеля. Но и вне гегелевской школы многие философски подготовленные ученые обращались к историко-литературным и литературно-эстетическим исследованиям и достигали признанного успеха. Здесь достаточно назвать такие имена, как Карл Гофмейстер,

О Ф Группе, Герман Гетнер, Рудольф Гайм, Карл Лемке, Вильгельм Дильтей, Теобальд Циглер, Иоганн Фолькельт, Эйген Кюнеман [14]. Карл Юсти, чей «Винкельман», несомненно, вошел в фонд литературоведения, тоже заслуживает упоминания в данной связи [15]. Нет нужды подробно перечислять, чем мы конкретно и в целом обязаны этим философам — историкам литературы Мне хотелось бы сказать только одно· биографические монографии Гайма и Юсти следует рассматривать как шедевры в своем роде, рядом с которыми мы едва ли можем поставить что-либо равноценное, что признается всеми Желая отдать должное Лессингу, мы еще и сегодня обращаемся к первопроходческому труду Данцеля Над потоком литературы о «Фаусте» по-прежнему как своего рода классика возвышаются работы Фридриха Фишера и Куно Фишера Мало кто глубже и целостней постиг личность и творчество Гете, чем Виктор Хен Среди исторических обзоров истории новой литературы или ее отдельных периодов во многих аспектах лучшей остается история литературы XVIII века Германа Гетнера Для истории романтизма еще и сегодня беспримерное значение сохраняют работы Гайма и Дильтея. Наконец, у нас нет более прекрасного собрания историко-литературных эссе, чем книга Дильтея «Переживание и поэзия». И едва ли простая случайность, что все эти образцовые работы сформировались в сфере философского духа.

Показав в наших кратких замечаниях, так сказать, историческим методом наличие тесной связи между научной историей новой литературы и философией, попытаемся теперь обосновать органический характер этой связи также и на путях рефлексии. Прежде всего тут надо подчеркнуть, что в чисто *предметном* аспекте широкий круг проблем истории новой немецкой литературы пересекается с проблемами истории философии, или, говоря вообще, истории мировоззрений и идей. Здесь же мы сталкиваемся и с глубоким, в самой природе вещей коренящимся различием между работой по истории древнейшей, старой и средневерхненемецкой литературы, с одной стороны, и по истории новой немецкой литературы — с другой. Я хочу сказать о восторжествовавшем в Новое время индивидуализме и субъективизме в основных вопросах понимания мира и жизни Жизнь мысли и чувства у наших средневековых поэтов в общем и целом, за очень редкими исключениями, прочно укоренена в почве всеобъемлющего религиозно-церковного мировоззрения и соответствующего жизненного порядка Эта почва отнюдь не исключала возможности внутренней борьбы. Наоборот, борение души между заманчивой прелестью, красотой, всезнанием мира и хранительным материнским лоном церкви — типичное явление как в жизни, так и в поэзии средневековья Но как ни остры были эти конфликты, они не отменяли, а, наоборот, доказывали и подтверждали весомость средневекового мировосприятия, потому что вращались целиком внутри его идейной и чувственной сферы. Дух Нового времени, со своей сто-

роны, сломал рамки прежнего жизненного порядка, разрушил его господство. И ни один новый порядок не смог с тех пор достичь аналогичной общезначимости. Вместо этого в борьбе мировоззрений, религиозных и философских течений со времени Ренессанса, а еще неотвратимей с эпохи Просвещения перед каждым образованным и духовно живущим человеком встает задача собственными силами выковать свой личный взгляд на мир и на жизнь. Связанные с этим битвы духовных начал, интеллектуальные столкновения, собственно, и придают современной идейной и духовной истории ее особенное содержание. Ими полны интереснейшие главы в биографиях наших идейных вождей. И естественно, они прежде всего находят себе выражение в литературной сфере. Им посвящена лучшая часть художественного творчества всего Нового времени. Особенно немецкая литература постоянно черпает из этих мировоззренческих схваток новую силу и новую жизнь. Величайшее творение нашей поэзии, гётевский «Фауст», выступает красноречивым символом этого факта. И история новой немецкой литературы с необходимостью оказывается в значительной мере также историей этих всеевропейских течений и битв. Мне приходят здесь на ум эпоха Просвещения, пиетизм, «буря и натиск», период гуманизма, романтизм, «молодая Германия», ранний реализм, новейшие литературные течения материализма, пессимизма, натурализма и неоромантизма. Чем только не обязано развитие нашей литературы философии Лейбница, Вольфа, Вольтера, Руссо, Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, Фейербаха, Шопенгауэра, Ницше! Какое просторное место занимает мировоззренческая борьба в становлении и литературном творчестве, скажем, Лессинга, Гердера, Гёте, Шиллера, ранних романтиков, Клейста, Гейне, Ленау, Геббеля, Вагнера, Иордана, Хамерлинга, Гейза, Раабе, Бёльше, Демеля, Гофмансталя! Причем большая часть названных писателей, как и еще многие их собратья по литературе, непосредственно действовали также и в области философии, прежде всего эстетики, но нередко также и философии религии, философии истории и т. д.

Эта их философская деятельность почти всегда очень важна для более глубокого понимания их духовной сути и их личности, почти всегда стоит в неразрывной связи с их литературно-поэтическим творчеством. Историко-литературное исследование, отказавшееся от философских, конкретно-психологических и эстетических методов и критериев, от этических, религиозно-философских, философско-исторических идей вынуждено было бы беспомощно опустить руки как раз перед самыми важными фигурами и течениями новой немецкой литературы. Оно остановилось бы перед выбором: совсем отказаться от сколько-нибудь глубокого анализа подобных явлений и ограничиться выполнением черновой работы, обслуживая философию и культурологию, или дилетантски разбираться во всех проблемах, как бог на душу положит, силами «здравого человеческого рассудка», не отягощенного никаким профессиональным знанием предмета.

Но не только предмет истории новой литературы заставляет говорить о ее философских проблемах. Еще важнее следующее. С вышеназванным связано другое различие в научной разработке древней и новой литератур: очень неодинакова там и здесь мера уместности *психологической* проблематики и методики — даже если отвлечься от только что разобранной сферы философских проблем. В истории древней литературы психологический элемент понятным образом отступает далеко на второй план. Здесь мы вообще располагаем очень скудными, а то и вовсе никакими сведениями о личностных корнях художественного творчества, об индивидуальности, внутренних переживаниях и судьбах и внешнем течении жизни отдельных поэтов и писателей. Сюда надо прибавить, что вообще индивидуальная личность в средневековье редко поднималась выше известной и по нашим масштабам низкой ступени самоопределения. Зато тем сильнее давало о себе знать влияние традиции и устоявшихся взглядов, материала, мотивов и форм. Поэтому среди большого числа авторов лишь относительно немногие приобретают для нас здесь более или менее отчетливую физиономию. По существу, даже там, где творчество того или иного писателя дает заглянуть в его внутреннюю жизнь, мы имеем дело лишь с типическими чертами, — скажем, с уже упоминавшейся борьбой между земными радостями и аскетической заботой о спасении души. В огромном большинстве случаев, однако, книга отсылает нас здесь не к человеку, а к другим книгам, переводом, обработкой или переосмыслением которых она является. Историко-литературная работа здесь обычно исчерпывается поэтому установлением и интерпретацией текста, изучением источников, вопросами формы и композиции, историко-сюжетными и хронологическими исследованиями, к которым лишь временами присоединяются биографические, историко-культурные и подобные разыскания. Повод и материал для более глубокого психологического анализа представляется редко. Совсем другое дело — история литературы Нового времени.

Здесь по мере приближения к современности все богаче становится биографический материал в смысле познания как внешнего, так и, главное, внутреннего развития автора — письма, дневники, мемуары, автобиографии, сообщения современников и т. д. Особенно со времен Ренессанса процесс дифференциации и индивидуализации шаг за шагом захватывает отдельную духовно-душевную личность. Внутренняя жизнь индивида и общества последовательно усложняется и углубляется; пути духовных влияний, духовных ассимиляций, духовного творчества становятся все многообразнее и запутанней — и все это, естественно, сказывается в тем большей мере, чем значительней, шире, гениальнее рассматриваемая личность. Одновременно разветвляются, усложняются, углубляются и задачи литературоведения, причем именно в психологическом аспекте. Теперь дело идет прежде всего о том, чтобы прорваться сквозь книгу к человеку, понять всю литерату-

ру как выражение внутренней духовной жизни. Надо проследить связь между внешней, тем более внутренней жизнью и ее литературными выражениями, надо постичь своеобразие и постепенный рост этой внутренней жизни, развитие индивидуальных дарований вместе с непосредственными и косвенными влияниями на них, идущими от воспитания, окружающей среды, жизненных событий, круга чтения, духа времени. Теперь мы приходим к действительно глубокому пониманию плодов писательского творчества, литературных произведений только через проникновение в эту субъективную, личную почву писательства. Ведь произведения эти, отвечая духовному складу всего нового времени и в противоположность традициям предыдущих периодов, обычно несут на себе ярко выраженную печать личности. Материал и форма здесь — и, в общем, это тем заметнее, чем значительней художник — отмечены несравненно большей индивидуальностью, так что интерес к ним как таковым бледнеет на фоне проблем их конкретной разработки, проблем внутренней жизни автора как творческой личности, вокруг которой ведется эта разработка. Для литературоведческой работы главным становятся соответственно не объективные задачи исследования материала или формы, а эти субъективные, индивидуальные вопросы личности и ее внутренних переживаний. Но все такие вопросы можно разрешить только на путях психологического анализа: тут требуется знание общезначимых обстоятельств, моментов, законов душевной жизни, равно как умение конкретно применить это знание. Особенно важен здесь научный анализ художественного творчества, разных видов и типов воображения, их связи с интеллектуальными и эмоциональными психическими функциями и т. д.

К тому же рядом с литературной продукцией отдельных творческих личностей и в новое время, пускай в постоянно сокращающемся объеме, существует так называемое народное творчество. Пусть и не являясь продуктом мифического народного духа, как его представляли себе романтики, оно должно все же расцениваться как порождение некоей надындивидуальной творческой деятельности, объективного коллективного духа, и для более глубокого проникновения в него необходим *социально-психологический* способ рассмотрения. Только на почве народной психологии — или, как теперь предпочитают называть эту дисциплину, социальной психологии — и психологии всеобщего духа (Э. фон Гартман) [16] поддаются разрешению проблемы языка, мифа, предания, нравов и других предметов фольклористики, проблемы существа народного эпоса, народной песни, народной сказки, пословицы и т. д. После всего сказанного мы поэтому вправе применить к истории литературы, и именно к ней, тезис, заостренно сформулированный Г. Паулем в его «Принципах истории языка» для всех вообще исторических наук: «Психическое начало — важнейший фактор всякого движения культуры, все вращается вокруг этого фактора, так что психология — главный базис всей историко-культурной науки, взятой в высоком смысле этого слова» [17].

В созданиях литературы мы должны видеть не только проявление душевной жизни: это также и поэзия, то есть творение самостоятельных, законченных в себе художественных образов. Наряду с историческим и психологическим осмыслением оно подлежит также *эстетическому осмыслению,* а тем самым и *эстетической оценке.* Жизнь души в конкретном художественном произведении складывается в органическую цельность, приобретая благодаря этому относительную объективность и замкнутое единство, обладающее самостоятельной и своеобразной закономерностью, а именно эстетической закономерностью. С точки зрения эстетики, в особенности ее обращенной к поэзии ветви, поэтики, отдельное произведение предстает цельным художественным организмом, образовавшимся по своим законам и требующим истолкования в согласии с этими законами. Здесь встают вопросы идейного содержания, внутренней и внешней формы, ведущей тенденции, композиции, образов, характеров, мотивов, ситуаций, техники, стиля, ритма, стиха, иногда — вопросы музыкального звучания, связи с мимикой, танцем, сценическим искусством и т. д. Дальше следуют вопросы отношения к действительности и к истории, проблемы психологической, естественнонаучной вероятности, актуальности или вневременной общезначимости, идеалистического или реалистического, индивидуализированного или типического, аллегорического или символического способов построения образов и еще многое подобное. Разбирая любой из вопросов, мы обращаемся к поэтике с ее общими положениями, обоснованиями и критериями. Эстетическое осмысление, однако, имеет, кроме объективной, еще и субъективную сторону. Настоящее проникновение в создание творческой фантазии немыслимо без душевных движений, без вкладывания сил собственного ума и воображения, без вчувствования и внутреннего воссоздания, словом, без эстетического чутья, в котором на каждом шагу так нуждается современный историк литературы. В задачи поэтики входит, таким образом, еще и исследование общих предпосылок и законов эстетического восприятия и эстетического наслаждения. Кроме того, эстетический анализ должен равным образом сочетаться с психологическим и историческим подходами. Нужно тщательно разобраться и в интенциях художников прошедших веков, а они иногда очень сильно отличаются от современных; нужно изучить эстетическое восприятие и оценку произведений современниками и последующими поколениями вплоть до нашего времени; надо представить себе эстетическую среду каждого поэта и каждого творения. Далее, всякое художественное творчество следует соотнести с современной ему эстетической теорией и критикой, сопоставляя особенно эстетические убеждения отдельных художников с их созданиями, — да и вообще надо исследовать историческое развитие эстетической теории и критики, чтобы прояснить таким путем историю развития эстетического вкуса и эстетических идеалов в отдельные эпохи и у разных народов, что, в свою очередь, прольет новый свет на конкретные художественные

творения. Даже если эстетическое рассмотрение вступит на этом пути в тесную связь с историческим анализом, историк литературы все равно никоим образом не может и не имеет права отрекаться от собственного эстетического суждения. Без него литературоведческая работа стала бы вовсе невозможной; литература народа предстала бы хаотическим собранием произведений, из которых одним выпал больший успех и срок жизни, другим меньший без всякой возможности разобраться почему. Ведь задуматься о внутренних причинах этой неодинаковости успеха — значит уже вступить на эстетическую почву. А раз мы на нее вступили, чисто релятивистский подход, воздерживающийся от всякого собственного суждения, становится уже просто немыслимым. Нужен какой-то критерий, чтобы выполнить совершенно необходимую работу отбора и оценки внутри совершенно необозримой и неразличимой массы литературного творчества. Если мы остановимся здесь на таком критерии, как успех соответствующего произведения, то опять станет неясно, что надо считать мерилом успеха: то ли признание современников или продолжительность воздействия, что, в свою очередь, оценить довольно трудно из-за часто наблюдаемых периодических колебаний духовной действенности книг, то ли современную оценку и т. д. Так мы в лучшем случае достигнем крайне ненадежных результатов и все равно неизбежно столкнемся с проблемой, каковы же в конце концов настоящие причины неодинаковости успеха. Почему, например, для историка литературы важнее «Фауст» Гёте, чем «Фауст» Шинка или Зодена [18]? Этот совершенно элементарный вопрос неразрешим вне эстетической оценки разбираемых произведений.

Если, таким образом, не может быть никакого сомнения в том, что эстетические суждение и оценка — неотъемлемая часть литературоведческой работы, то, с другой стороны, надо подчеркнуть, конечно, что нельзя отдать все в руки субъективного произвола и прихотливого индивидуального вкуса. Напротив, работа должна быть поставлена на научную основу и осуществляться в порядке практического приложения систематически продуманных эстетических понятий и норм. Субъективный, укорененный в чувственности и потому расплывчатый эстетический вкус должен быть поднят до уровня научно обоснованной концептуальной отчетливости, до вполне осознанного, систематического идейного осмысления и тем самым объективирован. Субъективные и случайные моменты никогда не исключить вполне, идеал всегда дан лишь в той или иной мере приближения, но, как и в любой другой области науки, это не может считаться веским возражением против нашего принципиального требования. Эстетика — эмпирически-описательная и объяснительная наука, она строится на почве опыта, а именно психологического опыта. При этом она не сливается с психологией. Вопреки Шереру и его авторитету Тэну [19] она остается вместе с тем *нормативной наукой,* которая не более вправе, чем этика или логика, отказаться от измерения действительности мерками идеала, конечно, не какого-то упавшего с неба

метафизического или мистического идеала, а эстетических норм, заложенных в человеческом духе, присущих его природе, диктующих определенные требования к эстетической продукции вообще и к отдельным искусствам или родам искусств в частности, то есть диктующих эстетические нормы. В области истории литературы, поэтики мы имеем соответственно дело с конкретными художественными нормами, выступающими в данной области объективным коррелятом всеобщих свойственных человеческому духу эстетических запросов. Таким образом, нормы эти коренятся в глубине человеческого духа, отвечают психологической реальности. И они не окостенелые, вовек неизменные заповеди: как все человеческое, они до известной степени способны к изменению и развитию. Нормативный характер эстетических идеалов от этого ничуть не страдает. В самом деле, за всякой способностью к развитию кроется непреходящее ядро, неизменная суть человеческой природы; поверх всякой психологической эмпирии располагается надэмпирическое, абсолютное, трансцендентальное, сущностное начало в человеке. На этом сверхэмпирическом, трансцендентном основании покоятся в конечном счете и эстетические нормы, покоится суть эстетики и особенно поэтики как науки о ценностях. Как всякое познание относительного более или менее долгим путем приводит в конечном итоге к абсолютному, так и здесь, в области эстетических суждений, существует точка, где наука о литературе при всем ее желании сохранить черты строго индуктивной эмпирической науки, подобно любой науке о духе и культуре, сталкивается с вещами в научном смысле непостижимыми. В трансцендентальной почве человеческого духа мы имеем последний рубеж нашего познания, а именно из этой почвы вырастает все строение человеческого знания и науки.

Защитники филологизма, противники психологического и эстетического подхода к истории литературы обычно выдвигают здесь два возражения. Они говорят прежде всего, что мы только вносим в точную историко-филологическую работу путаницу и неопределенность, опасность дилетантского психологизма и эстетства. Ведь психология и эстетика, говорят они, находятся еще в периоде брожения и неоформленности, нерешенных споров о принципах и методах, туманных гипотез и сомнительных экспериментов; их приемы, их результаты поэтому еще не достигли той ступени научной надежности и общезначимости, когда на них можно было бы смело положиться. Науки эти якобы пребывают в слишком неразвитом и элементарном состоянии, чтобы их можно было применить для разработки конкретных проблем литературоведения. Некоторые филологи вообще принципиально не признают научного характера психологических, тем более эстетических исследований как таковых. Впрочем, это последнее мнение можно объяснить разве что неосведомленностью или недоброжелательством. В противовес ему достаточно указать на такие работы, как «Критика способности эстетического суждения» Канта или «Основы физиологической психологии» Вундта, и спросить: чем это не

серьезные попытки разрешить научные проблемы научными средствами? Что касается недостаточной надежности данных психологии и эстетики, то здесь можно ответить примерно так. Представление о научной неразработанности психологии и эстетики — противоречащий фактам предрассудок. Верно, что обе науки сейчас переживают стремительный рост: оживленно дискутируются их первые основы и конечные цели, меняются их методология и проблематика, дело нередко доходит до резкого столкновения принципиальных установок. Вместе с тем за всеми этими спорами и быстро сменяющими друг друга гипотезами поверхностный взгляд часто теряет из виду обширное пространство надежных завоеваний и позитивных достижений обеих названных наук. Без резких противоречий и почти непримиримых расхождений дело ведь не обходится и в так называемой точной филологии; достаточно назвать такие важные проблемы, как возникновение средневерхненемецкого народного эпоса, основы германской метрики и т. д. По существу, психология и эстетика, давно уже выйдя из метафизического периода, вступили в стадию эмпирически обоснованного и методичного исследования; в общем и целом, невзирая на все столкновения мнений, они явственным образом неуклонно движутся в направлении концептуальной строгости и надежности достигаемых результатов. В области прикладной, или, как говорил Новалис, «реальной», психологии и прикладной эстетики тоже можно назвать такие прекрасные и значительные работы, как психологическое обоснование науки о языке Штейнталя и Пауля, «Психология народов» Вундта, труды Дильтея по поэтике и истории литературы, эстетические разыскания Фолькельта и многие другие[20]. Больше того, Эрнст Эльстер в своих «Принципах литературоведения» и Губерт Рёттекен в своей «Поэтике» весьма замечательным и внушающим доверие образом попытались использовать достижения современной психологии и эстетики конкретно для методологии историко-литературных исследований[21]. Можно во многом не соглашаться с ними, можно, как не без основания уже и делалось, резко возражать против засилия у Эльстера вундтовских теорий, включая спорное понятие апперцепции[22], но надо искренне приветствовать тот факт, что история литературы теперь сама ищет союза и совета у психологии и эстетики, и пожелать названным трудам скорого завершения, широкого признания и ревностных последователей.

Второе возражение, часто выдвигаемое против попыток привлечь психологию и эстетику на службу литературоведению, сводится к тому, что обе они излишни, поскольку историк литературы в соответствующих вопросах и без того прекрасно обойдется с помощью здравого человеческого смысла, доли врожденного такта и чутья. Да, я лично тоже непоколебимо убежден, что для подлинно плодотворных занятий любой наукой необходимо, вдобавок к обычным интеллектуальным задаткам, какое-то особое дарование, так сказать, теоретическая духовная конституция. Особенно работа в области исторических наук требует, по-моему,

еще и способности к той специфической продуктивной деятельности фантазии, силою которой мы переносимся в прошедшее человеческое существование, в чужую жизнь и внутренне наделяем их для себя живым дыханием и наглядностью. Этой способностью исторического и психологического вчувствования и воссоздания — причем историческое восходит здесь в конечном счете к психологическому — историк литературы должен с самого начала обладать как врожденным дарованием, причем обязательно в превосходящей средний уровень мере, если только он действительно хочет подняться до проникновенного понимания литературных произведений, фигур и событий. Естественно, то же относится к эстетическому вкусу и чутью. Однако любая степень дарования здесь все равно точно так же нуждается в научной школе, натренированности, как, скажем, в них нуждается природная предрасположенность филолога к конъектурной критике текста [23], которая тоже ведь является особым видом продуктивного научного воображения. Не видно ровно никаких веских причин, по которым именно психологические и эстетические способности надо обязательно предоставить воле слепого случая. Соотношение между интуицией и научной методикой здесь в существенных чертах точно такое же, как в других областях науки.

Выше уже упоминалась последняя категория философских проблем литературоведения, которые можно охарактеризовать как философско-исторические. И проблемы эти, выдвигаемые литературоведением, равно как всеми другими историческими науками, с *философско-исторической* стороны намного трудней и дискуссионней, но в то же время и намного важней и глубже всех философских проблем литературоведения вообще. Дело касается познания начал исторической жизни как таковой, некоей науки о первопринципах истории, призванной стать единым основанием для всех исторических наук. Им, конкретным историческим дисциплинам, она дала бы исходные предпосылки и ориентирующие понятия, прочную базу для выработки методологии и перспектив исследования, определила бы их отношения друг к другу. Словом, такое философско-историческое наукоучение явилось бы аналогом всеобщей аксиоматики и методологии, лежащей в основе системы естественных наук. И вот оказывается, что если эти последние в ходе длительного процесса исторического развития наперекор всем противоречиям и сдвигам давно уже достигли в своей сфере высокой ступени научной разработанности и созрели до сформирования общезначимой понятийной системы, то учение о началах исторического бытия похвалиться тем же никак не может. Наоборот, все здесь еще хаотично, все в более или менее неопределенном становлении, и состояние разработки общезначимых принципиальных проблем здесь даже отдаленно не отвечает той высокой ступени развития, на которой стоит сегодня большинство исторических наук. Вместе с тем работа эта предстает одной из насущнейших научных задач современности, и очень понятно, почему к ней все больше обращаются интересы философов и иссле-

дователей-специалистов. В этом свете достаточно упомянуть, скажем, позитивистские усилия вокруг создания и построения социологии как основополагающей исторической науки — усилия, представленные в Германии прежде всего Паулем Бартом[24]; борьбу материалистической и политэкономической концепции истории Карла Маркса за научное признание и внедрение также и в области истории духа; связанное с этим противоборство натуралистического и органицистского направлений в социологии[25]. Здесь можно указать, далее, на принципиальную дискуссию о сути исторического развития и задачах исторической науки, которая имела место недавно между Лампрехтом[26] и учениками Ранке, особенно Максом Ленцем[27], но прежде всего — на старания неокантианцев и неофихтеанцев, особенно Виндельбанда и Риккерта, отграничить исторические дисциплины от естественных[28]; на захватывающую книгу Зиммеля о проблемах истории философии[29]; наконец, на работы Дильтея, которые почти все прямо или косвенно служат теоретической или практической разработке названных вопросов. Сюда же относятся попытки социально-психологического осмысления данных антропологии и истории культуры, чем среди молодого поколения — отчасти под воздействием культурфилософских идей Ницше и современного эволюционизма, а также А. Бастиана с его идеями антропологии и психологии народов — заняты, среди прочих, Г. Зиммель и А. Фиркандт[30].

Понятие культуры стоит здесь в центре, все споры и исследования вращаются вокруг его более точного определения, вокруг его отграничения и сопоставления с понятием природы. Из безбрежного комплекса вопросов, группирующихся вокруг этого понятия, я возьму лишь некоторые, просто для иллюстрации и без малейшей попытки систематического расчленения, здесь явно ненужного, поскольку дело идет просто о выявлении и конкретизации определенной проблемной области. Итак, ожидает своего рассмотрения множество вопросов. В чем существо культуры? Что такое процесс культуры. просто продолжение природного процесса, как сегодня утверждает, в частности, так называемый монизм, его восполнение на более высокой ступени или что-то совершенно отличное от всего природного, что-то с ним несходное и не сравнимое? Каков, собственно, смысл исторического развития? Надо ли его мыслить по подобию органического роста в природе или как-то иначе? Абсолютно или относительно это развитие, то есть остается ли по ту сторону всех изменений еще что-то неизменное, самотождественная субстанция, нечто вневременное, на чьей базе только и совершается все историческое движение, или сущность исторических реалий исчерпывается их постоянным изменением, то есть чем-то относительным? Каким вообще образом константные, всегда равные себе силы способны вызвать к жизни прогрессивное развитие? Или в историческом процессе следует видеть вовсе не неотступное движение вперед, не развитие в собственном смысле слова, а лишь бесконечное бесцельное движение, вечную смену явлений, как полагают, скажем, Шопенгауэр, а также ма-

териалистическая философия истории, или бесконечное периодическое возвращение подобного, как думает Ницше, присоединяясь к античным воззрениям на историю? В тесной связи с этим стоят вопросы о движущих силах, смысле и цели исторического процесса. Что определяет историю: материальные, в частности экономические, условия и силы, как утверждают Маркс и коллективистская философия истории, социальные отношения и движения, как учит позитивизм, выдающиеся личности или, наконец, духовные начала, исторически осуществляющиеся идеи, в конечном счете — единая идеальная конечная цель, предельный смысл как основание и предназначение всего исторического развития? Представляет ли историческая жизнь просто причинно обусловленное или также и телеологическое, «целеустремленное» становление? И если последнее, то где взять объективные научные критерии оценки единичного и его статуса внутри целого, критерии приближения к конечной цели или удаления от нее, критерии соответствующей классификации и периодизации, отбора и упорядочения отдельных исторических явлений? Остается ли историческая наука просто наукой об эмпирических фактах или для нее приобретает значение понятие ценности? Существуют ли объективные ценности, воплощающиеся в исторической жизни, и как построить, скажем, теорию познания этих ценностей и их систему? Относятся ли все они к этике или существуют ценности еще более универсальные и всеобъемлющие, которые можно было бы назвать ценностями культуры? Надо ли рассматривать последние как абсолютные или как способные к развитию, как обусловленные эпохой или вневременные?

Впрочем, даже если попробовать отвлечься от всех этих бездонных проблем, то как обстоит дело, условно говоря, с более будничными вопросами исторических наук? Они имеют дело как с индивидами, так и с общностями: фамилиями, родами, народами, расами, сословиями, политическими, церковными, социальными, хозяйственными и другими культурными коллективами. Каково отношение индивидов к общностям? Является ли, скажем, нация просто суммой всех ее представителей и всех некогда принадлежащих к ней лиц, так что выражение «немецкая нация» есть лишь сокращенное обозначение суммы всех немцев? Или понятию такого коллектива присуще какое-то более глубокое значение, так что народная общность образует реально более высокое надындивидуальное единство, совокупную личность с целостной духовной жизнью, нечто большее, нечто другое, более содержательное, более целостное, чем простая сумма принадлежащих к ней единичных жизней, нечто не растекающееся в случайном и путаном многообразии индивидуальных существований, но имеющее собственные органы и функции, как язык, религия, право, нравы и т. д., в силу которых эта общность совершает свой сверхличностный, следующий собственным законам процесс развития? Иначе и короче говоря, имеет ли выработанное Гегелем, позитивизмом и новыми социологами (конечно, в разных

направлениях) понятие объективного духа субстанциальный смысл или же это пустой метафизический или мифологический призрак? И возможна ли психология такого объективного или целостного духа? Может ли рядом с индивидуальной психологией существовать особая социальная психология или психология народов, и если да, то в каком смысле? Дальше, в каком отношении к этому совокупному духу, в частности к так называемому духу времени, стоит отдельное человеческое существо, индивид: в отношении взаимодействия, когда он удерживает известную самостоятельность, или на правах составной части, как член цельного организма? Действительно ли модель организма приложима к этим историческим коллективным образованиям? Каким вообще образом следует представлять себе подобные исторические системы, природные и культурные общественные образования, с одной стороны, и духовные течения того или иного рода — с другой? Как они захватывают индивида? Как выдающаяся личность оказывается их носителем, их глашатаем, выражением духа времени, типичным представителем всеохватывающего духовного движения? Чисто ли мифологический образ мысли заставляет, например, Гегеля называть этих ведущих личностей «управляющими мирового духа»[31]? И каково значение «героев» Карлейля или «представительных людей» Эмерсона[32]? Каково вообще положение, занимаемое типическим в исторической жизни? Имеют ли дело исторические науки прежде всего и исключительно с индивидуальным, единичным, исключительным, личным, или они должны стремиться к выявлению регулярностей, сходств, параллелей, единообразий, словом, типического и закономерного? Если воспользоваться выражением Риккерта, то является ли главной и единственной задачей этих наук построение индивидуального или типического[33]? Кроме того, может ли в исторической сфере идти речь о законах? И если да, то имеют ли они одинаковый смысл с законами природы, или они — выражение какого-то особенного рода регулярности и закономерности? Известно, какое множество принципиальных разбирательств, дискуссий и теорий вызвало одно только понятие закона в аспекте его применимости к наукам о культуре. В общем и целом главная тенденция, несомненно, сводится к тому, чтобы впредь тщательно ограждать понятие закона в культуре, насколько вообще возможно пользоваться таковым, от любых аналогий или отождествлений с естественнонаучным законом, приспосабливая его к существу и особым условиям исторической жизни, все больше и больше дифференцируя и оттачивая его сообразно специфике конкретных областей культуры и одновременно в ходе этой конкретизации все больше расшатывая его изнутри. Особенно важно точнее определить понятия психологических и социальных законов и выяснить, действуют ли для высших единиц исторического процесса и для формирований объективного духа, религии, права, морали и т. п. те же законы, что для индивидов, — вопрос, уже упоминавшийся мною.

Культурфилософская теория исторических наук должна будет поднять все эти и множество подобных вопросов и связно проработать их, систематически развертывая определенные основополагающие первоистины. Тогда станет возможным уточнение отношений истории литературы к родственным дисциплинам — истории изобразительных искусств и музыки, истории философии, политики, социальной и экономической истории, вообще уточнение статуса литературоведения в кругу наук о культуре, его связей с ними и в конечном счете с совокупностью культуры. Потом на тех же путях могла бы получить более надежное философское обоснование и методология отдельных наук о культуре, а значит, в частности, и нашей науки, истории литературы. Мы получили бы надежные ориентиры и критерии для всех отчасти уже упоминавшихся методов сравнения и характеристики, периодизации и классификации, отбора и упорядочения фактов, которые на первый взгляд предстают перед нами хаотически запутанными и необозримо разнообразными. Наши исторические оценки и такие универсальные понятия, как, например, расцвет, упадок, выдающаяся личность, единство народа, национальная литература, исторический период, духовное течение, национальный гений, окружение, литературное влияние, дух времени, прогресс, традиция, развитие и т. д., обрели бы в науке о началах исторической жизни определенность, однозначность и печать объективной научности. А позитивное эмпирическое исследование, в свою очередь, обогатило бы понятийную и ценностную систему всей полнотой конкретного опытного содержания.

О задачах, о настоятельной необходимости и плодотворности подобной фундаментальной культурфилософии не может быть, на мой взгляд, совершенно никакого спора; зато тем резче расходятся взгляды на конкретную разработку и на позитивное разрешение перечисленных вопросов. Это и неудивительно, стоит только обратить внимание на следующие соображения, впервые вводящие в подлинную глубину философско-исторических проблем.

Дело здесь идет прежде всего о понятии опыта в исторической области. В самом деле, наше отношение к историческим реальностям в корне отлично от отношения к природе. Правда, даже наше познание природы, получающее свою понятийную разработку и систематизацию в современной науке, никоим образом не остается опытом в привычном понимании слова, то есть простым отражением внешней данности в представлении. В естествознание, развившееся до своей современной высоты, вложено неизмеримо много духовной работы, которая преобразила непосредственно данную нам бесконечно запутанную и сложную чувственную действительность в систему устойчивых, строго определенных понятий, законов, структур и процессов. Словом, здесь происходит полная перестройка непосредственно эмпирической, единичной и *случайной данности в логически проработанный и гармонически* расчлененный космос таких чисто идеальных величин, как сила, энергия, закон, масса, атом, отношение, причина и действие и т. д.

И все же субъективный, духовный, идеальный фактор приобретает еще несравненно большее значение, когда мы переходим от естественнонаучной работы к изучению истории и культуры. Природа как таковая в своих глубочайших корнях нам чужда, она теснит нас извне, и ни один путь не ведет к ней непосредственно из глубин нашего внутреннего существа. О понимании здесь может идти речь только в том смысле, что с помощью наблюдения и эксперимента мы наблюдаем в потоке природы определенные типические явления, известные единообразия и регулярности, дающие нам возможность охватить универсальные формы этого движения понятиями и законами. Все эти законы в конечном итоге опираются на закон причинности, так что наше познание природы исчерпывается всесторонним осуществлением каузального понимания природных процессов. Без долгих слов ясно, что термин «понимание» в естественнонаучном употреблении имеет чисто *формальный* смысл. По сути дела, мы познаем здесь не что иное, как всеобщие формы природных явлений и их причинную взаимосвязь. Зато внутренняя природа этих явлений, сущностный состав субстанций и сил в природе, смысл и значимость единичного и целого ускользает от нашего познания полностью. В этом плане не существует никакого познания природы, а есть только более или менее антропоморфные, т. е. вненаучные, гипотезы. Культура, наоборот, есть создание человеческого духа. Историческое развитие означает для нас развитие нашего собственного вида. Процесс культуры нам настолько не чужд, что все мы стоим в самом его средоточии, деятельно трудимся над ним, не только извне, но прежде всего также и внутренне, в глубине нашего существа охвачены им, собственнолично являемся моментами этого процесса. История человеческого рода, представляющая для нас всю историю вообще, есть наша собственная история: мы — исторические существа, наследники всего исторического прошлого. Наша личная духовная жизнь целиком и полностью обусловлена историческим развитием универсального всечеловеческого духа. Всякая мысль, всякий образ, представления, поднимающиеся из нашей интимной глубины, в самой своей уникальной неповторимости несут на себе печать всего исторического развития человеческого духа. Основной биогенетический закон действует и в области духа: каждый человек в своем индивидуальном развитии сокращенно повторяет всемирно-историческое развитие человеческого духа. И поскольку развитие культуры есть жизнь от жизни нашей или, вернее, наоборот, наша жизнь есть лишь частичный процесс той великой жизни, то в противоположность нашему познавательному отношению к природе здесь имеет силу закон: подобное познается подобным[34].

Историческую жизнь, развитие культуры мы можем до известной степени *понять* — в совсем другом смысле «понять», чем природные процессы. Нас здесь интересуют, нам здесь понятны не только всеобщие формы и не только внешняя причинная связь фактов как таковая. В большей или меньшей степени, но всегда

принципиальным образом мы способны погрузиться в глубину исторического процесса, вчувствоваться в него, вжиться в него. Мы способны на это, потому что мы ведь так или иначе находим в истории снова и снова лишь все ту же нашу собственную жизнь, наше собственное существо — в бесконечно многообразных видоизменениях, в безмерно несхожих, смотря по меняющимся историческим условиям, оттенках и вариациях, но тем не менее в основе своей однородную, внутренне нам понятную жизнь. Как таковую мы можем внутренне освоить ее, духовно воссоздать. И это внутреннее воссоздание впервые только и становится подлинным историческим познанием без такой работы творческой интуиции любое историческое исследование останется простым нагромождением мертвого материала. Только внутреннее сопереживание и воссоздание способны отделить в сплошной безбрежности исторического процесса существенное от несущественного, преходящее от вечного и создать в необозримом хаосе исторической действительности порядок, иерархию ценностей, внутреннюю связь, развитие. Словом, только это внутреннее сопереживание и воссоздание, только эта духовная работа историка способны вырвать смысл у бескрайнего океана исторической действительности. Так что если, с одной стороны, подлинное, а не только формальное познание возможно лишь в исторической сфере, то, с другой стороны, доля субъективного фактора, духовной работы, творческой силы человека здесь еще несравненно больше, чем в естествознании Правда, критика исторического познания еще не нашла своего Канта, который изложил бы это обстоятельство с той же неоспоримостью, с какой исторический Кант показал значение субъективного фактора, творческой деятельности человеческого духа в познании природы. Но никак нельзя сомневаться в самом факте, что исторический мир, понятый как единый, осмысленно организованный процесс развития, предстает нам не во внешнем опыте, дан нам не извне, наподобие явлений природы. Скорее, он впервые создается нами как таковой, конечно, под влиянием, с помощью и под постоянным контролем данной нам исторической действительности, но в то же время и в силу совершающейся по своим имманентным законам творческой деятельности человеческого духа Исторические науки — никоим образом не воссоздание внеположной нам действительности. Наоборот, это постройки, которые человеческий дух воздвигает из данного нам во внешнем опыте материала, однако по своему собственному плану. Другое дело, что план этот, конечно, не может быть субъективно произвольным, поскольку не отдельный индивид создает эти науки, а совокупность человеческого рода на протяжении тысячелетий. Так что всякий субъективный произвол в развитии исторических наук каждый раз снова и снова корректируется и устраняется силой объективной, реальной необходимости, в нашем случае — законами, присущими человеческому духу как таковому. Не частный, индивидуальный, зависящий от случайных настроений и пристрастий, прихотливых порывов, мнений

и точек зрения человек распознает в истории свою субъективную и случайную сущность, но человек как родовое существо находит в ней самоизображение общечеловеческого начала. Словом, если следовать терминологии Канта, историческое познание, равнозначное воссозданию истории, покоится на трансцендентальной стороне человеческого духа, на его общезначимой закономерной организации, а не на его эмпирически-психологической данности. Если познание природы осуществляется путем применения укорененных в глубине человеческого духа и предшествующих опыту понятий или категорий разума к данному вовне материалу природного бытия, то всякое познание истории достигается путем духовной работы над материалом исторического опыта с помощью так же или даже еще глубже укорененных в существе человеческого духа *этических* понятий разума. И если там понятия разума обеспечивают каузальное понимание природы, то здесь понятия разума делают возможным телеологическое понимание исторического становления. Эти понятия разума можно называть еще *историческими* (в противоположность естественнонаучным) категориями, идеями, если воспользоваться более употребительным названием, или, если взглянуть на них с другой стороны, объективными ценностями или нормами. В свете этих идей и ценностей весь историко-культурный процесс предстает перед нами как целенаправленный, как их последовательное осуществление. Только отсюда понятие культуры, равно как понятия истории и развития, впервые получает определенность и внутренне обоснованное содержание. Создание, разработка и практическое применение такого учения об исторических категориях, или, другими словами, такой системы объективных ценностей, предстает благороднейшей задачей вышеназванной науки о началах исторической жизни. Как всем другим наукам о культуре, она оказалась бы полезной и истории литературы; больше того, она, по существу, впервые создала бы для нее надежную методологию и верные целеустановки. А сама она, как уже говорилось, должна была бы всецело покоиться на базе теории познания, подобно тому как учение о принципах естественных наук фактически уже и опирается на таковую. Этот фундамент исторических наук надо закладывать не на эмпирически-психологической, а на трансцендентальной почве. Всякое понимание реальности идет не от внешнего к внутреннему, но от внутреннего к внешнему; это особенно верно в исторической области. Науки должны строиться на основе внутреннего существа человеческого духа, его непреходящей закономерной структуры. Требование это, выдвинутое в трудах Канта и для наук о природе в принципе уже выполненное, в отношении наук об истории еще дожидается своего осуществления. Осуществление его ставит перед современностью одну из высочайших научных задач, если не просто самую высокую задачу. Впрочем, ее разрешению могут помочь и позитивные частные исторические науки — в той мере, в какой они стремятся прояснить общие и исходные предпосылки, методы и цели своей работы.

Т. С. Элиот

ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ

I

В английской критике редко пишут о традиции, сокрушаются об ее отсутствии, хотя время от времени все-таки пользуются этим словом. Мы не позволяем себе апеллировать ни к традиции вообще, ни к какой-либо конкретной традиции; самое большее, на что мы способны, так это употребить данный термин в качестве прилагательного, заметив, что стихи такого-то поэта «традиционны» или даже «слишком традиционны». При этом ссылка на традицию чаще всего приобретает уничижительный оттенок. В других случаях она обретает характер уклончивого поощрения, уподобляя одобряемое произведение некоему успешно проделанному опыту в области археологии. Без успокоительно-обнадеживающей отсылки к окруженной привычным авторитетом археологической науке английское ухо вообще едва ли способно воспринять это слово.

Вряд ли можно встретить его в суждениях о писателях — ныне живущих или умерших. Каждой нации, каждой расе присущ особый склад ума, не только творческий, но и критический; и каждая нация еще в меньшей мере осознает недостатки и ограниченность своего критического мышления, нежели недостатки творческой мысли. Благодаря огромной критической литературе на французском языке нам известен (или кажется, что известен) тип критического мышления французов: отсюда мы заключаем (столь малым самосознанием мы обладаем!), что французы «критичнее» нас, и этот вывод подчас возвышает нас в собственном мнении, заставляя предполагать, что французы менее непосредственны. Возможно, так оно и есть; однако нам не мешало бы напомнить себе, что критическое состояние ума столь же необходимо и закономерно, как дыхание, и что мы ничуть не повредим себе, если сможем ясно сформулировать то, что думаем и чувствуем, когда читаем книгу, если сможем оценить работу нашего собственного сознания в процессе критического осмысления прочитанного. В результате может, в частности, обнаружиться, что, превознося того или иного поэта, мы обычно делаем акцент на том, чем он отличается от других. Мы полагаем найти

в этих сторонах его творчества индивидуальность, неповторимую сущность стоящего за ними человека. Мы с удовольствием рассуждаем о его несходстве с предшественниками, особенно — с непосредственными; мы стремимся отыскать в нем нечто специфическое и насладиться этой спецификой. А ведь стоит подойти к поэту без предубеждения, как обнаружится, что не только лучшее, но и наиболее индивидуальное в его творчестве коренится там, где сильнее всего утвердили свое бессмертие его предки, поэты прошлого И я имею в виду отнюдь не пору его творческой молодости, подвластную избытку литературных впечатлений, а период полной творческой зрелости.

Конечно, если бы единственная форма традиции, усвоения прошлого, заключалась в беспрекословном следовании путями, проторенными предшествовавшим нам поколением, в робком и слепом копировании его достижений, то такая «традиция» не представляла бы для нас никакого интереса. На нашей памяти немало таких бесхитростных ручейков, вскоре терявшихся в песках; в этом случае новизна лучше повторения. Однако традиция — понятие гораздо более широкое и значительное. Ее нельзя унаследовать, и, если вы хотите приобщиться к ней, вам придется немало потрудиться. Традиция прежде всего предполагает чувство истории, совершенно необходимое каждому, кто хотел бы остаться поэтом, перешагнув рубеж двадцатипятилетия; в свою очередь, это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего; оно побуждает человека творить, ощущая в себе не только собственное поколение, но и всю европейскую литературу, начиная с Гомера (а внутри нее — и всю литературу своей собственной страны), как нечто существующее единовременно, образующее единовременный ряд. Это чувство истории — чувство непреходящего и преходящего, ощущение слитности непреходящего и преходящего — как раз и определяет принадлежность писателя к традиции. И именно оно позволяет писателю с особой остротой осознать свое место во времени, свою современность.

Ни один поэт, ни один художник, в любом из искусств, не раскрывается целиком сам по себе. Смысл его творчества, его ценность обретают полноту лишь в сопоставлении с поэтами и художниками прошлого. О нем нельзя судить отдельно; нужно — для контраста и сравнения — поместить его в один ряд с мастерами былых времен. Для меня — это принцип не только исторической, но и эстетической критики. И совсем не обязательно, что стрелка весов, на чашу которых ложится произведение поэта, непременно склонится в сторону шедевров прошлого; тут не односторонняя связь: создание нового произведения искусства затрагивает и все предшествовавшие ему произведения. Существующие памятники образуют некий идеальный упорядоченный ряд, который видоизменяется с появлением среди них нового (подлинно нового) произведения искусства. Этот установившийся ряд завершен до появления нового произведения; и, чтобы вы-

стоять перед лицом новизны, он *весь*, хоть немного, должен измениться; так перестраиваются соотношения, пропорции, значение каждого из произведений искусства применительно к целому, это и есть сохранение связи между старым и новым. Мысль о том, что прошлое в такой же мере корректируется настоящим, в какой настоящее направляется прошлым, едва ли покажется нелепой тому, кто разделяет идею о существовании определенного, основанного на соразмерности ряда в европейской, в английской литературе. И поэт, отдающий себе в этом отчет, сознает бремя трудностей и ответственности, ложащееся на его плечи *.

В определенном смысле он должен понимать и то, что его неизбежно будут судить исходя из критериев, выдвинутых прошлым Повторяю — судить исходя из этих критериев, а не отказывать ему на их основе в признании; судить не в том смысле, лучше он или хуже поэтов прошлого, и уж во всяком случае не по канонам критиков былых времен. Это своего рода суд-сравнение, при котором взаимно соизмеряются обе стороны. Если произведение вписывается в традицию, то это вовсе не значит, что оно просто подчиняется прошлому; ведь тогда оно не будет новым и, следовательно, не будет произведением искусства. Мы не хотим также сказать, будто новое приобретает особую ценность самим фактом вхождения в предшествующий ряд; однако характер этого вхождения служит мерилом ценности произведения — мерилом, которым, правда, нужно пользоваться с величайшей осторожностью и осмотрительностью, ибо никто из нас не является непогрешимым в вопросах сопоставления. Мы говорим: данное произведение как будто вписывается в традицию и, возможно, самобытно; или: оно кажется самобытным и может вписаться в традицию; однако едва ли мы можем с определенностью утверждать, что истинно именно то, а не другое.

Перейдем теперь к более конкретному разбору отношения поэта к прошлому: он не вправе воспринимать это прошлое как некое нагромождение произведений, как пилюлю, неизвестно для чего предназначенную, не должен он и строить свою индивидуальность лишь по образцу одного-двух любимых поэтов, не стóит ему и ограничиваться как эталоном какой-нибудь одной, наиболее близкой ему эпохой. Первое недопустимо, второе имеет смысл лишь в пору творческой юности, третье представляет собой приятное и в высшей степени желательное дополнение. Поэту необходимо обостренно ощущать движение главного потока, вовсе не обязательно вовлекающего в себя самые видные имена. Он дол-

---

* Ср: «В поэзии не существует такого явления, как полная оригинальность, ничем не обязанная прошлому. Независимо от того, когда родились Вергилий, Данте, Шекспир или Гёте, с их появлением менялось все будущее европейской поэзии. На протяжении своей жизни каждый великий поэт создает нечто однажды и навсегда, нечто такое, что не может быть повторено; но, с другой стороны, он также добавляет нечто к тому сложнейшему материалу, из которого сложится поэзия будущего» («Заметки к определению понятия культуры») [1].

жен, как аксиому, принять тот факт, что искусство с течением времени не становится лучше, что видоизменяется только его материал. Он должен отдавать себе отчет в том, что европейское сознание, сознание его родины, которое, как он постепенно убеждается, несравненно важнее его собственного индивидуального сознания, непрестанно изменяется; это изменение и есть развитие, ничего не отбрасывающее en route[2], не списывающее за ненадобностью ни Шекспира, ни Гомера, ни наскальные рисунки Мадленской культуры[3]. Это развитие (быть может, техническое совершенствование, в любом случае — усложнение) в глазах художника отнюдь не равнозначно улучшению. Возможно, и в глазах психолога оно не выглядит улучшением, и уж во всяком случае не в той мере, в какой нам это обычно представляется; в конечном счете скорее всего оно основано лишь на усложнении экономики и техники. Различие между настоящим и прошлым состоит в том, что настоящее осознает прошлое в таком ракурсе и в такой степени, какие недоступны для прошлого в осознании самого себя.

Кто-то заметил: «Писатели прошлого далеки от нас потому, что мы *знаем* гораздо больше, чем они». Именно так, только знаем-то мы именно то, что создали они.

Мне хорошо известно обычное возражение против того, что является частью моей программы поэтического métier[4]. Оно заключается в том, что моя доктрина требует от художника немыслимой эрудиции (и чревата педантизмом), а правомерность этого требования якобы опровергается обращением к реальным биографиям поэтов, чьи имена украшают не один пантеон. Находятся даже люди, утверждающие, что избыток учености умерщвляет или извращает поэтическое чувство. Оставаясь при убеждении, что поэту надлежит знать ровно столько, чтобы не утратить при этом необходимых для него живости восприятия и лености, заметим, что познания поэта вовсе не обязательно должны ограничиваться практическим набором сведений, необходимых, чтобы выдержать экзамен, блеснуть в светском разговоре или еще в каком-нибудь менее значительном деле. Одни впитывают знания легко, другим приходится ради этого попотеть. Шекспир почерпнул из Плутарха больше исторических сведений, чем большинство людей — из всей библиотеки Британского музея. Важно, чтобы поэт вырабатывал и развивал свое понимание прошлого и чтобы этот процесс не прерывался на протяжении его творческой деятельности.

По сути, поэт постоянно отказывается от самого себя — каковым он является в каждый данный отрезок времени — во имя чего-то более значительного. Движение художника — это непрерывное самопожертвование, непрерывное погашение в себе индивидуального начала.

Остается определить этот процесс деперсонализации и его отношение к чувству традиции. Именно явление деперсонализации позволяет уподобить искусство науке. Поэтому в качестве

аналогии стоит проследить за тем, что происходит с листом чистой платины, когда его помещают в камеру с кислородом и двуокисью серы.

II

Истинная критика и подлинная оценка всегда в конечном счете ориентированы не на поэта, а на поэзию. Внемля путаным суждениям газетных критиков, повторяемым затем широкой публикой, мы слышим множество имен поэтов; однако, если мы ищем не те сведения, которые можно найти в любом справочнике, а стремимся насладиться поэзией, хотим встречи с подлинным стихотворением, — нам бывает трудно осуществить свое желание. Я уже попытался обратить внимание на важность отношения того или иного стихотворения к стихотворениям, созданным другими авторами, и предложил понимание поэзии как живого целого, заключающего в себе все поэтические произведения, когда-либо созданные. Другая сторона этой внеличной теории поэзии — отношение стихотворения к его автору. Рассуждая по аналогии, я высказал предположение, что зрелый поэт отличается от незрелого не столько масштабом своей «личности» (принято считать, что у первого она непременно более интересна и многозначительна), сколько тем, что его сознание — более чувствительная и совершенная среда, в которой разнообразные впечатления, эмоции, настроения свободно образуют новые сочетания.

Уместной аналогией мне показался пример с катализатором. Когда два вышеназванных газа смешиваются в присутствии платинового листа, образуется серная кислота. Эта реакция происходит только в присутствии платины; тем не менее новообразованная кислота не содержит и следа платины, да и на саму платину этот процесс никак не влияет, она остается пассивной, нейтральной, неизменной. Сознание поэта подобно такой платиновой пластине. Поэт может, отчасти или целиком, основываться на своем жизненном опыте, но чем совершеннее художник, тем четче разделены в нем человек, непосредственно живущий и страдающий, как все люди, и творящее сознание, тем с большим совершенством это сознание будет впитывать и преобразовывать страсти, являющиеся его материалом.

Заметим, что элементы, взаимодействующие в присутствии катализатора в процессе опыта, бывают двух видов: это эмоции и чувства[5]. Воздействие произведения искусства на наслаждающегося этим произведением вызывает переживание, принципиально отличающееся от любого другого переживания, не связанного с искусством. Такое воздействие может быть стимулировано либо отдельной эмоцией, либо сочетанием нескольких; конечный же итог зависит и от конкретных чувств, облекаемых автором в слова, фразы или образы. Великая поэзия может создаваться вовсе без непосредственного использования эмоций, за счет одних только чувств. В песне XV «Ада» (эпизод с Брунетто Латини) вопло-

щена эмоция, с очевидностью вытекающая из изображенной ситуации; однако исключительный в своем роде эффект достигается здесь — как и в любом произведении искусства — посредством сложной организации деталей. В последнем катрене образ и связанное с ним чувство возникают неожиданно, они не подготовлены предшествующим повествованием, но, вероятно, таились в сознании поэта, терпеливо дожидались, пока сложится требуемое для их воплощения сочетание. Сознание поэта — это своеобразный сосуд, собирающий и хранящий в себе бесчисленные чувства, фразы, образы, и они пребывают в нем, пока не соберутся все частицы, необходимые для создания нового целого.

Сравнив несколько образцов величайшей поэзии, вы увидите, сколь велико разнообразие подобных сочетаний, и убедитесь, сколь мало отвечает истинному положению вещей полуэтический характер «возвышенного». Ибо дело решает не «величавость», не интенсивность самих эмоций, которые суть лишь исходные компоненты, но интенсивность творческого процесса, иначе говоря, степень давления, при котором происходит их синтез. Эпизод с Паоло и Франческой строится на определенной эмоции, однако поэтическая интенсивность здесь — нечто совершенно отличное от интенсивности конкретной ситуации, представленной в эпизоде. Более того, этот эпизод ничуть не интенсивнее, чем песнь XXVI (путешествие Улисса), в которой нет непосредственной зависимости от какой-либо эмоции. Трансформации эмоции в искусстве могут быть самыми разными: убийство Агамемнона или муки Отелло в своем художественном воздействии, очевидно, ближе к реальным событиям, нежели дантовские сцены. В «Агамемноне» художественная эмоция приближается к эмоции непосредственного свидетеля событий, в «Отелло» — к эмоции самого героя. Однако различие между искусством и реальным событием всегда абсолютно; и сочетание всех элементов в сцене убийства Агамемнона, быть может, не менее сложно, чем то, из которого складывается описание путешествия Улисса. В обоих случаях произошел синтез элементов. Ода Китса [6] содержит целый ряд чувств, не имеющих никакого отношения к соловью, которому она посвящена, однако именно соловей — отчасти благодаря своему привлекательному имени, а отчасти благодаря закрепившейся за ним славе — оказался тем, что помогло объединить эти чувства в единое целое.

Точка зрения, которую я стремлюсь опровергнуть, связана, вероятно, с метафизической теорией субстанциального единства души; я же утверждаю, что поэт отнюдь не выражает свою «личность», но является своего рода медиумом — только медиумом, а вовсе не личностью, — в котором различные впечатления и переживания комбинируются самым причудливым и неожиданным образом. Впечатления и переживания, важные для поэта как для человека, могут не найти себе места в его творчестве; и, наоборот, те, которые становятся для него творчески значимыми, могут играть ничтожную роль для него как для личности.

Я позволю себе привести отрывок, достаточно малоизвестный, чтобы вызвать свежее восприятие в свете (или во тьме) высказанных наблюдений:

Я, что ее лелеял красоту,
Теперь себя кляну (хоть смерть ее
Откроет путь невиданному мщенью).
Не для тебя ль трудяга-шелкопряд
Ткет нить свою, чтоб свиться в хладный кокон?
И графские именья с молотка
Идут в угоду ветреной минуте?
Зачем юнец, гроза больших дорог,
Дразня судей, коней в галоп пускает —
В ее ли честь?..[7]

В этом отрывке (как показывает контекст) сочетаются положительные и отрицательные эмоции: сильное, напряженное влечение к красоте и столь же сильная завороженность безобразным, этой красоте противостоящим и ее уничтожающим. Такого рода равновесие контрастирующих эмоций заложено в драматической ситуации, вызвавшей этот монолог, но не одной этой ситуацией обусловлено. Перед нами эмоция, так сказать, структурно мотивированная, предусматриваемая спецификой драмы. Однако общий эффект, доминирующая тональность приведенного фрагмента определяются тем, что множество витающих в воздухе настроений, связь которых с данной эмоцией никоим образом не очевидна, соединились с нею, создав новую, художественную эмоцию.

Отнюдь не своими субъективными эмоциями — эмоциями, вызываемыми конкретными событиями его жизни, в той или иной мере примечателен или интересен поэт. Его личные эмоции могут быть наивны, примитивны или невыразительны. Эмоции же его творчества оказываются в высшей степени сложными — но не той сложностью, какая присуща людям со сложной или необычной эмоциональной жизнью. Поэтам порой присуще эксцентрическое и ошибочное стремление найти и выразить новые, необычные человеческие эмоции; этот поиск новизны там, где ее нет, приводит к появлению надуманных, извращенных эмоций. Дело поэта — не искать новых эмоций, но использовать имеющиеся, претворяя их в поэзию, выражать чувства, весьма далекие от эмоций как таковых. И те эмоции, которые он никогда не испытывал, служат ему так же успешно, как и хорошо знакомые. Таким образом, мы приходим к убеждению, что определение поэзии: «Эмоция, припоминаемая в состоянии покоя»[8] — неточно, ибо в поэзии главное не эмоция, не припоминание и даже (если понимать это слово буквально) не покой. Главное — это сосредоточенность и то новое, что рождается в результате такой сосредоточенности из чрезвычайно разнообразного опыта, который человек практического и активного склада может и не посчитать серьезным опытом; эта сосредоточенность не приходит сознательно или намеренно. Поэт отнюдь не «припоминает» свои переживания — они в конце концов сливаются воедино в атмосфере, которая «спокойна» лишь в смысле своей номинальной пассивности по отношению к происшедшему. Разумеется, это далеко не все.

В творческом процессе есть немалая доля сознательности и продуманности. Действительно, плохой поэт обычно бессознателен тогда, когда ему следовало бы писать осознанно, и наоборот. Обе эти ошибки придают ему ложную «индивидуальность». Поэзия есть не свободный поток эмоций, а бегство от эмоций; она не выражение индивидуальности, а бегство от индивидуальности. Но, разумеется, лишь те, кто обладает индивидуальностью и эмоциями, способны понять, что значит стремиться преодолеть их в творчестве.

III

ὁ δὲ νοῦς ἰσως θειότερόν τι καὶ απαθὲς ἐστιν [9]. Цель этого эссе — не вступая в область метафизики и мистики, ограничиться теми практическими выводами, которые могут пригодиться человеку, всерьез интересующемуся поэзией. Перевести фокус внимания с поэта на поэзию — задача, достойная одобрения, ибо она призвана послужить более справедливой оценке поэзии — как хорошей, так и плохой. Многие люди способны оценить в стихе выражение искренних эмоций; меньше тех, кто может почувствовать его техническое совершенство. И совсем немногие в силах распознать выражение *значимой* эмоции, обязанной жизнью стихотворению, а не личной судьбе поэта. Эмоция искусства внеличностна. И поэту не дано достичь этой внеличностности, не растворив себя без остатка в произведении, которое он создает. И он едва ли сможет уяснить себе, в чем заключается эта работа, если живет только настоящим и не сумеет ощутить в себе прошлое как настоящее, осознав не только то, что умерло, но то, что продолжает жить.

Д. К. Рэнсом

«НОВАЯ КРИТИКА»

Глава IV. Требуется онтологический критик

Поэтическое произведение само, легко и убедительно, являет нам свое отличие от произведения прозаического. Мы только что рассмотрели целый ряд выдающихся новых критиков[1], которые, признавая этот факт, тем не менее не дали окончательного ответа на вопрос, в чем же состоят характерные признаки поэтического произведения.

Дело тут не в какой-то особой нравственной проблематике[2], поскольку таковая может быть с успехом выражена и в прозе, тем более в ясной и совершенной прозе. И настоящий критик, попытавшийся было рассмотреть в подобном плане поэтическое произведение, откажется от этой мысли и примется исследовать его с иных позиций.

Дело и не в эмоциональности, чувствительности или особой «выразительности». Не признавать за поэзией специфического, поддающегося определению содержания и оценивать ее только по способности приводить в движение некие дремлющие эмоциональные силы — значит невольно дискредитировать поэзию. Говорить с определенностью об эмоциях вообще трудно — именно поэтому эмоциональная критика крайне невразумительна.

Гораздо более обнадеживающим является выдвижение на роль отличительного признака поэзии того типа структуры, который демонстрирует поэтическое произведение, и настоящий критик в конечном итоге приходит именно к этому выводу. Нелегко определить, в чем смысл этой свободной структуры. В чем значение структуры, которая, во-первых, обладает менее жесткой и ясной логикой, чем обыкновенно это бывает у структуры научной или технической прозы, и, во-вторых, заимствует, содержит в себе большой объем дополнительного чужеродного материала, который не только не проясняет эту структуру, но затемняет ее? Если взглянуть на работы наших лучших критиков, то мы увидим, что они в конечном итоге приходят к этим вопросам. Суммируя сказанное, можно заключить, что поэтическое произведение есть открытая логическая структура со свободной индивидуальной фактурой.

Мне кажется, что в лице поэзии мы имеем дело с революцион-

ным отрицанием законов логического высказывания, а потому следует столь же смело и по-новому обозначить это явление. Выявить структурные отличия поэзии от прозы нетрудно. Однако, выявив их, мы не ответим на вопрос, в чем их значение. Ведь структура здесь — это, так сказать, проза стиха, или же логически выстроенное рассуждение на практически любую тему. Подобно этому за фактурой также может стоять практически любое содержание при том, что содержание это достаточно свободное, открытое, объемное и не может уместиться в данной структуре. Возможно, само отличие фактуры от структуры и поэзии от прозы состоит именно в *организации* содержания, а не в *характере* его. По крайней мере идея нравственной ориентации как признака специфического содержания поэзии оказывается неправомочной, поскольку это свойство в равной степени присуще прозе, более того, оно не распространяется на значительное число поэтических произведений. Я считаю, что отличительные признаки поэзии — онтологические. Поэзия имеет дело с теми формами бытия, уровнем объективности, которые не поддаются научному истолкованию.

Понять это достаточно просто. Мир, в котором мы живем, отличен от того мира или, скорее, тех многочисленных миров, которые исследует наука. Эти миры — всего лишь выхолощенные, обедненные, упрощенные копии подлинного мира. Поэзия имеет своей целью заново открыть для нас этот более «плотный» сущностный мир, о котором мы благодаря своим ощущениям и воспоминаниям имеем некоторое представление. Поэзия, таким образом, есть форма познания принципиально, или онтологически, иная. [...]

[...] Всякому критику ясно, что создание поэтического произведения предполагает по крайней мере поиск слов, которые, с одной стороны, уложились бы в определенный размер, а с другой — выразили бы определенный смысл. Критикам так все это понятно, что они перестали интересоваться этим фактом и не пытаются его как-то осмыслить. Говорится, что это существенно для практической, а не теоретической поэтики.

Мы же, хотя и не пришли ни к какой единой точке зрения относительно естественной истории развития поэтических форм[3], все-таки не можем не удивляться тому, что в поэзии язык нацелен на выполнение не одной, а сразу двух сложных задач. Изощренное экспериментирование с языком не есть тот путь, следуя по которому люди, мыслящие логически, приходили к своим наиболее ценным умозаключениям. А сочинение поэтического произведения — это операция, при которой авторская мысль стремится потеснить размер, а размер — мысль. Казалось бы, принесенные с обеих сторон жертвы должны отразиться в условиях достигнутого перемирия, то есть в том окончательном расположении слов, которое имеет место в законченном произведении и может стать предметом анализа, если только критик считает, что такого рода

анализ способствует пониманию поэзии. Дело в том, однако, что большинство критиков так не считают, подобный анализ, а также вытекающие из него философские выводы их просто не интересуют. Среди критиков распространено убеждение, что истинный поэт полностью овладел своей мыслью, что размер никак не повлиял на нее, ну а если что-то и заострило логику мысли, что ж, тем лучше, раз форма мысли совершенна.

Неудовлетворительное состояние теории поэзии, столь болезненно ощущаемое нами, объясняется прежде всего отсутствием в ней основополагающих философских обобщений, и начинается все с неспособности объяснить самые элементарные, очевидные стороны поэтического произведения — его ритмическую форму. Форма эта так же стара, как само искусство, может быть, это и есть искусство. И я полагаю, что именно процесс слияния ритма и смысла и есть органический поэтический акт, поскольку он включает в себя все наиболее важные компоненты поэзии.

Представим себе хозяйку, которая, желая выставить на стол вазу с фруктами, говорит слуге: «Пойди-ка выбери в кладовой десяток самых больших и красных яблок». В ящике лежит примерно сотня яблок, которые отличаются как по цвету, так и по размеру. Нетрудно предположить, что между размером и цветом яблок не будет прямого соответствия: самые большие яблоки совсем не обязательно самые красные и наоборот. Мальчик-слуга, заинтересовавшись этой любопытной задачкой, принимает следующее решение: сначала он оценивает яблоки по размеру, обозначая самое большое как $Б_1$, чуть поменьше — $Б_2$ и т. д. и т. д. вплоть до самого маленького — $Б_{100}$. Потом он оценивает яблоки по цвету и обозначает самое красное как $К_1$, чуть менее красное — как $К_2$ и т. д. до $К_{100}$. После этого он складывает числовой коэффициент размера с коэффициентом красноты: например, яблоко, получившее по размеру номер 1, а по красноте — номер 36, получает общий коэффициент 37. Мальчик выбирает десяток яблок с самым низким коэффициентом и относит их хозяйке.

Вслед за мальчиком ей придется признать, что предметы, отобранные на основе двух, не связанных между собою признаков, по одному из этих признаков, взятому в отдельности, не будут являть собой совершенство. Нельзя добиться совершенства в одном отношении и одновременно стремиться к совершенству в другом. Критерий отбора двойствен, и объекты, отобранные по одному признаку, следует сопоставить с объектами, отобранными по другому. В подобной ситуации неизбежны компромиссы.

Но в то же время появляется возможность и какой-то компенсации. Жалея о том, что пришлось отказаться от нескольких ярко-красных, но маленьких яблок, женщина вдруг заметит, что на отобранных яблоках очень интересная, какая-то неожиданная цветовая гамма. Ей может даже понравиться разглядывать этот рисунок, в то время как оценить цвет ярко-красных яблок не представляет никакого труда.

Жаль, конечно, что у хозяйки нет подобного утешения в отно-

шении размера яблок: все-таки пришлось выбрать не самые крупные, впрочем, об этом и говорить-то неинтересно.

Однако все дело в том, что аналогия с отношением «размер—цвет» в яблоках полностью не раскрывает того соотношения «ритм—значение», которое мы будем изучать в поэзии.

По сравнению с выбором яблок, которые были бы одновременно и большими и красными, построение стихотворения на двойственной основе: искомого значения и искомого размера — представляется несравненно более трудной задачей. Теоретически подобное просто недостижимо, если только не соглашаться на какие-то терминологические допущения. Язык обладает двумя основными свойствами: семантическим и фонетическим; иначе говоря, он обладает способностью указывать на основе условной договоренности на объект вне себя (что и составляет значение), и в то же время язык сам является некоей последовательностью объективно существующих физических звуков.

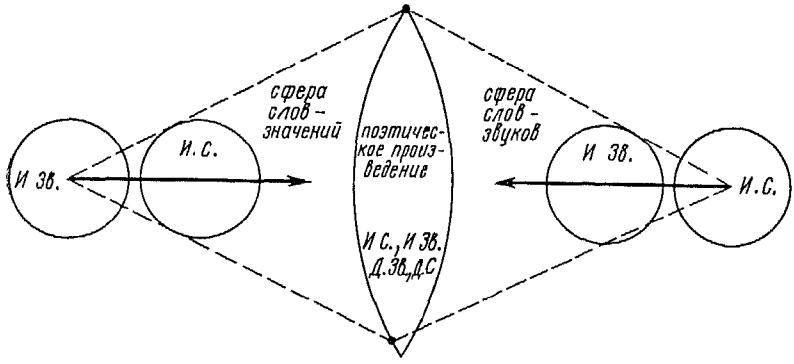
Очевидно, нет необходимости в развернутом доказательстве того, что совершенная метрическая конструкция, построенная из слов, отобранных исключительно ради их звуковых эффектов, будет лишена смысла. Иначе говоря, бессмыслица. Точно так же нет нужды доказывать, что конструкция, совершенная с точки зрения логики мысли, не будет организована ритмически. С этим последним явлением мы сталкиваемся постоянно: в языке науки, на страницах газет, в деловой переписке или просто в разговоре. Тем не менее, возможно, есть смысл коротко остановиться на математическом высказывании типа $(а+в)^2=а^2+2ав+в^2$. В данном случае математик говорит то, что хочет сказать, язык его ритмически не организован, и ему совершенно не нужно, чтоб какой-то поэт превращал его формулу в стих по той простой причине, что в таком случае неизбежно пострадала бы логика математической мысли. Однако перед исследователем литературы, привыкшим мыслить несколько туманно, тут встает вопрос или, скорее, даже два вопроса, от которых невозможно так легко отделаться: а в чем, собственно, состоит свободное обращение с высказыванием при переводе его на язык поэзии и какого типа высказывания допускают подобное свободное обращение?

Мысль, допускающая вариации, делающие ее более пригодной для поэтического размера, не может обладать абсолютной изначальной определенностью. Сохранить мысль в том виде, в каком она определяется собственными законами, невозможно, если мы собираемся приспособить ее к поэтическому размеру.

И с другой стороны, ритмическая форма должна быть частично неопределенной, если она претендует на то, чтобы воплотить какую-то мысль. Бессмысленно пытаться определить ритм заранее, потому что мысль подправит его.

Второе из двух указанных выше положений может показаться менее острым: смысл для большинства поэтов, да и читателей, важнее поэтического размера.

Я хотел бы представить схему, которая в несколько упрощенном виде, но все же отражает ту роль, каковую играют смысл и размер в создании поэтического произведения.



Буквы И. С. обозначают «изначальный смысл», или же ту часть предполагаемого значения, которую удалось сохранить. Изначальный смысл может быть достаточно верно представлен логическим парафразом поэтического произведения. Буквы Д. С. обозначают «дополнительный смысл», или же ту часть окончательного значения, которая оформилась не на основе собственно логической необходимости, но под влиянием размера. Этот смысл может быть представлен тем остаточным значением, которое не умещается в логический парафраз. Буквы И. Зв. обозначают «изначальная звуковая структура», или же размер; а буквы Д. Зв. — «дополнительная звуковая структура», или же те особенности звучания, которые не связаны с размером.

С точки зрения теории поэтическое произведение есть результат двух процессов, имеющих противоположную направленность. Двигаясь от левой точки схемы вправо, мы учитываем прежде всего поэтический размер или же ту «изначальную звуковую структуру», которая намечается как последовательность безударных и ударных слогов, организованных в строки с возможными конечными рифмами. Но имеется также И. С., то есть прозаическое высказывание, которое нужно ввести в фонетические рамки размера. И здесь возникает желание заменить слова из этого высказывания на те слова из общего словарного запаса, которые подходят под размер, независимо от того, насколько годятся они с точки зрения логики. Однако поэта удерживает от этого обратный процесс, отправная точка которого — справа на схеме, то есть И. С., прозаическое значение, к которому приходится приспосабливать И. Зв. — изначальную звуковую структуру, иначе говоря, избранную метрическую форму, и здесь возникает желание заменить одни звуки на другие, а именно на те, которые больше подходят с точки зрения логики мысли и меньше — с точки зрения размера.

Вообще говоря, создание подлинного поэтического произведе-

ния проходит несколько стадий, и трудно уловить все эти быстрые и легкие поэтические штрихи, это постоянно меняющееся в своей направленности движение. Приспособление размера к значению приводит поэта к созданию Д. Зв., а значения к размеру — Д. С. Представив сказанное как некий зрительный образ, я изобразил законченное поэтическое произведение в виде языкового среза, заключенного между двумя пересекающимися дугами. Левая дуга обозначает границу преобразования смысла под воздействием размера, а правая — границу преобразования размера под воздействием смысла. Для отграничивания стиха необходимы обе дуги.

Возможно, самый интересный вывод, который следует отсюда для критика, состоит в том, что стихотворение — это объект, заключающий в себе не два, но четыре элемента: не просто некий смысл — С., но И. С., то есть ту часть значения, которая составляет логическую структуру, и Д. С., то есть ту часть значения, которая не входит в логическую структуру и потому может показаться нелогичной, хотя фактически она просто вне-логична, дополнительна. Помимо этого имеется не просто И. Зв. — изначальный размер, но и Д. Зв., то есть та часть звуковой стороны стиха, которая иногда, конечно, может «способствовать» размеру, но ни в коей мере не определяется им. Все эти элементы на практике знакомы любому поэту. Они должны быть знакомы и критику, впрочем, элементы эти выделимы лишь в той степени, в какой критик может выделить их. С точки зрения логики, это все различные элементы, хотя, коль скоро произведение завершено, за его законченной композицией не всегда легко можно разглядеть историю развития ее отдельных сторон.

Я прихожу к следующему выводу: разграничение этих элементов, и в особенности И. С. и Д. С., и есть задача критики par excellence[4]. Занятие это, казалось бы, чисто механическое по сравнению с некоторыми другими занятиями, которые сходят за критику, вместе с тем и более содержательно. Оно поднимает критику поэзии примерно на тот же уровень профессионализма, на котором ведутся профессиональные споры между художниками или музыкантами, и тем самым, как мне представляется, может повысить уровень нашей критики.

Если поэт является в той или иной мере еще и философом, исследующим вопросы, имеющие этическое и, во всяком случае, общечеловеческое значение, анализ его «идеологии» может считаться критикой в том смысле, что, по существу, речь здесь идет о критической оценке системы идей. Но идеи, которым поэт всего лишь пытается найти законченное выражение, но найти не может, — это не более чем И. С., и вот здесь почти всегда оказывается, что сходные мысли уже были выражены, и к тому же гораздо успешнее, в прозе, так что анализ их под эгидой поэзии — скучное занятие. Немногие поэты, подобно Вордсворту и Шелли, могут служить материалом для достойного исследования

идей как таковых; в большинстве своем поэты в этом своем качестве мыслители-дилетанты или, по крайней мере, выступают в такой роли по воле известных критиков, ибо чем только не занимается критика! Гораздо интереснее изучать сосуществование и связь И. С., и Д. С., то есть замысла и его воплощения. Подобного рода исследование оказывается гораздо более строгим, поскольку цель его глубже и основательней, нежели простая этическая цель. Это уже интерес онтологический.

Изучение поэзии по такому принципу может в конечном итоге раскрыть секрет, почему, несмотря ни на что, поэзия существует как отличная от всех других специфическая форма речи. Она не стремится к совершенству логики, не заботится так, как если бы это был для нее вопрос жизни и смерти, о свойствах тех, казалось бы, случайных элементов, которые проскальзывают в ней из-за требований поэтического размера. И посему я настаиваю на самом что ни на есть тщательном изучении Д. С., то есть «дополнительного смысла» поэтического произведения.

В Д. С. присутствуют привходящие элементы двоякого рода, и мне хотелось бы показать, как поэт, ритмически выстраивая свою мысль, неохотно использует те из них, которые приводят лишь к путанице и нечеткости мысли, и с радостью приемлет тот «дополнительный смысл», который расширяет его поэтический мир.

Поначалу поэт пытается приспособить язык в рамках примерного соответствия и изменить И. С. не более того, чем это необходимо. Вместо какого-то одного слова ставится синоним, или же во фразе меняется порядок слов. Глагол обретает пассивную форму, придаточное определительное заменяется причастным оборотом. Слова, обозначающие логические связи и переходы, можно заменять, не нанося заметного ущерба смыслу: их можно развернуть в целые разъяснительные обороты или же просто опустить, имея в виду, что читателю легко будет и без них восстановить логические связи. Какое-то отдельное существительное можно заменить целым рядом существительных, практически любой элемент сделать составным и тем не менее не внести никакой принципиальной новизны. Можно также вставлять прилагательные и наречия, если это самоочевидные добавления к соответствующим существительным и глаголам. Вместо современных оборотов можно ввести более архаичные Поэт обязан быть мастером слова, способным бесконечно перефразировать свою мысль, делая ее все более и более ритмически совершенной, пока наконец он не добьется того, к чему стремится: текста, который ритмически организован и в то же время по смыслу своему близок к его замыслу.

Работающий при библиотеке университета штата Буффало С. Д. Аббот собрал у ныне живущих поэтов довольно значительный объем черновых материалов: цель его — получить объективные данные о том, как, отбрасывая различные варианты, поэт достигает наконец поэтического совершенства. И конечно, само

собой напрашивается непосредственное применение этих собранных рукописей: нужно критически исследовать, как поэт работает над фразой, пытаясь приладить ее под избранный им размер. В скором времени мы будем иметь обширные свидетельства на этот счет, но уже сейчас всякий, кто когда-то пытался писать стихи, может примерно представить себе, какого рода свидетельства тут будут получены. Мы же пока обратимся к сведениям, которые можно извлечь из завершенного поэтического произведения как такового.

Возможно, будущий историк литературы в поисках поэта, который строил свои стихи скорее по правилам, нежели по вдохновению (и в особенности крупные свои поэтические произведения), выберет Вордсворта. Приведем отрывок из поэмы «Прелюдия», где Вордсворт пишет о силе поэзии, о ее обитании в сфере, называемой «тайна слов».

...there,
As in a mansion like their proper home,
Even forms and substances are circumfused
By that transparent veil with light divine,
And through the turnings intricate of verse
Present themselves as objects recognised
In flashes, and with glory not their own[5].

Легко заметить здесь ряд мест, которые неприятно поражают нас с точки зрения логики смысла. Во-первых, небезболезненное изменение порядка слов ради размера: light divine и turnings intricate, а строка As in a mansion like their proper home — это несколько странный сокращенный вариант строки: As in a mansion which is their proper home[6].

Третья и четвертая строки далеко не столь прозрачны, как та «вуаль», о которой говорится в них: разве вуаль может «обладать божественным светом» или «излучать его»? А если нет, то как же она все-таки проливает свет на формы субстанции? Фраза эта получилась слишком короткой или по причине обыкновенной лени, или же потому, что поэт вынужден был обратиться к подобной эллиптической форме выражения под давлением требовательного размера. И вот в этом пункте все наши разрозненные сомнения сливаются в одно существенное и серьезное возражение. В отрывке нет ни одного высказывания, мало-мальски приемлемого с точки зрения логики смысла. Мы понятия не имеем о том, что являют собой описанные в нем предметы. Вложить в прозаическое высказывание столь откровенно-невразумительный смысл было бы просто невозможно. Особняк, формы и субстанции, волшебная вуаль, божественный свет, повороты, вспышки и чужая слава — все это объекты сами по себе интересные и достойные, однако, собранные вместе, они лишаются различимого смысла. Можно понять поэта, поэтическое восприятие которого несколько притупилось после того, как он уже написал большую часть своей длинной поэмы. У меня, конечно, нет никаких прямых доказательств, но я подозреваю, что создание значительного поэтического произведения — это такой гигантский труд, столько раз приходится вы-

правлять смысл, что поэт постепенно приучается выбирать наиболее звучные слова и нанизывать их в последовательности, продиктованной размером. Происходит это в романтической поэзии довольно часто, и вывод, который следует сделать в отношении высоких слов поэтов-романтиков, должен быть нелицеприятным: слова эти в большинстве своем до абсурдности невразумительны.

Но ведь Поп, например, не был романтиком, и на английском языке не существует поэзии более выразительной. Процитирую:

> Close by those meads, forever crowned with flowers,
> Where Thames with pride surveys his rising towers,
> There stands a structure of majestic frame,
> Which from the neighbouring Hampton takes its name.
> Here Britain's statesmen of the fall foredoom
> Of foreign tyrants and of nymphs at home;
> Here thou, great Anna! whom three realms obey,
> Dost sometimes counsel take — and sometimes tea [7].

Обращаясь к такому великому мастеру языка, не решаешься точно указать те места, где размер потеснил смысл. Но на самом деле превосходство логики Попа над логикой Вордсворта не столь уж значительно, как это может поначалу показаться: просто у Попа эти придуманные вставки выглядят очень естественно, то есть так, как будто они с самого начала входили в замысел, а размер тут совершенно не при чем. Слово flowers (цветы) вводится очень грациозно, хотя «необходимость» его лишь в том, что towers (башни) — слову, действительно важному в высказывании, — нужна была рифма. Четырьмя строками ниже мы оказываемся в Хэмптон-Корте [8], где вскоре появится Белинда, которую мы покинули в лодке на Темзе. Хэмптон-Корт расположен вблизи Темзы, и на это, следуя правилам логического построения повествования, указать следует. В Хэмптон-Корте бывают члены королевского семейства и высшая знать, и об этом тоже надо сообщить читателю, — все это необходимые факты. Хэмптон-Корт находится недалеко от «возвышающихся башен», то есть Лондона, — еще одно указание на его расположение, отсюда уже следует, что рядом с замком луга, так как башни могут возвышаться на фоне лугов, а не прямо вырастать из реки. Если поменять эти две строки местами, получится следующее:

> Near where proud Thames surveys his rising towers,
> And where are meads forever crowned with flowers [9].

Мы видим, что нарушилось не только благозвучие, но что-то произошло и с логикой мысли: стало ясно, что строка с лугами и цветами служит всего лишь для того, чтоб завершить двустишие. Но и следующему за этим двустишию также недостает экономной логики мысли. Слова structure of majestic frame (строение величественных форм) — это не что иное, как majestic structure (величественное строение), а слово frame явно добавлено для риф-

мы. Далее — разъяснение, как Хэмптон-Корт получил свое название, метрически безупречно, но логически не обосновано. В оставшихся двух двустишиях используются конечные рифмы, но контекст, который оправдывает их, настолько несуразен, что ничего не остается делать, как выдать его за образец остроумия. Однако, даже сняв подозрение в том, что к остроумию поэт прибегнул из-за трудностей с рифмой, не станем же мы защищать остроумие как способ развития логической аргументации. Здесь обнаруживается столь очевидное отсутствие какой бы то ни было логической связи между описываемыми предметами, что приходится приветствовать любую механическую связку; однако, поступая так, мы лишь выказываем понимание автора, но не одобрение конечного результата. Что касается собственно автора, то ссылка на *самого себя здесь совершенно необязательна и никакое честное* «объяснение», содержащееся в предисловии к стихам, не снимает вопроса об уместности авторских острот. Мы осуждает поэтов-романтиков за то, что они заменяли объективную аргументацию пылким чувством, но ведь другие поэты находят выход в остротах — тоже в ущерб аргументации и логике.

Последнее мое замечание может показаться придиркой. В тексте имеется в виду Хэмптон-Корт, однако само слово «Корт», то есть двор, не упомянуто, и отсутствие его беспокоит поэта. Нет двора, значит, надо упомянуть три королевские особы: даму лугов и полей, в переносном смысле — королеву, увенчанную короной цветов, Темзу — в переносном смысле правительницу или же наследницу престола в окружении «возвышающихся башен» (правда, чуть выше упоминается женский персонаж с тем же именем· прислонившись к ее «серебряной груди» плывет в своей лодке Белинда), и, наконец, возникает реальная королева Анна. Не правда ли, многовато королевских особ?

Среди почитателей теоремы Бинома, несомненно, есть такие, которым совесть не позволяет читать стихи, и мы только что указали на некоторые из причин этого: получается, что поэтический размер больше отнимает, нежели дает [...]

В создании поэтического произведения, однако, наступает важный момент, когда дополнительный смысл уже порождается не просто словесной механикой, но и творческим воображением. Поначалу поэт остро ощущает присутствие ненужных слов, нежелательного дополнительного смысла, привносящего в сферу смысла изначального чужеродный материал. Но вскоре поэт как бы заново открывает для себя этот новый смысл, он представляется ему уже необходимым, поэт видит в нем важное и успешное дополнение к смыслу изначальному. Таков ведущий поэтический принцип: привнесения, которые подсказаны творческим воображением, имеют ту ценность, что под поверхностным слоем, казалось бы, полностью продуманных ситуаций они обнаруживают нечто особенное [...]

Процитированные выше отрывки[10] служили в основном ил-

люстрацией негативного, или же несообразного, Д. С., но в то же время они иллюстрируют и позитивный Д. С., который для критика есть поэтическая фактура, а для философа — онтологическая особенность поэзии. Тема у Вордсворта достаточно абстрактна, но вместо того, чтобы, последовательно развив ее, создать законченную логическую структуру (а мы в таком случае получили бы достойное решение той проблемы, над которой сейчас бьемся: в чем смысл поэзии), вместо этого Вордсворт обращает свой взор к заинтересовавшим его предметам. Так возникает образ особняка, вуали, света и целый ряд сложных словесных оборотов, но и тут поэт как будто из-за какого-то пуританского запрета сдерживает себя, не глядит на предмет напрямую, как бы и не стремясь получить ясное представление о нем. И в результате получается текст, непримечательный ни по содержанию, ни по фактуре.

Поп, несомненно, обладает повествовательным даром: он ясно чувствует течение событий, связанных общей темой. Он — один из поэтов, предвосхитивших нашу современную прозу. Поп знает, что в любой момент, когда ему захочется, он может замедлить развитие основной темы и предложить взамен новое содержание — рассказ о самостоятельном персонаже и его проблемах, которые дополнят основной сюжет. [...] Мне не хотелось бы ни одобрять, ни осуждать Марвелла за мелкие погрешности логики, потому что здесь перед нами случай, когда мы не замечаем неудачные и огорчительные для придирчивого читателя вставки, навязанные законами метрики. Они затмеваются поражающей силой деталей, казалось бы совершенно не нужных при столь ординарном содержании [11].

Подобный положительный, или полезный, дополнительный смысл возникает, когда на сцену выступают поэтические образы. Все-таки есть свое глубокое значение в существовании этой безликой и универсальной поэтической техники. Казалось бы, размер приносит высказыванию один только вред, однако лишь до тех пор, пока он не порождает радикальное обновление: на место символов ставятся словесные лики [12]. И это делает из стихов — поэзию.

Развитие ритмического содержания аналогично развитию значения. Подобно тому как размер подрывает смысл и приводит к созданию «дополнительного смысла», так и смысл подрывает размер и создает «вариации» ритма, или же «дополнительное звучание».

Самый простой ритм в англоязычной поэзии выражается в последовательном использовании строк, содержащих определенное число определенных стоп, притом что стопа — это слоги, сгруппированные вокруг одного ударного слога. Наиболее важное следствие существования метрики состоит в том, что на единицу значимой структуры накладывается фонетическая структура: несколько строк белого стиха, строфа в рифмованных стихах, сонет или даже целая поэма. Внутри этой единицы стопа может и не

совпадать со словом или с логической единицей, но обе структуры в конечном итоге строятся из одних и тех же элементов языка и выступают как одно целое. Рассматривая его с позиций людей, привыкших иметь дело в каждый отдельный момент с какой-то одной структурой, мы тем более ценим это поистине удивительное единство.

Читая поэтическое произведение, мы настраиваем слух на его мерное движение, а в это время наш разум следит за логической последовательностью развития темы. В результате обе структуры разворачиваются одновременно, то есть, продвинувшись на определенное расстояние, они останавливаются, чтобы опять одновременно продолжить движение. То, что мы называем «фразой», есть в одно и то же время и определенный отрезок в развитии темы, и определенный элемент в ритмической структуре, а «фразировка» означает процесс такого сочетания слов, при котором одновременно достигаются обе цели.

Теоретически рассуждая, можно предположить, что звуковые и значимые элементы поэзии согласованны и равнозначны. Однако на практике все мы больше интересуемся значением, чем звуковой стороной. Фонетические средства выступают лишь как фактура для значения. На самом-то деле они добавляют к значению нечто онтологически важное.

Но, рассматривая фонетическую сторону стиха как таковую, мы замечаем, что поэт вырабатывает для избранного им размера, то есть для правильной фонетической структуры, ее собственную фактуру, состоящую из вариаций этого размера. Те же соображения, только противоположной направленности, заставили его создавать внутри значения новую значимую фактуру. Эта последняя была навязана необходимостью приспособить значение к размеру, в то время как первая — необходимостью приспособить размер к значению. После того как становится очевидным, что приспосабливать значение к избранному размеру далее невозможно, избирается «последний вариант» со всеми его фонетическими несовершенствами. Несовершенства эти, несомненно, отражают случайность и непредвиденность, короче говоря, реальность звуковой сферы. Возможны любые звуковые сочетания, однако бывает и так, что стопа или фраза упрямо отстаивает свое право на существование, не подчиняясь поэтическому замыслу. Имея привычку многое усматривать в поэтическом произведении, мы, к сожалению, совсем не принимаем во внимание это онтологически важное соображение.

Вместе с тем фактура, которая реализуется в пределах определенного размера, испытывает чисто формальные ограничения, причем такие, которые неведомы фактуре, реализованной внутри значения. Вариации размера возможны, однако они должны быть совершенно определенного свойства. Как показал опыт или же, скорее, как принято считать, осуществить фразировку любого изначального смысла так или иначе можно, если только согласиться на ряд допустимых вариаций. Иначе говоря, изначальный раз-

мер плюс отклонения, допустимые в рамках вариаций, делают язык достаточно гибким для выражения любого смысла. Возьмите, например, ямбический стих, столь распространенный в английской поэзии. Известно, что драматическая поэзия елизаветинцев, перед тем как закончить свое существование, так сказать, «вебстерировалась» [13], то есть стала менее строгой по форме. Позднее Колридж был близок к тому, чтобы отстоять за анапестом право считаться допустимой заменой ямба в короткой рифмованной строке. Но при этих двух заметных исключениях все другие поэты с завидным единодушием ограничивались общепринятыми вариациями ямбического стиха. По крайней мере так было вплоть до наших дней.

Правда, в последние годы появилось множество поэтов, как имеющих, так и не имеющих академического образования, которые отбрасывают путы размера и обращаются к нему лишь постольку, поскольку им это удобно, или же вообще ставят себе за правило не иметь дело ни с какими формами, хотя бы отдаленно напоминающими требовательный поэтический размер. Но я имею в виду общепринятую поэтическую практику, и критик должен принимать ее во внимание, если он хочет анализировать поэтов, связанных с традицией. Это не подлежит сомнению. [..]

Читая Донна и тем более Уайетта, чей размер почувствовать чрезвычайно трудно, испытываешь ощущение, что необязательность размера здесь вообще доведена до того предела, когда временами уже разрушается ямбический принцип:

Twó graves|must híde|thíne and|my córse;
If óne|might, déath|were nó|divórce [14]

Трудность прочтения первой строки состоит в том, что каждое отдельное однослоговое слово, за исключением, пожалуй, and, может нести сильное ударение. Фактически мы не знаем, как читать эту строку, — все, что мы знаем, это то, что изначальный размер, вариантом которого является реальный размер строки — ямбический тетраметр (ср. вторую, завершающую двустишие строку, которая, как ей и подобает быть, абсолютно правильна). По этой причине мы можем произвольно выбрать любое возможное прочтение; сообщая, таким образом, строке определенный размер, мы отдаем дань ее структурной логике и одновременно размышляем над «извращенностью» Донна, столь часто заставлявшей его фактически пренебрегать поэтическими канонами, вроде бы и не разрушая их. Об этой «извращенности» толковал, например, Бен Джонсон [15]; но, как ни суди, у Донна это было неуважение к авторитетам, индивидуализм, нежелание подчиняться, оправдываемое тем, что изначальный смысл настолько важен, что переделывать его ради размера просто невозможно. Со своей стороны мы сумели бы доказать изначальную традиционность поэтической техники Донна, если бы пришлось услышать, например, нарекание на нижеследующую строчку (строка эта состоит

из 10 слогов, контекст подсказывает, что в основе должен лежать ямбический пентаметр):

Blásted|with síghs|and súr|rounded| with téars [16].

Параллелизм with sighs (вздохами) и with tears (слезами) предполагает, что причастия, от которых зависят эти слова, тоже должны быть как-то связаны. Если вздохи уподобляются порывам ветра, то слезы должны, очевидно, сравниваться с наводнением. Но ведь именно таково и есть значение слова surrounded от французского surronder, восходящего к латинскому superundare, то есть «затопить». Глагол surround в его современном значении [17] произнести с двумя ударениями невозможно; вся ямбическая структура оказывается, таким образом, на грани развала. Но и логической структуре также причиняется ущерб, поскольку слово surrounded воспринимается всего лишь как ненужный привесок. Правильно прочтет строку тот, кто доверится размеру и попытается как-то его использовать. Для такого читателя метрика этой строки наполнится смыслом. Более того, именно смысл предопределит вариации размера в строке, и мы выявили этот смысл, не разрушающий размер, что немаловажно. [...]

Здесь я должен сделать оговорку, которую, как я уверен, мои читатели предвидели уже давно. Говорить о том, что Шекспир и другие выдающиеся поэты использовали метрически неправильные формы только потому, что к этому их побуждал изначальный смысл, — значит сказать не всю правду. Поэту нравятся вариации независимо от их значения, поскольку таким образом соединяется звуковая фактура со звуковой структурой. Вкус поэта восстает против однообразной фонетической правильности, которая начинает восприниматься как нечто ограниченное, скучное, неполноценное по самой своей сути. Соответственно поэт может написать абсолютно гладкие стихи, а потом их намеренно «взъерошить». К этому можно добавить, что точно так же он может сначала выстроить логически четкое рассуждение, а потом тоже «взъерошить» его, сознательно введя логический беспорядок или даже намеренно затемнив смысл.

Таким образом, в конечном итоге мы получаем структуру исключительной сложности. Дополнительная звуковая структура и дополнительный смысл, то есть Д. Зв. и Д. С., возможно, возникли сами по себе, просто потому, что поэт, зная эстетическую цену этого дополнительного звучания и смысла, понял, что именно к ним и нужно прежде всего стремиться. Однако в значение ничего нельзя ввести без того, чтоб не задеть размер, и наоборот. Поэтому не только И. С., как это было первоначально обозначено на схеме, но и Д. С. подрывает размер и производит Д. Зв. и, наоборот, не только И. Зв., но и Д. Зв. может предопределить значение и создать Д. С. Звучит все это несколько усложненно, но если спросить самих поэтов, они смогли бы подтвердить эти положения и предоставить нам объективные доказательства, заимст-

вованные из собственной поэзии, если только мы сможем правильно прочесть их.

Представляется также необходимым определить место одного чрезвычайно распространенного и в то же время неуловимого свойства поэтического произведения — его эвфонии. Это общее наименование обозначает плавность консонантных сочетаний, которая гораздо более заметна в поэзии, чем в прозе, сведение на нет или даже полный отказ от резких звуковых сочетаний, которые неизбежны при соположении слов на основе их значения, выстраивание рядов гласных звуков для получения определенного варьирования или же для того, чтоб избежать повтора только безударных или только ударных гласных. Но эти принципы, по сути, являются и общими принципами создания любого поэтического произведения. В той мере в какой они участвуют в изменении смысла, они являются и структурными принципами. В то же время обычно благозвучие рассматривается всего лишь как некое звуковое излишество, роскошь: оно ласкает наш музыкальный слух — даже когда мы читаем стихотворение про себя. Однако я придерживаюсь иной точки зрения. Я считаю, что благозвучие — это окончательная отделка фактуры внутри фонетических границ поэзии. Уверен, что оценивая это явление, мы должны отдать «отточенности» предпочтение пред «фактурностью». Отшлифовать фактуру — значит сделать ее менее приметной, более гладкой, то есть привести в большее соответствие со структурой. По этой причине я склонен рассматривать благозвучие как определяющий фонетический принцип, подобный размеру, однако менее обязательный, менее связанный со значением. Он может даже прийти в столкновение со структурным принципом размера, и здесь, очевидно, нас ждут новые теоретические сложности. Впрочем, у нас их уже было предостаточно.

И наконец, следует рассмотреть одно мнение, которое распространено практически среди всех критиков, не занимающихся философией, и особенно популярно среди тех из них, кто совершенно не интересуется ею. Мнение это состоит в следующем: звуковая сторона стиха не просто «ритмична» и «благозвучна», но и является «отражением» объекта, то есть «напоминает» объект, как бы частично является им самим или, по крайней мере, наводит на мысль о нем. Следует прямо сказать, что убеждение это совершенно ошибочно: и теоретически, то есть в общем плане, и конкретно, то есть в применении к тем произведениям, в связи с которыми оно было высказано. Отдельное слово не напоминает сколько-нибудь ощутимо определяемый им объект. Подобная точка зрения полностью отрицается Ричардсом в третьей главе его «Философии риторики» не без помощи Леонарда Блумфильда с его «Языком» и «Поэтики» Аристотеля, у которого Ричардс находит авторитетную поддержку [18]. Более того, ни фраза, ни целый развернутый абзац в своем «движении» никак не напоминают обозначаемую ситуацию. Я не припомню, однако, ни одного авто-

ритетного исследования, в котором подробно бы разбиралось это заблуждение. Не стану предлагать наскоро придуманное собственное объяснение, и не все читатели, возможно, согласятся со мной, однако мне самому достаточно уже того, что и более придирчивые судьи находят упомянутое соответствие очень незначительным или просто придуманным. Чтобы несколько компенсировать общие недостатки аргументации, предлагаю небольшое размышление, которое, возможно, исправит эту распространенную ошибку, так как покажет реальное ее содержание, хотя, конечно, доля истинности есть в каждом неверном положении.

Сочетание в одной прекрасной поэтической фразе семантического и фонетического начала порождает замечательную гармонию, правильность, цельность. Это нечто такое, что мы все чувствуем, однако, мне кажется, факту этому следует найти и разумное объяснение. Каков принцип подобного сосуществования? Принцип этот онтологический; два свойства не идентичны, сходны или однородны, они различны и разнородны. Таков повсеместный закон бытия, и самые разнообразные явления строятся на его основе. И только наивное предубеждение, элейская стадия развития мысли [19] заставляет нас думать, что свойства эти объединяются на основе сходства. Единственное в своем роде и знаменитое описание перехода от этой стадии мысли к более зрелой содержится в «Софисте» Платона, в рассуждении Чужеземца из элейской школы. Оно неоднократно использовалось Гегелем и многими другими мыслителями. Красное и красное при соединении может дать только красное, и даже соединение красного и желтого цветов не приведет к созданию ничего примечательного, но соединение красного и большого вместе с рядом других свойств, причем свойств разнородных, приводит к созданию яблока — некоей единичности, возникшей на основе множественности. С точки зрения разума нам трудно представить себе, каким образом отдельный предмет, ну, например, яблоко, сохраняет свою идентичность при этой разнородности свойств, однако восприятие заставляет признать этот факт [...]

Итак, не существует полного соответствия между развитием семантической и фонетической структур. Связь между ними в поэтической фразе немного напоминает связь между двумя мелодиями при контрапункте. При той оговорке, что изначально эти две структуры гораздо более разнородны, чем две мелодии. Возможно, эстетический смысл семантико-фонетической комбинации также сходен с контрапунктом, однако я не совсем уверен в том, какую пользу можно было бы извлечь из этого положения. Мне кажется, и музыковеды не дают на этот вопрос более ясный ответ, чем критики, даже если признавать гений Шопенгауэра. В отношении музыкального контрапункта это, может быть, и верно, но что касается структуры поэтической фразы, то она онтологически двойственна, и в этом ее сила. Семантическая структура, взятая сама по себе, подобно отдельной мелодии, исполненной дискантом, может стать структурой эстетической потому, что она допускает

плоть, фактуру — то, чего чистая логическая структура допустить не может, и вот здесь, казалось бы, совершенно не связанная с ней фонетическая структура приводится в соответствие с ней Занятие это представляется мне более трудным, требующим больших усилий и в конечном итоге более удивительным, чем создание музыкального контрапункта Мелодий все-таки остается две, хотя они и звучат одновременно, а поэтическая фраза — это единый акт Онтологически он означает соединение двух разных миров — сущностного и почти неуловимого — и построение высказывания в иных измерениях

Д. Фрэнк

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Андре Жид заметил однажды, что «Лаокоон» Лессинга — одна из тех книг, к которым стоит вновь обращаться каждые тридцать лет, принимая или отвергая ее. Вопреки этому прекрасному совету современная критика не сделала в отношении «Лаокоона» ни того, ни другого. Попытка Лессинга определить границы литературы и изобразительных искусств стала мертвой темой; ее не повторяют, не опровергают, ею просто пренебрегают. Понятно, почему так было в XIX веке с его пристрастием к историзму, но не так легко понять это ныне, когда очень многие исследователи-эстетики занимаются вопросами эстетической формы. Историку литературы или изобразительных искусств стремление Лессинга определить их неизменные законы и сейчас может казаться донкихотским. Но современные критики, уже не испытывающие благоговения перед фетишем исторического метода, начали вновь обращаться к проблемам, которые он пытался разрешить.

Решение этих проблем самим Лессингом на первый взгляд имеет мало общего с современной эстетикой. Аргументация автора «Лаокоона» была направлена против описательной поэзии его времени, которая с тех пор давно потеряла всякий интерес для читателя. Многие заключения Лессинга родились на основе устаревшей теперь археологии, которую он к тому же знал из вторых рук. Но не опровержение или защита им какого-то определенного художественного направления, а именно попытка Лессинга подняться над историей и определить неизменные законы эстетического восприятия придают «Лаокоону» вечную свежесть, о которой говорил Андре Жид. Значение теории Лессинга не зависит от ее связи с литературными направлениями его эпохи или от степени его знакомства с произведениями античного искусства. Поэтому ее можно рассматривать вне этой внешней связи и использовать для анализа современных эстетических проблем.

В «Лаокооне» Лессинг соединяет два направления мысли, имевшие огромное значение в культуре его времени. Археологические исследования его современника Винкельмана пробудили

у немцев интерес к греческой культуре. Лессинг обратился к Гомеру, Аристотелю и греческим трагикам и, используя первоисточники, выступил против ложных эстетических теорий, которые проникли во Францию благодаря итальянским комментаторам и позднее были приняты в Германии. В то же самое время, как указывает Вильгельм Дильтей в своем знаменитом эссе о Лессинге, Локк и эмпирическая школа английской философии дали новый импульс философской эстетике. Локк попытался разрешить проблему познания и, разложив сложные идеи на простые чувственные элементы, исследовал затем деятельность сознания, чтобы установить, каким образом ощущения сочетаются и образуют идеи Этот метод вскоре был усвоен эстетиками, которые, вместо того чтобы давать готовые рецепты прекрасного, занялись анализом эстетического восприятия. Такие авторы, как Шефтсбери, Хогарт, Хетчесон и Берк, стали изучать конкретные свойства и комбинации впечатлений, вызывающих эстетическое удовольствие. Друг и единомышленник Лессинга Мендельсон [1] популяризовал этот метод эстетического исследования в Германии; Лессинг и сам внимательно изучил труды этой школы. В результате «Лаокоон» возник на пересечении интеллектуальных тенденций· Лессинг анализирует законы эстетического восприятия, выявляет необходимые ограничения, которые оно налагает на литературу и изобразительные искусства, и, наконец, показывает, каким образом греческие писатели и художники, особенно Гомер, создавали шедевры, ориентируясь на эти законы

Лессинг начинает с простого наблюдения: литература и изобразительные искусства используют различные средства выражения и должны поэтому различаться и общими законами, которые управляют их созданием. «Если справедливо, — писал Лессинг в «Лаокооне», — что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени, если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временно́й последовательности» [2] Лессинг не первым провел это разграничение: оно осознавалось уже античностью. Но он первым использовал эту истину как универсальный принцип эстетического анализа. Тем самым усилия теоретиков французского классицизма определить неизменные законы искусства, заложенные «разумом», доводились до логического конца.

Форма в изобразительных искусствах, согласно Лессингу, неизбежно пространственна, так как зрительно предметы лучше

всего представляются друг подле друга в единый момент времени. Литература пользуется языком, состоящим из слов, которые располагаются друг за другом во временно́й последовательности; значит, литературная форма, в соответствии со своей изначальной природой, непременно основывается на повествовательной последовательности, какой бы она ни была. Эту мысль Лессинг использовал в борьбе против двух художественных жанров, чрезвычайно популярных в его время· описательной поэзии и аллегорической живописи Поэт-описатель пытался живописать словами, аллегорический художник — повествовать зрительными образами; оба были обречены на неудачу, потому что их цели не соответствовали средствам выражения, которыми каждый из них пользовался. Каким бы точным и живым ни было словесное описание, утверждал Лессинг, оно не способно представить целостное впечатление от зримого предмета. И как бы искусно ни выбирались и ни располагались фигуры при создании картины или скульптурной композиции, изобразительные искусства не могут последовательно представить различные стадии действия.

Развивая далее свою точку зрения, Лессинг пытается доказать, что греки с их безошибочным чувством эстетической меры уважали границы видов искусства, установленные спецификой человеческого восприятия. Впрочем, значение проведенного Лессингом разграничения не зависит от соображений, производных от его основной идеи, ни даже от личных его оценок отдельных писателей или художников. Многие критики оспаривали то или иное из его частных суждений, полагая, что тем самым они подрывают его теорию; но такое представление основано на непонимании значения «Лаокоона» в истории эстетики. Идеями Лессинга можно пользоваться только в качестве принципов анализа, а не для вынесения оценок отдельным произведениям в зависимости от того, насколько они соответствуют установленным им нормам; иначе подлинный смысл «Лаокоона» окажется непонятым. Ибо Лессинг дал не новый набор нормативных требований, а выдвинул новый подход к эстетической форме

Концепция эстетической формы, унаследованная XVIII веком от Возрождения, носила чисто внешний характер. Считалось, что античная литература, как ее тогда представляли, достигла уже совершенства, и позднейшим писателям не оставалось ничего лучшего, как подражать ее образцам. Великое множество комментаторов и критиков извлекали правила из античного наследия — вроде аристотелевских трех единств, о которых Аристотель никогда не слыхал, — и писателям надлежало следовать этим правилам, если они хотели привлечь внимание образованного общества Постепенно эти правила превратились в шаблон, под который подгонялся материал литературного произведения; его форма была не чем иным, как внешним техническим устройством, управляемым этими правилами. Такое поверхностное и механическое представление об эстетической форме приводило к серьезным извращениям вкуса· Шекспир был варваром даже для такого

проницательного писателя, как Вольтер, а Поп счел необходимым, переводя Гомера, значительно отредактировать его. Лессинг, решительно порвав с этой внешней концепцией, намечает путь для философской эстетики будущего.

Для Лессинга, как мы видели, эстетическая форма — не внешнее устройство, определяемое набором традиционных правил; она — скорее вид связи между чувственной природой искусства как такового и особенностями человеческого восприятия. Подобно тому как «естественный человек» XVIII века должен был не ограничиваться полностью традиционными политическими формами, а создавать новые в соответствии со своей собственной природой, точно так же искусству следовало не заимствовать готовые формы из прошлого, а творить свои собственные. Критика же, вместо того чтобы предписывать правила искусству, должна открывать внутренние его законы.

Отныне эстетическая форма перестала отождествляться с внешними проблемами техники, перестала быть смирительной рубашкой, в которую автор волей-неволей вынужден втискивать свое творчество. Форма рождалась непосредственно в процессе внутренней организации произведения по мере его создания Время и пространство были осознаны в качестве двух предельных категорий, определяющих границы литературы и изобразительных искусств в их отношении к чувственному опыту; и оказалось возможным, опираясь на Лессинга, проследить эволюцию эстетических форм в зависимости от их колебания между этими двумя пределами.

Задача данной статьи — применить метод Лессинга к современной литературе: проследить эволюцию формы в современной поэзии и особенно в романе. В первых двух разделах мы постараемся показать, что современная литература — в лице таких ее представителей, как Т. С. Элиот, Эзра Паунд, Марсель Пруст и Джеймс Джойс, — в своем развитии обнаруживает тенденцию к пространственной форме. Все эти писатели в идеале рассчитывают на то, что читатель воспримет их произведения не в хронологическом, а в пространственном измерении, в застывший момент времени. Эта тенденция оригинально представлена в замечательной книге Джуны Барнс «Ночная чаща»[3] (ни разу не удостоившейся со стороны критики того внимания, которого она заслуживает). Поскольку процессы изменения эстетической формы связаны с изменением в мироощущении тех или иных эпох и культур, будет сделана попытка определить духовные явления, которые привели к господству пространственной формы.

1

Современная англо-американская поэзия получила первоначальный импульс от имажистского движения в годы перед первой мировой войной и после нее Значение имажизма[4] определяется не столько поэзией, созданной самими имажистами, — никто тол-

ком не знал, что это такое — поэт-имажист, — а скорее тем, что имажизм открыл путь для дальнейшего развития поэзии, решительно отвергнув сентиментальное викторианское многословие. Критические работы Эзры Паунда, ведущего теоретика имажизма, поражают сочетанием эстетических откровений и мальчишески-задиристых замечаний, основная цель которых — épater le bourgeois [5]. Но паундовское определение образа, быть может самое глубокое из его прозрений, имеет первостепенное значение для любого исследования современной литературной формы. «Образ,— писал Паунд,— это целостный интеллектуальный и эмоциональный комплекс в данный момент времени». Отметим особенности этого определения: образ, в понимании Паунда, не наглядное воспроизведение реальности, а соединение различных, далеких друг от друга идей и эмоций в едином целом, представленном в пространстве в определенный момент времени. Такое единое целое воспринимается не в логической последовательности в соответствии с законами языка, а поражает читательское восприятие мгновенным, непосредственным воздействием. Паунд придает особое значение этому эффекту, замечая в следующем абзаце, что только мгновенное, непосредственное изображение явлений вызывает «чувство внезапного освобождения; чувство свободы от ограничений времени и пространства; чувство внезапного роста, которое мы испытываем перед лицом величайших произведений искусства».

Таким образом, уже в самом начале новая поэзия защищает поэтический метод, прямо противоположный концепции языка по Лессингу. Если сравнить паундовское определение образа с описанием психологии поэтического процесса у Элиота, то станет очевидным, сколь сильно оно повлияло на современные представления о природе поэзии. Для Элиота отличительная особенность поэтической интуиции — способность образовывать новые единства, сплавляя внешне разнородные элементы опыта в органическое целое. Обыкновенный человек, пишет Элиот, «влюбляется, читает Спинозу, и эти два вида опыта не имеют между собой ничего общего, как не имеют они ничего общего со стуком пишущей машинки или с запахом приготовляемой пищи. Но в сознании поэта эти разновидности опыта всегда образуют новое целое». Паунд пытался определить образ в эстетических понятиях; Элиот в приведенном примере описывает его психологические истоки. Но в стихах результат был, по-видимому, одинаковым.

Такой взгляд на природу поэзии сразу же породил множество проблем. Может ли стихотворение содержать более одного образа? Ведь если главная ценность образа — его способность представлять интеллектуальный и эмоциональный комплексы как нечто одновременное, то, очевидно, соединение образов друг с другом лишило бы их силы воздействия. Или же само стихотворение — это большой образ, отдельные части которого следует воспринимать в единстве? Тогда необходимо было бы преодолевать внутренне присущую языку последовательность выражения,

обманув читателя в его естественном ожидании последовательных событий и заставив его воспринимать части стихотворного произведения друг подле друга, а не развертывающимися во времени.

Но именно к этому и стремились Элиот и Паунд в своих главных произведениях. [...] В «Cantos» и «Бесплодной земле» [6] радикальные изменения в структуре художественного образа, казалось, были очевидными; но они едва были замечены современными критиками. Более других суть происходящего понял Р. П. Блекмур [7], исследуя, по его определению, «эпизодический» метод Паунда. Форма «Cantos», объясняет Блекмур, — это «форма эпизода, начатого в одном месте, продолженного то там, то здесь и завершенного — если у него вообще есть завершение — еще в третьем месте. Эта намеренная бессвязность, искусство постоянного намека на суть происходящего и беспрестанных внезапных обрывов и составляют основу метода, связующего «Cantos» в единое целое. Только читатель начинает мало-мальски понимать, о чем идет речь, как мистер Паунд намеренно сбивает его с толку, то вводя новый и хаотичный материал, то возвращаясь к старому и, разумеется, столь же хаотичному материалу». Замечания Блекмура в равной мере приложимы к «Бесплодной земле», где синтаксическая последовательность уступает место структуре, которая позволяет воспринять взаимосвязи между внешне разрозненными словесно-образными фрагментами. Чтобы понять подлинный смысл этих фрагментов, их нужно расположить друг подле друга и воспринимать одновременно. Лишь тогда они могут быть правильно поняты, ибо, хотя они и следуют друг за другом во времени, смысл их не зависит от этой временно́й связи Единственная проблема в данном случае, которую не может разрешить никакой текстуальный анализ, — внутренний конфликт между временно́й логикои языка и пространственной логикой, лежащей в основе современного представления о природе поэзии

Итак, эстетическая форма в новой поэзии основана на логике пространства, которая требует от читателя полной переориентации в подходе к языку. Поскольку стихотворение строится прежде всего на внутренней взаимосвязи словесно-образных фрагментов, язык новой поэзии основан на внутренне рефлективном начале В полной мере смысл стихотворения постигается только путем одновременного восприятия в пространстве фрагментов, которые при обычном последовательном чтении кажутся не связанными друг с другом. Вместо инстинктивного, непосредственного соотнесения слов и фрагментов с предметами и событиями, обозначениями которых они являются, когда значение возникает как результат последовательных актов внешней референции, современная поэзия предлагает задержать этот процесс внешнего упорядочивания, пока система внутренних референций не будет осознана как единое целое Разумеется, мы лишь заостренно формулируем то, что является скорее идеальным условием, чем фактически существующим положением вещей. Тем не менее концепция поэтической формы, идущая от Малларме к Паунду и Элиоту и

кратко определяемая как принцип рефлективной референции, оказала влияние на всю современную поэзию. Этот принцип является связующим звеном между эволюцией эстетической формы в новой поэзии и аналогичными экспериментами в современном романе.

2

Удобной отправной точкой для анализа эстетической формы в современном романе может быть знаменитая сцена Земледельческого съезда в «Госпоже Бовари» Флобера. Эпизод был высоко оценен за ядовитую карикатуру на буржуазную напыщенность, за изображение с необычайным для Флобера сочувствием растерянной старой работницы, за фарсовое звучание псевдоромантической риторики, посредством которой Родольф обольщает сентиментальную Эмму. Но для нас здесь важнее обратить внимание на флоберовский метод, который можно назвать кинематографическим, — эта аналогия сразу приходит на ум.

Флобер строит эпизод таким образом, что действие происходит одновременно на трех уровнях, причем положение каждого уровня в пространстве точно соответствует его духовному смыслу. На нижнем уровне — волнующаяся, теснящаяся толпа на площади вперемешку со скотом, доставленным на съезд; несколько возвышаясь над площадью — официальные ораторы, напыщенно изрекающие банальности прилежно внимающей толпе. И над всем этим — Родольф и Эмма, наблюдающие происходящее из окна и ведущие любовный разговор в выражениях столь же напыщенных, как и речи, которыми потчуют толпу на площади. Альбер Тибоде сравнил эту сцену со средневековой мистерией, в которой различные взаимосвязанные действия происходят одновременно на разных уровнях сценической площадки [8]. Это проницательное сравнение относится скорее к сознательному намерению Флобера, чем к существу метода. «Все должно звучать одновременно, — писал Флобер позднее, комментируя эту сцену, — читатель должен слышать мычание скота, шепот влюбленных и риторику чиновников — все в одно и то же время».

Но поскольку любое словесное выражение развертывается во времени, невозможно достичь такой одновременности восприятия, не нарушая последовательности изображения. Тем не менее это и делает Флобер. Он расстраивает эту последовательность, двигаясь вверх-вниз между различными уровнями действия в постепенно нарастающем крещендо вплоть до кульминационного момента, когда шатобриановские фразы Родольфа звучат почти одновременно с именами победителей конкурса свиноводов. Флобер старается подчеркнуть это сатирическое сходство путем описания и прямого сопоставления, как бы опасаясь, что оно не будет понято. «От магнетизма Родольф постепенно добрался до родства душ; и пока господин председатель приводил в пример Цинцинната за его плугом, Диоклетиана за посадкой капусты и китайских

императоров, празднующих начало года священным посевом, молодой человек объяснял молодой женщине, что всякое неодолимое влечение коренится в событиях какой-то прошлой жизни».

Эта сцена иллюстрирует в малом масштабе то, что мы подразумеваем под «опространствливанием» формы в романе. По крайней мере, на протяжении всей сцены движение времени в повествовании приостановлено; внимание сосредоточено на взаимоотношениях персонажей в рамках неподвижного отрезка времени. Эти взаимоотношения сопоставляются друг с другом независимо от развития повествования; смысл сцены в целом постигается только в результате понимания взаимодействия разных смысловых пластов эпизода, оттеняющих и проясняющих друг друга. Однако у Флобера, в отличие от современной поэзии, смысловая единица — это не группа слов и не эпизод, а все, происходящее как нечто целостное на определенном уровне повествования. Эта смысловая единица настолько велика, что описание событий любого уровня можно читать с ощущением полного понимания и вместе с тем оставаться в абсолютном неведении относительно «диалектики пошлости» (Тибоде), пронизывающей все уровни и в конечном счете с уничтожающей иронией связывающей их воедино. Другими словами, если введение пространственной формы у Паунда и Элиота приводило к исчезновению связной последовательности изложения после первых же строк стихотворения, то роман с его более крупными смысловыми единицами способен сохранять эту последовательность в пределах одной смысловой единицы, прерывая только движение повествования во времени. В силу этого различия читатели современной поэзии, чтобы добраться до смысла данного фрагмента, чувствуют себя вынужденными возвращаться к уже сказанному прежде, в то время как читатели романа, вроде «Ночной чащи», скорее ожидают повествовательной связности, введенные в заблуждение обычностью языковой связи в рамках каждой смысловой единицы. Тем не менее это различие не разрушает сходства, существующего между эстетической формой современной поэзии и флоберовской формой в упомянутой сцене. И в том и в другом случае адекватное понимание возможно только тогда, когда смысловые единицы воспринимаются взаимосвязанно, рефлективно и в единый момент времени.

Флоберовская сцена, интересная сама по себе, не занимает большого места в романе и искусно включена в главное русло повествования после того, как ее сатирическая миссия выполнена; Джеймс Джойс, унаследовав метод Флобера, широко использовал его при создании «Улисса». Джойс построил свой роман на основе бесконечного числа намеков, отступлений, ссылок, связанных между собой независимо от временно́й последовательности повествования. Все они должны быть учтены читателем и восприняты как целое: лишь тогда роман для него обретает смысл. В конечном счете, если верить Стюарту Гилберту [9], системы взаимосвязей в «Улиссе» образуют завершенную картину практически всего сущего — от возрастных периодов человеческой жизни

и органов человеческого тела до цветов спектра. При этом, как заметил Гарри Левин [10], эти внутренние построения и ассоциации гораздо важнее для самого Джойса, чем для любого из его читателей. Исследователи Джойса, зачарованные его эрудицией, обычно занимались истолкованием романа; наша цель — изучение его формы.

Очевиден замысел Джойса в «Улиссе» — представить читателю «Дублин»: воспроизвести картины и звуки, людей и жилища, типичный дублинский день, подобно тому как Флобер воссоздал провинциальный Земледельческий съезд. Подобно Флоберу, Джойс добивался цельности воздействия, ощущения одновременности событий, происходящих в разных местах. По существу, Джойс использует тот же метод, что и Флобер, лавируя между различными эпизодами, происходящими в одно и то же время, обычно стремясь достигнуть и того же иронического эффекта. Но Джойс задался целью создать впечатление одновременности, изобразив жизнь целого многолюдного города, и сохранить (и даже усилить) это впечатление на протяжении сотен страниц, которые приходится читать как последовательное целое. Чтобы осуществить свой замысел, Джойсу пришлось пойти гораздо дальше Флобера, который все-таки придерживался четкой повествовательной линии, за исключением сцены съезда. Джойс радикально меняет структуру повествования, используя ее как средство для воплощения своего художественного замысла.

Джойс задумал своего «Улисса» как современный эпос. В эпосе, замечает Стивен Дедалус в «Портрете художника в юности», «личность художника — сначала крик или шепот, затем текучее, мерцающее повествование, в конце концов утончает себя до небытия, иначе говоря, обезличивает себя... Художник, как бог-творец, остается внутри, позади, поверх или вне своего творения, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушный...» Эпос для Джойса тождествен полному самоустранению автора; и с обычной для него бескомпромиссностью Джойс осуществляет свой замысел столь последовательно, как до него еще никто не отваживался. Он делает вид, будто все его читатели — дублинцы, хорошо знающие жизнь города и судьбы героев. Это позволяет ему воздержаться от непосредственной характеристики персонажей, которая сразу бы выдала присутствие всезнающего автора. Вместо этого Джойс представляет различные линии повествования — взаимоотношения между Стивеном и его семьей, между Блумом и его женой, между Стивеном, Блумом и семьей Стивена — фрагментарно, без предварительных объяснений, в случайных диалогах или в разнообразных символических соотнесениях. То же самое можно сказать об аллюзиях, связанных с жизнью и историей Дублина и с внешними событиями, происходящими за те двадцать четыре часа, в течение которых протекает действие романа. Весь фактический фон, который в обычном романе преподносится читателю автором, здесь должен быть восстановлен самим читателем по фрагментам, разбросанным по всей книге и иногда отде-

ленным друг от друга сотнями страниц. В результате читателю приходится читать «Улисса» точно так, как он читает современную поэзию, — постоянно соединяя разрозненные эпизоды и сохраняя в памяти все аллюзии до тех пор, пока он сможет — путем рефлективной референции — свести их в целостную картину. [...]

Еще тоньше, чем Флобер и Джойс, тот же метод композиции использовал Марсель Пруст. Поскольку сам он заявлял, что его роман должен запечатлеть «форму, которая обычно остается невидимой, форму времени», то рассуждение о нем в связи с проблемой пространственной формы может показаться странным. Почти все, писавшие о Прусте, считают его художником времени par excellence, литературным интерпретатором бергсоновского «реального времени», которое дано непосредственно в интуиции и — в отличие от абстрактного, хронологического времени рационального мышления — позволяет нам вступать в контакт с абсолютной реальностью. Однако остановиться на этом — значит упустить из виду то, что сам Пруст считал самым существенным в своем романе

Подавленный и вместе с тем одержимый чувством неотвратимости времени и быстротечности человеческой жизни, Пруст, по его собственному признанию, познал своего рода мистическое переживание, подробно описанное в «Обретенном времени», последней книге его многотомного романа. Это переживание открыло ему способ преодоления времени силой духа и, таким образом, освободило от его власти. Пруст верил, что эти трансцендентные, вневременные мгновения дают ключ к пониманию изначальной природы реальности; и он хотел воплотить их в эстетической форме, написав роман. Пруст стремился к тому, чтобы его читатели пережили всю полноту воздействия этих мгновений, которую испытал он сам.

Чтобы установить, как и насколько это ему удалось, необходимо сперва ясно понять истинную природу прустовского откровения. Каждое такое переживание сопровождается чувством того, что «неизменная сущность вещей, обыкновенно в них скрытая, освобождается и наше подлинное я, казалось бы давно мертвое, но на самом деле, оказывается, существовавшее, пробуждается, обновляется, принимая небесную пищу, дарованную ей». Эта «небесная пища» состоит из звуков или запахов, или других чувственных возбудителей, «ощущаемых с новой силой, одновременно в настоящем и в прошлом».

Но почему эти мгновения кажутся Прусту столь ценными, что он называет их небесными? Потому что, замечает писатель, обычно воображение может работать только на основе прошлого; поэтому материал, представленный в воображении, лишен чувственной непосредственности. Но в какой-то момент определенные ощущения, принадлежавшие прошлому, вышли из его берегов и возвратились, слившись с настоящим; Пруст считал, что именно в эти мгновения он умел понять бытие, «реальное, но не принад-

лежащее настоящему, идеальное, но не абстрактное». Только в такие мгновения он достигал самой заветной своей мечты — «схватить, остановить, удержать на время вспышки молнии» то, что иначе он не мог постичь, «а именно: отрезок времени в его чистом виде». Для человека, переживающего это мгновение, добавляет Пруст, слово «смерть» больше не имеет значения. «Находясь вне пределов времени, как он мог бояться будущего?»

Смысл этих переживаний — хотя глухие намеки на него рассеяны на протяжении всей книги — проясняется только на заключительных страницах романа, где описывается финальное появление героя-рассказчика на приеме у герцогини Германтской. Рассказчик принимает решение посвятить остаток своей жизни воссозданию этих переживаний в произведении искусства, и оно, это произведение, должно существенно отличаться от всех предшествовавших произведений тем, что в основе его будет видение реальности, представленной во вневременно́й перспективе. [...]

Зарождение метода относится к эпизоду приема у герцогини Германтской. Проведя годы в санатории, почти полностью потеряв контакт с высшим светом, описанным в первых томах романа, герой-рассказчик выходит из своего уединения и попадает на прием. Естественно, он в замешательстве при виде перемен в социальном положении и еще более разительных перемен в поведении и характере его прежних друзей. Но главное — эти перемены почти с ощущением физической боли заставляют рассказчика осознать ход времени. Он мучительно старается узнать старых друзей под масками, которые, как он чувствует, с годами приросли к ним. И когда молодой человек обращается к нему с почтением — он вдруг понимает, что, не отдавая себе в том отчета, он и сам обрел маску — маску пожилого человека. И тогда он начинает понимать: чтобы постичь время, необходимо сперва выйти из привычного окружения или, другими словами, из потока времени, воздействующего на это окружение, а потом вновь погрузиться в этот поток через несколько лет. В конце концов перед ним предстали два образа: мир, каким он знал его раньше, и мир, преображенный временем, который он видит перед собой теперь. Сопоставив эти разномоментные образы, можно пережить само движение времени в его зримой и конкретной реальности. Привычка, это универсальное снотворное, в нормальных условиях скрывает ход времени от людей, живущих по заведенным правилам. В каждый момент времени изменения столь незначительны, что их трудно заметить. «Другие люди, — пишет Пруст, — все время меняют свое местонахождение в пространстве по отношению к нам. Однако в неощутимом, но вечном движении мира мы воспринимаем их неподвижными в момент ви́дения, ибо он слишком короток для того, чтобы мы уловили движение, увлекающее их все дальше и дальше. Но стоит лишь отобрать в нашей памяти два снимка этих людей, сделанных в различные, хотя и не слишком отдаленные один от другого моменты, в промежутке между

которыми эти люди в своем собственном представлении существенно не изменились, — и различие между обоими снимками будет мерой смещения, изменения, которому они подверглись по отношению к нам». Сопоставляя подобные два образа в один и тот же момент, можно реально почувствовать само движение времени в результате воздействия его очевидных последствий на наше восприятие. Это открытие и дает герою-рассказчику метод, который, по выражению Т. С. Элиота, является «объективным коррелятом» [11] «чистого времени», интуитивно постигаемого в момент откровений.

Когда герой-рассказчик открывает этот метод передачи своего опыта откровения, он, как уже отмечалось, решает воплотить его в романе. Но роман, который герой-рассказчик решил написать, читатель только что закончил читать; его форма обусловлена тем самым методом, который излагается на последних страницах. Другими словами, героя-рассказчика здесь заменил читатель, при чтении романа поставленный автором в то же положение, которое занимал герой-рассказчик до того, что он пережил на приеме у герцогини Германтской. И достигается этот эффект эпизодическим изображением героя — простой прием, который тем не менее является ключом к пониманию формы огромного произведения Пруста.

Любой читатель быстро замечает, что Пруст не прослеживает судьбу ни одного из своих героев на протяжении всего романа. Они появляются, исчезают, появляются вновь в разные периоды своей жизни. Иногда сотни страниц разделяют эпизоды с их участием; и при новом их появлении очевидно, что время заметно изменило их. Вместо того чтобы погрузиться в поток времени и наблюдать героев, изображаемых в линейной последовательности, в непрерывном ряду событий, читатель оказывается перед разнообразными моментальными снимками, сделанными на разных этапах жизни героев, «неподвижных в момент восприятия». И, сопоставляя эти моментальные образы, читатель испытывает то же ощущение движения времени, что и пережил герой-рассказчик. Пруст тем самым исполнил свое обещание — он неизгладимо запечатлел само время, форму времени, и теперь мы в состоянии по-настоящему понять, что он имел в виду, давая это обещание.

Пруст понял: чтобы почувствовать движение времени, необходимо подняться над ним и охватить прошлое и будущее в единый миг, который он называл «чистым временем». Но «чистое время», очевидно, уже совсем не время как таковое, оно адекватно процессу восприятия в определенный момент времени, иначе говоря, оно — пространство. Эпизодически-фрагментарно, наплывами изображая героев, Пруст заставляет читателя рассеянные по роману образы действующих лиц сопоставлять в пространстве, одновременно, так, чтобы ощущение движения времени передавалось ему непосредственно.

Бросается в глаза сходство между методами Пруста и методами его любимых художников — импрессионистов. Это сходство

гораздо глубже обычных представлений об «импрессионизме» прустовского стиля. Импрессионисты располагали чистые тона на холсте друг подле друга, вместо того чтобы смешивать их на палитре, таким образом, чтобы переход цветов один в другой осуществлялся в восприятии самого зрителя. Точно так же Пруст показывает нам то, что можно назвать чистыми образами его героев в различные периоды их жизни, «неподвижных в момент восприятия», и дает возможность читателю слить эти образы в один. Каждый новый взгляд на героя, его новый образ должен восприниматься читателем как звено. Поэтому Пруст достигает своей цели только тогда, когда эти смысловые звенья, взаимоотражаясь, соотносятся в определенный момент времени. Речь идет, несомненно, о том же самом, что имел в виду Рамон Фернандес, когда в чрезвычайно интересном примечании к своему эссе о Прусте сделал следующее наблюдение: «Вообще говоря, прустовский способ приобщения к «durée» совершенно в духе Бергсона (смотри эпизод с бисквитным пирожным) [12], однако воздействие мысли на мироощущение, определившее характер произведения Пруста, приводило его скорее к *опространствливанию* (курсив Фернандеса) времени и памяти». Итак, мы убедились, что параллельно Джойсу и современным поэтам пространственная форма образует структурный фундамент также и для лабиринтоподобного шедевра Пруста. [...]

3

Все рассмотренные нами произведения сходны по своей структуре, все они имеют общий признак — пространственную форму. Естественно, возникает вопрос: чем объясняется такая поразительная общность? Для того чтобы удовлетворительно ответить на этот вопрос, мы должны сперва расширить границы нашего анализа и рассмотреть более общий вопрос об отношении эстетических форм к культуре, в атмосфере которой они создаются Эта проблема привлекала внимание исследователей еще со времен Гердера и Винкельмана; но систематическое изучение ее началось только на исходе минувшего века. Под влиянием классического анализа Гегелем художественных стилей как чувственной объективации различных представлений о мире, группа немецких искусствоведов и критиков занялась проблемой формы в изобразительном искусстве, разработала различные категории формы и подробно исследовала процесс перехода от одной формы к другой, попытавшись дать объяснение этих изменений в общих категориях культуры. Т. Э. Хьюм [13], один из немногих англоязычных авторов, всерьез занимавшихся этими проблемами, руководствовался достижениями этой группы немецких ученых и критиков; и самое лучшее для нас — это последовать его примеру.

Один автор оказал особенно сильное влияние на Хьюма и далее, через посредничество Элиота, на всю англоязычную критику. Этот автор — Вильгельм Воррингер [14], написавший книгу

«Abstraktion und Einfühlung» (буквальный перевод — «Абстрагирование и вчувствование»), с подзаголовком «К психологии стиля». Именно в этой книге мы найдем ключ к решению проблемы пространственной формы. Опубликованная впервые в 1908 году в качестве докторской диссертации, книга Воррингера несколько раз переиздавалась. Этот факт доказывает, по утверждению самого Воррингера (в предисловии к третьему изданию), что предмет книги не является чисто академическим, но затрагивает проблемы, которые имеют непосредственное отношение к мироощущению современной эпохи. Более того, замечает далее Воррингер, в то время, как он и другие ученые изучали и переоценивали забытые художественные стили, современные художники обратились к этим стилям как к источнику вдохновения, обнаружив в них эстетическую форму, в большей мере соответствующую их мироощущению, чем традиционный натурализм XIX века [15]. Хотя книга Воррингера сугубо академична — строго ограничена материалом прошлого, ссылки на современное искусство в ней отсутствуют, — тем не менее утверждение автора совершенно справедливо: читателя книги не может не поразить связь теоретических воззрений Воррингера с самыми коренными проблемами современного искусства. Именно эта связь плюс выразительный и проникновенный стиль придают книге особый дух интеллектуального открытия, сохраняющийся за ней и сегодня, когда многие идеи Воррингера уже стали общепринятыми в искусствоведении.

В своей книге Воррингер объясняет, почему на протяжении всей истории изобразительных искусств наблюдается постоянное чередование натуралистического и ненатуралистического стилей. В периоды господства натурализма (классическая эпоха греческого искусства, итальянское Возрождение, западноевропейское искусство до конца XIX века) художник стремится изобразить объективный трехмерный мир, данный нашему обыденному опыту, с любовной точностью воспроизводя процессы, происходящие в органической природе, которая включает в себя и самого человека. В периоды господства ненатурализма (искусство первобытных народов, египетская монументальная скульптура, византийское искусство, романская скульптура, основные художественные стили XX века) художник отказывается от изображения трехмерного мира и возвращается к плоскости, сводя органическую природу, включающую в себя человека, к линейно-геометрическим формам и подчас отказываясь от воспроизведения органического мира вообще ради чистых линий, форм и красок. Конечно, существуют значительные различия между стилями разных эпох и внутри каждой из этих двух названных категорий; но существенное сходство между произведениями искусства одной категории и их принципиальная противоположность в целом всем произведениям другой категории — еще более заметны и поучительны. Мы здесь имеем дело, по Воррингеру, с коренной противоположностью между двумя различными типами творчества в изобразительном

искусстве. Но — главное — ни один из них не может быть признан в качестве некоей нормы по отношению к другому.

Со времени Возрождения и вплоть до конца XIX века считалось само собой разумеющимся принимать один из этих стилей — натурализм в широком смысле слова — за образец для изобразительных искусств. Ненатурализм рассматривался как варварское заблуждение — результат невежества и нехватки мастерства; представлялось невероятным, чтобы художники нарушали каноны натурализма, не будучи вынуждены поступать так из-за низкого уровня культуры. Франц Викхоф [16], знаменитый австрийский искусствовед старой школы, назвал ненатуралистическое искусство «очаровательным заиканием детей». Таково было общепринятое мнение в период создания Воррингером его книги, хотя власть натурализма над самими художниками и начала слабеть. Воррингер развенчивает абсолютный, вневременной эстетический канон. Для этого он использует понятие Kunstwollen, «художественная воля», разработанное другим известным австрийским ученым Алоизом Риглем. Творческий импульс в изобразительных искусствах, полагал Ригль, первоначально вызывается не потребностью в подражании объектам природы; если бы это было так, эстетическая ценность совпала бы с умением натуралистически копировать, а лучшими произведениями искусства являлись бы те, которые с наибольшим мастерством воспроизводили внешний мир, явления природы. В противоположность этому Ригль выдвинул понятие абсолютной художественной воли, или, еще точнее, воли-к-форме. Эта абсолютная воля-к-форме — элемент, общий для всех видов творческой деятельности в изобразительном искусстве, но не сводимый к какому-то конкретному стилю. Все эти стили, по сути дела, на всех этапах истории искусства лишь различным образом воплощают эту абсолютную волю-к-форме. Значение этого понятия состоит в том, что оно перемещает центр тяжести с чисто механической каузальности (уровень художественной техники в эпоху расцвета данного стиля) на внутреннее побуждение к творчеству, основанное на воле, чувстве, живой реакции. «Особенности стиля минувших эпох, — пишет Воррингер, — объясняются не недостатком умения, а иначе направленной художественной волей». С этой точки зрения невозможно рассматривать ненатурализм как гротескно неудачную попытку воспроизвести естественный облик вещей: ненатурализм просто не интересуется таким воспроизведением; о нем нельзя судить так, словно он соревнуется с натурализмом на его условиях. Оба типа искусства возникли для удовлетворения разных духовных потребностей и могут быть поняты только в том случае, если мы исследуем мироощущение, которое приводило к господству той или другой эстетической формы в различные эпохи.

Сердцевина книги Воррингера — его анализ духовных условий, побуждающих художественную волю либо к натурализму, либо к ненатурализму. Натурализм, по Воррингеру, всегда — порождение культур, в которых достигнуто гармоническое равновесие меж-

ду человеком и космосом. Человек в рамках такого типа культуры ощущает себя частью органической природы, подобно грекам классической эпохи, или он убежден в своей способности господствовать над миром природы, подобно современному человеку, начиная с эпохи Возрождения до конца XIX века. В любом случае органический мир природы не внушает ему страха: у него есть то, что Воррингер называет Vertraulichkeitsverhältnis, — отношение доверия и близости к миру; в результате он создает натуралистическое искусство, которое восхищенно воспроизводит формы и явления объективного, трехмерного, органического мира. Однако Воррингер категорически предостерегает против отождествления этого наслаждения органическим с простой потребностью в подражании. Такое подражание естественным формам и предметам является побочным следствием натурализма, а не его причиной. Наслаждение, которое мы испытываем, объясняется не подражанием per se [17], но повышенным чувством нашей активной гармонии с природой, находящим выход в создании или восприятии натуралистического произведения искусства.

С другой стороны, когда взаимоотношения между человеком и космосом становятся дисгармоническими и неуравновешенными, мы обнаруживаем появление неорганических, линейно-геометрических стилей. Для первобытных народов внешний мир — непостижимый хаос, совершенно бессмысленное или вызывающее страх смешение событий и ощущений. Естественно, что на этом этапе культурного развития и не испытывают никакого удовольствия от объективного изображения мира в искусстве. Мир повседневного опыта в такие эпохи — мир страха, и изображение его в искусстве только усилило бы страх. Поэтому художественная воля первобытных народов обращается в направлении, противоположном натурализму: она сводит явления природного мира к линейно-геометрическим формам — абстрактным формам, обладающим стабильностью, упорядоченностью и гармонией, которые первобытный человек не может обрести в потоке явлений, когда они, по выражению Харта Крейна, «проносятся мимо в молчанье».

Ненатуралистические стили, например византийский и романский, рождаются и на более высоком уровне развития культуры, в периоды, которые характеризуются господством религии, отвергающей природный мир как сферу зла и несовершенства. Вместо изображения органической природы в ее могучей жизненной силе художественная воля склоняется к спиритуализации, к устранению материальности, сближается с вечным, эфирным спокойствием иных миров. В обоих случаях — на первобытной и на критически-рефлективной стадиях — художественная воля, в соответствии с господствующим в такие эпохи духовным климатом, отходит от натурализма ради создания эстетических форм, удовлетворяющих духовные потребности их творцов. Эти формы неизменно характеризуются преобладанием линейно-геометрических структур над изображением объективной трехмерности вещей, стремлением передать иллюзию пространственной перспективы,

господством плоскости во всех видах изобразительного искусства*.

Нетрудно применить наблюдения Воррингера к современному этапу развития изобразительного искусства. В такое время, как наше, время, когда, по словам психолога Эриха Фромма [18], человек пытается избежать свободы, потому что больше не чувствует себя в силах справиться с обескураживающей сложностью жизни в гигантских городах, не должен вызывать удивление тот факт, что художники — всегда самые чувствительные барометры перемен, происходящих в культуре, — обратились за вдохновением к стилям эпох, близким по мироощущению. Воздействие этих перемен на изобразительное искусство слишком очевидно и не нуждается в подробных объяснениях. Можно было предположить, что эстетическая форма в современной литературе подвергнется изменению под влиянием духовной атмосферы; и одним из первых, кто понял это, был Т. Э. Хьюм. [...] Но он не сумел определить эту литературную форму точно. Обратимся к Воррингеру и, объединив его идеи с идеями Лессинга, посмотрим, не можем ли мы начать с того, на чем удачные, но слишком фрагментарные открытия Хьюма кончаются.

Поскольку литература — временно́е искусство, то Хьюм мог бы, как это сделаем мы, исходить из анализа Воррингером феномена исчезновения глубины в ненатуралистическом искусстве. Общие основания такого явления уже выяснены; но Воррингер исследует этот вопрос с большой тщательностью, высказывая при этом мысль, имеющую исключительную важность для понимания пространственной формы в современной литературе. «Именно пространство, наполненное атмосферным светом, — пишет Воррингер, — соединяет предметы между собой, уничтожая их индивидуальную самостоятельность, придает вещам временну́ю ценность (Zeitlichkeitswert), вовлекая их в космическую взаимосвязь явлений». Глубина, проекция трехмерного пространства придает объектам временну́ю ценность, включает их в реальный мир, в котором происходят события, но поскольку время является неизбежным условием движения и перемен, которых человек, как мы знаем, хочет избежать, когда он находится в состоянии дисгармонии с природой, то ненатуралистические стили и остерегаются глубинного измерения вещей, предпочитая плоскость. Ибо, когда глубина исчезает и предметы изображаются на одной плоскости, их одновременное восприятие как частей некоего временного един-

* Предвосхищая возражения, отметим, что ни Воррингер, ни автор настоящей статьи не рассматривают эти разграничения как абсолютные в каком-либо ином смысле, кроме чисто теоретического. Две категории стилей — только идеальные пределы, к которым искусство различных эпох приближается в большей или меньшей степени. Элементы обоих стилей можно найти во все исторические периоды; о культуре обычно говорят, что она создает тот или иной стиль в смысле преобладания, а не абсолютной исключительности. Вторая половина книги Воррингера, которая выходит за пределы нашего анализа, целиком посвящена реальной степени преобладания одного из двух стилей и их взаимопроникновению в изобразительных искусствах отдельных культур.

ства облегчается. Хотя, по Лессингу, изобразительные искусства абсолютно пространственны по сравнению с литературой, степень этой пространственности в процессе внутреннего развития искусств была то большей, то меньшей, в зависимости от того, в какой мере изображение трехмерного мира предпочиталось или отвергалось в определенную эпоху. Парадоксальным образом изобразительные искусства обладали наибольшей пространственностью тогда, когда они не изображали пространственную перспективу, и наименьшей пространственностью, когда ее изображали, поскольку бóльшая степень временнóй ценности всегда сопутствует изображению трехмерного пространства.

Итак, в ненатуралистическом стиле пространственность, внутренне присущая изобразительному искусству, углубляется попыткой устранить все следы времени. И поскольку современное искусство ненатуралистично, мы можем сказать, что оно движется в направлении все возрастающей пространственности. Теперь смысл пространственной формы в современной литературе становится ясен: он точным образом соответствует, в плане эстетической формы, тенденциям в изобразительном искусстве. Пространственная форма и есть то новое в литературе, что искал, но не сумел найти Хьюм. В обоих видах искусства, одном по своей природе пространственном, другом — временнóм, эволюция эстетической формы в XX веке оказалась абсолютно идентичной: оба они стремятся, насколько возможно, преодолеть время как специфическое условие их восприятия; причина такой идентичности — в том, что оба искусства возникают в одной и той же духовной и эмоциональной атмосфере, которая, воздействуя на мироощущение всех художников, неизбежно воздействует и на формы, которые ими создаются во всех видах искусства. Таким образом, на чисто формальном уровне мы выявили полное соответствие эстетической формы современного изобразительного искусства форме, господствующей в современной литературе. Мы обнаружили то, что Воррингер счел бы «психологическими» корнями пространственной формы в современной литературе. Но для создания истинной психологии стиля, как замечает Воррингер в книге «Форма в готическом искусстве», «формальную ценность» следует рассматривать как «точное воплощение внутренней ценности, так что дуализм формы и содержания снимается». Каковы же элементы в содержании рассмотренных нами произведений, снимающие этот дуализм?

В отношении Пруста мы уже ответили на этот вопрос, показав, что использование им пространственной формы было вызвано желанием передать временну́ю ценность пережитых им моментов откровения. Эрнст Роберт Курциус в конце своей книги[19] — одном из лучших исследований о Прусте — называет его платоником; и этот термин совершенно точен: подобно Платону, Пруст нашел абсолютную ценность в существовании, которое сбросило с себя ярмо времени. Не всеми осознан тот факт, что Пруст был страстным искателем философской истины, а не только неврасте-

ником-эстетом; он полностью сознавал философский смысл своего литературного творчества. Объяснив нам его в своем анализе момента откровения, Пруст сам показал взаимосвязь формы и содержания в своем великом романе.

Значительно сложнее обстоит дело с другими авторами. Пруст был поглощен индивидуальным откровением, ограниченным у него сферой личного опыта рассказчика; Паунд, Элиот и Джойс выходят за пределы личного в более широкие пространства истории: все они так или иначе имеют дело с конфликтом различных исторических перспектив, возникшим в результате отождествления современных людей и событий с разнообразными историческими и мифологическими прототипами. Это наглядно проявляется в «Cantos», в «Бесплодной земле» и в «Улиссе», где основным источником смысла оказывается открытие иронического несоответствия и в то же время глубокой человеческой преемственности между современными героями и их давно почившими или вымышленными первообразами. Сходный эффект палимпсеста [20] обнаруживается в «Ночной чаще», где доктор О'Коннор постоянно обращается к своей «доисторической памяти» в поисках образов и метафор, которые сплетают прошлое и настоящее воедино, взаимоосвещая одно другим. По мнению Аллена Тейта, у Эзры Паунда в «Cantos» «мощные сопоставления античности, Возрождения и современности превращают все три мира в лишенную историзма смесь, вневременну́ю и безначальную»; Тейт называет это «чрезвычайно современной особенностью м-ра Паунда». Но в равной мере эта чрезвычайно современная особенность присуща всем произведениям, которые мы рассмотрели. Все они, по сути, непрерывно сопоставляют аспекты прошлого и настоящего таким образом, что и то и другое сливается в одну всеобъемлющую картину. Как Тиресий [21], так и доктор О'Коннор является средоточием сознания именно потому, что они преодолевают границы истории и охватывают все времена. Леопольд Блум и другие герои «Улисса» изображены точно так же; однако Джойс, оставаясь в традициях натурализма, превращает Блума всего лишь в бессознательного носителя своего собственного бессмертия.

В результате такого совмещения прошлого и настоящего история, по замечанию Аллена Тейта, с позиций традиционного историзма становится «вневременной»: она более не воспринимается как объективное каузальное движение во времени, с отчетливыми рубежами эпох, а переживается в качестве такой реальной длительности, в которой различия между прошлым и настоящим стерты. Подобно тому как измерение глубины исчезло из изобразительных искусств, точно так же оно исчезло из понятия истории в рассмотренных произведениях. Прошлое и настоящее предстают в пространстве как замкнутое вневременное единство, в котором несмотря на внешние различия между ними стерто всякое ощущение исторической последовательности самим актом совмещения. Образ объективной истории, которым гордился человек нового времени и который он столь тщательно культивировал начиная

с эпохи Возрождения, трансформируется у этих авторов в мифическое представление, в котором действия и события определенной эпохи являются воплощением вечных первообразов. Эти первообразы созданы путем превращения временно́го мира истории во вневременно́й мир мифа; и этот вневременной мир мифа определяет общее содержание современной литературы и соответствующее ему эстетическое воплощение — пространственную форму.

К. Г. Юнг

ОБ ОТНОШЕНИИ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ К ПОЭТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ

Необходимость говорить об отношениях аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству, при всей трудности задачи, — для меня желанный повод изложить свою точку зрения по нашумевшей проблеме границ между психологией и искусством. Бесспорно одно: две эти области, несмотря на свою несоизмеримость, теснейшим образом связаны, что сразу же требует и их размежевания. Их взаимосвязь покоится на том обстоятельстве, что искусство в своей художественной практике есть психологическая деятельность и в качестве таковой может и должно быть подвергнуто психологическому рассмотрению: под названным углом зрения оно наравне с любой другой диктуемой психическими мотивами человеческой деятельностью оказывается предметом психологической науки. С другой стороны, однако, утверждая это, мы тем самым весьма ощутимым образом ограничиваем приложимость психологической точки зрения: *только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства; эта вторая его часть наряду с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения.*

Аналогичное разграничение нам приходится проводить и в области религии: там психологическое исследование тоже ведь может иметь место только в аспекте эмоциональных и символических *феноменов* религии, что существа религии никоим образом не касается и коснуться не может. Будь такое возможным, не только религия, но и искусство считались бы подразделом психологии Я ничуть не собираюсь тут отрицать, что подобные вторжения в чужую область фактически имеют место. Однако практикующий их явно упускает из виду, что столь же просто можно было бы разделаться и с психологией, свести к нулю ее неповторимую ценность и ее собственное существо, рассмотрев ее как простую деятельность серого вещества мозга наряду с другими видами

деятельности желез внутренней секреции в рамках известного подраздела физиологии. Да такое, как всем известно, уже и случалось [1].

Искусство в своем существе — не наука, а наука в своем существе — не искусство; у каждой из этих двух областей духа есть свое неприступное средоточие, которое присуще только ей и может быть объяснено только само через себя. Вот почему, говоря об отношении психологии к искусству, мы имеем дело только с той частью искусства, которую в принципе можно без натяжек подвергнуть психологическому разбору; и к чему бы ни пришла психология в своем анализе искусства, все ограничится психическим процессом художнической деятельности, без того, что будут затронуты интимнейшие глубины искусства: затронуть их для психологии так же невозможно, как для разума — воспроизвести или хотя бы уловить природу чувства. Что говорить! Наука и искусство вообще не существовали бы как две раздельные сущности, если бы их принципиальное различие не говорило само за себя. Тот факт, что у маленького ребенка еще не разыгрался «спор факультетов» и его художественные, научные и религиозные возможности еще дремлют в спокойной рядоположности, или тот факт, что у первобытных людей элементы искусства, науки и религии еще сосуществуют в нераздельном хаосе магической ментальности, или, наконец, тот факт, что у животного вообще не наблюдается никакого «духа», а есть один голый «природный инстинкт», — все эти факты ровно ничего не говорят в пользу изначального сущностного единства искусства и науки, а лишь такое единство могло бы обосновать их взаимное поглощение или редуцирование одного к другому. В самом деле, прослеживая в ретроспективном порядке ход духовного развития вплоть до полной изначальной неразличимости отдельных духовных сфер, мы приходим вовсе не к познанию их глубокого изначального единства, а просто к исторически более раннему состоянию недифференцированности, когда еще не существовало ни одного, ни другого. Но такое стихийно-элементарное состояние вовсе не есть начало, из которого можно было бы заключать о природе позднейших и более высокоразвитых состояний, пусть даже они непосредственным образом, как оно всегда бывает, происходят из того единства. Для научно-методологической установки всегда естественно пренебрегать сущностной дифференциацией в пользу причинно-следственной дедукции и стремиться к подчинению разнообразия универсальным, хотя бы и чересчур элементарным понятиям.

Именно сегодня эти соображения кажутся мне особенно уместными, ведь за последнее время мы не раз видели, как именно поэтико-художественное творчество интерпретировалось таким путем редуцирования к более элементарным психическим ситуациям. Черты художественного творчества, отбор материала и индивидуальную разработку последнего можно, конечно, попытаться объяснить интимным отношением художника к своим родителям,

но наше понимание его искусства ничуть не станет после этого глубже. В самом деле, подобную редукцию можно провести и во всевозможных других случаях, включая не в последнюю очередь болезненные нарушения психики. неврозы и психозы, равно как хорошие и дурные привычки, убеждения, особенности характера, увлечения, специфические интересы тоже ведь редуцируются к отношениям, существовавшим у ребенка с родителями. Но нельзя допустить, чтобы все эти очень разные вещи имели, так сказать, одно и то же объяснение, иначе легко докатиться до вывода, будто перед нами одна и та же вещь. Если произведение искусства истолковывать как невроз, то либо произведение искусства — определенный невроз, либо всякий невроз — произведение искусства. Можно принять такой façon de parler [2] в качестве парадоксальной игры слов, но здравый человеческий рассудок противится и не хочет, чтобы художественное творчество ставили на одну доску с неврозом. В крайнем случае какой-нибудь врач-психоаналитик через очки профессионального предрассудка станет видеть в неврозе художественное произведение, но думающему человеку с улицы никогда не придет в голову смешивать патологию с искусством, хоть он не сможет отрицать того факта, что художественное произведение возникает в условиях, сходных с условиями возникновения невроза. Но это и естественно, коль скоро известные психологические условия повсеместно имеют силу, причем — ввиду относительного равенства обстоятельств человеческой жизни — мы каждый раз снова и снова встречаем одно и то же, идет ли речь о неврозе ученого, поэта или обычного человека Все ведь имели родителей, у всех так называемый материнский и отцовский комплекс, всем присуща сексуальность и с нею те или иные типические общечеловеческие проблемы. Если на одного поэта больше повлияло его отношение к отцу, на другого — его привязанность к матери, а третий, может быть, обнаруживает в своих произведениях явственные следы сексуального вытеснения, то ведь подобные вещи можно говорить о всех невротиках, и больше того, о всех нормальных людях Мы не приобретаем здесь ровно ничего специфического для суждения о художественном произведении. В лучшем случае таким путем расширится и углубится знание истории его возникновения.

Основанное Фрейдом направление медицинской психологии дало историкам литературы много новых поводов к тому, чтобы приводить известные особенности индивидуального художественного творчества в связь с личными, интимными переживаниями художника. Это ни в коем случае не должно заслонять от нас того факта, что в ходе научного анализа поэтико-художественного творчества давно уже прослежены определенные нити, которыми — целенаправленно или ненамеренно — личные, интимные переживания художника вплетаются в его произведения. Вместе с тем работы Фрейда помогают иногда глубже и полнее проследить влияние на художественное творчество переживаний, восходящих к самому раннему детству. При умеренном, со вкусом, применении

его методов нередко вырисовывается завораживающая картина того, как художественное творчество, с одной стороны, переплетено с личной жизнью художника, а с другой — все-таки возвышается над этим переплетением. В этих пределах так называемый «психоанализ» художественного произведения, по сути дела, еще нисколько не отличается от глубокого и умело нюансированного литературно-психологического анализа. Разница в лучшем случае количественная. Но иногда психоанализ приводит нас в замешательство нескромностью своих заключений и замечаний, которые при более человечном подходе были бы опущены уже из одного чувства такта. Этот недостаток благоговения перед «человеческим, слишком человеческим» как раз и является профессиональной особенностью медицинской психологии [3], которая, как справедливо подметил уже Мефистофель, «не за страх» «хозяйничает без стыда» там, где «жаждет кто-нибудь года» [4], —но, к сожалению, это не всегда делает ей честь Возможность делать смелые выводы легко соблазняет исследователя на рискованные шаги Chronique scandaleuse [5] в малых дозах часто составляет соль биографического очерка, двойная порция ее — это уже грязное вынюхивание и подсматривание, крушение хорошего вкуса под покровом научности. Интерес исподволь отвлекается от художественного творчества и блуждает по путаному лабиринту нагромождаемых друг на друга психических предпосылок, а художник превращается в клинический случай, в рядовой пример psychopathia sexualis [6]. Тем самым психоанализ художественного произведения далеко отклоняется от своей цели и рассмотрение переносится в область общечеловеческую, для художника ни в малейшей мере не специфическую, а для его искусства крайне несущественную

Анализ такого рода *не дорастает* до художественного произведения, он остается в сфере общечеловеческой психики, из которой может возникнуть не только произведение искусства, но и вообще все что угодно. На этой почве выносятся донельзя плоские суждения о художественном творчестве как таковом, вроде тезиса. «Каждый художник — нарцисс» [7]. Да всякий, кто в меру возможного проводит свою линию, — «нарцисс», если вообще позволительно употреблять это созданное для ограниченных целей понятие из области патологии неврозов в столь широком смысле, подобный тезис ничего поэтому не говорит, а только шокирует наподобие какого-нибудь острого словца Поскольку анализ такого рода вовсе не занят художественным произведением, а стремится лишь как можно глубже зарыться, подобно кроту на задворках, в недра личности, то он постоянно увязает в одной и той же общей для всех нас почве, держащей на себе все человечество, и не случайно добываемые на этом пути объяснения поражают своей монотонностью. все то же самое, что слышишь в часы приема у врача-психоаналитика.

Редукционистский метод Фрейда — метод именно медицинского лечения, имеющего объектом болезненную и искаженную психологическую структуру. Эта болезненная структура занимает

место нормального функционирования и должна быть поэтому разрушена, чтобы освободить путь к здоровой адаптации. В таком случае сведение рассматриваемых явлений к общечеловеческой почве вполне оправданно. Но в применении к художественному творчеству тот же метод ведет к уже описанным результатам: сдергивая с художественного произведения сияющую мантию искусства, он извлекает для себя лишь голую повседневность элементарного homo sapiens — вида живых существ, к которому принадлежит и художник. Золотое сияние высокого творчества, о котором, казалось бы, только и должна была бы идти речь, меркнет после его обработки тем медицинским методом, каким анализируют обманчивую фантазию истерика. Подобный разбор, конечно, очень интересен и, пожалуй, имеет не меньшую научную ценность, чем вскрытие мозга Ницше, показавшее, от какой нетипической формы паралича он умер. Но и только. Разве это имеет какое-то отношение к «Заратустре»? Какими бы ни были второй план и подпочва творчества, разве «Заратустра» — не цельный и единый мир, выросший по ту сторону «человеческой, слишком человеческой» слабости, по ту сторону мигреней и атрофии мозговых клеток? [8]

До сих пор я говорил о фрейдовском методе редукции, не вдаваясь в подробности этого метода. Речь идет о медицинско-психологической технике обследования психических больных. Она всецело занята путями и способами, с помощью которых можно было бы «обойти» передний план сознания или посмотреть сквозь него, чтобы дойти до второго плана психики, ее подкладки, до так называемого бессознательного. Техника эта зиждется на допущении, что невротический больной вытесняет определенные психические содержания ввиду их несочетаемости (несоединимости) с сознанием. Несочетаемость эта мыслится как нравственная, а вытесненные психические содержания должны соответственно носить негативный — инфантильно-сексуальный, непристойный или даже преступный — характер, из-за которого они предстают для сознания неприемлемыми. Поскольку идеальных людей нет, у всех есть такой второй план сознания независимо от того, способны они это признать или нет. Его можно обнаружить поэтому всегда и везде, достаточно лишь применить разработанную Фрейдом технику интерпретации.

В рамках ограниченного по времени сообщения я, естественным образом, не могу вдаваться в подробности техники такой интерпретации. Мне придется поэтому довольствоваться лишь несколькими пояснениями. Бессознательный второй план не остается бездейственным, он дает о себе знать, специфически влияя на содержание сознания. К примеру, он производит продукты фантазии своеобразного свойства, которые иногда нетрудно свести к тем или иным подспудным сексуальным представлениям. В других случаях он вызывает характерные нарушения сознательных процессов, которые путем редуцирования тоже можно проследить вплоть до вытесненных содержаний сознания. Очень

важный источник для выявления бессознательных содержаний — сновидения, непосредственный продукт деятельности бессознательного. Суть фрейдовского метода редукции в том, что он группирует все признаки бессознательной «подпочвы», бессознательного второго плана и путем их анализа и истолкования реконструирует элементарную структуру бессознательных влечений. Содержания сознания, заставляющие подозревать присутствие бессознательного фона, Фрейд неоправданно называет «символами», тогда как в его учении они играют роль просто знаков или симптомов подспудных процессов, а никоим образом не роль подлинных символов; последние надо понимать как выражение для идеи, которую пока еще невозможно обрисовать иным или более совершенным образом. Когда Платон, например, выражает всю проблему гносеологии в своем символе пещеры [9] или когда Христос излагает понятие Царства Божия в своих притчах, то это — подлинные и нормальные символы, а именно попытки выразить вещи, для которых еще не существует словесного понятия. Если бы мы попытались истолковать платоновский образ по Фрейду, то, естественно, пришли бы к материнскому чреву и констатировали бы, что даже дух Платона еще глубоко погружен в изначальную и, больше того, инфантильно-сексуальную стихию. Но зато мы совершенно не заметили бы, что́ Платону удалось творчески создать из общечеловеческих предпосылок в своих философских созерцаниях; мы поистине слепо прошли бы у него мимо самого существенного и единственно лишь открыли бы, что, подобно всем другим нормальным смертным, он имел инфантильно-сексуальные фантазии. Подобная констатация имела бы ценность только для того, кто, положим, всегда считал Платона сверхчеловеческим существом, а теперь вот может с удовлетворением заключить, что даже Платон — человек. Кто, однако, вздумал бы считать Платона богом? Разве что, пожалуй, человек, находящийся под властью инфантильных фантазий и, таким образом, обладающий невротической ментальностью. Редуцировать фантазии невротика к общечеловеческим истинам полезно по медицинским соображениям. К смыслу платоновского символа это не будет иметь ни малейшего отношения.

Я намеренно задержался подольше на отношении врачебного психоанализа к художественному произведению, и именно потому, что этот род психоанализа является вместе и доктриной Фрейда. Из-за своего окаменелого догматизма Фрейд сам много сделал для того, чтобы две в своей основе очень разные вещи публика сочла тождественными. Его технику можно с успехом прилагать к определенным случаям медицинской практики, не поднимая ее в то же время до статуса доктрины. Против его доктрины как таковой мы обязаны выдвинуть самые энергичные возражения. Она покоится на произвольных предпосылках. Ведь, к примеру сказать, неврозы вовсе не обязательно опираются только на сексуальное вытеснение; точно так же и психозы. Сны вовсе не содержат в себе одни лишь несочетаемые, вытесненные желания, вуалируемые гипотетической цензурой сновидений. Фрейдовская

техника интерпретации в той мере, в какой она находится под влиянием его односторонних, а потому ложных гипотез, вопиюще произвольна.

Чтобы отдать должное художественному творчеству, аналитическая психология должна совершенно покончить с медицинским предрассудком, потому что художественное творчество не болезнь и тем самым требует совсем другой, не врачебно-медицинской ориентации. Если врач, естественно, обязан проследить причины болезни, имея целью в меру возможного вырвать ее с корнем, то психолог столь же естественным образом должен подходить к художественному произведению с противоположной установкой. Он не станет поднимать лишний для художественного творчества вопрос об общечеловеческих обстоятельствах, несомненно окружавших его создание, а будет спрашивать о смысле произведения, и исходные условия творчества заинтересуют его, лишь поскольку они значимы для понимания искомого смысла. Каузальная обусловленность личностью [16] имеет к произведению искусства не меньше, но и не больше отношения, чем почва — к вырастающему из нее растению. Разумеется, познакомившись со свойствами места его произрастания, мы начнем понимать некоторые особенности растения. Для ботаника здесь даже заключен важный компонент его познаний. Но никто не вздумает утверждать, что таким путем мы узнаем все самое существенное о растении. Установка на личностное, провоцируемая вопросом о личных побудительных причинах творчества, совершенно неадекватна произведению искусства в той мере, в какой произведение искусства не человек, а нечто сверхличное. Оно — такая вещь, у которой нет личности и для которой личностное не является поэтому критерием. И особенный смысл подлинного произведения искусства как раз в том, что ему удается вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы, оставив далеко позади всю временность и недолговечность ограниченной индивидуальности.

Мой собственный опыт заставляет меня признать, что для врача бывает не так уж легко снять перед художественным произведением профессиональные очки и обойтись в своем взгляде на вещи без привычной биологической каузальности. С другой стороны, я убедился, что как бы ни было оправдано применение биологически ориентированной психологии к среднему человеку, она не годится для художественного произведения и тем самым для человека в качестве творца. Психология, верная идее чистой каузальности, невольно превращает каждого человеческого субъекта в простого представителя вида homo sapiens, потому что для нее существуют только следствия и производные. Но произведение искусства — не следствие и не производная величина, а творческое преображение как раз тех условий и обстоятельств, из которых его хотела бы закономерно вывести каузалистская психология. Растение — не просто продукт почвы, а еще и самостоятельный живой творческий процесс, сущность которого не имеет никакого отношения к строению почвы. Художественное произ-

ведение надо рассматривать как образотворчество, свободно распоряжающееся всеми своими исходными условиями. Его смысл, его специфическая природа покоятся в нем самом, а не во внешних условиях; можно было бы, пожалуй, даже говорить, что оно есть самосущность, которая употребляет человека и его личные обстоятельства просто в качестве питательной среды, распоряжается его силами в согласии с собственными законами и делает себя тем, чем само хочет стать.

Однако я забегаю тут вперед, заведя речь об одном особенном роде художественных произведений — о роде, который мне надо сначала представить. Дело в том, что не всякое художественное произведение создается при такой пассивности своего создателя. Существуют вещи и стихотворного и прозаического жанра, возникающие целиком из намерения и решимости их автора достичь с их помощью того или иного воздействия. В этом последнем случае автор подвергает свой материал целенаправленной сознательной обработке, сюда что-то добавляя, оттуда отнимая, подчеркивая один нюанс, затушевывая другой, нанося здесь одну краску, там другую, на каждом шагу тщательнейше взвешивая возможный эффект и постоянно соблюдая законы прекрасной формы и стиля. Автор пускает в ход при такой работе всю силу своего суждения и выбирает свои выражения с полной свободой. Его материал для него — всего лишь материал, покорный его художественной воле: он хочет изобразить *вот это*, а не что-то другое. В подобной деятельности художник совершенно идентичен творческому процессу независимо от того, сам он намеренно поставил себя у руля или творческий процесс так завладел им как инструментом, что у него исчезло всякое сознание этого обстоятельства. Он сам и есть свое собственное творчество, весь целиком слился с ним, погружен в него со всеми своими намерениями и всем своим умением. Мне едва ли нужно приводить здесь примеры из истории литературы или из признаний поэтов и писателей.

Несомненно, я не скажу ничего нового, заведя речь и о другом роде художественных произведений, которые текут из-под пера их автора как нечто более или менее цельное и готовое и выходят на свет божий в полном вооружении, как Афина Паллада из головы Зевса. Произведения эти буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении. Произведение приносит с собой свою форму; что́ он хотел бы добавить от себя, отметается, а чего он не желает принимать, то появляется наперекор ему. Пока его сознание безвольно и опустошенно стоит перед происходящим, его захлестывает потоп мыслей и образов, которые возникли вовсе не по его намерению и которые его собственной волей никогда не были бы вызваны к жизни. Пускай неохотно, но он должен признать, что во всем этом через него прорывается голос его самости, его сокровенная натура проявляет сама себя и громко заявляет о вещах, которые он никогда не рискнул бы выговорить [11]. Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы, чуждому импульсу,

чувствуя, что его произведение выше его и потому обладает над ним властью, которой он не в силах перечить. Он не тождествен процессу образотворчества; он сознает, что стоит ниже своего произведения или, самое большее, рядом с ним — словно подчиненная личность, попавшая в поле притяжения чужой воли.

Говоря о психологии художественного произведения, мы должны прежде всего иметь в виду эти две совершенно различные возможности его возникновения, потому что многие очень важные для психологического анализа вещи зависят от описанного различия. Уже Шиллером та же противоположность ощущалась, и он пытался зафиксировать ее в известных понятиях *сентиментального* и *наивного*. Выбор таких выражений продиктован, надо думать, тем обстоятельством, что у него перед глазами была в первую очередь поэтическая деятельность. На языке психологии первый тип мы называем *интровертивным*, а второй — *экстравертивным*. Для интровертивной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта; экстравертивная установка отмечена, наоборот, покорностью субъекта перед требованиями объекта. Драмы Шиллера, равно как и основная масса его стихов, на мой взгляд, дают неплохое представление об интровертивном подходе к материалу. Поэт целенаправленно овладевает материалом. Хорошей иллюстрацией противоположной установки служит «Фауст», 2-я часть. Здесь заметна упрямая непокорность материала. А еще более удачным примером будет, пожалуй, «Заратустра» Ницше, где, как выразился сам автор, одно стало двумя [12].

Наверное, сам характер моего изложения дает почувствовать, как сместились акценты нашего психологического анализа, как только я взялся говорить уже не о художнике как личности, а о творческом процессе. Весь интерес сосредоточился на этом последнем, тогда как первый входит в рассмотрение, если можно так выразиться, лишь на правах реагирующего объекта. Там, где сознание автора уже не тождественно творческому процессу, это ясно само собой, но в первом из описанных нами случаев на первый взгляд имеет место противоположное: автор, по-видимому, есть вместе и создатель, строящий свое произведение из свободно отбираемого материала без малейшего насилия со стороны. Он, возможно, сам убежден в своей полной свободе и вряд ли захочет признаться, что его творчество не совпадает с его волей, не коренится исключительно в ней и в его способностях.

Здесь мы сталкиваемся с вопросом, на который вряд ли сможем ответить, положившись лишь на то, что́ сами поэты и художники говорят нам о природе своего творчества, ибо речь идет о проблеме научного свойства, на которую нам способна дать ответ только психология. В самом деле, вовсе не исключено (как, впрочем, я немножко уже и намекал), что даже тот художник, который творит, по всей видимости, сознательно, свободно распоряжаясь своими способностями и создавая то, что хочет, при всей кажущейся сознательности своих действий настолько захвачен

творческим импульсом, что просто не в силах представить себя желающим чего-то иного, — совершенно наподобие того, как художник противоположного типа не в состоянии непосредственно ощутить свою же собственную волю в том, что предстает ему в виде пришедшего извне вдохновения, хотя с ним явственно говорит здесь его собственная самость. Тем самым убеждение в абсолютной свободе своего творчества скорее всего просто иллюзия сознания: человеку кажется, что он плывет, тогда как его уносит невидимое течение.

Наша догадка вовсе не взята с потолка, она продиктована опытом аналитической психологии, в своих исследованиях обнаружившей множество возможностей для бессознательного не только влиять на сознание, но даже управлять им. Поэтому догадка наша оправданна. Где же, однако, мы почерпнем доказательства того, что и сознательно творящий художник тоже может находиться в плену у своего создания? Доказательства здесь могут быть прямого или косвенного свойства. К прямым доказательствам следовало бы причислить случаи, когда художник, намереваясь сказать нечто, более или менее явственно говорит больше, чем сам осознает; подобные случаи вовсе не редкость. Косвенными доказательствами можно считать случаи, когда над кажущейся свободой художественного создания возвышается неумолимое «до́лжно», властно заявляющее о своих требованиях при любом произвольном воздержании художника от творческой деятельности, или когда за невольным прекращением такой деятельности сразу же следуют тяжелые психические осложнения.

Практический анализ психики художников снова и снова показывает, как силен прорывающийся из бессознательного импульс художественного творчества, и в то же время — насколько он своенравен и своеволен. Сколько биографий великих художников говорят о таком порыве к творчеству, который подчиняет себе все человеческое и ставит его на службу своему созданию даже за счет здоровья и обычного житейского счастья! Неродившееся произведение в душе художника — это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа, не заботясь о личном благе или горе человека — носителе творческого начала. Творческое живет и произрастает в человеке, как дерево в почве, из которой оно забирает нужные ему соки. Нам поэтому неплохо было бы представлять себе процесс творческого созидания наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа. Аналитическая психология называет это явление *автономным комплексом*, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и сообразно своему энергетическому уровню, своей силе либо проявляется в виде нарушения произвольных направленных операций сознания, либо, в иных случаях, на правах вышестоящей инстанции мобилизует *Я* на службу себе. Соответственно художник, отождествляющий

«себя с творческим процессом, как бы заранее говорит «да» при первой же угрозе со стороны бессознательного «должно». А другой, кому творческое начало предстает чуть ли не посторонним насилием, не в состоянии по тем или другим причинам сказать «да», и потому императив захватывает его врасплох.

Следовало бы ожидать, что неоднородность процесса создания должна сказываться на произведении. В одном случае речь идет о преднамеренном, сознательном и направленном творчестве, обдуманном по форме и рассчитанном на определенное желаемое воздействие. В противоположном случае дело идет, наоборот, о порождении бессознательной природы, которое является на свет без участия человеческого сознания, иногда даже наперекор ему, своенравно навязывая ему свои собственные форму и воздействие. В первом случае следовало бы соответственно ожидать, что произведение нигде не переходит границ своего сознательного понимания, что оно более или менее исчерпывается пределами своего замысла и говорит ничуть не больше того, что было заложено в него автором. Во втором случае вроде бы следует ориентироваться на что-то сверхличностное, настолько же выступающее за силовое поле сознательно вложенного в него понимания, насколько авторское сознание отстранено от саморазвития произведения. Здесь естественно было бы ожидать странных образов и форм, ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначают еще неведомые вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам.

Так оно в общем и целом и получается. Всякий раз, когда идет речь о заведомо сознательной работе над расчетливо отбираемым материалом, есть возможность наблюдать свойства одного из двух вышеназванных типов; то же надо сказать и о втором случае. Уже знакомые нам примеры шиллеровских драм, с одной стороны, и второй части «Фауста» или, еще лучше, «Заратустры», с другой, могли бы послужить иллюстрацией к сказанному. Впрочем, сам я не стал бы сразу настаивать на зачислении произведений неизвестного мне художника в тот или другой класс без предварительного и крайне основательного изучения личного отношения художника к своему созданию. Даже знания, что художник принадлежит к интровертивному или экстравертивному психическому типу, еще недостаточно, потому что для обоих типов есть возможность вставать то в экстравертивное, то в интровертивное отношение к своему творчеству. У Шиллера это особенно проявляется в отличии его поэтической продукции от философской, у Гёте — в различии между легкостью, с какой дается ему совершенная форма его стихотворений, и его борьбой за придание художественного образа содержанию второй части «Фауста», у Ницше — в отличии его афоризмов от слитного потока «Заратустры». Один и тот же художник может занимать разные позиции по отношению к разным своим произведениям, и критерии анализа надо ставить в зависимость от конкретно занятой позиции.

Проблема, как мы видим, бесконечно сложна. Но сложность еще возрастет, если мы привлечем в круг нашего рассмотрения разбиравшиеся выше соображения о том случае, когда художник отождествляет себя с творческим началом. Ведь если дело обстоит так, что сознательное и целенаправленное творчество всей своей целенаправленностью и сознательностью обязано просто субъективной иллюзии творца, то произведение последнего наверняка тоже должно обладать символизмом, уходящим в неразличимую глубь и недоступным сознанию современности. Разве что символизм здесь будет более прикровенным, менее заметным, потому что и читатель тоже ведь не выходит из очерченных духом своего времени границ авторского замысла: и он движется внутри пределов современного ему сознания и не имеет никакой возможности опереться вне своего мира на какую-то Архимедову точку опоры, благодаря которой он получил бы возможность перевернуть свое продиктованное эпохой сознание, иными словами, опознать символизм в произведении вышеназванного характера Ведь символом следовало бы считать возможность какого-то еще более широкого, более высокого смысла за пределами нашей сиюминутной способности восприятия и намек на такой смысл.

Вопрос этот, как я уже сказал, очень тонкий Я, собственно, ставлю его единственно с той целью, чтобы не ограничивать своей типизацией смысловые возможности художественного произведения — даже в том случае, когда оно на первый взгляд не представляет и не говорит ничего, кроме того, что́ оно представляет и говорит для непосредственного наблюдателя. Мы по собственному опыту знаем, что давно известного поэта иногда вдруг открываешь заново. Это происходит тогда, когда в своем развитии наше сознание взбирается на новую ступень, с высоты которой мы неожиданно начинаем слышать нечто новое в его словах. Все с самого начала уже было заложено в его произведении, но оставалось потаенным символом, прочесть который нам позволяет лишь обновление духа времени. Нужны другие, новые глаза, потому что старые могли видеть только то, что приучились видеть. Опыт подобного рода должен прибавить нам наблюдательности: он оправдывает развитую мной выше идею. Заведомо символическое произведение не требует такой же тонкости, уже самой многозначительностью своего языка оно взывает к нам: «Я намерен сказать больше, чем реально говорю; мой смысл выше меня». Здесь мы в состоянии указать на символ пальцем, даже если удовлетворительная разгадка его нам не дается. Символ высится постоянным укором перед нашей способностью осмысления и вчувствования. Отсюда, конечно, берет начало и тот факт, что символическое произведение больше возбуждает нас, так сказать, глубже буравит нас и потому редко дает нам чисто эстетическое удовольствие, тогда как заведомо несимволическое произведение в гораздо более чистом виде обращено к нашему эстетическому чувству, являя воочию гармоническую картину совершенства.

Но все-таки, спросит кто-нибудь, что же приблизит аналитиче-

скую психологию к центральной проблеме художественного создания, к тайне творчества? В конце концов, ничто из до сих пор сказанного не выходит за рамки психической феноменологии. Поскольку «в тайники природы дух сотворенный ни один» не проникнет, то и нам от нашей психологии тоже нечего ожидать невозможного, а именно адекватного разъяснения той великой тайны жизни, которую мы непосредственно ощущаем, сталкиваясь с реальностью творчества. Подобно всякой науке, психология тоже предлагает от себя лишь скромный вклад в дело более совершенного и глубокого познания жизненных феноменов, но она так же далека от абсолютного знания, как и ее сестры.

Мы так много говорили о «смысле и значении художественного произведения», что всякого, наверное, уже подмывает усомниться: а действительно ли искусство что-то «означает»? Может быть, искусство вовсе ничего и не «означает», не имеет никакого «смысла» — по крайней мере в том аспекте, в каком мы здесь говорим о смысле. Может быть, оно — как природа, которая просто *есть* и ничего не «обозначает». Не является ли всякое «значение» просто *истолкованием*, которое хочет обязательно навязать вещам жаждущая смысла рассудочность? Можно было бы сказать, что искусство есть красота, в красоте обретает свою полноту и самодостаточность. Оно не нуждается ни в каком «смысле». Вопрос о «смысле» не имеет с искусством ничего общего. Когда я смотрю на искусство изнутри, я волей-неволей должен подчиниться правде этого закона. Когда мы, напротив, говорим об отношении психологии к художественному произведению, мы стоим уже вне искусства, и тогда ничего другого нам не остается: приходится размышлять, приходится заниматься истолкованием, чтобы вещи обрели значение, — иначе мы ведь вообще не можем о них думать! Мы обязаны разлагать самодовлеющую жизнь, самоценные события на образы, смыслы, понятия, сознательно отдаляясь при этом от живой тайны! Пока мы сами погружены в стихию творческого, мы ничего не видим и ничего не познаем, мы даже не смеем познавать, потому что нет вещи вредней и опасней для непосредственного переживания, чем познание. Но находясь вовне творческого процесса, мы обязаны прибегнуть к его познанию, взглянуть на него со стороны — и лишь тогда он станет образом, который говорит что-то своими «значениями». Вот когда мы не просто сможем, а будем обязаны повести речь о смысле. И соответственно то, что было раньше чистым феноменом, станет явлением, означающим нечто в ряду смежных явлений, — станет вещью, играющей определенную роль, служащей известным целям, оказывающей осмысленное воздействие. А когда мы сможем все это разглядеть, в нас проснется ощущение, что мы сумели что-то познать, что-то объяснить. Проснется тем самым потребность в научном постижении.

Говоря выше о художественном произведении как о дереве, растущем из своей питательной почвы, мы могли бы, конечно, с не меньшим успехом привлечь более привычное сравнение с ре-

бенком в материнской утробе. Поскольку, однако, все сравнения хромают, то попробуем вместо метафор воспользоваться более точной научной терминологией. Я, помнится, уже называл произведение, находящееся in statu nascendi [13], автономным комплексом. Этим термином обозначают просто всякие психические образования, которые первоначально развиваются совершенно неосознанно и вторгаются в сознание, лишь когда набирают достаточно силы, чтобы переступить его порог. Связь, в которую они вступают с сознанием, имеет смысл не ассимиляции, а перцепции, и это означает, что автономный комплекс хотя и воспринимается, но сознательному управлению — будь то сдерживание или произвольное воспроизводство — подчинен быть не может. Комплекс проявляет свою автономность как раз в том, что возникает и пропадает тогда и так, когда и как это соответствует его внутренней тенденции; от сознательных желаний он не зависит. Это свойство разделяет со всеми другими автономными комплексами и творческий комплекс. И как раз здесь приоткрывается возможность аналогии с болезненными душевными явлениями, поскольку именно для этих последних характерно появление автономных комплексов. Сюда прежде всего относятся душевные расстройства. Божественное неистовство художников [14] имеет грозное реальное сходство с такими заболеваниями, не будучи, однако, тождественно им. Аналогия заключается в наличии того или иного автономного комплекса. Однако факт его наличия сам по себе еще не несет в себе ничего болезненного, потому что нормальные люди тоже временами и даже подолгу находятся под властью автономных комплексов: факт этот принадлежит просто к универсальным свойствам души, и нужна уж какая-то повышенная степень бессознательности, чтобы человек не заметил в себе существования какого-нибудь автономного комплекса. Скажем, всякая сколько-нибудь дифференцированная типическая установка имеет тенденцию превращаться в автономный комплекс и по большей части превращается в него. Всякое импульсивное влечение тоже имеет более или менее свойства автономного комплекса. Итак, автономный комплекс сам по себе не есть нечто болезненное, лишь его учащающиеся и разрушительные проявления говорят о патологии и болезни.

Как же возникает автономный комплекс? По тому или иному поводу — более пристальное исследование завело бы нас здесь слишком далеко — какая-то ранее не осознававшаяся область психики приходит в движение; наполняясь жизнью, она развивается и разрастается за счет привлечения родственных ассоциаций. Потребная на все это энергия отнимается соответственно у сознания, если последнее не предпочтет само отождествить себя с комплексом. Если этого не происходит, наступает, по выражению Жане, abaissement du niveau mental [15]. Интенсивность сознательных интересов и занятий постепенно гаснет, сменяясь или апатической бездеятельностью — столь частое у художников состояние, — или регрессивным развитием сознательных функций, то

есть их сползанием на низшие инфантильные и архаические ступени, — словом, нечто вроде дегенерации. На поверхность прорываются элементарные слои психических функций: импульсивные влечения вместо нравственных норм, наивная инфантильность вместо зрелой обдуманности, неприспособленность вместо адаптации. Из жизни многих художников нам известно и это. На отнятой у сознательно-личностного поведения энергии разрастается автономный комплекс.

Из чего состоит творческий автономный комплекс? Этого вообще невозможно знать заранее, пока завершенное произведение не позволит нам заглянуть в свою суть. Произведение являет нам разработанный *образ* в широчайшем смысле слова. Образ этот доступен анализу постольку, поскольку мы способны распознать в нем символ. Напротив, пока мы не в силах раскрыть его символическую значимость, мы констатируем тем самым, что по крайней мере для нас смысл произведения лишь в том, что оно явственным образом говорит, или, другими словами, оно для нас есть лишь то, чем оно кажется. Я говорю «кажется» — потому что, возможно, наша ограниченность просто не дает нам пока заглянуть поглубже. Так или иначе в данном случае у нас нет ни повода, ни отправной точки для анализа. В первом случае, наоборот, мы сможем припомнить в качестве основополагающего тезис Герхарта Гауптмана: быть поэтом — значит позволить, чтобы за словами прозвучало Пра-слово. В переводе на язык психологии наш первейший вопрос соответственно должен гласить: к какому пра-образу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?

Такая постановка вопроса во многих аспектах требует прояснения. Я взял здесь, согласно вышесказанному, случай символического произведения искусства, притом такого, чей источник надо искать не в бессознательном авторской личности, а в той сфере бессознательной мифологии, образы которой являются всеобщим достоянием человечества. Я назвал эту сферу соответственно коллективным бессознательным, отграничив ее тем самым от личного бессознательного, под которым я имею в виду совокупность тех психических процессов и содержаний, которые сами по себе могут достичь сознания, по большей части уже и достигли его, но из-за своей несовместимости с ним подверглись вытеснению, после чего упорно удерживаются ниже порога сознания. Из этой сферы в искусство тоже вливаются источники, но мутные, которые в случае своего преобладания делают художественное произведение не символическим, а симптоматическим. Этот род искусства мы, пожалуй, без особого ущерба и без сожаления препоручим фрейдовской методе психологического промывания.

В противоположность личному бессознательному, образующему более или менее поверхностный слой сразу же под порогом сознания, коллективное бессознательное при нормальных условиях не поддается осознанию, и поэтому никакая аналитическая техника не поможет его «вспомнить», ведь оно не было вытеснено и не

было забыто. Само по себе и для себя коллективное бессознательное тоже не существует, поскольку оно есть лишь возможность, а именно та возможность, которую мы с прадревних времен унаследовали в виде определенной формы мнемонических образов или, выражаясь анатомически, в структуре головного мозга [16]. Это не врожденные представления, а врожденные возможности представления, ставящие известные границы уже самой смелой фантазии, — так сказать, категории деятельности воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. *Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования*, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову праобраза лишь путем обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам.

Праобраз, или архетип, есть фигура — будь то демона, человека или события, — повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. Усредненно отображая миллионы индивидуальных переживаний, они дают таким путем единый образ психической жизни, расчлененный и спроецированный на разные лики мифологического пандемониума. Впрочем, мифологические образы сами по себе тоже являются уже сложными продуктами творческой фантазии, и они туго поддаются переводу на язык понятий; в этом направлении сделаны лишь первые трудные шаги. Понятийный язык, который по большей части предстоит еще создать, смог бы способствовать абстрактному, научному освоению бессознательных процессов, залегающих в основе праобразов. В каждом из этих образов кристаллизовалась частица человеческой психики и человеческой судьбы, частица страдания и наслаждения — переживаний, несчетно повторявшихся у бесконечного ряда предков и в общем и целом всегда принимавших один и тот же ход. Как если бы жизнь, которая ранее неуверенно и на ощупь растекалась по обширной, но рыхлой равнине, потекла вдруг мощным потоком по глубоко прорезавшемуся в душе руслу, — когда повторила ту специфическую сцепленность обстоятельств, которая с незапамятных времен способствовала формированию праобраза.

Момент возникновения мифологической ситуации всегда характеризуется особенной эмоциональной интенсивностью: словно в нас затронуты никогда ранее не звеневшие струны, о существовании которых мы совершенно не подозревали. Борьба за адаптацию — мучительная задача, потому что на каждом шагу мы вынуждены иметь дело с индивидуальными, то есть нетипическими условиями. Так что неудивительно, если, встретив типическую ситуацию, мы

внезапно или ощущаем совершенно исключительное освобождение, чувствуем себя как на крыльях, или нас словно захватывает неодолимая сила. В такие моменты мы уже не индивидуальные существа, мы — род, голос всего человечества просыпается в нас. Потому и не в состоянии отдельный индивид развернуть свои силы в полной мере, если одно из тех коллективных представлений, что зовутся идеалами, не придет ему на помощь и не развяжет в нем всю силу инстинкта, ключ к которой обычная сознательная воля одна найти никогда не в состоянии. Все наиболее действенные идеалы всегда суть более или менее откровенные варианты архетипа, в чем легко можно убедиться по тому, как охотно люди аллегоризируют такие идеалы, — скажем, отечество в образе матери, где сама аллегория, разумеется, не располагает ни малейшей мотивирующей силой, которая вся целиком коренится в символической значимости идеи отечества. Этот архетип есть так называемая «мистическая причастность» первобытного в человеке к почве, на которой он обитает и в которой содержатся духи лишь его предков. Чужбина горька.

Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, «задевает» нас; оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь.

Такова тайна воздействия искусства. Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завершенности произведения искусства. Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками. Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше недоставало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того праобраза, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и однобокость современного духа. Он прилепляется к этому образу, и по мере своего извлечения из глубин бессознательного и приближения к сознанию образ изменяет и свой облик, пока не раскроется для восприятия человека современности. Вид художественного произведения позволяет нам делать выводы о характере эпохи его возникновения. Что значит реализм и натурализм для своей эпохи? Что значит романтизм? Что значит эллинизм?

Это направления искусства, несшие с собой то, в чем всего больше нуждалась современная им духовная атмосфера. Художник как воспитатель своего века — об этом можно было бы сейчас еще очень долго говорить.

Как у отдельных индивидов, у народов и эпох есть свойственная им направленность духа, или жизненная установка. Само слово «установка» уже выдает неизбежную односторонность, связанную с выбором определенной направленности. Где есть направленность, там есть и устранение отвергаемого. А устранение означает, что такие-то и такие-то области психики, которые тоже могли бы жить жизнью сознания, не могут жить ею, поскольку это не отвечает глобальной установке. Нормальный человек без ущерба способен подчиниться глобальной установке; человек окольных и обходных путей, не могущий идти рядом с нормальным по широким торным путям, скорее всего и окажется открывателем того, что лежит в стороне от столбовых дорог, ожидая своего включения в сознательную жизнь. Относительная неприспособленность художника есть по-настоящему его преимущество, она помогает ему держаться в стороне от протоптанного тракта, следовать душевному влечению и обретать то, чего другие были лишены, сами того не подозревая. И как у отдельного индивида односторонность его сознательной установки корректируется в порядке саморегулирования бессознательными реакциями, так искусство представляет процесс саморегулирования в жизни наций и эпох.

Я сознаю, что в рамках доклада мне удалось изложить лишь несколько общих соображений, да и то в сжатой и эскизной форме. Но я, пожалуй, вправе надеяться, что мои слушатели уже успели подумать о не сказанном мною, а именно о конкретном приложении всего этого к поэтико-художественному произведению, и тем самым наполнили плотью и кровью абстрактную скорлупу моей мысли.

Н. Фрай

АНАТОМИЯ КРИТИКИ

Очерк первый

ИСТОРИЧЕСКАЯ КРИТИКА: ТЕОРИЯ МОДУСОВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДУСЫ

Во второй главе «Поэтики» Аристотель пишет о различии литературных произведений в зависимости от особенностей действующих в них лиц[1]. В одних произведениях, говорит он, герои лучше нас, в других — хуже, в третьих — такие же, как мы. Это место у Аристотеля не привлекало особого внимания современных критиков, поскольку та важная роль, которую Аристотель отводил добру и злу, казалась им проявлением слишком одностороннего морализаторского подхода к литературе. Однако для обозначения понятий «хорошее» и «дурное» Аристотель пользовался словами spoundaios и phaulos, которые в переносном смысле обозначают «тяжесть» и «легкость». Сюжет литературного произведения — это всегда рассказ о том, как некто совершает нечто. «Некто», если это человек, является героем, а «нечто», что ему удается или не удается совершить, определяется тем, что он может или мог бы сделать в зависимости от замысла автора и вытекающих отсюда ожиданий аудитории. Литературные произведения поэтому могут быть классифицированы не по моральному признаку, а в соответствии со способностью героя к действию, которая может быть большей, меньшей или приблизительно равной нашей собственной.

Итак:

1. Если герой превосходит людей и их окружение по *качеству*, то он — божество и рассказ о нем представляет собой *миф* в обычном смысле слова, то есть повествование о боге. Такие повествования занимают важное место в литературе, но, как правило, не включаются в современные литературные классификации.

2. Если герой превосходит людей и свое окружение по *степени*, то это — типичный герой сказания. Поступки его чудесны, однако сам он изображается человеком. Герой этих сказаний переносится в мир, где действие обычных законов природы отчасти приоста-

новлено; чудеса доблести и стойкости, несвойственные нам, естественны для него, а заколдованное оружие, говорящие животные, страшные ведьмы, великаны и чудодейственные талисманы перестают нарушать законы правдоподобия, как только нормы сказания вступают в свои права. Здесь мы отходим от мифа в собственном смысле слова и вступаем в область легенды, сказки, Märchen и их литературных вариантов и производных.

3. Если герой превосходит других людей по степени, но зависим от условий земного существования, то это — вождь. Он наделен властью, страстностью и силой выражения, намного превосходящими наши собственные, однако его поступки все же подлежат критике общества и подчиняются законам природы. Это герой *высокого миметического модуса,* прежде всего — герой эпоса и трагедии, именно тот тип героя, который в первую очередь имел в виду Аристотель.

4. Если герой не превосходит ни других людей, ни собственное окружение, то он является одним из нас: мы относимся к нему, как к обычному человеку, и требуем от поэта соблюдать те законы правдоподобия, которые отвечают нашему собственному опыту. И это — герой *низкого миметического модуса,* прежде всего — комедии и реалистической литературы. Выражения «высокий» и «низкий» не подразумевают сравнительной ценности произведений, а употребляются чисто схематически, подобно тому как в протестантизме (и уже — в англиканстве) условно выделяются «высокое» и «низкое» течения[2]. На этом уровне автору нередко трудно бывает сохранить понятие «герой», употребляющееся в указанных выше модусах, в своем строгом значении. Теккерей поэтому почувствовал необходимость назвать «Ярмарку тщеславия» романом без героя.

5. Если герой ниже нас по силе и уму, так что у нас возникает чувство, что мы свысока наблюдаем зрелище его несвободы, поражений и абсурдности существования, то тогда герой принадлежит *ироническому* модусу. Это верно и в том случае, когда читатель понимает, что сам находится или мог бы находиться в таком же положении, о котором, однако, он способен судить с более независимой точки зрения.

Можно заметить, что центр тяжести европейской литературы последних 15 веков неуклонно смещался в нижнюю часть приведенной классификации. В раннем средневековье литература тесно связана с христианской, позднеантичной, кельтской и германской мифологиями. Если бы христианская мифология, с одной стороны, не была заимствованной, а с другой — не поглощала бы соперничающие мифологии, то этот период в западной литературе легче было бы выделить в самостоятельный. Бо́льшая часть того наследия дошла до нас в форме сказаний. Среди сказаний выделяются две основные разновидности: светская форма, повествующая о куртуазности и доблести странствующих рыцарей, и религиозная форма — легенды о христианских святых. Обе разновидности широко используют элементы волшебного воздействия

на законы природы для того, чтобы сделать повествование более увлекательным. Сказание доминировало в литературе до эпохи Возрождения, пока культ монарха и идеального придворного не выдвинул на первый план высокий миметический модус. Специфика этого модуса отчетливее всего проявилась в драматических жанрах, особенно в трагедии, и в национальном эпосе. Затем новый тип культуры, культура третьего сословия, принес с собой искусство низкого мимесиса, господствовавшее в английской литературе со времен Дефо до конца XIX столетия. Во французской литературе это искусство зародилось и отошло на 50 лет раньше. И наконец, в течение последних 100 лет для наиболее серьезной литературы была характерна постоянно усиливающаяся тенденция к ироническому отражению действительности.

Аналогичные процессы, хотя и в гораздо менее развернутом виде, можно проследить также и в античной литературе. Там, где религия является мифологической и политеистической, где возможны самые неожиданные воплощения, где герои и цари ведут свой род от богов и где определение «божественный» может быть употреблено как по отношению к Зевсу, так и к Ахиллу,— там провести четкую границу между мифическим, легендарно-сказовым и высоким миметическим уровнями едва ли возможно. Там же, где религия носит теологический характер и требует четкого отделения божественного начала от человеческой природы, сказания выделяются более четко; таковы, например, легенды о героях христианской рыцарственности и святости, мусульманские сказания из «Тысячи и одной ночи», библейские книги судей и чудотворных пророков Израиля. Неспособность позднеантичной эпохи отказаться от богоподобного героя имела прямое отношение к слабому развитию низкомиметического и иронического модусов, возникших в зачаточной форме в римской сатире. В то же время утверждение высокого миметического модуса, развитие литературной традиции, характеризующейся постоянным чувством природной упорядоченности, является одним из замечательных достижений греческой цивилизации. Литература Востока, насколько мне известно, не смогла далеко отойти от мифического и легендарно-сказового принципов.

В первом очерке мы рассмотрим прежде всего пять отмеченных выше периодов в истории западноевропейской литературы, лишь эпизодически прибегая к античным параллелям. В каждом модусе следует подчеркнуть различие между наивной и высокоученой традициями. Слово «наивная» я заимствовал из работы Шиллера о наивной и сентиментальной поэзии, однако я употребляю его для обозначения безыскусного, или народного, начала, тогда как Шиллер имел в виду нечто классическое. Впрочем, слово «сентиментальный» имеет в английском языке и иные значения, но мы ограничены в выборе однозначных критических терминов и не можем от него отказаться. Итак, словом «сентиментальный», взятым в кавычки, мы будем обозначать позднейшее воспроизведение в литературе более раннего модуса. Так, роман-

тическая литература предстает как «сентиментальная» форма сказания, а литературная волшебная сказка в большинстве случаев — как «сентиментальная» форма народной сказки. Кроме того, принципиальное различие существует между таким повествованием, где герой изолирован от общества, и таким, где он включен в него. Это различие выражается словами «трагическое» и «комическое», причем последние относятся к особенностям сюжетов вообще, а не только к драматическим жанрам.

ТРАГИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДУСЫ

Трагические сюжеты, когда в них повествуется о богах, могут быть названы дионисийскими[3]. Таковы повествования об умирающих божествах, подобных Геркулесу с его отравленным плащом и погребальным костром; Орфею, растерзанному вакханками; Бальдру, убитому из-за коварства Локи; Христу, умирающему на кресте со словами: «Для чего ты меня оставил?» — словами, выражающими овладевшее им чувство богооставленности.

Существующий в литературе мотив, связывающий смерть бога с осенью или закатом солнца не обязательно означает, что речь идет о боге флоры или боге солнца; такая соотнесенность указывает прежде всего на его способность умирать, и здесь неважно, что именно он воплощает. Но так как бог стоит выше природы и выше людей, то его смерть вызывает то, что Шекспир в «Венере и Адонисе» назвал «торжественным сочувствием» природы, причем слово «торжественный» напоминает об определенном ритуале. Олицетворение сил природы, названное Рескином «патетической иллюзией», едва ли может считаться таковой, если субъектом действия выступает бог, как в поэме «Видение креста»[4], где автор говорит, что все мироздание оплакивало смерть Христа. Конечно, нет никакого преувеличения в сугубо воображаемом отождествлении человека и природы; и в то же время использование приемов, рассчитанных на «торжественное сочувствие», в более реалистических произведениях свидетельствует о том, что автор стремится придать своему герою некоторые черты, свойственные мифологическому модусу. Примером «патетической иллюзии», приводимым Рескином, служит «безжалостная всепоглощающая пена» из баллады Кингсли о девушке, унесенной прибоем[5]. И то, что морская пена описывается здесь именно таким образом, придает Мери, героине Кингсли, отдаленное сходство с Андромедой из греческого мифа[6].

Те же ассоциации с закатом и осенью показательны и для сказаний и легенд, где герой все еще полубог. В этих произведениях, где приостановлено действие естественных законов, подвиги героя — проявления его личности, а вся природа сведена преимущественно к растительному и животному миру. Значительную часть своей жизни герой проводит с животными, по крайней мере с теми из них, которые сами являются «неисправимыми романтиками», такими, как кони, собаки, соколы, а типичным местом дей-

ствия является лес. Поэтому смерть героя или его изоляция производят впечатление, что дух покидает природу, и рождается настроение, которое лучше всего назвать элегическим. В такой элегии героизм еще не подточен иронией. Неотвратимость смерти Беовульфа, предательство, приведшее к смерти Роланда [7], зло, сопутствующее мученической смерти святого, являются эмоционально более важными, нежели любая ироническая усложненность hybris и hamartia [8], которые могли бы здесь использоваться. Итак, элегическому началу часто сопутствует смутное, со всем примиряющее, грустное ощущение уходящего времени, когда старое сменяется новым и необходимо подчиниться этому новому: на память приходит Беовульф, который, умирая, смотрит на каменные изваяния миновавших до него исторических эпох. В очень поздней «сентиментальной» форме это элегическое настроение хорошо передано в поэме Теннисона «Явление Артура» [9].

Трагедия в главном, или в высоком миметическом, смысле, то есть повествование о поражении героя-вождя (он должен потерпеть поражение, ибо это единственный способ, которым он может быть выделен из своей социальной среды), смешивает элегическое начало с ироническим. В элегическом сказании смертность героя — естественное свойство, признак его человеческой природы; в высокой миметической трагедии она, кроме того, еще и явление социального и нравственного порядка. Трагический герой должен соответствовать представлениям о героическом; при этом поражение героя обусловлено как его отношением к обществу, так и его подчиненностью силам природы — и это порождает иронию. Развитие трагедии связано с двумя основными источниками — с афинским театром V века до н. э. и с расцветом европейской драмы XVII века от Шекспира до Расина. Обе эти эпохи являются временем, когда аристократия быстро сдавала свои социальные позиции, но еще сохраняла значительное влияние в идеологической жизни.

Срединное положение высокой миметической трагедии в системе пяти трагических модусов, стоящей между героизмом богоподобия и человеческой иронией, нашло отражение в известной теории катарсиса. Слова «сострадание» и «страх» обозначают две главные тенденции в движении чувств — по направлению к объекту или от него. Наивное сказание, будучи близким к грезам об исполнении желаний, концентрирует в себе эмоцию и непосредственно сообщает ее читателю. Поэтому в сказании чувства сострадания и страха (которые в обычной жизни связаны с болью) воспринимаются как формы удовольствия. В таких произведениях страх или ужас перед чем-то далеким превращается в переживание приключения, страх при столкновении с ужасным — в переживание чудесного, а беспричинная тревога — Angst — в мечтательную меланхолию. Соответственно отвлеченное сострадание или абстрактный интерес к жертве превращаются в тему ее рыцарственного спасения, непосредственное сострадание или нежность — в томное и легкое очарование, а сострадание без

конкретного объекта (точное название для этого состояния трудно подыскать, но суть его отчасти выражает понятие «анимизм», то есть одушевление объектов природы) — в творческую фантазию. В более утонченных образцах произведений подобного рода эти особенности не так заметны, в частности, в произведениях трагического содержания, где мотив неизбежной смерти подавляет чудесное и часто оттесняет его на задний план. В «Ромео и Джульетте», например, мир чудесного сохраняется лишь в монологе Меркуцио о королеве Маб [10]. И все же это произведение ближе к сказанию, чем к позднейшим трагедиям, ибо в нем атмосфера легенды, противоположная катарсису, очищает, так сказать, восприятие главных действующих лиц от иронии.

В высокой миметической трагедии сострадание и страх связаны соответственно с положительной и отрицательной нравственными оценками, которые вызываются трагическим действием, но не являются для него главными. Мы сочувствуем Дездемоне и боимся Яго, но основной трагической фигурой предстает Отелло, а по отношению к нему наши чувства противоречивы. То, что делает трагедию трагедией и что случается с трагическим героем, не зависит от его нравственного статуса. Трагедия как таковая заключается в неотвратимости последствий его действий и никак не связана с их моральной оценкой, даже если сюжет обусловлен поступком или проступком героя. Отсюда тот парадокс, что трагедия вызывает сострадание и страх, одновременно стараясь от них избавиться. Термин Аристотеля «hamartia», или «ошибка», не связан с несправедливостью совершаемых действий, а тем более с моральной слабостью героя: это может случиться и с нравственно сильным человеком, если он поставлен в исключительные обстоятельства, подобно Корделии [11]. Исключительность трагической ситуации, как правило, связана с положением лидера, то есть исключительного и одновременно изолированного героя. Отсюда и рождается в нас смешанное чувство неизбежности и одновременно несоразмерности кары, которое и должна вызывать трагедия. Принцип «ошибки героя» особенно наглядно проступает в наивной высокой миметической трагедии, например в «Зерцале для правителей» [12], и в подобных собраниях повествований, в основе которых — мотив колеса Фортуны.

В низкой миметической трагедии сострадание и страх не очищаются и не переходят в удовольствие, но вызывают просто возбуждение. Вообще, слово «возбуждение» могло бы найти в критике более эффективное применение, если бы в нем не было негативно-оценочного оттенка. Более подходящим словом для низкой миметической или бытовой трагедии будет, пожалуй, «пафос» — понятие, которое тесно связано с эмоциональностью. Пафос порождается слабостью и одиночеством героя, и наше сочувствие к этому герою обусловлено тем, что в нем мы видим самих себя. Я говорю о «герое», но главной фигурой пафоса часто бывает женщина или ребенок (или оба сразу, как в сценах смерти маленькой Евы и маленькой Нелли [13]). В английской низкомиме-

тической литературе мы находим целый ряд подобных патетических жертв, начиная с Клариссы Гарлоу и кончая Тэсс (у Гарди) и Дэйзи Миллер (у Джеймса) [14]. Обращает на себя внимание тот факт, что если автор трагедии способен истребить почти всю труппу, то писатель патетический обычно концентрирует внимание на одном персонаже. Частично это обусловлено тем, что современное общество более индивидуализированно.

Опять-таки в отличие от высокой миметической трагедии пафос усиливается безответностью жертвы. Смерть животного обычно патетична, как и драма слабого умом существа (мы это часто видим в произведениях современной американской литературы) [...]. Пафос предполагает чувство смятенности, и для него характерна неподдельная или намеренная неловкость выражения; поэтому пафос исчезает из красноречивых кладбищенских элегий, чтобы найти себе место в произведениях, подобных письмам Свифта к Стелле [15]. Чувствительность, выраженная слишком изысканным стилем, рассчитана на слезы и жалость к себе. Использование страха в низком мимесисе также рассчитано на чувствительность, будучи своеобразным пафосом наоборот. Устрашающие персонажи этого жанра, в частности Хатклиф, Саймон Легри [16] и злодеи у Диккенса, являются обычно бездушными негодяями, резко контрастирующими со своими добродетельными и беспомощными жертвами.

Основная идея пафоса — исключение человека нашего уровня из социальной группы, к которой он хотел бы принадлежать. Следовательно, основной задачей усложненной формы пафоса является изучение одинокой души, повествование о том, как кто-то, подобный нам, сломлен конфликтом между своим внутренним миром и миром внешним, между действительностью желаемой и той, что установлена социальным окружением. Подобная трагедия может быть связана, как это имеет место у Бальзака, с манией, с навязчивым стремлением выдвинуться, что является низкомиметическим аналогом сюжету о поражении вождя. Трагедия может быть и результатом конфликта между внутренней и внешней жизнью, как в «Госпоже Бовари» и «Лорде Джиме», или следствием стремления обуздать жизнь слишком суровой моралью, как в «Пьере» Мелвилла или «Бранде» Ибсена [17]. Тип такого героя может быть определен греческим словом alazon, что значит «обманщик», хвастун, то есть тот, кто претендует быть не тем, кто он есть на самом деле. Наиболее распространенным типом такого героя является miles gloriosus [18], ученый чудак или одержимый философ.

Мы встречаем этих героев чаще в комедии, где смотрим на них со стороны, так что видим только социальную маску. Но alazon может быть одной из ипостасей трагического героя: черты miles gloriosus проступают в облике Тамерлана [19] или даже Отелло, а черты одержимого философа — в Фаусте и в Гамлете. Очень трудно исследовать случаи одержимости или даже лицемерия изнутри, в драматической структуре: ведь даже Тартюф,

если иметь в виду его функцию в драме, является скорее паразитом, чем лицемером. Анализ одержимости характерен скорее для прозы или для полудраматических структур, подобных монологам Браунинга[20]. Несмотря на все различия, лорд Джим у Конрада является прямым потомком miles gloriosus, подобно тому как Сергей у Шоу или «удалой молодец» у Синга[21] — это один тип, представленный в драматической и комической интерпретациях. Можно, разумеется, изобразить alazon и в его более чистом виде, как это делают, в частности, создатели готических произведений, рисуя мрачных героев, наделенных пронзительными взглядами и интригующим прошлым. Но в результате, как правило, получается не трагедия, а разновидность мелодрамы, которую можно охарактеризовать как комедию без юмора. И здесь мы сталкиваемся с исследованием одержимости на основе страха, а не сострадания. В этом случае одержимость приобретает форму ничем не ограниченной воли, которая выводит свои жертвы за пределы нормального и человеческого. Ярким примером служит Хатклиф с его вампиризмом, но можно привести и ряд других примеров, начиная от конрадовского Куртца[22] и кончая сумасшедшими учеными в произведениях массовой беллетристики.

Концепция иронии встречается в «Этике» Аристотеля[23], где eiron означает человека, который не только не приписывает себе мнимых качеств (как alazon), а, наоборот, умаляет и прячет свои действительные достоинства. Такой человек делает себя неуязвимым, и, хотя Аристотель не одобряет его, нет сомнения, что перед нами прирожденная творческая натура, художник, а alazon — одна из его предопределенных жертв. В этом случае понятие «ирония» обозначает умение казаться меньшим, чем ты есть на самом деле, чему в литературе соответствует умение спрятать глубокий смысл за непритязательным художественным фасадом. Понятие «ирония» я употребляю здесь в несколько специфическом смысле, хотя и не лишаю его традиционного значения.

Иронический писатель, таким образом, умаляет себя и, подобно Сократу, делает вид, что он ничего не знает, даже того, что он ироничен. Абсолютный объективизм и отказ от любых открытых моральных оценок — основные черты его метода. Он не заботится о таких вещах, как сострадание и страх, хотя их и могут переживать его читатели. Когда мы пытаемся выделить ироническое как таковое, мы находим, что оно попросту сводится к позиции поэта — к бесстрастному созиданию такой литературной формы, где отсутствуют как прямые, так и косвенные элементы утверждения. Ирония как модус произошла от низкого мимесиса, она изображает жизнь такой, какова она есть. Иронический писатель избегает морализирования и делает акцент не на объекте, а на субъекте. Ирония по своей природе — изощренный модус, и основное различие между рафинированной и наивной иронией состоит в том, что наивный ироник афиширует свою ироничность, а рафинированная ирония оставляет читателю возможность как бы самому привнести ее в повествование. Кол-

ридж, говоря об иронической комментарии Дефо, показал, как можно с помощью разрядки, тире, восклицательных знаков и т. п. превратить тонкую иронию Дефо в грубую и откровенную [24].

Трагическая ирония предстает именно как аналитическое изображение ситуации трагической изоляции, и поэтому она лишена черт исключительности, незаурядности, показательных для всех остальных модусов. Ее герой необязательно характеризуется патетической одержимостью и не совершает трагическую ошибку, это просто изолированный от общества индивид. Основной принцип трагической иронии заключается в том, что любые незаурядные события, происходящие с героем, должны быть представлены вне причинно-следственной связи с особенностями его характера. Содержание трагедии не определяется ее оценкой с точки зрения какого-либо тривиального морального вывода. Оно обусловлено тем, что Аристотель в качестве обязательного признака трагического сюжета назвал «открытие» или «узнавание». Трагедия рациональна потому, что ее развязка — наиболее вероятное следствие ее ситуации. Ирония подчеркивает в трагической ситуации ощущение произвольности выбора именно данного героя, его невезучесть. То, что с ним происходит, — игра случая или его жребий, ибо он лично ничем не заслужил подобной кары — ничуть не больше любого другого. Если же для ситуации трагической иронии избран герой, характер которого соответствует характеру развязки, произведение будет далеко от совершенства.

Образ такой типичной или случайной жертвы начинает выкристаллизовываться в семейной трагедии по мере того, как в ней усиливается иронический тон. Эти типичные жертвы можно назвать словом pharmakos, или козлами отпущения; таковые являются, например, в образе Эстер Принн у Готорна, в Билли Баде у Мелвилла [25], в Тэсс у Гарди, в рассказах о преследовании индеев и негров, в повестях о гениальных художниках, отвергнутых буржуазным обществом. Козел отпущения невинен и виновен одновременно Он невинен в том смысле, что его наказание намного превосходит вину, напоминая горную лавину, вызванную всего лишь криком альпиниста. А его вина обусловлена тем, что он член пораженного пороком общества, или хотя бы тем, что в окружающем его мире подобные несправедливости составляют неотъемлемую черту существования. Оба эти факта, как правило, остаются иронически разъединенными. Козел отпущения, одним словом, испытывает участь Иова [28]. Иов может защитить себя от обвинения в том, что сделало бы трагедию нравственно объяснимой, но сам успех его защиты сделает трагедию морально не оправданной.

Таким образом, случайное и неизбежное, объединенные в трагедию, расщепляются на противоположные полюсы иронии. На одном полюсе — неизбежная ирония человеческого существования. То, что случается, скажем, с героем «Процесса» Кафки, является не результатом его поступков, а следствием его бытия, его «обычнейшей человечности». Архетипом иронической неизбеж-

ности предстает Адам — воплощение человеческой природы, приговоренной к смерти. На другом полюсе находится «случайная» ирония человеческой жизни, когда попытки переложить вину на жертву придают ей ореол невинности. Архетипом этой иронии является Христос — совершенно невинная жертва, отвергнутая людьми. Между этими архетипами и находится основная фигура трагедии — человек, но человек героического масштаба, иногда с чертами божества. Архетипом такого героя служит Прометей, бессмертный титан, отвергнутый богами за любовь к людям. Книга Иова не есть трагедия в духе Прометея, а представляет собой трагическую иронию, выявляющую противоречие между божественным и человеческим. Оправдывая себя как жертву бога, Иов стремится стать трагической фигурой наподобие Прометея, но это ему не удается.

Эти примеры помогают понять весьма любопытные явления в современной литературе. Ирония происходит от низкого мимесиса: она начинается с появлением реализма и бесстрастного наблюдения. Но постепенно она сближается с мифом, и в ней опять начинают смутно проступать следы жертвенных ритуалов и черты умирающих божеств. Таким образом, наши пять модусов замыкаются в круг. Это возрождение мифа в ироническом особенно заметно у Кафки и Джойса. Произведения Кафки с этой точки зрения могут рассматриваться как серия комментариев к книге Иова с введением в нее современных типов трагического героя — «маленьких людей», художников, грустных клоунов в духе Чаплина; у Джойса все эти персонажи синтезированы в комическом образе Шема[27]. Современная ироническая мифология, конечно, неисчерпывается указанными произведениями, и многие черты иронической литературы вообще непонятны, если ее не иметь в виду. Так, Генри Джеймс обучался мастерству у реалистов и натуралистов XIX века, но если мы начнем анализировать, например, его рассказ «Алтарь мертвых» только на основе критериев низкого мимесиса, то должны будем назвать это произведение мешаниной невероятных совпадений, нелепых мотивировок и сомнительных выводов. Если же мы взглянем на рассказ как на иронический миф, на повесть о том, как бог одного человека является козлом отпущения для другого, тогда структура рассказа предстанет простой и логичной.

КОМИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДУСЫ

Тема комического — интеграция людей в обществе, обычно воплощающаяся в повествовании об утверждении в нем главного героя. Мифическая комедия, соотносящаяся со смертью дионисийского бога, по своей сути является аполлоновской: это рассказ о том, как герой был допущен в общество богов. В античной литературе подобный мотив «допущения» составляет часть повествований о Геркулесе, о Меркурии и других божествах, проходящих через ряд испытаний; в христианской литературе такова

тема спасения, а в более высоком значении — успения — финал «Божественной комедии» Данте. Модус романтической комедии, соответствующий элегическому, может быть определен как идиллическое начало, его главным средством является пастораль. Из-за социальной ориентации комедии идиллическое в ней не может выступать полной антитезой элегического, но оно сохраняет тему ухода от общества, доводя ее до степени идеализации деревенской жизни или жизни на окраине цивилизованного мира (пасторалью в современной массовой литературе является вестерн). Связь с природой, с животным и растительным миром, которую мы находим в элегическом модусе, проявляется в идиллии в изображении овец и цветущих лугов (крупного рогатого скота на ранчо); очевидная связь с мифом сказывается в том, что подобные образы часто используются для темы спасения (как это имеет место в Библии).

Наиболее ярким образцом высокой миметической комедии может служить «древняя комедия» Аристофана [28]. «Новая комедия» Менандра приближается к низкому мимесису, и через Плавта и Теренция ее поэтика была воспринята Ренессансом, поэтому социальная комедия всегда характеризовалась низкомиметической ориентацией. У Аристофана мы обычно имеем дело с героем, который создает свой собственный круг, несмотря на сильное противодействие извне. По одиночке он расправляется с каждым, кто собирался мешать ему или его использовать. В конце концов он добивается триумфа и, окруженный любовницами, принимает подчас почести, достойные воскреснувшего божества. Если в трагедии мы сталкиваемся с катарсисом через сострадание и страх, то в комедии катарсис вызывается комическими чувствами, которые для древней комедии можно определить как симпатию и осмеяние. Комический герой достигает триумфа независимо от того, каковы его поступки: умны они или глупы, честны или коварны. Таким образом, древняя комедия, как и современная ей трагедия, представляет собой смешение героического и иронического. В некоторых пьесах этот факт завуалирован стремлением Аристофана высказать собственное мнение о поступках героя, но в его лучшей комедии «Птицы» сохраняется эта утонченная гармония комического героизма и комической иронии.

Новая комедия обычно изображает любовную связь между юношей и девушкой, преодолевающими различные препятствия, чаще всего связанные с родительской волей. Все разрешается к лучшему посредством сюжетного трюка, который является комическим вариантом аристотелевского «узнавания». В начале пьесы общество настроено против героя, но после того, как «узнают», что герой богат или героиня благородна, окружающее их общество меняет отношение. Действие комедии, таким образом, заканчивается признанием героя достойным членом общества. Сам герой редко бывает очень интересной личностью: в соответствии с законами низкого мимесиса его добродетели обыкновенны, но социально привлекательны. У Шекспира и в близкой ему разно-

видности романтической комедии наблюдается развитие этих принципов в сторону более высокого мимесиса [...]

По указанным выше причинам более поздняя семейная комедия использует те же приемы, что и комедия ренессансная. Бытовая комедия обычно основывается на архетипе Золушки, как, например, в случае с Памелой[29], чья добродетель вознаграждается, и героиня, в которой средний читатель узнает себя, под шелест свадебного наряда и шуршание банкнот получает доступ в общество, о котором мечтает и она сама и читатель. И здесь опять-таки комедия в духе Шекспира может переженить восемь или десять человек (вызывающих равный драматический интерес), подобно тому как в высокой миметической трагедии такое же количество людей может быть убито, хотя в семейной комедии подобное распыление любовной энергии встречается реже. Основное различие между высокой и низкой миметической комедией состоит в том, что развязка последней чаще связывается с восхождением героя по общественной лестнице. Более искусные писатели, работающие в жанре низкой миметической комедии, часто усложняют эту «историю успеха» принципом нравственной двойственности, наблюдавшейся нами у Аристофана. У Бальзака или у Стендаля умный и безжалостный негодяй может добиться такого же успеха, как добродетельный герой Сэмюэля Смайлза или Горацио Элджера[30]. Таким образом, комическим антиподом самозванца и бахвала может служить умный, симпатичный и беспринципный picaro плутовского романа.

Исследование иронической комедии следует начинать с мотива изгнания *козла отпущения* из общества. Это делается в расчете на наше чувство удовлетворения при виде, например, Вольпоне у Джонсона, приговоренного к галерам, Шейлока[31], лишенного богатства, или Тартюфа, отправленного в тюрьму. Не обладая тонким мастерством, этот мотив трудно убедительно воплотить по причинам, которые были упомянуты в связи с иронической трагедией. Требование социального возмездия для преступника, каким бы негодяем он ни был, ведет к обнаружению виновности самого общества, большей, чем вина героя. Это особенно касается тех персонажей, которые пытались развлечь зрительный зал или сценическую аудиторию и которые представляют собой комический эквивалент трагического героя-художника. Унижение или изгнание шутов, клоунов, арлекинов или простаков является, возможно, наистрашнейшей иронией в искусстве, свидетельство тому — изгнание Фальстафа и некоторые эпизоды в фильмах Чаплина.

Отдельные образцы религиозной поэзии, в частности окончание Дантова «Рая», свидетельствуют, что литература имеет верхний предел, точку, где образное видение вечности становится ее действительным переживанием. Ироническая комедия, изображающая повседневность, помогает нам понять, что существует и нижний предел бытия. Это — состояние дикости, мир, в котором комедия состоит в бесконечных мучениях беспомощной жертвы, а

трагедия — в необходимости терпеть этот мир. В таком случае ироническая комедия воспроизводит ритуал искупительной жертвы и ночные кошмары, в которых в символической форме сконцентрированы наши страхи и наша ненависть. И мы выходим за пределы искусства, когда эти символы реализуются в действительности, как, например, суды Линча, погромы, охота на ведьм или групповые убийства, как это имеет место с поэтом Цинной в «Юлии Цезаре»[32]. У Аристофана ирония подобна агрессивности толпы, ибо его нападки носят личный характер и направлены на реально существующее лицо. Так, из комедии в комедию переходят его насмешки над гомосексуализмом Клисфена или над трусостью Клеонима[33]. У Аристофана выражение «козел отпущения» означает просто негодяя и никак не связано с представлением о глупости. Заключительная часть «Облаков», где поэт как бы распаляет толпу, предлагая сжечь дом Сократа, представляет собой комический аналог одного из шедевров трагической иронии в литературе — платоновской «Апологии».

В качестве барьера, разделяющего искусство и дикость, выступает элемент игры, а обыгрывание человеческого жертвоприношения представляет собой, по всей видимости, важный мотив иронической комедии. Даже достигаемое в смехе определенное очищение от чего-то неприятного или ужасного, кажется весьма существенным. Это особенно заметно в тех формах искусства, которые собирают много зрителей, а тем более — в спортивных состязаниях. Обращает на себя внимание, что обыгрывание темы жертвы не имеет никакого отношения к ритуалу искупления, как ошибочно считали толкователи древней комедии. Атрибуты такого ритуала — наследника престола, ритуальную смерть, жертву — значительно легче обнаружить в «Микадо» Гилберта и Салливена[34], чем в комедиях Аристофана. [...]

Тот факт, что мы живем в эпоху иронической литературы, во многом объясняет популярность детективного жанра, повествующего о том, как охотник за людьми настигает и ликвидирует свою жертву — козла отпущения. Детективная повесть начинается со времен Шерлока Холмса как интенсификация низкого мимесиса. В этом жанре внимание на деталях заостряется таким образом, что банальнейшие явления повседневной жизни превращаются в мистическое и роковое. Но по мере развития этот жанр все более начинает приближаться к ритуальной драме, где указательный палец общественного осуждения угрожающе движется, обводя «подозреваемых», пока наконец не остановится на одном из них. Ощущение того, что выбор жертвы весьма произволен, очень велико, ибо мотивировка ее преступления ограничена лишь физической возможностью его совершить. Когда же преступление изображено как неизбежное, мы имеем дело с трагической иронией, как в «Преступлении и наказании», где вина так вплетена в характер Раскольникова, что тайны «кто-это-сделал» не возникает. При всей возрастающей жестокости (порожденной законами самой формы, как обусловлена ею и невозможность для преступни-

ка скрыться) детективный боевик превращается в одну из разновидностей мелодрамы. В мелодраме важны два мотива: триумф добродетели над злом и связанная с этим идеализация предполагаемых моральных качеств зрителя. В мелодраме кровавого боевика мы (насколько позволяет искусство) переживаем чувства линчующей толпы.

Мы могли бы сказать, что все формы мелодрамы, и в частности детектив, являются видом рекламы для полицейского государства в той мере, в какой они изображают его способность регулировать агрессивность толпы, если бы эти формы можно было воспринимать всерьез. На самом деле подобное невозможно из-за наличия разделяющего барьера — игры. Серьезная мелодрама скоро начинает запутываться в собственных мотивах сострадания и страха: чем серьезнее эти мотивы, тем большую иронию могут они вызывать у читателя; ее сострадание и страх воспринимаются соответственно как сентиментальная слезливость и как напускная торжественность. Одним из полюсов иронической комедии служит признание абсурдности наивной мелодрамы или, по крайней мере, признание абсурдности ее попыток определить врага общества как личность, стоящую вне этого общества. Поэтому она развивается по направлению к противоположному полюсу, являющемуся комической иронией и сатирой, которая определяет врага общества как выражение пороков самого этого общества. Рассмотрим формы иронической комедии с этой точки зрения.

Образованные люди ходят на мелодраму, чтобы свысока высмеять злодея, ибо они не воспринимают его всерьез. Здесь мы сталкиваемся с типом иронии, которая соответствует иронии двух других главных искусств нашего века иронии — рекламы и пропаганды. Эти искусства рассчитаны на серьезное восприятие разве что в воображаемом обществе слабоумных, способных принять за чистую монету уверения в высоком качестве мыла или утверждения о чистоте помыслов правительства. Остальные из нас, помня, что ирония никогда не выражает того, что подразумевает, воспринимают эти искусства иронически или, по крайней мере, рассматривают их как разновидность иронической игры. Подобным же образом мы воспринимаем и всякого рода литературу об убийствах, понимая нереальность описанных злодеяний. Убийство, несомненно, серьезное преступление, однако если бы обыкновенное убийство действительно представляло серьезную угрозу для нашей цивилизации, подобное чтение перестало бы быть для нас развлекательным. В какой-то степени это сопоставимо с осуждением и преследованием сводника в римской комедии в тот период, когда проституция считалась аморальной.

Следующий шаг — ироническая комедия, обращенная к публике, способной понять, что убийство является не столько покушением негодяя на добродетельное общество, сколько симптомом порочности самого общества. Такая комедия выступает как интеллектуализированная пародия на мелодраматические приемы — она находит воплощение, например, в романах Грэма Грина. Затем

идет ироническая комедия, направленная против самого духа мелодрамы; это удивительно живучая традиция ощущается в любой комедии, содержащей значительную примесь иронического. Легко заметить, что иронической комедии присуща и тенденция высмеивать и клеймить публику, проливающую слезы при виде наказанного порока и вознагражденной добродетели. [...]

Наконец, следует комедия нравов, изображение обезьянничающего общества снобов и сплетников. Здесь герой, противостоящий обществу или изгнанный из него, вызывает симпатию зрителя, и мы близки к пародированию трагической иронии, о чем свидетельствует, например, ужасная судьба сравнительно безвредного героя из «Пригоршни праха» Ивлина Во. Здесь, наконец, герой может вызывать симпатию автора и публики тем, что сам отталкивает от себя такое общество и становится, таким образом, разновидностью pharmakos наоборот. Так случается, в частности, в конце «Тех засохших листьев» Олдоса Хаксли[35]. Чаще, однако, изображается ироническая ситуация, в которой герой кажется окружающему его обществу неполноценным или глупым, а на самом деле он выше этого общества. Здесь можно сослаться на великий, но далеко не единственный пример «Идиота» Достоевского. Диапазон этой темы включает такие различные по своему характеру произведения, как «Бравый солдат Швейк», «Небо — станция назначения», «Из первых рук»[36].

То, что было сказано ранее о тенденции к сближению с мифом со стороны трагических модусов, верно и по отношению к модусам комическим. Даже массовая литература постепенно смещает центр тяжести от рассказов об убийствах в сторону научной фантастики; во всяком случае, стремительное развитие научной фантастики — факт современной литературы. Научная фантастика часто стремится представить нам жизнь будущего, удаленного от нас настолько же, насколько мы удалены от первобытного общества; многое из того, что в ней описывается, кажется нам чудом техники. Таким образом, в этой литературе вновь возрождается модус сказания с очевидным тяготением к мифу.

Концепция последовательности в историческом развитии литературных модусов может придать, будем надеяться, бóльшую гибкость некоторым литературным терминам. Слова «романтический» и «реалистический», например, в обычном употреблении — относительные или соотносительные термины. На самом деле они обозначают тенденции в литературе и не могут быть использованы в качестве описательных прилагательных с точным устоявшимся значением. Так, если мы рассмотрим последовательно «Похищение Прозерпины», «Рассказ юриста», «Много шума из ничего», «Гордость и предубеждение», «Американскую трагедию»[37], то заметим, что каждое из этих произведений «романтично» по отношению к последующему и «реалистично» в сравнении с предшествующим. И даже термин «натурализм» предстает в этой перспективе как обозначение такой фазы в развитии литературы, которая, подобно детективу, хотя и совершенно иным образом,

начинается с интенсификации низкого мимесиса, с попытки описать жизнь такой, какая она есть, и заканчивается, по логике вещей, чистой иронией. Именно пристрастие к ироническим приемам принесло Золя репутацию беспристрастного наблюдателя человеческой драмы.

Разница между ироническим *тоном,* обнаруживающим себя в низком мимесисе или в более ранних модусах, и иронической *структурой* самого иронического модуса проявляется совершенно отчетливо. Например, когда Диккенс прибегает к иронии, то он ведь приглашает поиронизировать и читателя, ибо предполагает существование общих нравственных норм для себя и читающей публики. Такое предположение является показателем известной популярности модуса, притом что различия между серьезной и массовой литературой не столь велики в низком мимесисе, как в иронической литературе. Признание относительно стабильных социальных норм тесно связано с большей благопристойностью низкого мимесиса по сравнению с иронической литературой. В низком мимесисе персонажи всегда изображаются *так,* как они должны выглядеть на людях — «застегнутыми на все пуговицы», и внешнее их поведение и внутренние переживания оказываются тщательно взвешенными. Такая установка полностью согласуется с прочими требованиями данного модуса.

Если бы мы положили это различие в основу ценностного сравнения, которое, естественно, является моральным суждением, хотя и скрытым под маской литературно-критической точки зрения, то должны были бы осудить низкий мимесис как несколько манерный и ханжеский, далекий от жизни, а иронический мимесис — за отсутствие цельности, здорового начала, демократизма, уверенности в будущем, то есть как раз всего того, что есть у Диккенса. Если же нас интересует только разница между модусами, то нам достаточно подчеркнуть, что низкий мимесис чуть более героичен в сравнении с ироническим модусом и что его сдержанность позволяет изображать обычно более достойных персонажей, во всяком случае более достойных, нежели герои иронической литературы.

Нашу схему мы можем также приложить к принципам авторского отбора материала. Возьмем, к примеру, изображение духов в литературе. В подлинном мифе между духами и реальными существами различия практически нет. В сказании мы имеем дело преимущественно с реальными существами, а духи выделены в особую категорию, хотя, как правило, они и являются полноправными героями произведения: их появление не вызывает особого удивления, согласуясь с рядом других волшебств и чудес. В мир высокого мимесиса, где мы имеем дело с естественным порядком вещей, ввести образы духов не очень сложно, так как здесь отражается уровень опыта, превосходящий наш житейский опыт, однако если призрак появляется, то воспринимается он все-таки как страшный и таинственный обитатель потустороннего мира. В низком мимесисе, со времен Дефо, духи почти полностью

переселились в особую группу «рассказов о привидениях». В обычный низкий мимесис они не допускаются из-за желания, говоря словами Филдинга, «сделать уступку скептицизму читателя» — скептицизму, который распространяется как раз только на область низкого мимесиса. Отдельные исключения, такие как «Грозовой перевал», где заметно явное влияние сказания, только подтверждают общее правило. В некоторых произведениях иронической литературы, как в поздних произведениях Генри Джеймса [38], призраки вновь возвращаются уже как следствие раздвоения личности.

Научившись различать модусы, мы должны научиться группировать их. Если один из модусов обычно определяет основную тональность произведения, то любой другой, а иногда и все остальные четыре могут одновременно в нем присутствовать. Многое из того, что мы называем тонкостью изображения в великих произведениях, связано с модальным контрапунктом. Возьмем, например, Чосера — средневекового поэта, который обращался по преимуществу к религиозным и светским сказаниям. Две фигуры среди его паломников — рыцарь и священник — отчетливо воплощают этические нормы того общества, в котором жил и творил поэт. Именно эти фигуры открывают и завершают «Кентерберийские рассказы» в том виде, в каком они дошли до нас. Однако не заметить в произведениях Чосера черт низкого мимесиса и иронии было бы таким же просчетом, как и стремление отождествить его с современными романистами, полагая, что в средние века он попал по ошибке. Тональность «Антония и Клеопатры» [39] — высокомиметическая, это повествование о гибели вождя. Но вполне допустимо взглянуть на Марка Антония и с иронической точки зрения, как на раба своей страсти; легко рассмотреть в нем присущие и нам слабости; вместе с тем можно также увидеть в нем бесстрашного и стойкого героя сказаний, искателя приключений, обманутого ведьмой; и наконец, в нем проступают даже черты существа сверхъестественного, оседлавшего море и павшего жертвой рокового предначертания, внятного лишь прорицателям. Не учесть хотя бы один из этих уровней — значит упростить и снизить содержание драмы. С помощью подобного анализа мы должны прийти к осознанию того, что факт современности произведения искусства своей эпохе и факт его актуальности для нашего времени не противоречат друг другу, но друг друга дополняют.

Наш анализ литературных модусов показал также, что сам миметический модус, то есть стремление к правдоподобному и точному изображению, является лишь одной крайней тенденцией литературы. Противоположная же ей тенденция связана с Аристотелевым понятием «mythos» и с нашим обычным значением слова «миф»; это — тенденция создавать повествования, которые по своей родословной являются историями о всемогущих героях, лишь со временем начинающими тяготеть к признанию необходимости понятий возможного или вероятного действия.

Мифы о богах перерождаются в легенды о героях, легенды о героях — в сюжеты трагедий и комедий, а последние в сюжеты более или менее реалистической литературы. Но мы имеем здесь дело больше с изменением социального контекста, чем литературной формы, так что конструктивные принципы повествовательного искусства остаются неизменными, хотя, разумеется, и приспосабливаются к новым эпохам. Том Джонс и Оливер Твист — весьма типичные герои низкого мимесиса, но связанный с ними мотив таинственного происхождения выступает как обработанный с точки зрения законов правдоподобия сюжет, восходящий к Менандру, от Менандра — к «Иону» Еврипида, а от последнего — к легендам, подобным сказаниям о Персее или Моисее[40]. Отметим попутно, что результатом подражания природе в повествовательной литературе является не «истина» или «реальность», но правдоподобие, которое может входить в произведение и на правах поверхностного, необязательного компонента, как в мифе или в сказке, и на правах главного изобразительного принципа, как в натуралистическом романе. Оценивая историю литературы в целом, можно сказать, что высокий и низкий миметические модусы представляют собой своего рода *смещенные* мифы, или мифологические сюжетные клише, постепенно сдвигавшиеся к противоположному им полюсу правдоподобия, но затем, с появлением иронии, начавшие движение в обратную сторону.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ МОДУСЫ

Аристотель выделяет в поэзии шесть частей. Три из них — музыка, речь и зрелище — образуют особую группу и будут рассмотрены далее. Остальные три — mythos, или фабула, ethos, куда включаются характеры и их окружение, и, наконец, dianoia, или «мысль». Все рассматривавшиеся нами до сих пор литературные произведения суть продукты вымысла, где фабула является, по выражению Аристотеля, как бы «душой» и первоначалом, а характеры существуют в основном как функции фабулы. Однако кроме внутреннего аспекта литературы, связанного с изображением героя и его окружения, существует еще и внешний аспект, а именно взаимоотношения между автором и обществом, для которого он пишет. Поэзия может определяться исключительно внутренней направленностью, как это имеет место у Шекспира или Гомера, где поэт только представляет свое произведение и сразу же исчезает; так, в «Одиссее» он называет себя лишь один раз — в первой строке поэмы[41]. Однако как только на горизонте появляется личность самого автора, немедленно возникает его непосредственный контакт с читателем, вторгающийся в повествование. Эта связь способна разрастись настолько, что произведение в качестве повествования, независимого от прямого авторского высказывания, перестает существовать.

В таких жанрах, как роман и драма, внутренний мир произведения является определяющим; в эссеистике же и в лирике важ-

нейшую роль играет dianoia — идея или поэтическая мысль (разумеется, весьма отличные от прочих видов мысли), которые читатель получает от писателя. Пожалуй, понятие dianoia лучше всего передается словом «тема», и литература преимущественно идейной или концептуальной ориентации может быть названа «тематической». Если читатель романа спрашивает: «Чем все кончится?», то, значит, его интересует фабула, особенно тот ее главный аспект, который Аристотель назвал «узнаванием» (anagorisis). Но он может также спросить: «В чем суть этой истории?» Подобный вопрос относится уже к dianoia и свидетельствует о том, что темы, как и фабулы, заключают в себе собственные элементы узнавания.

Легче всего сказать, что в одних произведениях главное — изображенный в них мир, а в других — их тематический аспект. Дело, однако, в том, что не существует только изображающих или, напротив, только тематических произведений, ибо все четыре этических элемента (этических в смысле нравственного начала) — герой, его окружение, автор и его читатели — присутствуют, хотя бы потенциально, в любом произведении. Едва ли найдется литературное произведение, где не было бы хотя бы намека на связь между его творцом и аудиторией. Когда публика, к которой обращался поэт, сменяется новыми поколениями, связь видоизменяется, но продолжает существовать. С другой стороны, даже в лирике и в эссеистике писатель в некоторой степени предстает как вымышленный персонаж, обращающийся к вымышленной публике, ибо, если элемент вымысла исчезнет полностью,— сочинение превратится в прямое обращение, в дискурсивное высказывание и перестанет быть литературой. Поэт, посылающий даме сердца любовное стихотворение, где сетует на ее жестокость, концентрирует четыре названных элемента в двух, хотя присутствовать продолжают все четыре.

Таким образом, любое литературное произведение обладает как изобразительным, так и тематическим аспектом; вопрос о том, какой из них играет более существенную роль, это зачастую вопрос вкуса или критической интерпретации. Мы сослались на Гомера как на тип безличного поэта, однако по крайней мере вплоть до середины XVIII века гомеровская критика носила по преимуществу тематический характер, акцентируя внимание на dianoia — на идеале вождя в обеих его поэмах. Роман «История Тома Джонса, найденыша» обязан таким названием своему сюжету, а название «Здравый смысл и чувствительность»[42] концентрирует внимание на тематическом аспекте произведения. Филдинг, однако, обнаруживает острый интерес к тематическому плану (что проявляется в основном в вводных главах к соответствующим книгам его романа), а Джейн Остин явно стремится к сюжетной занимательности. Оба эти романа кажутся остросюжетными в сравнении, например, с «Хижиной дяди Тома» или с «Гроздьями гнева»[43], где сюжет существует соответственно для иллюстрации темы рабства и темы бездомного батрачества.

В свою очередь, эти произведения кажутся более сюжетными в сравнении с «Путем паломника»[44], а «Путь паломника» — в сравнении с эссеистикой Монтеня. Обращает на себя внимание, что по мере смещения акцента с изобразительного начала на тематическое понятие mythos все больше и больше наполняется значением, выражаемым словом «повествование», а не «сюжет». Если литературное произведение было создано или воспринято сугубо в тематическом ключе, то оно становится притчей или нравоучительной басней. Все подлинные аллегории фактически характеризуются ярко выраженной тематической ориентацией, хотя отсюда вовсе не следует, как часто полагают, что любая тематическая интерпретация литературного произведения превращает его в аллегорию (правда, как мы увидим, такая интерпретация и потенциально и реально тяготеет к аллегоризации). Истинная аллегория представляет собой структурный элемент литературы: она присутствует в ней обязательно и не может быть продуктом одной только критической интерпретации.

Почти в каждой культуре, имеющей свой набор традиционных мифов, среди них выделяется особая группа повествований, рассматриваемых как наиболее серьезные, авторитетные, поучительные, наиболее точные и истинные. Для большинства поэтов христианской эпохи, использовавших как библейское, так и античное литературное наследие, авторитет Библии был несравненно выше, чем авторитет классической литературы, несмотря на то, что с историко-литературной точки зрения обе эти традиции в равной мере являются мифологическими. Это деление мифов на канонические и апокрифические, характерное даже для первобытных обществ, сообщает первым особую тематическую значимость.

Теперь следует рассмотреть, каким образом наша система модусов может быть применена к тематической стороне литературы. Причем здесь мы более жестко ограничимся рассмотрением западноевропейской литературе, поскольку выше уже отмечалось, что в античный период многие литературные явления и процессы не испытали полных стадий развития. В особой мере это относится к тематической литературе.

В сюжетно-изобразительных произведениях мы выделили две основные тенденции — «комическую», связанную с интеграцией героя в обществе, и «трагическую», предполагающую его изоляцию. В тематической литературе поэт может выступать как индивидуальное лицо, подчеркивающее независимость своей личности и свою особую точку зрения. Такая позиция приводит к появлению лирики и эссеистики, разных произведений «на случай». Встречающиеся здесь проявления протеста, жалобы, насмешки, чувство одиночества (как печального, так и безмятежного) позволяют усматривать в них огрубленный аналог трагических литературных модусов. Автор может быть и выразителем дум своего общества: значит, его художественные прозрения и поэтический талант, не апеллируя ни к какому другому обществу, выражают духовные потребности того общества, в котором он живет.

Такая позиция приводит к появлению воспитательной (в широком смысле слова) поэзии; таковы литературный эпос несколько искусственного или тематического характера, дидактическая поэзия и проза, энциклопедические компиляции мифов, фольклорных и легендарных сюжетов, подобные сочинениям Овидия и Снорри[45], где антологизируемые произведения имеют сюжетно-изобразительный характер, в то время как сама их компоновка и критерии отбора преследуют тематические цели. В такого рода воспитательной поэзии социальная функция поэта воплощается в теме. Если мы обозначим творчество выделенного из общества индивида как «лирическую», а поэзию глашатая общественного мнения как «эпическую» тенденцию (сопоставив их с более «драматичной» сюжетно-изобразительной литературой), то, пожалуй, получим предварительное представление о них. Само собой разумеется, что мы употребляем здесь эти выражения не в их обычном смысле; но, поскольку их, несомненно, следует употреблять именно в таком смысле, нам придется далее от них отказаться и заменить соответственно терминами «эпизодический» и «энциклопедический». Когда поэт выступает в качестве изолированного индивида, создаваемые им формы тяготеют к прерывности и фрагментарности; когда же он предстает как автор, выступающий от лица общества, то стремится к более масштабному изображению.

На мифологическом уровне, естественно, преобладают легендарные, а не достоверные повествования; при этом ясно, что поэт, воспевающий богов, сам воспринимается как божественный певец или как орудие божества. Его социальная функция — это функция боговдохновенного оракула; он часто впадает в экстаз, и нам известны удивительные предания о его поэтической власти. Орфей мог склонять ветви деревьев; барды способны были убивать врагов своей сатирой; израильские пророки предсказывали будущее. Пророческая функция поэта, его поэтическое дело состоит в том, чтобы являть окружающим божество, от имени которого он вещает. Обычно он сообщает волю богов по какому-то конкретному поводу, когда его вопрошают как оракула, погруженного в состояние экстаза или божественной одержимости. Со временем, однако, божество начинает обнаруживать через поэта не только свою волю, но также свою природу и историю; вот почему более развитые формы мифа и ритуала возникли в процессе циклизации отдельных пророчеств и откровений оракулов. Это ясно видно на примере мифа о Спасителе, сложившегося из предсказаний древнееврейских пророков. Другим ярким примером может служить Коран, относящийся к начальному периоду функционирования мифического модуса в западноевропейской культуре. Подлинные образцы поэзии оракулов в такой степени до- и внелитературны, что их даже трудно выделить. Что же касается более близких к нам экстатических пророчеств, играющих, как известно, важную роль в культуре индейцев, населяющих прерии, то здесь мы зависим от данных антропологии.

Два весьма важных момента уже выявлены в наших рассуждениях. Один из них — принцип визионерства, способность к мировидению, являющемуся в озарении, обладание которой приписывается поэтам как особой группе и которая стремится воплотить себя в единой энциклопедической форме. Создание такой формы может быть делом одного поэта, если он обладает достаточной ученостью или вдохновенностью, или же поэтической школы, носителей литературной традиции, если культура данного народа достаточно однородна. Можно заметить, что традиционные сказания, легенды и мифы характеризуются тенденцией к сближению, к образованию энциклопедических сводов и циклов, особенно если они созданы в рамках одной и той же метрики, как это обычно и бывает. Подобный процесс предшествовал возникновению гомеровского эпоса; в «Младшей Эдде» разрозненные песни «Старшей Эдды»[46] организованы в связное прозаическое повествование. Такой же путь прошли библейские сказания; правда, в Индии, где процесс интеграции был менее интенсивным, создание двух главных эпических поэм — «Махабхараты» и «Рамаяны» — растянулось на века. Средневековым примером может служить превращение «Романа о Розе»[47] под пером второго его автора в энциклопедическую сатиру. В финской «Калевале» процесс объединения песен осуществился за счет ее реконструкции в XIX веке. Однако это вовсе не значит, что «Калевала» как единый эпос является фикцией, напротив, это свидетельствует о способности материала, образующего «Калевалу», поддаться подобной реконструкции. В мифологическом модусе энциклопедическая форма представлена Священным писанием; в других модусах мы также вправе искать энциклопедические формы, которые образуют своеобразные циклы все более проникающихся человеческим содержанием *аналогий* по отношению к мифическому или божественному откровению.

Второй принцип заключается в том, что, несмотря на большое разнообразие эпизодических форм в каждом модусе, мы для любого из них можем отыскать особенно важную эпизодическую форму, из которой, как из первичной клетки, развиваются более сложные энциклопедические формы. В мифологическом модусе этой центральной, или первичной, «клеткой» является изречение оракула, порождающее целый ряд производных форм, таких, как заповедь, притча, афоризм, предсказание. На их основе складывается Священное писание, отдельные части которого могут быть связаны между собой слабо, как в Коране, или, наоборот, могут быть тщательно отредактированы и подогнаны друг к другу, как в Библии. [...]

В эпоху сказаний поэт и его герои стали восприниматься в качестве человеческих существ, а бог удалился на небеса. Основной функцией поэта стало теперь запоминание. Память, как считалось в ранней греческой мифологии,— мать Муз, вдохновляющих поэта, правда, уже не в такой степени, в какой бог вдохновлял оракула, хотя поэты долго еще не хотели отрекаться от своего

божественного избранничества. У Гомера и у, по всей вероятности, более архаичного в сравнении с ним Гесиода, а также у поэтов европейского Севера[48] в героическую эпоху мы встречаемся с такими явлениями и событиями, которые поэту надлежало прежде всего запоминать. Имена вождей и названия чужеземных племен, мифы и генеалогии богов, обычаи, поговорки, народные поверья, табу, счастливые и несчастливые дни, амулеты, подвиги героев своего племени — все это должно было храниться в сокровищнице памяти поэта. Средневековый менестрель с его репертуаром заученных сказаний и церковный поэт, который, подобно Гауэру или автору «Cursor mundi»[49], пытался свести все свои знания в одну бесконечную поэму или поэтическое Евангелие, принадлежат к одной и той же категории. Энциклопедические знания приобретают в таких произведениях сакральный характер — как земная аналогия божественного всезнания.

Эпоха легендарных героев — это по преимуществу эпоха переселений, и ее певцы обычно — странники. Слепой поэт-странник — типичная фигура как в греческой, так и в кельтской литературе: в староанглийской поэзии мотив этого нескончаемого одиночества запечатлен даже в самом языке; в средние века трубадуры и сатирики-ваганты бродили по дорогам Европы; сам Данте был изгнанником. Если же поэт живет на одном месте, тогда странствует его поэзия: народные сказки кочуют по торговым путям; баллады и романсы расходятся с больших ярмарок во все стороны; Мэлори, писавший по-английски, сообщает своим читателям, что пересказывает «французскую книгу»[50], попавшую ему в руки.

Мотив чудесного странствия неистощим в литературе. Именно этот мотив присутствует в виде образного иносказания в одной из наиболее энциклопедических поэм — в «Комедии» Данте. Поэзия этого модуса является проводником вселенской идеи — как в культуре древнего мира, так и в христианской культуре средневековья.

Типичную эпизодическую тему этого периода точнее всего было бы определить как тему границы сознания, как некое странствие поэтической мысли из одного мира в другой или одновременное осмысление этих двух миров. Стихи об изгнаннике, поэма о «Видсиде»[51], или страннике, который может быть менестрелем, отвергнутым влюбленным или бродячим сатириком, обычно подчеркивают контраст между прошлым и настоящим. Эти стихи-видения, действие в которых традиционно приурочено к майскому утру, обычно противопоставляют мечту и действительность. Стихи об откровениях, связанных с божественной или женской красотой, воспевают освобождение личности от буквы Моисеева закона во имя возрождения к «новой жизни». В первых же строках «Ада» отчетливо проступает связь великой энциклопедической поэмы со стихами об изгнанничестве, равно как и с поэтическими «видениями».

Высокий миметический период начинается с усиления консо-

лидации общества вокруг дворов государей и столичных городов; в это время центростремительные силы в литературе начинают теснить центробежные по своей сути сказания и легенды. Дальние цели рыцарских поисков Святого Грааля или Града божьего сменяются символами единения под знаками королевской власти, нации и национальной веры. Энциклопедические поэмы этого периода — «Королева фей», «Лузиады», «Освобожденный Иерусалим», «Потерянный рай»[52] — это национальный эпос, сложившийся под воздействием патриотической и религиозной идей. Обращение к политическим реалиям и проблемам в «Потерянном рае» не препятствует пониманию этого произведения как национального эпоса. Вместе с «Путем паломника» оно является своего рода прологом к развитию английской литературы низкого мимесиса, ибо, по сути, выступает как повествование об обычном человеке. Такой тематический эпос существенно отличается от произведений, акцентирующих внимание на самом сюжете, как это имеет место в большинстве эпических произведений героической эпохи, в большинстве исландских саг и кельтских сказаний, а в эпоху Возрождения — в значительной части «Неистового Роланда», хотя филологи той эпохи полагали, что поэма Ариосто поддается и тематической интерпретации.

Центральной эпизодической темой высокого мимесиса является тема путеводной звезды или восторженного внимания, которое, будучи обращено на возлюбленную, друга или божество, очень напоминает почтительный взгляд придворного, обращенный на суверена, или сосредоточенность внимания театральной публики на игре актера. Высокомиметический поэт является прежде всего придворным, советником, проповедником, оратором, церемониймейстером или режиссером; эпоха высокого мимесиса — это время, когда профессиональный театр становится главным видом словесного искусства. У Шекспира законы драматического искусства играют столь важную роль, что его собственная личность как бы растворяется в них, хотя с драматургами откровенно тематической ориентации, подобными Бену Джонсону, дело обстоит иначе. Поэт, тяготеющий к высокому мимесису, как правило, осмысляет свои функции прежде всего с точки зрения их отношения к социальной или божественной власти, ибо для высокого мимесиса эта тема — центральная. Придворный поэт посвящает свои знания и свой талант двору, а свою жизнь — куртуазному служению. Его миссия — служба монарху, а ее апогей — безмерная преданность и любовь к нему, доходящие до самозабвения,— так, созерцая красоту, мы начинаем ощущать свою слиянность с ней. Религиозный поэт придает этим мотивам религиозную окраску, как часто делали английские метафизики, или может заимствовать свои центростремительные образы из литургии. Иезуитская поэзия XVII века и ее английский аналог у Крэшо обладают уникальной изобразительностью: так, Герберт[53] шаг за шагом буквально вводит читателя в «храм», возникающий в его воображении.

Литературный неоплатонизм периода высокого мимесиса вполне соответствует данному модусу. Большинство ренессансных гуманистов тяготеют к литературным жанрам беседы и диалога, что отвечает гражданской и назидательной тенденциям в элитарной культуре. Широкое распространение получило представление о том, что dianoia в поэзии есть форма, модель, идеал или образец явлений, данных в природе. «Мир природы бронзовый,— говорит Сидни,— только поэты делают его золотым»[54]. Сидни подчеркивает, что «золотой мир» не оторван от природы, но является по своей сути «второй природой», где единичный факт слит с его прообразом, с идеей. Явление, называемое в искусстве и в критике неоклассикой, есть, по нашей терминологии, результат представления, согласно которому dianoia в поэзии — это проявление истинных, то есть идеальных, форм природы.

Между низким мимесисом, где литература имеет дело с индивидуализированным обществом, и мифом существует лишь одна точка соприкосновения — конкретность творческого акта. Типичный пример — романтизм, тематическое направление, которое в значительной мере отвергает доставшиеся ему в наследство литературные формы и творит свои собственные, противоположные им. «Гиперион»[55] и «Гордость и предубеждение» создавались в одно время, но любопытно, что воспринимаются они как нечто противоположное, словно в низком мимесисе различие между сюжетно-изобразительным и тематическим началами глубже, чем в других литературных модусах. В определенной мере так оно и есть, ибо для низкого мимесиса характерно ощущение контраста между субъективным и объективным, между внутренним состоянием и внешними условиями, наконец, между индивидуальным, с одной стороны, и социальным и природным — с другой. В эту эпоху тематический поэт становится тем, кем был литературный герой в эпоху легендарных сказаний, — необычайной личностью, живущей в мире, но своей возвышенностью и насыщенностью превосходящей обычный мир. Он творит свой собственный мир, во многом напоминающий мир сказаний и легенд, о котором говорилось выше. Сознание романтического поэта обычно находится в состоянии пантеистического слияния с природой и кажется странно неуязвимым для реального зла. Известная нам по эпохе сказаний тенденция обращать ужас и страдание в эстетическое удовольствие проявляется здесь в садизме и в дьявольских образах «романтической муки». Энциклопедическая тенденция этого периода характеризуется склонностью к созданию такого мифологического эпоса, где мифы передавали бы психологическое и субъективное начало души. В данном отношении показательным примером служит «Фауст», особенно его вторая часть, а в английской литературе — пророчества Блейка и мифологические поэмы Китса и Шелли.

Тематический поэт этого периода интересуется собственной личностью, но делает это необязательно из эгоизма, а потому, что сами первоосновы его искусства индивидуальны и непосред-

ственно связаны с его личностью и психологией. Он пользуется биологическими метафорами, противопоставляет живую органическую целостность мертвому механицизму, осмысливает социальные явления в терминах биологического различия между гением и заурядным человеком, и гений для него — плодоносное семя среди плевел. Он стоит лицом к лицу с природой как индивидуальность и в отличие от своих предшественников склонен относиться к литературной традиции как к чему-то вторичному по сравнению с его личным опытом. Подобно герою низкомиметической комедии, романтический поэт часто бывает социально агрессивным: творческий гений подрывает всякий авторитет и по своей социальной направленности является революционным. Романтические критики часто рассматривают поэзию как риторику индивидуального величия. Центральной эпизодической темой становится анализ или изображение субъективных психологических состояний; эта тема типична для литературных течений, начало которым положили Руссо и Байрон. Романтическому поэту легче в сравнении с его предшественниками сохранить индивидуальное единство содержания, авторской позиции, внутреннюю связность формы. И все же то, что многие небольшие стихотворения Вордсворта смогли быть ассимилированы в «Прелюдии»[56] (подобно тому как эпос объединял небольшие песни), представляется весьма значительным техническим новшеством.

Поэты, наследовавшие романтикам, например французские символисты, начали с иронического жеста неприятия торгашеского мира со всем его оглушающим шумом и сиюминутными ценностями. Они отвергли риторику, моральные суждения и все прочие идолы толпы, целиком посвятив себя непосредственной задаче поэта — созданию поэзии. Мы говорили, что иронический писатель не признает никаких соображений, кроме тех, которые принадлежат ему как искусному мастеру. Тематический поэт в ироническую эпоху считает себя в большей степени мастером, нежели гением-творцом или «непризнанным законодателем». Это значит, что он уделяет минимум внимания своей личности и максимум — своему искусству — контраст, лежащий в основе теории поэтической маски Йитса[57]. Художник — в лучшем случае жрец искусства, его святой мученик или анахорет. Флобер, Рильке, Малларме, Пруст — все они были в той или иной степени «чистыми» художниками. Естественно, что центральной эпизодической темой у них выступает тема чистого, но мимолетного видения, эстетическая вечность, «озарения» Рембо, эпифания Джойса, *Augenblick* в современной немецкой культуре[58], а также различные недидактические откровения, которые стоят за такими словами, как «символизм» и «имажизм».

Сравнение этих быстротечных видений с широкой панорамой, открываемой историей («утраченное время»), выступает ведущим мотивом энциклопедической тенденции. У Пруста воспроизведение определенных моментов опыта, разделенных значительными временными интервалами, придает этим моментам вневременной ха-

рактер; в «Поминках по Финнегану»[59] сама история в целом предстает как одна гигантская антиэпифания. В более мелком, хотя и все еще энциклопедическом масштабе «Бесплодная земля» Элиота и последняя, наиболее глубокая, книга Вирджинии Вулф «Между актами»[60] обнаруживают общее (удивительно: это единственное, что есть у них общего) ощущение несоответствия между неощутимым течением всей культуры и краткими вспышками значимых ее моментов, раскрывающих ее смысл. И подобно тому как романтический поэт находил возможным выражать свою индивидуальностью с помощью упорядоченной формы, так иронический модус получает обоснование в критических теориях об органической мозаичности поэзии. Парадоксальная техника поэзии, являющейся одновременно и энциклопедической и фрагментарной, техника «Бесплодной земли» и «Cantos» Эзры Паунда, будучи прямой противоположностью поэтики Вордсворта, выступает как техническое новаторство, возвещающее о рождении нового модуса.

Элементы такой техники соответствуют общему принципу тематической иронии. Иронический принцип несовпадения между высказыванием и его значением воплощен в доктрине Малларме, согласно которой необходимо избегать прямых высказываний. Практика опущения предикатов и прямого сопоставления образов без выявления их взаимной связи вполне согласуется со стремлением избежать ораторской риторики. [...]

Отмеченный выше возврат иронии к мифу в сюжетно-изобразительном плане совпадает со стремлением иронического художника вернуться к практике оракулов. Эта тенденция нередко обосновывается теориями цикличности истории, помогающими утвердить идею вечного возвращения на круги своя; возникновение таких теорий — типичнейший феномен иронического модуса. Таков Рембо с его «расстройством всех чувств» и стремлением стать новым Прометеем, несущим людям божественный огонь,— стремлением восстановить древнюю мифологическую связь между маниакальным вдохновением и даром пророчества. Таков Рильке, всю жизнь напряженно прислушивавшийся к своим внутренним вещим голосам. Таков Ницше, провозгласивший явление новой божественной силы в человеке, хотя его пророчество представляется несколько двусмысленным, поскольку включает в себя и идею вечного возвращения. Таков Йитс, пророчащий нам скорый конец западного цикла цивилизации и пришествие ему на смену неоклассической эпохи, где Леда и Лебедь займут место богоматери и голубя[61]. Таков, наконец, Джойс с его виконианской теорией истории, рассматривающий наше время в качестве несостоявшегося апокалипсиса и пророчащий скорый возврат к эпохе до Тристрама[62].

Один из конкретных выводов, могущих быть сделанными на основе нашего обзора, заключается в том, что многие современные критические концепции строятся на почве ограниченного

исторического материала. В наше время в литературе преобладает иронический провинциализм, для которого характерны стремление к полной объективности, вынесение за скобки моральных оценок, концентрация внимания на сугубо профессиональных аспектах искусства и прочие подобные достоинства. Романтический провинциализм, повсюду ищущий гения и проявлений выдающейся личности, представляется более старомодным, хотя и не совсем сдавшим свои позиции. Что касается высокого миметического модуса, то он долго имел педантичных адептов, пытавшихся следовать его канонам идеальной формы не только в XVIII, но и в XIX веке. Мы же исходим из убеждения, что никакая литературно-критическая система, обобщающая художественную практику лишь одного из разобранных модусов, не может заключать в себе всю правду о поэзии.

Необходимо отметить общую тенденцию всех модусов к резкому отталкиванию от своего ближайшего предшественника и (в меньшей степени) их стремление к сближению со своим «модальным дедом». Так, гуманисты высокомиметического века в целом презирали «выдумщиков и беззастенчивых лгунов», как назвал их Э. К. у Спенсера [63], имея в виду авторов средневековых романов. Однако, как мы можем видеть у Сидни, они без устали отстаивали значение поэзии, ссылаясь на ее социальную роль в период собственно мифологической фазы. Они были склонны считать себя чем-то вроде светских прорицателей, вещающих от имени природы, откликающихся на события общественной жизни как оракулы, посвященные в таинства социальных и природных законов. Романтики — тематические поэты низкомиметического периода — презирали принцип следования природе, провозглашенный их непосредственными предшественниками, но зато вернулись к модусу сказаний и легенд.

Романтическую традицию в английской литературе продолжили в основном викторианцы, что указывает на преемственность литературного модуса, а затяжная антиромантическая революция, начавшаяся около 1900 года (во французской литературе — несколькими десятилетиями раньше), открыла путь иронической поэтике. В этом новом модусе тяга к социальной камерности, к эзотеризму, ностальгия по аристократизму, породившая столь различные явления, как роялизм Элиота, элитаризм Паунда и культ рыцарства у Йитса, свидетельствуют об определенном возврате к высокомиметическим стандартам. Восприятие поэта как своего рода придворного, а поэзии — как служения владыке, культ общения внутри элитарной группы — таковы признаки высокомиметической поэтики, получившие выражение в литературе XX века, особенно в рамках символистской традиции, начиная с Малларме и кончая Георге и Рильке. Некоторые отклонения от этой тенденции кажутся таковыми лишь на первый взгляд. Фабианское общество [64], например, во времена вступления в него Бернарда Шоу было настолько замкнутой группой, что могло бы удовлетворить самого Йитса; а как только фабианский социализм приобрел ха-

рактер массового движения, Шоу превратился в человека, которого можно определить как разочарованного роялиста.

Кроме того, мы замечаем, что каждый период западной культуры откровенно использовал наиболее близкие ему по модальности образцы античной литературы: романизированные версии Гомера — в средние века, эпос Вергилия, диалоги Платона и мотивы куртуазной любви у Овидия — в высоком мимесисе; римскую сатиру — в низком мимесисе; самые поздние проявления латинской культуры — в иронической фазе, представленной, например, романом Гюисманса «Наоборот».

Исходя из нашего обзора литературных модусов, можно увидеть, что поэт никогда не имитирует «жизнь» в том смысле, что жизнь оказывается чем-то «бо́льшим», чем содержание его произведения. В каждом модусе он накладывает одну и ту же мифологическую форму на данное ему содержание, но по-разному ее применяет. Подобным же образом в тематических модусах поэт никогда не имитирует мысль иначе как в смысле наложения на нее литературной формы. Непонимание этого обстоятельства ведет к ошибке, которая может быть обозначена общим термином «экзистенциальная проекция». Предположим, писатель полагает себя наиболее искусным в написании трагедий. В этом случае его произведения неизбежно будут наполнены атмосферой безнадежности и гибели, а в заключительных сценах герои будут жаловаться на жестокость рока, превратности и неотвратимость судьбы. Подобные переживания составляют часть dianoia трагедии; и писатель, работающий в жанре трагедии, несомненно, почувствует, что в этих переживаниях заключена глубочайшая философия, так что на вопрос, какова его собственная философия жизни, начнет изъясняться наподобие своих собственных героев. Напротив, автор, подвизающийся в области комедии со счастливыми развязками, заставит своих героев в конце пьесы говорить о благом провидении, о чудесах, случающихся тогда, когда их меньше всего ожидают, о чувстве радости и благодарности за милости жизни.

Естественно поэтому, что трагедия и комедия отбрасывают, так сказать, собственные тени на философию и создают соответственно собственную философию рока и философию провидения. Томас Гарди и Бернард Шоу добились успеха примерно в одно время, на рубеже веков, и оба в равной мере интересовались теорией эволюции. Гарди, однако, был ближе к трагическому модусу и выражал эволюционные идеи в категориях стоического мелиоризма, шопенгауэровской имманентной воли и философии слепого случая, которому подчинена жизнь любого индивида. Напротив, Шоу, сочинявший комедии, понимал эволюцию как созидательное начало, ведущее к политической революционности, к появлению сверхчеловека и другим чудесам метабиологии. Однако вполне очевидно, что ни Гарди, ни Шоу не были самобытными философами и что их репутация мыслителей полностью зиждется на достижениях в области поэзии, прозы и драмы.

Сходным образом каждый литературный модус вырабатывает свою собственную экзистенциальную проекцию. Мифология проецирует себя в качестве теологии: это значит, что мифопоэтический автор исходит из приятия определенного числа мифов в качестве «правдивых» и создает свою поэтическую структуру в соответствии с ними. Сказание населяет мир фантастическими, обычно невидимыми существами и силами — ангелами, демонами, феями, призраками, волшебными животными, духами, подобными духам в «Буре» или в «Комусе»[65]. В этом модусе творил и Данте, хотя он изображал только такие сверхъестественные существа, которые были признаны христианским вероучением, и никакие другие. Впрочем, для более поздних поэтов, обращающихся к поэтике сказания, для Йитса например, вопрос о том, какие из этих духов «действительно существуют», незначителен. Высокий мимесис по преимуществу выдвигает на первый план квазиплатоновскую философию идеальных форм, подобных любви и красоте в гимнах Спенсера или различным добродетелям в «Королеве фей», а низкий мимесис — главным образом философию генетического и органического единства, как это имеет место у Гёте, во всем находившего единство и способность к развитию. Экзистенциальной проекцией иронии является, пожалуй, сам экзистенциализм; а возвращение иронии к мифу сопровождается не только упомянутыми выше теориями цикличности истории, но и на последней стадии широким увлечением сакральной философией и догматической теологией.

Т. С. Элиот различал поэтов, творящих собственную философию, и поэтов, заимствующих ее у других и затем излагающих, и высказывал мысль, что последние находятся в лучшем, по крайней мере в более безопасном положении. По сути, это различие между практикой тематических поэтов низкого мимесиса и поэтами иронических модусов. Такие поэты, как Блейк, Шелли, Гёте и Виктор Гюго, вынуждены были в соответствии с законами избранного ими модуса представлять концепции, лежащие в основе их образного мышления, как самопорождающиеся; поэты же нашего столетия руководствуются иными законами и исходят из иных требований. Однако, если предложенный нами взгляд на связь формы и содержания в поэзии верен, мы можем сказать, что в любом случае перед поэтом будут стоять сходные технические проблемы.

Со времен Аристотеля критика склонна рассматривать литературу как явление по сути своей миметическое, проводя границу между «высокими» формами, включающими трагедию и эпос и рисующими героев из правящего класса, и «низкими» формами, воплощенными в комедии и в сатире и изображающими равных нам героев. Предложенная в этой главе более широкая схема даст, как я надеюсь, плодотворную основу для того, чтобы связать между собой разнообразные и, по видимости, противоречивые высказывания Платона о поэзии. В «Федре» поэзия рассматри-

вается по преимуществу как миф, причем этот диалог образует своего рода комментарий к платоновской концепции мифа; в «Ионе», где на первый план выдвинута фигура певца или рапсода, рассматриваются прежде всего энциклопедическая и «мемориальная» концепции поэзии, типичные для модуса сказаний; в «Пире», где выводится Аристофан, утверждаются законы высокого мимесиса, вероятно наиболее близкие самому Платону; знаменитый спор в конце «Государства» может рассматриваться как полемика против низкомиметического элемента в поэзии, а в «Кратиле» мы знакомимся с ироническими приемами: двусмысленностью, словесной игрой, парономасией[66] — со всем тем аппаратом, который возрожден современной критикой, занимающейся поэзией иронического модуса,— критикой, словно по иронии судьбы получившей название «новой».

Далее, различие в акцентах, которое мы описали как различие между литературно-изобразительными и тематическими модусами, соответствует различию между двумя взглядами на природу литературы — взглядами, проходящими через всю историю критики. Это соответственно эстетическая и созидательная, аристотелевская и лонгинианская концепции, представления о литературе как о продукте или же как о процессе. Для Аристотеля произведение есть продукт действия techne[67], иначе говоря, эстетический артефакт: его как критика интересуют главным образом объективные литературные формы, и центральным понятием его учения является катарсис. Катарсис предполагает отстраняющую дистанцию зрителя как по отношению к самому произведению, так и по отношению к его автору. Выражение «эстетическая дистанция» часто употребляется в современной критике, но оно едва ли не тавтологично, ибо там, где есть эстетическое отношение, там имеет место эмоциональная и интеллектуальная отстраненность. Аристотель не разработал принципы катарсиса для таких литературных форм, как комедия и сатира; они остались не разработанными и в дальнейшем.

В тематических видах литературы внешняя связь между автором и читателем оказывается более явной, и поэтому здесь чувства сострадания и страха скорее являются средством возбуждения или сдерживания, нежели очищения. В катарсисе чувства эти очищаются благодаря тому, что они отнесены к определенным объектам; там же, где их возбуждают специально в расчете на ответную реакцию, они лишены подобной соотнесенности и оказываются просто элементами душевного состояния. Мы уже отмечали, что беспредметный страх, страх как состояние души, предшествующее боязни чего-то конкретного, ныне принято обозначать словом Angst «тревога», которое далеко не полностью охватывает диапазон чувств, простирающихся от удовольствия в «Il Penseroso»[68] до боли в «Цветах зла». К широкой сфере удовольствия относится и категория возвышенного, где суровость, уныние, величественность, меланхолия и даже опасность могут стать источником романтической медитации.

Подобным же образом мы определили сострадание, не направленное на какой-либо конкретный объект, как анимизм в сфере воображения, наделяющий человеческими качествами различные явления природы и включающий в себя понятие прекрасного, которое традиционно соотносится с понятием возвышенного. Понятие «красота» находится в том же отношении ко всему малому, в каком понятие «возвышенное» находится по отношению ко всему великому, и тесно связано с представлением об утонченном и изысканном. [...]

Подобно тому как катарсис является центральной категорией аристотелевской концепции литературы, экстаз и погруженность — центральные понятия концепции Лонгина[69]. Это — процесс отождествления, в который оказываются вовлечены читатель, произведение и — в идеале — сам поэт. Мы сказали «читатель», ибо концепция Лонгина касается главным образом тематического и индивидуализированного читательского восприятия, она в большей степени применима к лирике, подобно тому как концепция Аристотеля — к драме. Впрочем, обычные категории не всегда оказываются вполне пригодными. В «Гамлете», как показал Т. С. Элиот, сила эмоций героя не соответствует объектам, на которые она направлена; из этого верного замечания следует сделать вывод, что «Гамлет» должен рассматриваться скорее как трагедия, в основе которой лежит Angst, или меланхолия, как душевное состояние, взятое само по себе, нежели как аристотелевское подражание действию. С другой стороны, недостаток эмоциональной сопричастности, вызываемой «Люсидасом», рассматривался многими, включая Джонсона, как изъян элегии, однако вернее то, что «Люсидас», как и «Самсон-борец»[70], должен прочитываться в категориях катарсиса, умиротворяющего страсть.

М. Хайдеггер

ИСТОК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ

Памяти Теодора Хетцера

Исток здесь обозначает, откуда нечто пошло и посредством чего нечто стало тем, что оно есть, и стало таким, каково оно. То же, что́ есть нечто, будучи таким, каково оно, мы именуем его сущностью. Исток чего-либо есть происхождение его сущности. Вопрос об истоке художественного творения вопрошает о про-исхождении его сущности.

Согласно обычным представлениям творение проистекает из деятельности художника и через посредство ее. Но посредством чего стал и откуда пошел художник, ставши тем, что он есть? Посредством творения, ибо когда говорят, что мастера узнают по его работе, то это значит: именно работа, дело, творение допускает, чтобы происходил художник как мастер своего искусства. В художнике — исток творения. В творении — исток художника. Нет одного без другого. Но не одно только из них служит основой для другого. Художник и творение искони *суть* внутри себя и в своих взаимосвязях через посредство третьего, которое есть первое,— через посредство того, отчего у художника и у художественного творения их имена, посредством искусства, художества.

Хотя неизбежно художник — исток творения совсем иначе, совсем иным способом, нежели тот способ, каким творение есть исток художника, совершенно очевидно, что искусство есть исток и художника и творения, в свою очередь, совсем иным способом. Но может ли искусство вообще быть истоком? Где и каким образом бывает искусство? Ведь искусство — это только слово, которому уже не соответствует никакая действительность. Его можно считать собирательным представлением, к которому мы относим все действительное в искусстве, то есть творения и художников. И даже если слово «искусство» и означает все же нечто большее, нежели собирательное представление, то все равно все, что разумеется этим словом, может быть лишь на основе действительности творений и художников. Или, быть может, наоборот?

Может быть, творения и художники есть только постольку, поскольку есть искусство, в котором их исток?

Как ни решать, вопрос об истоке художественного творения становится вопросом о сущности искусства. Но поскольку поневоле остается открытым, есть ли вообще искусство и каким оно бывает, то мы попытаемся найти сущность искусства там, где искусство правит вне всяких сомнений. Искусство пребывает в художественном творении. Но что такое художественное творение и каким образом оно есть?

Что такое искусство — это надо взять из творения. А что такое творение, мы можем постигнуть только исходя из сущности искусства. Каждый легко заметит, что мы движемся по кругу [1]. Обычный рассудок требует избегать такого круга, поскольку он нарушает правила логики. Полагают, что путем сравнительного рассмотрения наличествующих творений искусства можно установить, что такое искусство. Но можем ли мы быть уверены, что на самом деле кладем в основу такого рассмотрения художественные творения, если мы не знаем заранее, что такое искусство? Однако как невозможно обрести сущность искусства, накапливая признаки наличествующих художественных творений, так же невозможно обрести сущность искусства, выводя такую сущность из более общих понятий; ибо и это выведение сущности искусства уже заранее включает в поле зрения такие определения, которые должны быть достаточными для того, чтобы все то, что мы заранее считаем художественными творениями, представить нам в качестве таковых. А выбирать творения из всего наличествующего и выводить творения из общих принципов здесь в равной степени немыслимо и неприменимо: поступая же так, обманывают самих себя.

Итак, мы должны до конца пройти по кругу. И это не вынужденный выход из положения и недочет. Сила мысли — в том, чтобы вступить на этот путь, и торжество мысли — в том, чтобы не свернуть с этого пути, если только предположить, что мышление есть своего рода ремесло. Не только основной переход от творения *к искусству* — *как и переход от искусства к творению* — есть круг, но и в отдельности каждый из переходов, на которые мы отваживаемся, есть круг и кружится внутри всего круга.

Чтобы найти сущность искусства, какое действительно вершится внутри творения, мы обратимся к действительному творению и спросим у этого творения, что такое оно есть и каково оно.

Художественные творения известны каждому. На площадях, в церквах и в жилых домах можно встретить расположенные здесь творения зодчества и скульптуры. В художественных собраниях и на выставках размещены художественные творения самых разных веков и народов. Если взглянуть на творения в их незатронутой действительности, избегая при этом любой предвзятости, окажется, что творения наличествуют столь же естественным образом, как и всякие прочие вещи. Картина висит на стене, как висят на стене охотничье ружье и шапка. Живописное полотно, например

картина Ван Гога, изображающая крестьянские башмаки, путешествует с выставки на выставку. Творения рассылаются всюду, как вывозится уголь Рура, как вывозится лес Шварцвальда. Гимны Гёльдерлина во время войны точно так же упаковывались в солдатские ранцы, как приборы для чистки. Квартеты Бетховена лежат на складе издательства, как картофель лежит в подвале. У любого творения есть такая вещность. Чем были бы творения, не будь у них этой вещности? Но, может быть, нас покоробит такой довольно грубый и поверхностный взгляд на художественные творения. Уборщица в музее или склад товаров, пожалуй, еще могут довольствоваться такими представлениями о художественном творении. А нам ведь нужно брать творения такими, какими они предстают перед теми, кто переживает их и кто наслаждается ими. Так называемое эстетическое переживание[2] тоже не проходит мимо этой вещности художественного творения. В творении зодчества заключено нечто каменное. В резьбе — нечто деревянное. В живописном полотне — нечто красочное. В творении слова заключена звучность речи. В музыкальном творении — звучность тона. Вещность столь неотторжима от художественного творения и столь прочна в нем, что скорее нужно сказать наоборот: творение зодчества заключено в камне. Резьба — в дереве. Живопись — в краске. Творение слова — в звуках речи. Музыкальное творение — в звучании. Могут возразить: все это разумеется само собой. Безусловно. Но что же это такое — само собою разумеющаяся вещность в художественном творении?

Или, может быть, излишне и лишь сбивает с толку — спрашивать о вещности художественного творения — коль скоро оно есть еще нечто сверх того, нечто иное? То иное, что присуще художественному творению сверх того, и составляет его художественность. Конечно, художественное творение есть изготовленная вещь, но оно говорит еще нечто иное по сравнению с тем, что есть сама по себе вещь,— allo agoreyei. Художественное творение всеоткрыто возвещает об ином, оно есть откровение иного; творение есть аллегория. С вещью, сделанной и изготовленной, в художественном творении совмещено и сведено воедино еще нечто иное. А сводить воедино — по-гречески symballein. Творение есть символ. Аллегория и символ задают нам рамку для представлений, в которой с давних времен вращается всякая характеристика художественного творения. Но то одно в творении искусства, что есть откровение иного, то одно, что совмещает и сводит воедино с иным, есть вещность художественного творения. И кажется даже, будто вещность художественного творения есть нечто вроде пода-остова, в который встраивается и на котором строится иное, то настоящее, ради чего, собственно, все строится. И не эту ли вещность, собственно говоря, создает художник, занимаясь своим ремеслом? Мы хотели бы схватить действительность художественного творения в ее непосредственности и в ее полноте; ибо только так мы найдем в нем настоящее искусство. Следовательно, сначала нам нужно направить взгляд на вещность художествен-

ного творения. А для этого нужно, чтобы мы достаточно ясно знали, что такое вещь. Только тогда можно сказать, вещь ли художественное творение, именно такая вещь, что к ней пристало еще нечто иное, или, может быть, творение есть в основе своей иное и никогда не бывает вещью.

ВЕЩЬ И ТВОРЕНИЕ

Что есть вещь по истине, коль скоро это вещь?[3] Спрашивая так, мы хотим узнать о бытии вещи, то есть о вещности. Нужно постигнуть вещное в вещи. А для этого нам нужно знать тот круг, которому принадлежит все то сущее, к чему мы издавна прилагаем имя вещи.

Камень на дороге есть вещь, и глыба земли на поле. Кувшин — вещь, и колодец на дороге. Но что сказать о молоке в кувшине и о воде в колодце? И это тоже вещи, если облако на небе — вещь и если чертополох на поле — вещь и если лист, срываемый осенним ветром, и если коршун, парящий над лесом, по справедливости именуются вещами. А все это на самом деле приходится называть вещами, если имя вещи прилагают даже к тому, что само по себе в отличие от всего только что перечисленного не обнаруживает себя и, таким образом, вообще не является. Такая вещь, которая сама по себе не является, а именно вещь в себе, есть, согласно Канту, мир в целом; даже сам бог есть такая вещь. Вещи в себе и вещи являющиеся, все сущее, что вообще есть, на языке философии называется вещью. Самолеты и радиоприемники, правда, принадлежат теперь к числу ближайших вещей, но когда мы думаем о последних вещах, мы вспоминаем иное. Последние вещи — это Смерть и Суд. Если брать в целом, то словом «вещь» именуют все, что только не есть вообще ничто. Тогда в соответствии с таким значением и художественное творение есть вещь, коль скоро оно вообще есть нечто сущее. Но такое понятие о вещи, по крайней мере поначалу, не способно помочь нам в нашем начинании, в попытках отграничить сущее по способу бытия вещи от сущего по способу бытия творения. А с другой стороны, мы как-то не решаемся называть вещью бога. Равным образом мы не решаемся принимать за вещь крестьянина в поле, кочегара у котла, учителя в школе. Человек — это не вещь. Мы не спешим называть вещью и лань на лесной поляне, и жука в траве, и соломинку. Для нас вещь — это, скорее, молот и башмак, топор и часы. Но и такие вещи — тоже не просто-напросто вещи. Просто вещами мы считаем камень, глыбу земли, кусок дерева. Все безжизненное, что есть в природе и в человеческом употреблении. Вещи природы и человеческого употребления и есть то, что обычно называется вещью. И так из предельно широкой сферы, где все есть вещь (вещь = res = ens = нечто сущее), в том числе и самые высокие и последние вещи, мы переносимся в узкий круг просто-напросто вещей. И это «просто» означает здесь чистую вещь, которая попросту есть вещь и ничего более, и кроме того означает вещь, которая есть вообще только вещь, почти уже в

смысле отрицательной оценки. И такие «просто» вещи, за исключением даже вещей, наличествующих в человеческом обиходе, считаются собственно вещами, вещами в настоящем смысле слова. Но в чем же состоит вещность таких вещей? Именно по ним и должна определиться вещность вещей. Такое определение даст нам возможность охарактеризовать все вещное как таковое. Вооруженные таким определением, мы сможем охарактеризовать тогда и ту почти осязательную действительность творений, в которых таится еще и нечто иное.

Считается фактом, известным всем, что уже с давних времен, с тех пор, как вообще был поставлен вопрос о том, что́ вообще есть сущее, вперед выходили как дающее меру сущее вещи в их вещности. Вследствие этого уже в традиционных толкованиях сущего мы должны встретиться с пределами, задаваемыми вещности вещей. Нам поэтому остается только в явной форме заручиться этим традиционным знанием о вещи, чтобы избавиться от необходимости производить самостоятельно сухие разыскания относительно вещности вещи. Ответы на вопрос, что такое вещь, настолько привычны и распространены, что за ними уже не ощущается никакой проблемы.

Истолкования вещности вещи, господствовавшие на всем протяжении западной мысли, давно ставшие чем-то само собой разумеющимся и теперь находящиеся в повседневном употреблении, сводятся к трем основным.

Вот эта, например, глыба гранита — это просто вещь. Эта глыба тяжела, тверда, огромна, неуклюжа, бесформенна, груба, пестра, блестяща или тускла. Все перечисленное нами мы можем признать в этом камне. Тогда мы принимаем к сведению его признаки. Но ведь признаки подразумевают нечто такое, что свойственно самому камню. Эти признаки — свойства камня. Таковы свойства этой вещи. Вещи? Что разумеем мы сейчас, имея в виду вещь? Очевидно, вещь не есть только собрание признаков и не есть нагромождение свойств, благодаря которому впервые возникает эта совместность свойств. Каждый уверен, что он знает: вещь есть то, вокруг чего собрались какие-то и такие-то свойства. Говорят о средоточии вещи. Именно такое средоточение вещи греки, по-видимому, и называли to hypokeimenon [4]. Для греков средоточие вещи было тем, что лежало в основе вещи и притом исконно предлежало в ней. А признаки называются ta symbebekota, то есть то, что вместе с таким-то налично предлежащим заведомо привзошло и всегда пребывает вместе с ним. Такие наименования не произвольные имена. В них заключено (здесь невозможно показать это) основополагающее постижение греками бытия сущего вообще. Но такими определениями и закладывается основа истолкования вещности вещи, задававшая меру впоследствии, ими полагаются твердые пределы западного истолкования бытия сущего. Западное истолкование сущего начинается с того, что греческие слова перенимаются римско-латинской мыслью. Hypokeimenon делается subjectum, hypostasis становится substantia, a symbebē-

kos — accidens[5]. Такой перевод греческих наименований на латинский язык отнюдь не столь невинная процедура, какой считают его еще и поныне. Напротив, за буквальным по видимости и, стало быть, охраняющим переводом с одного языка на другой скрывается *пере*-вод греческого опыта в иную форму мышления. *Римское мышление перенимает греческие слова без соответствующего им равноизначального опыта того, что заключено в этих словах, без самого греческого слова.* С этого перевода берет начало беспочвенность западного мышления. Привычно считать, что определение вещности вещи как субстанции с акциденциями соответствует нашему естественному взгляду на вещи. При этом неудивительно, что к такой привычной точке зрения на вещь примерилось и обычное отношение к вещам, а именно обращение к вещам и говорение о вещах. Простое высказывание состоит из субъекта (а субъект есть латинский перевод и, значит, уже перетолкование слова hypokeimenon) и из предиката, в котором называются признаки вещи. Кто посмеет поколебать эти простейшие основания отношений между вещью и суждением, между строением суждения и строением вещи? И все же мы вынуждены спросить: строение простейшего суждения (связывания субъекта и предиката) — это зеркальное отражение строения вещи (объединения субстанции с акциденциями)? Или, быть может, строение вещи, представленное в таком виде, набросано в соответствии с устройством суждения?

Есть ли что-либо более естественное, чем предположение, что человек переносит на строение самой вещи тот способ, каким он, высказывая суждения, схватывает вещи? Однако такое по видимости критичное и все же крайне поспешное мнение должно было бы прежде всего объяснить, каким образом возможен перенос строения суждения на вещь, если последняя еще до того не стала очевидна. Вопрос о том, что первично, что задает меру, строение суждения или строение вещи, до сей поры еще не разрешен. И сомнительно даже, допускает ли вопрос в этом своем виде какое бы то ни было решение. По сути дела, ни строение суждения не задает меру для набрасывания строения вещи, ни это последнее просто-напросто не отражается строением суждения. И то и другое, строение суждения и строение вещи, в своей сложенности и в своих возможных взаимосвязях берут начало в одном, общем для них изначальнейшем источнике. Во всяком случае, первое из приведенных суждений относительно истолкования вещности вещи, которое вещь представляет как носительницу своих признаков, не столь уж естественно, несмотря на то, что оно привычно и распространено. Вероятно, лишь привычное в давней привычке кажется нам естественным, между тем как привычное позабыло о том непривычном, из которого проистекло. А непривычное когда-то все же поразило человека, вызвав глубокое изумление его мысли[6].

Доверие к привычному истолкованию вещи лишь по видимости обосновано. Кроме того, такое понятие о вещи (вещь как но-

ситель своих признаков) значимо не только в отношении простых вещей, вещей в собственном смысле слова, но значимо и относительно всякого сущего. Поэтому с его помощью вещное никак нельзя отличить от невещного. Но еще прежде всех сомнений бодрствующее пребывание в круге вещей уже подсказывает нам, что такое понятие о вещи не улавливает вещность вещей, своеобычность их роста, их упокоенность внутри самих себя. Иногда у нас еще бывает чувство, будто с давних пор над вещностью вещей совершается какое-то насилие и что насилие это ставит на карту самое мышление, так что люди часто предпочитают отречься от мысли, вместо того чтобы трудиться над мыслью, делая ее все более мыслящей. Но причем тут чувство, каким бы безошибочным оно ни было, если речь идет об определении сущности вещи и если слово за мышлением и только за мышлением? И однако, возможно, все то, что мы сейчас и в подобных случаях именуем чувством или настроением, гораздо разумнее, то есть внятливее, и притом более открыто бытию, чем всякий разум, который, превратившись меж тем в ratio, претерпел свое лжеистолкование. При этом странную службу сослужило постоянное кивание в сторону ир-рационального, этого уродливого порождения неосмысленной рациональности. Обыденное понятие о вещи подходит всегда и ко всякой вещи. И однако, схватывая вещь, оно не постигает ее в ее бытийственности, а застигает ее врасплох.

Так можно ли избежать того, чтобы вещи захватывались врасплох, и как этого избежать? Наверное, есть только один выход — оставить за вещью свободное пространство, чтобы в этом пространстве она могла непосредственно выявить свою вещность. Предварительно нужно устранить все, что может стоять между нами и вещью, всякие способы постижения вещи, всякие суждения о ней. И только тогда мы сможем положиться на непритворное пребывание вещи. Но нам не приходится ни требовать, ни тем более особо подготавливать такие ничем не опосредованные встречи с вещами. Такие встречи давно уже совершаются. Во всем том, что несут нам чувства зрения, слуха и осязания, во всех ощущениях красок, звучаний, твердости и плотности к нам, к нашему телу, и притом в самом буквальном смысле слова, подступают вещи. Вещь есть aisthēton, то есть нечто доступное восприятию, внятию чувствами через посредство ощущений. Вследствие этого позднее становится привычным такое понятие о вещи, согласно которому вещь есть не что иное, как единство многообразия, данного в чувствах. Постигается ли такое единство как сумма, или как целокупность, или как структура, это ничего не меняет в направленности самого понятия о вещи.

Нужно сказать, что это истолкование вещности вещи в любом случае столь же правильно и доказательно, как и предыдущее. И этого уже достаточно, чтобы усомниться в его истинности. А если мы задумаемся над тем, что́ мы, собственно, ищем, то есть над вещностью вещи, то такое понятие о вещи вновь оставляет нас в растерянности. В явлении вещей мы в отличие от того, что

подсказывает нам это понятие, никогда не воспринимаем прежде всего напор ощущений, к примеру звуки или шумы, но мы с самого начала слышим свист ветра в трубе, мы слышим трехмоторный самолет, мы слышим «Мерседес» и непосредственно отличаем его от «Адлера». Вещи к нам куда ближе любых ощущений. Мы можем слышать, как в доме хлопают дверьми, но никогда не слышим акустических ощущений или хотя бы просто шумов. Чтобы услышать чистый шум, нам уже приходится отворачиваться в слухе от вещей, отвлекать от них свой слух, слушать абстрактно. В названном сейчас понятии вещи заключено не столько то, что вещи застигнуты врасплох, сколько заключена преувеличенная попытка приблизить вещи к нам, привести их в предельно непосредственную близость к нам. Но вещь никогда не окажется в такой близости к нам, пока в качестве вещного в ней мы будем отводить ей только все воспринятое в ощущении. Если первое истолкование совершенно отстраняет вещь от нас, отставляет слишком далеко в сторону, то второе истолкование слишком близко придвигает ее к нам. В обоих случаях вещь исчезает. Поэтому задача в том, чтобы избежать преувеличений первого и второго истолкований. Нужно, чтобы вещь оставалась в покое внутри себя. Ее следует взять со всем свойственным ей упорством. И этого как будто достигает третье истолкование, столь же древнее, что и два первых.

Что придает вещам их постоянство и упорство, а вместе с тем определяет способ их чувственного напора, все красочное, звучное, твердое, плотное в них — все это вещественность вещи. Вместе с таким определением вещи как вещества (hylē) сополагается уже и форма (morphē). Постоянная устойчивость вещи, ее консистенция, состоит в том, что вещество со-стоит вместе с формой. Вещь есть сформованное вещество. Такое истолкование вещи может сослаться на непосредственное зрительное впечатление от вещи, в котором вещь затрагивает нас своим видом (eidos). В синтезе-сополагании вещества и формы найдено, наконец, то понятие вещи, которое одинаково хорошо подходит и к вещам природы, и к вещам человеческого употребления.

Это понятие вещи делает возможным для нас ответ на вопрос о вещном в творении искусства. Вещное, присущее творению,— это, как видно, вещество, из которого состоит творение. Вещество есть под и поле художественного формования. Но ведь мы могли бы с самого начала высказать это известное и столь очевидное утверждение. Для чего же кружной путь, для чего обзор других принятых понятий о вещи? Для того, что мы не доверяем и этому понятию о вещи — когда вещь представляют как сформованное вещество.

Но разве не употребительна как раз эта самая чета понятий: вещество — форма в той области, в которой нам надлежит оставаться? Да, безусловно употребительна. Различие вещества и формы, и притом в самых разных вариантах, есть *понятийная*

схема вообще всякой теории искусства и эстетики. Однако этот неоспоримый факт не доказывает ни того, что различение вещества и формы достаточно обосновано, ни того, что такое различение изначально относится к сфере искусства и художественного творения. А кроме того, область, в которой сохраняет свое значение эта чета понятий, с давних пор выходит далеко за пределы эстетической сферы. Форма и содержание — это расхожие понятия, под которые можно подвести все и вся. Если же в довершение всего форма еще сопоставляется рациональному, вещество — иррациональному, рациональное принимается за логическое, иррациональное — за алогическое, а с четой понятий «форма — вещество» сопрягается корреляция «субъект — объект», то тогда представление о сути дела начинает располагать такой механикой понятий, которой ничто уже не в силах противостоять.

Если так обстоит дело с различением вещества и формы, то как же можно надеяться постигнуть с их помощью особенную область простых вещей в отличие от всякого прочего сущего? Однако вполне вероятно, что эта характеристика сущего по форме и веществу вновь обретает свою способность определять, как только будет устранена чрезмерная широта и пустота этих понятий. Несомненно, но для этого нужно, чтобы мы заранее знали, в какой именно сфере сущего эти понятия обладают способностью определять. Мы ведь до сих пор только предполагали, что это именно область просто вещей. Указание же на щедрое использование этого сочетания понятий в эстетике скорее могло бы навести на мысль, что вещество и форма суть прирожденные определения сущности художественного творения и что они только были перенесены отсюда на вещь. В чем же исток этого сочетания ещества и формы: в вещной ли сути вещи или в творческой сути дожественного творения?

Покоящаяся в себе гранитная глыба есть нечто вещественное определенной, хотя и нескладной форме. Под формой здесь дразумевается распределение и упорядочение частей вещества о их месту в пространстве, в результате чего возникают особые очертания, а именно очертания гранитной глыбы. Но вещество, заключенное и стоящее в определенной форме, — это и кувшин, и топор, и башмаки. Форма как контур, очерк — даже не следствие распределения вещества. Здесь сама форма предписывает соответствующий род, выбор вещества — вещества, не пропускающего воду, для кувшина, вещества достаточно твердого — для топора, достаточно прочного и притом гибкого — для башмаков. И в довершение всего правящее здесь переплетение формы и вещества уже заранее направляется тем, для чего служат кувшин, топор, башмаки. Такого рода служебность никогда не предписывается кувшину, или топору, или башмакам и вообще такого рода сущему задним числом. Но это и не цель, которая парила бы высоко над ними. Служебность — вот та глубинная черта, изнутри которой вот это сущее, взглядывая на нас, то есть мгновенно вспыхивая, вместе с тем пребывает и есть такое-то сущее. На такой слу-

жебности основывается и форма вещи, основывается и предопределенный вместе с формой выбор вещества, и тем самым основывается и владычество сочетания вещества и формы. Сущее, подчиненное такому сочетанию, всегда есть изделие, изготовленное так-то и так-то. Изделие всегда изготовляется как нечто дельное, пригодное к чему-либо. И соответственно вещество и форма как определения сущего укоренены в самой сущности дельного, годного материала. Этим подразумевается все то, что особо изготовлено для употребления и потребления. Вещество и форма — отнюдь не изначальные определения вещности просто вещи.

Изделие — например, башмаки — тоже покоится в себе самом, как и просто вещь, но у него нет той своеобразной самобытности роста, что у гранитной глыбы. С другой стороны, изделие состоит в родстве с художественным творением, коль скоро оно произведено трудом человека. В то же время художественное творение в своем самодовлеющем пребывании скорее подобно самобытной, ни к чему не знающей напора простой вещи. И все же мы не причисляем творения к просто вещам. Вообще вещи человеческого употребления — это самые близкие к нам, это собственно вещи. И так получается, что изделие — это наполовину вещь, коль скоро оно определено своей вещностью, а все же и нечто большее; изделие — это наполовину художественное творение, и все же нечто меньшее, поскольку оно лишено самодостаточности художественного творения. Изделие занимает срединное положение между вещью и творением, если только допустим такой просчет в упорядочивании.

А сочетание вещества-формы, которое ближайшим образом определяет бытие изделия, тем легче выдает себя за непосредственно доступную уразумению устроенность всякого сущего, что здесь участвует сам изготавливающий человек, именно принимающий участие в том способе, каким какое-то изделие вступает в бытие. Коль скоро изделие занимает срединное положение между просто вещью и творением, напрашивается понимание через посредство именно такого сочетания вещества-формы всего иного — вещей, творений, а в конце концов и вообще всего сущего. Склонность принимать это сочетание вещества-формы за устроенность всякого сущего получает еще особый импульс, потому что на основе определенной веры, именно библейской, все сущее заранее представляется как нечто сотворенное, созданное — сделанное. Философия этой веры, впрочем, заверит нас в том, что созидательные действия бога следует представлять иначе, чем труд ремесленника. Но если вместе с тем, веруя, что томизм заведомо призван толковать Библию, полагают, что ens creatum[7] есть единство материи и формы, то тогда веру толкуют такой философией, истина которой заключена в иной несокрытости бытия, нежели мир веры.

Основанная на вере идея сотворения мира может, правда, утратить свою направляющую силу для ведения о сущем в целом. Но при этом может вполне сохраняться однажды начавшаяся и

почерпнутая из чужеродной философии традиция теологического истолкования всего сущего, созерцания мира как вещества и формы. Это и происходит на переходе от Средних веков к Новому времени. Метафизика Нового времени покоится на сочетании формы и вещества, выработанном в Средние века, а само это сочетание только словами напоминает о погребенной под развалинами сущности eidos'a и hylē. Так и стало привычным, разумеющимся само собою толковать вещь как вещество и форму, будь то в духе средневековья, будь то в трансцендентально-кантовском духе. Но поэтому такое толкование застигает вещь врасплох не меньше, чем другие истолкования.

Ведь ситуация прояснилась уже тогда, когда называем вещи в собственном смысле слова «просто» вещами. «Просто» значит, что вещь «опросталась» — избавилась от служебности и изготовленности. «Просто» вещь есть разновидность изделия, хотя она и лишена присущей изделию сделанности. А тогда бытие вещью состоит в том, что́ останется от изделия. Но для такого остатка нет особого определения. Сомнительно, может ли вообще выявиться вещность вещи, если отнять у нее «сделанность». Итак, третий способ истолкования вещи, руководствующийся сочетанием вещества и формы, тоже застигает вещь врасплох. Согласно трем приведенным способам определения вещности вещь понимается как носитель признаков, как единство некоторого многообразия ощущений, как сформованное вещество. Во все то время, пока исторически совершалась истина о сущем, названные истолкования еще соединялись друг с другом, и это мы сейчас опустим. Вместе с таким их соединением еще усиливалось заложенное в них расширительное понимание, так что они равным образом значимы относительно вещи, изделия и творения. Так из них вырастает способ мышления, согласно которому мы думаем не о вещи, изделии и творении по отдельности, а обо всем сущем вообще. Этот способ мышления, давно уже ставший привычным, перебивает любое непосредственное постижение сущего. И получается, что господствующие понятия о вещи закрывают нам путь к вещности вещи, к дельности изделия и тем более к творческой сути творения. Этот факт и есть причина и основание, почему столь необходимо знать все понятия о вещи,— нужно подвергнуть сомнению и обдумать происхождение этих понятий и их безмерные притязания, а также видимость их само собой разумеющейся очевидности. В таком знании мы тем более нуждаемся, что сами делаем попытку явить и выразить в слове вещность вещи, дельность изделия, творческую суть творения. А для этого нужно только одно — воздерживаться от всяких перебивающих предвосхищений и внезапных нападений на вещь, присущих названным способам мышления, и, например, оставить вещь покоиться в своем бытии вещью. Но что кажется более легким, нежели дать сущему оставаться сущим, тем, что оно есть? Или, может быть, ставя перед собой такую задачу, мы подходим к наитруднейшему, тем более если это намерение — дать сущему оставаться тем, что оно есть, — представ-

ляет собой полную противоположность тому равнодушию, которое попросту отворачивается от сущего, пользуясь непроверенным понятием бытия? А мы должны повернуться лицом к сущему и так, имея его в виду, мыслить его бытие, но при этом оставить сущее покоиться в его сущности.

Именно такие усилия мысли и встречают, как видно, величайшее сопротивление при попытке определить вещность вещи; ибо в чем же еще причина неуспеха таких попыток? Незаметная вещь упорнее всего противится усилиям мысли. Или, может быть, именно эта сдержанность простой вещи, это покоящееся в себе самой, не испытывающее ни к чему напора бытие принадлежит к сущности вещи? В таком случае не должна ли вся эта странность и затворенность вещи стать проникновенно близкой именно для такого мышления, которое пытается мыслить вещь? Если так, то мы не должны пробивать себе путь к вещности вещи силой.

Вещность вещи трудно и редко допускает говорить о себе; верное подтверждение тому — только что обрисованное историческое совершение ее истолкования. А это историческое совершение совпадает с судьбой западного мышления, в согласии с которой оно вообще мыслило до сих пор бытие сущего. Однако сейчас мы не только констатируем это. Мы вместе с тем внимаем содержащемуся в этом историческом совершении намеку. Случайно ли, что в истолковании вещи воспреобладало то истолкование, которое руководствовалось веществом и формой? Такое истолкование вещи берет начало в истолковании изделия в его сделанности. Это сущее, изделие, особенно близко представлениям людей, поскольку оно вступает в бытие, будучи нашим же собственным делом, порождением. У изделия, сущего, которое более проникновенно близко к нам в своем бытии, вместе с тем своеобразное срединное положение между вещью и творением. И мы прислушаемся к намеку и станем сначала отыскивать сделанность изделия. Быть может, это объяснит нам что-нибудь в вещности вещи и в творческой сути творения. Нам нужно избегать только одного — поспешного превращения вещи и творения в разновидности изделия. Впрочем, мы отвлечемся сейчас от той возможности, что и в способе бытия изделия правят различения, существенные для исторического совершения его бытия.

Но какой же путь ведет к сделанности изделия? Как мы постигнем, что такое изделие по истине? Метод, который необходим сейчас, должен, очевидно, держаться в стороне от тех попыток, которые сразу же влекут за собой обычную для истолкований поспешность. Мы скорее всего сможем уберечься от этого, если просто, без всякой философской теории, опишем изделие.

Возьмем для примера самое обычное — крестьянские башмаки. Для их описания нам не требуется даже, чтобы перед нами лежали действительные образцы этого находящегося в обиходе изделия. Всякому они известны. Но поскольку все дело в непосредственном описании, полезно будет способствовать их наглядному представлению. Для этого довольно будет их изображения.

Возьмем известную картину Ван Гога, который не раз писал башмаки[8]. Но на что же тут, собственно говоря, смотреть? Всякий знает, что нужно для башмака. Если это не деревянные башмаки и не лыковые лапти, то тут будет подошва из кожи и кожаный верх, скрепленные нитями и гвоздями. Такое изделие служит как обувь. Вещество и форма бывают разными в зависимости от служебности: предназначены башмаки для работы в поле или для танцев. Все это верно, но относится лишь к тому, что и без того известно. Дельность изделия — в его служебности. Но как же обстоит дело с этой служебностью? Постигаем ли мы вместе с нею и дельность изделия? Не следует ли нам, дабы удалось такое постижение, обратиться к служебности изделия в том, как оно служит? Крестьянка носит башмаки, работая в поле. Вот только здесь они и оказываются тем, что́ они суть. И при том тем подлиннее, чем меньше крестьянка, занятая работой, думает о башмаках или смотрит на них и вообще чувствует их у себя на ногах. Она ходит в башмаках, она стоит в них. И так башмаки действительно служат ей. И вот здесь, когда изделие действительно применяется и употребляется, дельность изделия действительно встретится на нашем пути. А пока мы только пытаемся представить и вспомнить вообще башмаки или же пока мы вообще видим на картине просто стоящие перед нами, пустые, остающиеся без употребления башмаки, мы никогда не узнаем, что же такое по истине есть эта дельность изделия. На картине Ван Гога мы не можем даже сказать, где стоят эти башмаки. Вокруг них нет ничего, к чему они могли бы относиться, есть только неопределенное пространство. Нет даже земли, налипшей к ним в поле или по дороге с поля, а эта приставшая к башмакам земля могла бы по крайней мере указать на их применение. Просто стоят крестьянские башмаки, и, кроме них, нет ничего. И все же.

Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядит на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер. На этой коже осталась сытая сырость почвы. Одиночество забилось под подошвы этих башмаков, одинокий путь с поля домой вечерней порой. Немотствующий зов земли отдается в этих башмаках, земли, щедро дарящей зрелость зерна, земли с необъяснимой самоотверженностью ее залежных полей в глухое зимнее время. Тревожная забота о будущем хлебе насущном сквозит в этих башмаках, забота, не знающая жалоб, и радость, не ищущая слов, когда пережиты тяжелые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близящейся смерти. Земле, *земле* отданы эти башмаки, эта дельность, в *мире* крестьянки — хранящий их кров. И из этой приверженности земле изделие восстает для того, чтобы покоиться в себе самом.

Но мы, наверное, только видим все это в башмаках, нарисованных на картине. А крестьянка просто носит их. Если бы только

это было так просто — просто носить их. Когда крестьянка поздним вечером наработавшимися за день руками, чувствуя крепкую, хотя и здоровую усталость, отставляет в сторону свои башмаки и во мраке предрассветных сумерек снова берется за них или же в праздник проходит мимо них, она всегда, и притом без всякого наблюдения и разглядывания, уже знает все сказанное. Дельность изделия хотя и состоит в его служебности, но сама служебность покоится в наполненности существенного бытия изделия. Мы это бытие именуем надежностью. И вот в силу этой надежности крестьянка приобщена к немотствующему зову земли, в силу этой надежности она уверена в своем мире. Мир и земля для нее и для тех, кто вместе с ней разделяет ее способ бытия, пребывают в дельности изделия, и никак иначе. Мы говорим «никак иначе» и заблуждаемся; ибо только надежность дельного придает укромность этому простому миру и наделяет землю вольностью постоянного набухания и напора.

Дельность изделия, надежность, искони собирает и содержит в себе все вещи, все, что ни на есть, каковы они ни есть. А служебность изделия — сущностное следствие надежности. Служебность погружена в надежность, она — ничто без нее. Отдельное изделие, если им пользоваться, изнашивается и истрачивается; но вместе с этим использованием и самое использование ис-пользуется, изнашиваясь и делаясь обыденным. И так само бытие изделия приходит в запустение и опускается. Такое опустошение дельности есть убывание надежности. А убыль, которой все вещи человеческого обихода бывают обязаны своей тоскливо-назойливой обыденностью, есть лишь новое свидетельство в пользу изначальной сущности дельности изделия. Истираясь и истрачиваясь, обыденность изделия начинает выпирать наружу как единственный и будто бы единственно возможный для изделия способ бытия. И теперь уже одна лишь служебность зрима в изделии. Она создает видимость, будто исток изделия заключен просто в его изготовлении, напечатляющем такую-то форму такому-то веществу. И все же у дельности изделия более глубокое происхождение. У вещества и формы и у различения того и другого — более глубокий исток.

Покой покоящегося в себе самом изделия состоит в надежности. Только она и показывает нам, что такое изделие по истине. Но нам ничего еще не известно о том, что́ мы стремились найти в первую очередь, о вещности вещи, и уж тем более ничего не известно нам о том, что́ мы, собственно говоря, искали, а именно о творческой сути творения как художественного творения.

Или, может быть, незаметно и как бы между делом мы уже узнали что-то о бытии творения творением?

Мы обрели дельность изделия. Но как мы обрели ее? Не в описании и объяснении наличного изделия, не в отчете о процессе изготовления и не в наблюдении над тем, как тут и там действительно применяют это изделие, башмаки. Нет, мы обрели эту дельность изделия, оказавшись перед картиной Ван Гога. И кар-

тина сказала свое слово. Оказавшись близ творения, мы внезапно побывали в ином месте, не там, где находимся обычно.

Благодаря художественному творению мы изведали, что такое по истине это изделие, башмаки. Самым дурным самообманом было бы, если бы мы сочли, что наше описание, нечто лишь субъективное, все расписало нам так, как это мы представили себе, а затем мы только вложили все это субъективное в изделие. Если и есть тут что-либо сомнительное, то только одно — именно то, что, оказавшись близ творения, мы узнали и постигли, быть может, слишком мало, а свое постижение выразили в словах слишком неумело и прямолинейно. Но, главное, надо сказать, что творение отнюдь не послужило нам, как могло показаться поначалу, лишь для целей более наглядного представления того, что такое изделие. Напротив, только через посредство творения и только в творении дельность изделия выявилась, и выявилась особо, как таковая.

Что же совершается здесь? Что творится в творении? Картина Ван Гога есть раскрытие, растворение того, что поистине есть это изделие, крестьянские башмаки. Сущее вступает в несокрытость своего бытия. Несокрытость бытия греки именовали словом alētheia. Мы же говорим «истина» и не задумываемся над этим словом. В творении, если в нем совершается раскрытие, растворение сущего для бытия его тем-то и таким-то сущим, творится совершение истины.

В художественном творении истина сущего полагает себя в творение. «Полагать» означает здесь — приводить к стоянию. То или иное сущее, например башмаки, приводится в творении к стоянию в светлоте своего бытия. Бытие сущего входит в постоянство своего свечения.

Итак, сущность искусства — вот что: истина сущего, полагающаяся в творение. Но ведь до сих пор искусство имело дело с прекрасным и красотой, а отнюдь не с истиной. Искусства, художества, производящие творения такого рода, именуют изящными искусствами или искусствами прекрасного, в отличие от ремесел, от ремесленной искусности, занятой изготовлением изделий. В таких искусствах не само искусство прекрасно, но оно называется искусством прекрасного, поскольку производит прекрасное. А истина, напротив, относится к логике. А красота оставлена за эстетикой.

Но, может быть, это суждение, что искусство есть полагание в творение истины, есть возрождение отжившего теперь, к счастью, мнения, будто искусство есть подражание действительному, списывание действительного? Воспроизведение наличного требует, впрочем, согласия с сущим, применения и примеривания к нему, нуждается в adaequatio, как говорили в Средние века, в homoiosis, как говорил уже Аристотель. Такое согласие, или совпадение, с сущим с давних времен считается сущностью истины. Но разве мы думаем, что на картине Ван Гога срисованы наличные и находящиеся в употреблении крестьянские башмаки и что картина

эта потому есть художественное творение, что художнику удалось срисовать их? Считаем ли мы, что картина заимствует у действительного отображение и переносит его в произведение художественного ...производства? Нет, мы так не думаем.

Следовательно, в творении речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей. Но где же и какова эта всеобщая сущность, чтобы художественные творения могли находиться в согласии с нею? С какой сущностью какой вещи находится в согласии греческий храм? Кто будет утверждать немыслимое, а именно что в таком творении зодчества представлена идея храма вообще? И, однако, в подобном творении, если только оно действительно творение, истина полагает себя в творение. Вспомним гимн Гёльдерлина «Рейн». Чтó и как дано здесь поэту заранее — что воспроизводилось бы затем в поэтическом творении? Но если в приложении к этому гимну и ему подобным поэтическим созданиям явно беспомощной оказывается идея, будто между чем-то уже действительным и таким художественным творением существуют отношения отображения, то, напротив, творение, подобное стихотворению К. Ф. Мейера «Римский фонтан»[9], блестяще подтверждает взгляд, будто творение отображает действительно наличное:

луч воды поднимается и, падая, наполняет овал мраморной чаши, которая, скрываясь за зыбкой пеной, изливается на дно второй чаши; вторая, наливаясь до краев, подает третьей свой спокойно льющийся поток, так каждая вместе принимает и дарит, струится и покоится.

Здесь ни срисован поэтическими средствами какой-либо действительно наличествующий фонтан, ни воспроизведена всеобщая сущность римского фонтана. Но истина положена здесь в творение. Какая же истина совершается в творении? Может ли вообще истина совершаться и быть совершительной — исторически совершающейся? Ведь истина, говорят нам, — вне времени, над временем.

Мы стремимся отыскать действительность художественного творения, чтобы в ней действительно обрести правящее в творении искусство. Но самое ближайшее действительное в творении — это, как мы установили, его вещный под-остов. Чтобы постичь такую вещность, недостаточно традиционных понятий о вещи; ибо эти понятия сами проходят мимо сущности вещного. Преобладающее понятие о вещи, понимающее вещь как сформированное вещество, взято даже не из сущности вещи, а из сущности изделия. И к тому же оказалось, что дельность изделия с давних пор занимала своеобразное преимущественное положение при истолковании сущего. Это преимущественное положение изделия, до сих пор особо не осмысленное, послужило нам намеком на то, что мы должны заново задаться вопросом о сути «сделанного», избегая теперь любых привычных толкований.

Что такое изделие, о том сказало нам художественное творе-

ние. И здесь, как бы между делом, вышло в свет, что же такое творится в творении, а именно творится раскрытие сущего в его бытии — творится совершение истины. Но если действительность творения можно определить только тем, что в нем творится, как же обстоит дело с нашим намерением обратиться к действительному творению в его действительности? Мы ошибались и шли неверным путем, пока предполагали действительность творения в его вещном поде-остове. Теперь же мы стоим на пороге знаменательного итога наших наблюдений, если его можно называть итогом. А именно проясняется двоякое:

во-первых, господствующих понятий о вещи недостаточно для того, чтобы постигнуть суть вещного в творении;

во-вторых, вещный под-остов, который мы намеревались постигнуть именно как ближайшим образом действительное в творении, как раз в таком-то своем виде совсем не принадлежит творению.

Как только мы начинаем настраиваться на подобного рода действительность в творении, мы незаметно для самих себя уже берем творение как некое изделие, за которым помимо пода-остова признаем еще и некий верх-надстройку, долженствующую содержать в себе все художественное. Но творение не есть изделие, только, помимо всего прочего, снабженное прилепившейся к нему эстетической ценностью. Творение далеко от того, чтобы быть таким, точно так же как и просто вещь далека от того, чтобы быть изделием, только лишенным своего подлинного характера — служебности и изготовленности.

Наша постановка вопроса о творении поколеблена в самих своих основах, поскольку оказалось, что мы наполовину спрашивали о вещи, наполовину об изделии. Но это не мы придумали — так ставить вопрос. Так ставит вопрос вообще вся эстетика. Способ, каким эстетика заранее видит художественное творение, подчинен традиционному истолкованию всего сущего. Однако существенное не в том, что общепринятая постановка вопроса поколеблена в своих основах. Важно, что у нас открылись глаза и что теперь видно: только тогда мы ближе подойдем к творческой сути творения, к дельности изделия, к вещности вещи, когда начнем мыслить бытие сущего. А для этого необходимо, чтобы пали препоны само собой разумеющегося, чтобы привычные мнимые понятия были отставлены в сторону. Для этого нам пришлось идти кружным путем. А кружной путь и выводит нас на тот, что поведет к определению вещности в творении. Ведь нельзя отрицать вещное в творении; нужно только, чтобы это вещное, если уж оно принадлежит к бытию творения творением, мыслилось на основе творческого. Но если так, то путь к определению вещной действительности ведет не через вещь к творению, а, наоборот, через творение к вещи.

Художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего. В художественном творении истина

сущего полагает себя в творение. Искусство есть такое полагание истины в творение. Что же такое есть истина, что временами она открывается, сбываясь как искусство? Что такое это «полагание себя в творение»?

ТВОРЕНИЕ И ИСТИНА

Исток художественного творения есть искусство. Но что такое искусство? Действительность искусства — в творении. Поэтому мы прежде всего стремились найти действительность творения. В чем состоит действительность творения? Художественные творения непрестанно, хотя и совершенно по-разному, выявляют свою вещность. Попытка постигнуть эту вещность с помощью общепринятых понятий о вещи не увенчалась успехом. Не только потому, что эти понятия о вещи не способны схватить самое вещность, но и потому, что, спрашивая о вещном поде-остове творения, мы принуждаем творение к поспешности, из-за чего заслоняем себе подступы к его бытию творением. Вообще, нельзя судить о вещном в творении, доколе творение не явилось со всей отчетливостью в своей чистой само-стоятельности. Но бывает ли доступно творение как таковое? Чтобы оно было доступно как таковое, нужно было бы высвободить творение из связей со всем иным, что не есть само творение, и дать ему покоиться самому по себе и для себя. Но ведь самое глубокое стремление художника и направлено на это; завершенное творение отпускается благодаря ему в свое чистое само-стояние. Как раз в большом искусстве, а речь идет только о нем, художник остается чем-то безразличным по сравнению с самим творением, он бывает почти подобен некоему уничтожающемуся по мере созидания проходу, по которому про-исходит творение.

Творения расставлены и развешаны на выставках, в художественных собраниях. Но разве как творения, как таковые? Быть может, они уже стали здесь предметами суеты и предприимчивости художественной жизни? Творения здесь доступны и для общественного и для индивидуального потребления, для наслаждения ими. Администрация учреждений берет на себя заботу о сохранности творений. Знатоки и критики искусства ими занимаются. Торговля художественными предметами печется об их сбыте. Искусствоведение превращает творения в предмет особой науки. А сами творения — встречаются ли они нам во всей этой многообразной деятельной суете?

Эгинские мраморы Мюнхенского собрания[10], «Антигона» Софокла в лучшем критическом издании — как творения они всякий раз вырваны из присущего им сущностного пространства. Как бы велико ни было их достоинство и производимое ими впечатление, как бы хорошо они ни сохранились, как бы ни верна была их интерпретация, само перенесение в художественное собрание уже исторгло их из их мира. И как бы ни старались мы превозмочь такое перенесение их, как бы ни старались мы избежать его, при-

езжая, например, в Пестум, чтобы увидеть здесь стоящий на своем месте храм, или в Бамберг, чтобы увидеть здесь стоящий на своем месте собор [11], — сам мир наличествующих творений уже распался.

Изъятие из мира и распадение мира необратимы. Творения уже не те, какими они были. Правда, они встречаются с нами, но встречаются как былые творения. Былые творения, они предстают перед нами, находясь в области традиции и в области сохранения. И впредь они лишь предстают — они пред-меты. Их пред-стояние есть, правда, следствие былого их самостояния в себе самих, но оно уже не есть это самостояние. Последнее оставило их. Предприимчивость художественной жизни — сколь бы насыщенной ни была она, как бы ни суетились тут ради самих творений — способна достичь лишь этого предметного предстояния творений. Но не в том их бытие творениями.

Однако продолжает ли творение быть творением, если оно стоит вне всяких связей? Разве не принадлежит самому творению то, что оно заключено внутри связей? Безусловно. Остается только спросить, что же это за связи? Чему принадлежит творение? Как таковое — единственно той области, которая раскрывается через его посредство. Ибо бытие творения творением бытийствует, и бытийствует только в таком раскрытии. Мы говорим, что в творении творится совершение истины. Указание на картину Ван Гога было попыткой найти слова для такого совершения. При взгляде на это совершение встал вопрос: что есть истина и как может совершаться истина? Мы зададимся теперь этим вопросом об истине перед лицом творения. Но чтобы сродниться с тем, что заключено в этом вопросе, нужно, чтобы вновь стало зримым для нас совершение истины в творении. Для такой попытки мы с намерением выбрали творение, не причисляемое к искусству изображения.

Творение зодчества, греческий храм, ничего не отображает. Он просто стоит в долине, перерезанной оврагами и ущельями. Он заключает в себе облик бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик бога через открытую колоннаду выступал в священную округу храма. Посредством храма бог пребывает в храме. И это пребывание бога само по себе есть эта простирающаяся и замыкающаяся в своих пределах священная округа. Храм и округа храма не теряются в неопределенности очертаний. Творение храма слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы человеческого племени. Владычественный простор этих разверстых связей есть мир народа в его историческом совершении. Из этих просторов, в этих просторах народ впервые возвращается к самому себе, дабы исполнить свое предназначение.

Стоя на своем месте, творение зодчества покоится на каменном основании скалы. И это покойное возлежание храма почер-

пает из глубины скалы ее неуклюжую, но ни к чему не испытывающую напора зиждительность. Стоя на своем месте, творение зодчества выстаивает перед бурей, проносящейся над ним и обрушивающейся на него, и тем самым являет бурю подвластной себе. Камни, блещущие и сверкающие, кажется, только по милости солнца, впервые выявляют свет дня, и широту небес, и мрак ночи. Прочное и недвижное, вздымающееся ввысь здание зримыми делает незримые воздушные пространства. Непоколебленность творения сшибается с волнением прибоя, и в неприступном покое храма является на свет неистовство морской стихии. Дерево и трава, орел и бык, змея и цикада — все они сначала входят в свой, отличный от других устойчивый облик и тогда являются на свет тем, что они суть. Такой выход наружу, такое распускание-расцветание как таковое и все это в целом греки называли physis [12]. Фюсис вместе с тем просветляет все, на чем основывает человек свое жительство. Мы эту основу именуем *землею*. С тем, что разумеет здесь это слово, не следует смешивать ни представление о почве, ни даже астрономическое представление о планете. Земля — то, внутрь чего распускание-расцветание прячет все распускающееся как таковое. В распускающемся бытийствует земля — прячущая и сокрывающая.

Стоя на своем месте, творение храма раскрывает свой мир и ставит его назад на землю, которая тем самым впервые выходит наружу как основа и родной кров. Но никогда не бывает так, чтобы наличествовали и были известны люди и животные, растения и вещи и чтобы затем, между делом, эти люди и животные, растения и вещи стали бы еще представлять подходящее окружение для храма, который в один прекрасный день прибавится к числу всего пребывающего. Мы скорее приблизимся ко всему, что *есть*, если перевернем весь порядок — при условии, правда, что мы будем способны рассмотреть, *что* и *как* повернется к нам и как все по-иному повернется к нам. Ибо простое переворачивание отношений само по себе ни к чему не приведет.

Стоя на своем месте, храм впервые придает вещам их вид, а людям впервые дарует взгляд на самих себя. И такой вид и такой взгляд до тех пор остается разверстым, пока творение остается творением и пока бог не оставил его. То же самое и скульптурное изображение бога, которое посвящает ему победитель игр. Бог изображается не для того, чтобы легче было принять к сведению, как он выглядит; изображение — это творение, которое дает богу пребывать, а потому само *есть* бог. То же самое и творение слова. В трагедии ничто не выводится и не представляется на сцене, но в ней вершится борьба новых богов против старых богов. Творение языка, воздвигаясь в сказании народа, не повествует об этой борьбе, а так преобразует сказание народа, что всякое существенное слово борется теперь этой борьбой и ставит перед выбором, что́ свято, а что́ скверно, что́ велико, а что́ мало, что́ доблестно, а что́ малодушно, что́ благородно, а что́ нестойко, что́ господин, а что́ слуга (ср. фр. 53 Гераклита [13]).

Так в чем же состоит бытие творения творением? Проясним прежде всего две сущностные черты творения, постоянно имея в виду все то, что только что было указано в малообработанном виде. Мы будем исходить из того, что находится на переднем плане творческого бытия, из давно нам известного, из вещности, на которую опирается наше привычное отношение к творению.

Когда творение помещается в художественном собрании, размещается на выставке, о нем говорят, что оно выставлено. Но это выставление существенно отлично от выставления в другом смысле — от воздвижения: когда сооружают памятник, воздвигают здание, ставят на празднестве трагедию. Такое выставление — это восставление, воздвижение в смысле освящения, восславления. Восставлять — не то же самое, что располагать. Освящать — значит святить в том смысле, что в творческом воздвижении все священное раскрывается именно как священное и бог призывается в разверстые просторы своего пребывания. Освящению принадлежит славление как достойное воздаяние достоинству и светлому блеску бога. Достоинство и блеск не суть свойства, за которыми и наряду с которыми стоит бог, но бог пребывает в достоинстве и блеске. В отблеске этого блеска блестит, то есть просветляется, мир, как назвали мы его. Воздвигать — значит разверзать правое — в смысле правила, или меры, в качестве которой правит все существенное. Но почему же восставление творения есть правое воздвижение, освящающее и славящее? Потому, что этого требует творение в своем бытии творением. Но как же творение приходит к тому, чтобы требовать такого восставления? Само творение в своем бытии творением есть творение восставляющее и воздвигающее. Что же восставляет творение как творение? Воздымаясь и высясь в себе, творение растворяет *мир* и удерживает этот мир во владычественной правоте пребывания.

Быть творением — значит восставлять свой мир. Что же это такое — мир? Указав на храм, мы издалека показали и на мир. На том пути, по которому мы должны идти сейчас, лишь издали можно показать, что такое мир. И даже при этом нужно ограничиться лишь тем, чтобы отмести все то, что наиболее способно ввести в заблуждение сущностный взгляд на мир.

Мир не простое скопление наличествующих счетных и несчетных, знакомых и незнакомых вещей. Но мир — это и не воображаемая рамка, добавляемая к сумме всего наличествующего. *Мир бытийствует,* и в своем бытийствовании он бытийнее всего того осязаемого и внятного, что мы принимаем за родное себе. Мир не бывает предметом — он есть та непредметность, которой мы подвластны, доколе круговращения рождения и смерти, благословения и проклятия отторгают нас вовнутрь бытия. Где выносятся сущностные решения нашего исторического совершения, где мы следуем или перестаем следовать им, где мы не осознаем их и вновь их испрашиваем — везде, всюду бытийствует мир. Для камня нет мира. И для растения, и для животного тоже нет мира — они принадлежат неявному напору своего окружения, ко-

торому послушествуют, будучи ввергнуты в него. А у крестьянки, напротив, есть свой мир, поскольку она находится в разверстых просторах сущего. Изделие с его надежностью придает этому миру особую непременность и близость. Как только раскрывается мир, все вещи становятся по-своему близкими и далекими, долгими и короткими, узкими и широкими. В бытийствовании мира собрана та вместительность, откуда исходит хранительная милость богов, откуда мы тщетно ждем ее. И роковое отсутствие бога — тоже способ, каким бытийствует мир.

Творение, будучи творением, дает место просторам этой вместительности. Давать место просторам вместительности — значит здесь выпустить на волю вольность разверстых просторов и эту вольность устроить в ее сочлененности. Такое строение бытийствует на основе названного выше правого воздвижения. Творение, будучи творением, восставляет свой мир. Творение в своей разверстости содержит разверстость мира. Но восставление мира есть только одна сущностная черта в творческом бытии творения, черта, которую надлежало назвать здесь. Другую черту, относящуюся к тому же, мы попытаемся сделать зримой подобным же способом, равным образом исходя из переднего плана творения.

Если творение производится из такого-то вещества, из камня, дерева, железа, краски, слова, звука, то говорят, что оно состоит из этого вещества, то есть составлено из него. Но, подобно тому как творение требует своего восставления в смысле освящающего и славящего воздвижения, поскольку бытие творения творением состоит в восставлении мира, равным образом делается необходимым и составление, поскольку у самого бытия творения творением — характер составления. Творение, будучи творением, в своей сущности есть творение составляющее. Но что же составляет творение? Мы сумеем постигнуть это только тогда, когда исследуем само составление творений — то, что лежит на поверхности.

Бытию творения принадлежит восставление мира. Какова же сущность вещества, из которого творится творение, материала, как называют его обычно, если осмыслить эту сущность в горизонте такого определения? Изделие, будучи определено служебностью и пригодностью, само принимает в услужение вещество, из которого состоит. Изготовляя изделие, например, топор, пользуются камнем и используют его до конца: камень исчезает в своей служебности. И вещество тем лучше и тем более пригодно, чем беспрепятственнее исчезает оно в дельности изделия. А в творении храма, напротив, вещество не исчезает, когда храм восставляет свой мир, но как раз впервые выходит в разверстые просторы мира этого творения: скала приходит к своей зиждительности и к своей упокоенности и тем самым впервые становится скалой; металлы приходят к тому, что начинают блестеть и мерцать, краски — к тому, что начинают светиться, звуки — звучать, слова — сказываться. Все это выходит на свет, как только творение возвращается назад в тяжеловесность и громадность камня, в

прочность и гибкость дерева, в твердость и блеск железа, в светлоту и темноту краски, в звучание звука и в именующую силу слова.

То, куда возвращается творение, то, что при этом выходит на свет, мы назвали землей. Земля есть земля, выходящая наружу, и земля сокрывающая. Земля есть земля, труждающаяся без труда, ни к чему не испытывающая напора. На земле и в земле основывает человек в его историческом совершении свое жительство и свой кров в этом мире. Творение восставляет свой мир и составляет землю. Составление следует здесь понимать в буквальном смысле слова. Творение вдвигает землю в разверстые просторы своего мира и удерживает землю в них. *Творение дает земле быть землею.*

Но почему это составление земли должно происходить таким образом, что творение возвращается назад в нее? Что такое земля, что именно таким способом она оказывается в несокрытом? Камень наваливается всем своим весом, возвещая о своей тяжести. Но, лежа перед нами, он не дает нам внедряться в его тяжесть. Если мы попытаемся расколоть скалу, она в осколках своих не явит нам своего нутра, своей разверстости. Расколотый камень тотчас же вернется в громоздкость своего тяжелого возлежания и в прежнюю плотность отдельных своих кусков. А если мы попытаемся схватить и постигнуть его иным путем и, например, положим камень на весы, то этим мы только исчислим его вес. И такое, возможно, очень точное определение камня останется числом, тогда как тяжесть его возлежания уже ускользнула от нас. Краска вспыхивает и исчерпывается своим свечением. А если мы начнем рассудительно измерять ее и разложим на число колебаний, она уже исчезла для нас. Она является нам лишь постольку, поскольку остается нерастворенной и неизъясненной. Земля такова, что всякое стремление внедриться в нее разбивается о нее же самое. Земля такова, что всякую настойчивость исчисления она обращает в разрушение. Как бы ни кичилась разрушительная настойчивость видимостью своей власти, видимостью развития и прогресса в облике научно-технического опредмечивания природы, эти власть и господство навеки останутся бессилием желаний. В своей открытой просветленности земля как таковая является лишь тогда, когда она принимается и охраняется как земля сущностно не размыкаемая, ибо она отступает перед всяким размыканием и таким образом постоянно удерживает себя в затворенной замкнутости. Все земные вещи, сама земля в целом вливаются в одно текучее и переменчивое единогласие. Но, вливаясь, они не сливаются. Здесь течет покойный в самом себе поток разграничения — все пребывающее он вводит в пределы его пребывания. И так в каждой из замыкающихся вещей заключено одно и то же неведение себя. Земля есть земля сущностно замыкающаяся. Составлять землю — значит приводить ее в просторы разверстого как самозамкнутость.

Творение и осуществляет такое составление земли, возвраща-

ясь назад вовнутрь земли. Но самозамыкание земли — это не однообразная и недвижная занавешенность ее; самозамкнутость земли развертывается в неисчерпаемую полноту простых способов и простых обликов. Правда, скульптор пользуется камнем точно так же, как, по-своему, пользуется им и каменщик. Но, пользуясь камнем, он не использует камень до конца. В какой-то мере это бывает лишь тогда, когда творение не удалось скульптору. И художник тоже пользуется краской, но пользуется так, что краска не истрачивается, а как раз впервые начинает светиться. Правда, и поэт пользуется словом, но пользуется не так, как обычно говорят и пишут люди, которым приходится растрачивать слова, а пользуется так, что слово впервые поистине становится и остается словом.

И нигде в творении нет и следа вещества; оно не бытийствует в творении. И даже остается сомнительным, точно ли сущностное определение изделия схватывает его в его дельности, обозначая словами «вещество» и «материал» все, из чего оно состоит.

Восставление, воздвижение мира и составление земли суть две сущностные черты бытия творения творением. В единстве творческого бытия они принадлежат друг другу и взаимосвязаны. И это совокупное их единство мы стремимся отыскать, пытаясь осмыслить самостояние творения внутри его самого, пытаясь высказать в слове замкнутый и целокупный покой его упокоения в себе.

Однако, назвав эти сущностные черты творения, мы если и выделили в творении что-то верное, то скорее совершение, а отнюдь не покой; ибо что такое покой, как не противоположность движению? Покой — это, правда, не такая противоположность движению, которая исключает движение, но такая, которая вбирает в себя движение. Ибо только подвижное может покоиться. И каково движение, таков и покой. В движении как простой перемене телом своего местоположения покой есть, конечно, только крайний случай движения. Если покой вбирает в себя движение, то может быть такой покой, который будет внутренним сосредоточением движения, то есть будет наивысшей подвижностью, если, конечно, сам вид движения требует такого покоя. Именно таков покой творения, покоящегося внутри самого себя. И поэтому мы подойдем ближе к такому покою, если нам удастся схватить и постигнуть во всей ее целокупности подвижность совершения в творческом бытии. Поэтому мы спросим: какую же связь в самом творении выявляют восставление мира и составление земли?

Мир есть разверзающаяся разверстость широких путей простых и сущностных решений в судьбе народа в его историческом совершении. Земля есть выход на свет постоянно замыкающегося, тем самым укрывающего и прячущего себя, того, что ни к чему не испытывает напора. Мир и земля сущностно отличны друг от друга и, однако, никогда не разделены. Мир основывает себя на земле, а земля пронизывает мир своим воздыманием в нем. Но сопряженность мира и земли отнюдь не прозябает в пустом

единстве противоположностей, которым нет дела друг до друга. Мир, возлежа на земле, стремится вывести ее из ее пределов. Как мир разверзающийся, он не терпит ничего затворенного. А земля, будучи землей укрывающей, склонна к тому, чтобы вбирать в себя и удерживать в себе мир.

Противостояние мира и земли есть спор между миром и землею Но слишком легко извратить сущность спора, смешав его с ссорой и перебранкой, когда спор понимается только как нарушение, как разрушение. В споре сущностном спорящие силы поднимают одна другую до самоутверждения их сущности. А самоутверждение сущности никогда не бывает упрямствованием, застывающим на случайном своем состоянии, а, напротив, самоутверждение есть отказ от себя, предающийся сокрытой изначальности истока своего бытия В споре одно поднимает дру́гое над собой. И так спор становится все более острым и все более становится спором в собственном смысле слова. И чем сильнее разжигается спор, стремясь превзойти самого себя, тем непримиримее спорящие силы в своем буйствовании устремляются к проникновенности своей простой приверженности друг другу. Земля не обходится без разверстых просторов мира, иначе сама же она не сможет явиться как земля в высвобожденном напоре своей затворяющейся замкнутости. И мир тоже не может отлететь прочь от земли, иначе сам же он не сможет, будучи правящим простором и кругом всего того, что суждено в существенном, основываться на некоей предрешенности.

Творение, восставляя мир и составляя землю, учреждает этот спор Но такое учреждение спора совершается не затем, чтобы творение сразу же подавляло и усмиряло спор видимостью согласия, а затем, чтобы спор и впредь оставался спором. Творение, восставляя мир и составляя землю, вершит этот спор. Бытие творения состоит в веде́нии спора мира и земли. А поскольку спор этот до предела разгорается в цельности проникновенно спорящих сил, по мере веде́ния спора совершается целокупное единство творения. Веде́ние спора есть постоянно разжигающееся и бьющее через край сосредоточение подвижности творения. В проникновенности спора обретает свою сущность покой покоящегося в себе самом творения

И только в этом покое творения мы можем рассмотреть, что творится в творении. До сих пор утверждение, будто в художественном творении истина полагает себя в творение, было лишь предвосхищающим дальнейшее утверждением. Так насколько же верно, что в бытии творения творением, то есть, скажем теперь, в веде́нии спора земли и мира, совершается истина? Что есть истина?

Сколь мало и сколь темно наше ве́дение сущности истины, показывает небрежность, с какой мы пользуемся этим важнейшим словом Под истиной обычно разумеют ту или иную истину. А это значит — нечто истинное. Им может быть познанное, то есть то, что выражается тем или иным суждением. Но истинным

мы называем не только суждение, но и нечто существующее, действительно существующее. Что же подразумевает здесь «действительность»? Действительным у нас считается то, что существует по истине — поистине. Истинно значит то, что отвечает чему-то действительному, и то, что существует по истине. Круг вновь замкнулся.

Что значит «по истине»? Истина есть сущность всего истинного. А что мы имеем в виду, говоря «сущность»? Сущностью у нас обычно считается то общее, в чем сходится все истинное. Сущность раскрывается в родовом понятии и во всеобщем понятии, представляющем то единое, что равно значимо для многого. Но эта равно-значная сущность (существо в смысле essentia) на самом деле — несущественная сущность. В чем же состоит существенная сущность чего-либо? По-видимому, она покоится в том, что́ *есть* сущее по истине. Истинная сущность чего-либо определяется истинным бытием такого-то сущего, его истиной. Но сейчас мы стремимся найти не истину сущности, а сущность истины. Обнаруживается небезынтересное переплетение понятий. Только ли нечто занимательное в таком переплетении, только ли пустота изысканной игры в понятия или, может быть, — это бездна?

Истина подразумевает сущность истинного. Мы мыслим истину, вспоминая греческое слово alētheia, и потому мыслим ее как несокрытость сущего. Но определяет ли это сущность истины? Не выдаем ли мы простое изменение словоупотребления — «несокрытость» вместо «истины» — за обозначение самой сути дела? Конечно, перемена наименования остается простой переменой до тех пор, пока мы не постигнем, что́ должно совершиться, чтобы мы принуждены были выражать *сущность* истины словом «несокрытость». Нужно ли для этого возобновление греческой философии? Нет, не нужно. Такое возобновление, пусть бы невозможное и стало возможным, не сослужило бы нам службы: ибо скрытая история греческой философии с самого своего начала состоит в том, что она перестает отвечать сущности истины, сущности, вспыхнувшей в слове alētheia, и все свое говорение о сущности истины все более и более вынуждена переводить в обсуждение вторичной сущности истины. И так получается, что сущность истины как alētheia не продумана ни греческой мыслью, ни тем более всей последующей философией. Несокрытость — это во всем греческом бытии самое сокрытое для мысли, но вместе с тем нечто с самого начала определяющее пребывание всего пребывающего.

Отчего же не довольствоваться нам сущностью истины, ставшей привычной для нас за века? Истина еще и теперь, и уже с давних пор, обозначает согласие между познанием и познаваемым. Но ведь само познаваемое как таковое должно же показаться, явиться, с тем чтобы познание и суждение, формующее и высказывающее это познание, могло примениться и примериться к познаваемому и чтобы само познаваемое могло обладать обязательностью для суждения. Как же может показаться, явиться

познаваемое, если оно не способно выступать на свет, если само оно не установилось в несокрытом? Суждение истинно, когда оно направляется по несокрытому, то есть по истинному. Истинность суждения всегда бывает такой и только такой правильностью. Так называемые критические понятия об истине, исходящие, начиная с Декарта, из истины как достоверности, суть лишь преобразования определения истины как правильности Эта привычная для нас сущность истины, правильность представлений, целиком и полностью зависит от истины как несокрытости сущего.

Если мы сейчас вообще понимаем истину как несокрытость, то мы не просто прибегаем к более дословному переводу греческого слова, но задумываемся над всем тем неосмысленным и непостигнутым, что лежит в основе привычного для нас и потому уже издержанного понимания сущности истины как правильности. Иногда, впрочем, списходят до того, чтобы признать, что для подтверждения и для постижения правильности (истины) высказывания, вполне естественно, нужно обратиться к тому, что уже очевидно. Такую предпосылку действительно нельзя обойти. Пока мы говорим и рассуждаем так, мы все еще продолжаем понимать истину как некую правильность, которая, правда, требует некоторой предпосылки, но бог весть, как и почему.

Однако не сами мы предпосылаем несокрытость сущего, но сама несокрытость сущего (бытие, то есть событие рас-творения) предопределяет такую нашу сущность, что мы при всех наших представлениях постоянно выставлены в несокрытость и зависим от нее. Не только то, *по чему* направляется познание, уже так или иначе неизбежно несокрыто, но и вся та *область,* в какой происходит это «направление познания», равным образом как и то познание, для которого очевидным становится это приспособление суждения к познаваемому, все это в целом необходимо уже должно разыгрываться в незатворенности. И со всеми нашими правильными представлениями мы ровным счетом никуда не ушли бы и даже не могли бы вообще предпосылать ничего такого, чем, как мы полагаем, направляется наше познание, если бы несокрытость сущего еще прежде того не выставила нас в тот просвет, в какой вступает и какой оставляет все сущее.

Но как же это происходит? Как совершается истина, будучи несокрытостью? Сначала нужно более отчетливо сказать, что такое сама несокрытость.

Вещи суть и люди суть, дары и жертвоприношения суть, животные и растения суть, изделия и творения суть. Все сущее — в этом бытии. И через все бытие проходит тайная зававесь, разделяющая, как сужденная им доля, все божеское и все противное богам. Многим, что есть среди сущего, не может овладеть человек И лишь немногое познается им. Все известное остается известным приблизительно, всякое владение — владением непрочным. И сущее никогда не бывает, как может показаться, нашей поделкой или тем более нашим представлением. Если все это целое мы помыслим в его целокупности, тогда, как кажется, мы по-

стигаем все, что только есть, сколь бы грубо мы ни постигали.

Однако совершается и нечто иное — над сущим и поверх сущего, но не в сторону от него, а предшествуя ему. Посреди сущего в целом бытийствует открытое место. Это просвет. Если мыслить его исходя из сущего, то он бытийственнее всего сущего. Поэтому не зияющая средина окружена сущим, а, напротив, просветляющая средина окружает все сущее, кружа вокруг сущего, как ничто [14], которого мы почти не знаем.

Сущее лишь тогда может быть сущим, когда оно вступает и выступает в просветленность просвета. Только просвет дарует нам, людям, и обеспечивает доступ к сущему — к сущему, которое не то самое, что мы, и к сущему, которое есть мы сами. Благодаря просвету сущее в известной, притом различной, мере бывает несокрытым. Да и *сокрытым* сущее может быть лишь в просторах просветленного. Всякое сущее блюдет эту странную и своеобразную супротивность пребывания, при том постоянно удерживая себя в сокрытости. Просвет, в который вступает сущее, есть в себе самом одновременно и затворение. Затворение правит посреди сущего — притом двояким образом.

Сущее отказывает нам в себе — за исключением только одного, по видимости самого малого, что мы скорее всего улавливаем, когда способны бываем сказать о сущем всего лишь то, что сущее есть. Сокрытие как отказ — это не только предел познания, не только такой-то предел, но и начало просветления просветляемого. А одновременно сокрытие, хотя и иным способом, находится внутри просветленного. Сущее заслоняет сущее, одно затемняет другое, ближнее загораживает дальнее, малое застилает великое, отдельное забывает все. И здесь сокрытие тоже не есть *просто отказ* — сущее, *вообще говоря*, является, *но выдает себя* за нечто иное по сравнению с тем, что оно есть. Такое сокрытие есть притворство. Если бы сущее не заслоняло сущее и не притворствовало, то и мы не могли бы проходить мимо сущего, пропускать его мимо глаз и мимо ушей, и мы не могли бы проступаться и уж тем более не могли бы забываться. Сущее может обманывать, будучи видимостью, — вот условие того, что мы можем обманываться, а не наоборот. Сокрытие может быть отказом, а может быть только притворением сущего. И у нас никогда нет уверенности, заказывает ли себя сущее или притворяет. Само затворение затворяется и притворяется, затворствует и притворствует. А это значит: открытое место посреди сущего никогда не бывает раз и навсегда данной неизменной сценой, где вечно поднят занавес и где разыгрывается игра сущего. Напротив, просветление и совершается только как такое двоякое сокрытие-затворение [15]. Несокрытость сущего никогда не бывает неким только наличествующим состоянием — несокрытость сущего есть совершение. Несокрытость (истина) не есть ни свойство какого бы то ни было сущего, ни свойство суждений.

В самой ближайшей к нам округе сущего мы видим свой родной кров. Сущее здесь привычно и обыденно, это знакомое, по-

ложительное, «бывалое» сущее. И все же сквозь просвет сквозит постоянное затворение в двойном своем облике отказа и притворства. Все «бывалое» в глубине своей небывало-огромно — небывало-страшно. Сущностью истины, то есть несокрытости, правит отвергающая неприступность. Такая отвергающая неприступность не есть какой-либо недостаток или порок, как было бы, будь истина несокрытостью без всякого остатка, несокрытостью, опроставшейся от всего затворенного. Если бы истина могла стать такой, она не была бы сама собой. *Сущности истины, то есть несокрытости, принадлежит отвергающая неприступность двоякого сокрытия.* Истина в своей сущности есть не́истина [16]. Итак, нужно сказать, сказать с чрезмерной даже резкостью, что несокрытости как просветлению принадлежит отвергающая неприступность сокрытия. Однако суждение: сущность истины есть не́истина отнюдь не утверждает, что истина в глубине своей есть ложь. Равным образом это суждение не подразумевает и того, что истина никогда не бывает сама собой, а в согласии с представлениями диалектики всегда есть и своя противоположность. Истина бытийствует как она сама, коль скоро затворяющая неприступность отказа определяет всякой просве́тленности ее постоянное проистекание, а затворяющая неприступность притворствования отмеряет всякой просветленности неослабную остроту заблуждения. Затворяющей неприступностью названо здесь то противонаправленное, что заключено в сущности истины между просветом и сокрытием. Это противонаправленное есть противостояние в изначальном споре. Сущность истины есть в себе самой первозданный спор, спор за открытую средину, куда вступает и откуда, устанавливаясь внутри себя самого, выступает все сущее.

Эта открытость — она вершится посреди сущего. Ей присуща бытийная черта, которую мы уже назвали. Открытости принадлежат мир и земля. Но мир — это не просто открытое, соответствие просветлению, а земля — не просто затворенная замкнутость, соответствие сокрытию. Мир — это, напротив, просветление путей существенных правил, каким подчиняется любое решение. Но всякое решение основывается на чем-то неосвоенном, сокрытом, вводящем в заблуждение, иначе оно не было бы решением. А земля — это не просто затворенность, а то, что раскрывается, будучи самозамкнутостью. Мир и земля, каждое по себе, по своей сущности, спорят и оспариваются. И только так вступают они в спор просветления и сокрытия. Только мир пронизывает земля, и только на земле зиждется мир — коль скоро истина совершается как первозданный спор просветления и сокрытия. Но как же совершается истина? Наш ответ: она совершается немногими существенными способами. Один из способов, которым совершается истина, есть бытие творения творением. Творение, восставляя мир и составляя землю, ведет спор за несокрытость сущего в целом.

Храм стоит на своем месте, и благодаря этому совершается истина. Это не значит, что нечто верно передается и воспроизводится, — здесь сущее в целом приводится вовнутрь несокрытости

и удерживается в ней. А удерживать — значит здесь хранить и быть хранящим кровом. На картине Ван Гога совершается истина. Это не значит, что нечто наличествующее верно срисовано, но здесь открывается дельность башмаков — изделия, и таким образом сущее в целом, мир и земля в их противоборствовании, оказывается в несокрытости.

В творении творится сама истина, следовательно, не только вообще что-то истинное. Картина, являющая крестьянские башмаки, стихотворение, являющее в слове римский фонтан, — они не только изъявляют (если они что-то изъявляют), что́ есть такое-то сущее по отдельности, но они дают совершиться несокрытости как таковой — в отношении к сущему в целом. Чем с большей простотой и существенностью расходится в своей сущности изделие — башмаки, чем чище и неприкрашеннее расходится в своей сущности фонтан, с тем большей непосредственностью и привлекательностью становится все сущее, множа свою бытийственность. А тогда просветляется сокрывающееся бытие. Такая светлота встраивает свое сияние вовнутрь творения. Сияние, встроенное вовнутрь творения, есть прекрасное. *Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость.*

Теперь сущность истины постигнута с большей отчетливостью в некоторых аспектах. А потому должно стать яснее, что же творится в творении. Однако и теперь ставшее очевидным и зримым бытие творения творением ничего не говорит нам о той действительности, что ближайшим образом навязывается нам в творении, — о вещном в творении. И может показаться, что в своем исключительном намерении с наивозможной чистотой постигнуть самостояние творения в нем самом мы полностью упустили из виду то, что творение всегда остается творением, то есть чем-то сотворенным. Если что-то и отличает творение именно как творение, так это созданность. Коль скоро творение создается, а созидание требует посредующего материала, в котором и из которого создается творение, вовнутрь творения входит и вещность. Это бесспорно. Но все же остается вопрос: каким образом созданность принадлежит творению? Этот вопрос можно осветить, когда прояснятся два других.

1. Что называется здесь созданностью и созиданием в отличие от изготовления и готовности?

2. Какова глубочайшая сущность самого творчества, которой только и можно измерить, в какой степени созданность принадлежит творению и в какой степени она определяет бытие творения творением?

Созидание всегда мыслится здесь в своем отношении к творению. Сущности творения принадлежит совершение истины. Сущность созидания мы определяем по связи с сущностью истины как несокрытости сущего. Принадлежность созданности творению может быть освещена только после того, как мы еще более изначально высветлим сущность истины. Вновь встает вопрос об истине и о ее сущности.

Мы должны еще раз задаться этим вопросом, если только хотим, чтобы суждение: в творении творится истина — не осталось простым заверением.

Мы должны теперь поставить свой вопрос еще более существенно: в какой степени в сущности истины вообще заключено тяготение к чему-либо подобному творению? Какова сущность истины, если ее можно, а при определенных условиях даже должно полагать в творение, чтобы она оставалась истиной? Но ведь полагание истины в творение мы определили выше как сущность искусства. Поэтому последний из поставленных нами вопросов будет звучать теперь так:

Что́ такое истина, что она может и даже должна совершаться как искусство? В какой степени вообще *есть* искусство?

ИСТИНА И ИСКУССТВО

Исток художественного творения и художника есть искусство. Исток есть про-исхождение сущности, в какой бытийствует бытие такого-то сущего. Что есть искусство? Мы его сущность отыскиваем в действительном творении. Действительность искусства определена была по тому, что творится в творении, по совершению истины. Это совершение мы мыслим как веде́ние спора мира и земли. В совокупной подвижности оспаривания бытийствует покой. Здесь основа самопокоящегося творения.

В творении творит совершение истины. Но что так творит в творении, то уже творит-ся внутри творения. И тем самым уже предполагается, что действительное творение — носитель такого совершения. Немедленно вновь перед нами встает вопрос о вещности наличного творения. И наконец, становится ясным одно: как бы усердно ни вопрошали мы о самостоянии творения, мы все равно пройдем мимо его действительности, если не согласимся рассматривать творение как творение, сотворенное в действительности. А рассматривать его так напрашивается первым делом — ибо в слове «творение» мы расслышим сотворенность. Творческое в творении состоит в том, что оно создано художником. Может показаться весьма удивительным то, что это первым делом напрашивающееся, все проясняющее определение творения приводится у нас только теперь.

Но созданность творения можно очевидным образом понять только исходя из самого протекания созидания. Итак, под давлением обстоятельств самого дела, мы, если мы хотим отыскать исток художественного творения, вынуждены все же согласиться с тем, чтобы обратиться к деятельности художника. Попытка определить бытие творения творением лишь по самому творению как таковому оказывается невыполнимой.

Отвлекаясь теперь от творения и обращаясь к сущности созидания, мы все же хотели бы сохранить и знание всего того, что было сказано об изображении крестьянских башмаков и затем о греческом храме.

Созидать, думаем мы, значит производить на свет. Но ведь изготовляя изделие, тоже производят. Однако ремесло (Handwerk), рукомесло, не создает творений (Werk — вот занимательная игра языка), не создает, даже если положенным образом отличать ручную работу от фабричного товара. Но почему же производить-созидать не то же самое, что производить-изготовлять; в чем тут отличие? Насколько легко мы на словах отделяем созидание творений и изготовление изделий, настолько же трудно проследить оба способа про-изведения в соответствующих им сущностных характеристиках. Если следовать видимости, то в деятельности гончара и скульптора, столяра и художника мы обнаруживаем одинаковую установку. Созидание творений само по себе требует рукомесла. Большие художники превыше всего ценят рукомесленное умение. Именно они, в совершенстве владея своим ремеслом, требуют тщательного овладения таким умением. Именно они более других стараются о постоянном совершенствовании умения. Очень часто указывали на то, что греки, знавшие толк в творениях искусства, применяли одно и то же слово technē как к ремеслу, так и к искусству, а ремесленника и художника одинаково именовали technitēs.

Поэтому кажется уместным определить сущность созидания исходя из ремесленной стороны. Но как раз указание на словоупотребление греков, которое дает имя их постижению сути созидания, заставляет нас призадуматься. Сколь распространенным и сколь очевидным ни было бы указание на принятое у греков наименование ремесла и искусства одним и тем же словом, указание это все равно не перестает быть поверхностным и сбивающим с толку; ибо technē вовсе не обозначает ни ремесла, ни искусства и уже тем более не обозначает ничего технического в нашем теперешнем смысле, вообще не подразумевает какой-либо разновидности практического дела. Слово technē, напротив, именует один из способов ве́дения, а ве́дение значит, что нечто уже увидено в широком смысле слова «видеть», то есть значит, что нечто пребывающее воспринято, внято как таковое. Сущность ве́дения для греческой мысли покоится в alētheia, или же в раскрытии, растворении сущего. На этом раскрытии основывается, им руководствуется любая установка к сущему. Technē как ве́дение, постигнутое в согласии с греками, есть, следовательно, произведение на свет некоего сущего в том смысле, что нечто пребывающее как таковое выносится *из* закрытости *в* несокрытость его видимости [17]; technē никогда не обозначает какого-либо делания. Художник не потому technitēs, что он вместе с тем ремесленник, но потому, что как составление творения, так и составление изделия совершается как произведение на свет, когда сущее выдвигается из своего вида в свое пребывание. Но все это совершается посреди самобытно растущего сущего — physis. Наименование искусства словом technē отнюдь не свидетельствует в пользу того, что деятельность художника постигается с ее ремесленной стороны. Напротив, все, что в созидании творения выглядит как ремес-

ленное изготовление, на самом деле совсем иного рода. Такая деятельность насквозь определена сущностью созидания, она пронизана созиданием и погружена в него.

Как же иначе, пользуясь какой руководящей нитью, следует нам мыслить сущность созидания, если не руководствуясь ремеслом? Если не глядя на само созидаемое, на творение? Хотя творение и обретает свою действительность, будучи созидаемым, и, следовательно, в своей действительности зависит от доведения созидания до конца, все же сущность созидания определена сущностью самого творения. Хотя созданность творения сопряжена с деятельностью созидания, и созданность и созидание равно необходимо определены бытием творения творением. И теперь уж нас не удивит, что мы столь долго самым ближайшим образом занимались исключительно творением и только в самом конце в поле нашего зрения попала созданность. Если созданность, сотворенность, столь существенно принадлежит творению, как это можно расслышать в самом слове «творение», то нам остается только в еще более существенном смысле понять то, что до сих пор удавалось определить только как бытие творения творением.

Во взгляде на достигнутое нами сущностное определение творения, в соответствии с которым в творении творится совершение истины, мы можем охарактеризовать созидание как впускание вовнутрь производимого. Становление творения творением — это один из способов становления и совершения истины. В сущности истины заключено все Но что такое истина, что ей положено совершаться именно в созидаемом? В' какой степени из самих глубин истины идет это влечение к творению? Можно ли понять это исходя из самой сущности истины, насколько эта сущность прояснилась нам до сей поры?

Истина есть не́истина — постольку, поскольку ей принадлежит область еще не раскрытого — неоткровенного. В несокрытии-истине бытийствует и другое «нет» — двоякое недопускание-запрет. Как таковая, истина бытийствует в противостоянии просветления и двоякого сокрытия. Истина есть извечный изначальный спор, в каком искони, одним из способов веде́ния спора, оспаривается разверстость, в которую вступает и из которой выступает все, что являет и утверждает себя как сущее, и все, что отказывает в себе как сущем. Когда бы и как бы ни разгорался и ни совершался этот спор, в споре этом расходятся до противостояния друг другу спорящие — просветление и затворение. Так оспаривается разверстость просторов этого спора. Открытость открытого, то есть истина, может быть только тогда тем, что она есть, то есть вот *этой* открытостью, когда она устрояет себя и доколе она устрояет себя вовнутрь своей открытости И потому внутри открытости искони должно быть некое сущее, в каком открытость обретает свое стояние и свое постоянство. Открытость, располагаясь в этом открытом месте, содержит это сущее в его разверстом пребывании и выставляет его наружу. Полагание и располагание повсюду мыслится здесь в согласии со смыслом греческо-

го слова thesis, которое подразумевает восставление внутри несокрытости. Указывая же на открытость, устрояющуюся вовнутрь открытого, мысль затрагивает такую область, какая еще не может быть разобрана здесь. Поэтому отметим только одно: если сущность незатворенности сущего хотя бы каким-либо образом принадлежит самому бытию (ср. «Бытие и время», § 44), то бытие само по себе, исходя из своей сущности, допускает, чтобы совершилось поле разверстости (просветление места «здесь»), и размещает его как *такое* поле, в котором всякое сущее распускается-расцветает в своем своеобразии.

Истина совершается только одним способом, а именно она устрояет себя в споре, открывающемся из-за нее же самой, в поле ведéния этого спора. Поскольку истина есть противонаправленность просветления и затворения, то ей принадлежит устроение, как это названо у нас. Но до этого истина не наличествует где-то как таковая, — скажем, на небесах, — чтобы потом только разместиться еще где-нибудь среди сущего. Это уже потому невозможно, что только из разверстости сущего следует возможность какого бы то ни было размещения, любого «где-то», возможность места, исполненного пребывающим. Просветление разверстости и устроение вовнутрь разверстости принадлежат друг другу и взаимосвязаны. Это единая сущность совершающейся истины. И совершение это, слагаясь в историческое совершение, совершается многообразными способами.

Одним из существенных способов, каким истина устрояется в разверзаемом ею сущем, есть способ творящейся в творении истины, полагающейся вовнутрь творения. Другой способ, каким бытийствует истина, есть деяние, закладывающее основы государства. Еще один способ, когда начинает светиться истина, есть близость такого сущего, какое, вообще говоря, уже не есть что-либо сущее, но есть сущее из сущего. И еще один способ, каким полагается основа для истины, есть существенная жертва. Еще один способ, каким становится истина, есть вопрошающее мышление, которое мыслит бытие и дает имя вопрошающему бытию. Наука же, напротив, не есть изначальное совершение истины, но каждый раз есть разрабатывание уже разверстой области истины, а именно разрабатывание ее путем постижения и обоснования всего правильного как правильного возможного и правильного необходимого, что появляется в окру́ге истины. Если же наука, выходя за пределы правильного, приходит к истине и, таким образом, к существенному обнажению сущего как такового, она становится философией.

Поскольку сущности истины принадлежит устроение вовнутрь сущего и только так истина становится истиной, в сущности истины заключено *влечение к творению* как выдающейся возможности стать истиной, сущей среди сущего.

Устроение истины вовнутрь творения есть произведение на свет такого сущего, какого до сих пор еще не было и какого никогда не будет впредь. Это производимое сущее таким образом ставит-

ся в просторы разверстого, что только это самое производимое — подлежащее изведению — и просветляет разверстость просторов разверстого, в которое оно выходит. Когда такое производимое, сущее само по себе, есть изведение разверстости сущего, истины, произведенное бывает творением. Так производить — значит созидать, творить. Будучи таким изведением, произведение есть скорее восприятие и изъятие в пределах сопряженности с незатворенностью. Но в чем же состоит тогда созданность, сотворенность? Ее можно пояснить двумя существенными характеристиками.

Истина направляет себя вовнутрь творения. Истина бытийствует только как спор между просветлением и затворением в противонаправленности мира и земли. Истина, будучи спором мира и земли, внутренне стремится к тому, чтобы быть направленной вовнутрь творения. Поэтому спор не прекращается и не затухает в таком сущем, какое особо производится для этого, и спор не просто размещается в таком сущем, но спор как раз разгорается и разверзается изнутри такого сущего. Такое сущее должно поэтому внутри себя обладать сущностными чертами спора. Это спор за единство мира и земли. Мир, разверзаясь, предоставляет человечеству в его историческом совершении решать, изберет ли оно победу или поражение, благословение или проклятие, господство или рабство. Мир, распускаясь-расцветая, выводит на свет все нерешенное и безмерное и тем разверзает затворенную необходимость меры и решимости. Но как только разверзается мир, земля вздымается, пронизывая его. Она выявляется как земля, все держащая на себе, замыкающаяся в свой закон и постоянно затворяющаяся. Мир жаждет ее решимости и ее меры и дает сущему выйти в разверстость ее путей. Земля, все держащая на себе, земля вздымающаяся, тревожится тем, чтобы пребывать в своей замкнутой затворенности и все поверить своему закону. Спор — это не разрыв[18] в смысле трещины, расщелины; спор — это углубленная проникновенность взаимной приверженности спорящих сил друг другу. Этот разрыв срывает противонаправленные силы с их мест, вовлекая их вовнутрь происхождения их единства из единого основания. Такой разрыв есть рассекающий разъем их цельности. Такой разрыв есть взрезающий росчерк, расчерчивающий основные черты просветления сущего. Этот разрыв не дает распасться, взорвавшись, противонаправленным силам, но все противонаправленное мере и пределу приводит к единству очертаний.

Истина, будучи спором, устрояется в производимом сущем только так, что внутри этого сущего разверзается спор, то есть само это сущее приводится к разрыву и расколу. Такой разрыв есть единое сцепление черт взрывающего росчерка и рассекающего разъема. Истина устрояется в сущем так, что само это сущее располагается в разверстости. Но такое располагание может совершаться только одним способом, а именно так, что производимое, то есть разрыв и раскол, доверяется замыкающейся затворенности, которая, вздымаясь, пронизывает разверстость. Разрыв

должен уходить в гнетущую тяжесть камня, в немотствующую упорность дерева, в темный жар красок. Когда земля вбирает назад в себя разрыв, этот разрыв впервые составляется как разрыв вовнутрь разверстости и, таким образом, впервые ставится, то есть полагается, вовнутрь того, что будучи самозамыкающимся, будучи хранящим кровом, вздымаясь, пронизывает открытость. Спор, введенный в разрыв и тем самым поставленный назад на землю и этим упроченный, есть устойчивый *облик*[19]. Созданность творения означает упроченность истины в облике. Облик есть сопряженность, в какую складывается разрыв. Сопряженный разрыв есть крепь светящейся истины. То, что названо здесь обликом, следует мыслить в согласии с тем *стоянием,* строем, в качестве чего бытийствует *творение,* как только оно восставляется и составляется.

В созидании творения спор как разрыв должен ставиться назад, вовнутрь земли, а сама земля, земля замыкающаяся, должна выставиться на свет и должна использоваться. Но пользование землей не использует землю до конца, как используется до конца вещество, а как раз освобождает землю для ее бытия самой собой. Пользование землей есть работа с ней, и все это выглядит как употребление вещества ремесленником. Отсюда видимость, будто созидание творения тоже ремесленная деятельность. Однако оно никогда не бывает таковой — и все равно остается пользованием землей, прочно полагающим истину вовнутрь устойчивого облика. А изготовление изделия, напротив, никогда не бывает непосредственно действием, которое вело бы к совершению истины. Изготовленность изделия есть сформованность вещества — оно тем самым становится готовым к использованию. Если изделие изготовлено, это значит, что оно, пренебрегая самим собой, готово к тому, чтобы до конца разойтись в своей служебности.

Но не так обстоит дело с созданностью творения. Это прояснит вторая характерная его черта, которую мы укажем сейчас.

Готовность изделия и созданность творения сходятся в том, что составляют ту или иную произведенность. Но у созданности творения есть та особенность по сравнению с любым другим произведенным, что созданность создавалась в самом создавании. Однако не верно ли это и в отношении всего произведенного, в отношении вообще всего, что возникло тем или иным способом? Ведь всему, что произведено, если и придано что-либо, то именно произведенность. Это верно, но в творении его созданность прямо-таки особо создана вовнутрь самого же созданного, а потому она, эта созданность, прямо-таки выступает наружу из него. Если так обстоит дело, то мы, безусловно, можем постигнуть на примере самого же творения, что такое созданность.

Если созданность выходит наружу в самом творении, то это вовсе не означает, будто в самом творении должно бросаться в глаза, что оно создано великим художником. Совсем не требуется, чтобы созданное свидетельствовало о великом достижении большого мастера и чтобы в результате этого сам мастер поднял-

ся в глазах общества. Совсем не нужно, чтобы стало известно: N. N. fecit[20], но в творении должно удерживаться в просторах разверстого самое простое: factum est[21], именно то, что здесь совершилась несокрытость и что совершившееся еще только совершается, именно то, что вообще есть такое творение, а не, напротив, *не* есть. Побуждение к тому, чтобы творение было и чтобы оно было именно таким-то творением, — это никогда не прекращающееся неприметное побуждение составляет постоянство самопокоящегося внутри себя самого творения. Как раз тогда, когда не известны ни художник, ни обстоятельства, при каких возникло творение, как раз там это внезапное и непременное побуждение в самом чистом своем виде выступает в творении. Правда, и всякому находящемуся в распоряжении и употреблении изделию тоже принадлежит такое побуждение. Но оно не выступает в изделии наружу, а, напротив, исчезает в служебности. Чем удобнее и сподручнее изделие, тем менее заметным бывает, например, что вот *это* — такой-то молот, тем полнее все годное для дела пребывает в своем бытии годной вещью. Вообще во всем том, что наличествует, можно заметить, что оно есть; но если это и замечают, то лишь для того, чтобы тут же, в согласии со всем обыденным, забыть об этом. Но есть ли что-нибудь более обыденное и обыкновенное, чем то, что сущее есть? А в творении, напротив, именно то самое, что оно есть, *есть* как такое-то творение самое необыкновенное. И в творении не просто трепетно дрожит отзвук всей необычайности этого события, созданности творения, но именно эту самую необычайность события своей созданности, что оно как творение есть, и есть вот это творение, само творение постоянно про-брасывает вперед себя и искони постоянно раз-брасывало и раз-брасывает вокруг себя. Чем существеннее разверзается творение, тем ярче светит вся исключительность этого события, — что творение есть, а не, наоборот, не есть. И чем существеннее это побуждение входит в разверстость, тем более странным и тем более одиноким становится творение. В произведении на свет творения заключено это приношение: оно есть.

Вопрос о созданности творения должен был приблизить нас к творческому в творении и тем самым к его действительности. Созданность раскрылась как упроченность спора вовнутрь устойчивого облика посредством разрыва-раскола. При этом сама созданность создана особо, создана вовнутрь самого творения и, как неприметное побуждение к его бытию, выступает в просторы разверстости. Но и созданностью не исчерпывается действительность творения. Однако взгляд на сущность созданности творения делает теперь возможным для нас осуществление того шага, к которому стремится все сказанное до сих пор.

Чем более одиноко творение, стоящее в себе самом и упроченное в своем облике, чем полнее это творение разрешает, кажется, все свои связи с людьми, тем проще выступает в разверстость непременное побуждение к бытию такого творения, тем существеннее раздвигается этим побуждением небывалая громадность и тем

существеннее опрокидывается толчком этого побуждения все казавшееся до сих пор привычно-«бывалым». Но нет ничего насильственного в этом многократном побуждении, ибо чем чище само творение отрешено вовнутрь разверзаемой им самим разверстости сущего, тем с *большей простотой вдвигает оно нас в эту разверстость*, исторгая нас из среды обычного. И тронуться, тронуться с места, будучи послушным этому вдвиганию и исторжению, — значит преобразовать все обычные связи и отношения к миру и земле и впредь оставлять про себя все свои привычные дела и оценки, чтобы спокойно пребывать внутри истины, совершающейся в творении. И только затаенность неторопливого пребывания позволяет созданному впервые стать творением, таким, каково оно. Допускать, чтобы творение было творением, — значит охранять его. Лишь для охранения творение в своей созданности предстает как творение действительное, то есть как сотворенно-пребывающее.

И если творение вообще не может быть, не будучи созданным, и если оно существенно нуждается в своих создателях, то созданное равным образом не может стать сущим, если не будет охра*няющих его.*

Но если творение не находит для себя охранителей, не находит сразу же и непосредственно тех, кто отвечал бы истине, совершающейся внутри творения, то отсюда вовсе не следует, будто творение останется творением и помимо и без охраняющих его. Творение, если только это творение, сопряжено с охраняющими его — сопряжено и тогда и прежде всего тогда, когда оно только еще дожидается охраняющих его и когда оно только еще добивается того, чтобы они вступили внутрь его истины, томясь по ней. Даже забвение, какое может стать уделом творения, не есть ничто; и забвение не перестает быть охранением. Забвение живет творением. Охранять творение — значит замирать в разверстости сущего, совершающейся внутри творения. А настоятельность сохранения есть ве́дение. Ве́дение состоит, однако, не в простом знании чего-то или в простом представлении о чем-то. Кто подлинно изведал сущее, тот изведал, чего он хочет, находясь среди сущего.

Упомянутое здесь хотение, воление, — оно ни пользуется просто данным знанием, ни приводит его предварительно к завершению — *мыслится в согласии с фундаментальным постижением* мышления в «Бытии и времени». Ве́дение как воление и воление как ве́дение — это человек в своем экзистировании экстатически впускает самого себя вовнутрь несокрытости бытия. Решимость, как она мыслилась в «Бытии и времени», не есть предрешенно-решительный поступок какого-либо субъекта, но есть раскрытие человеческого здесь-бытия[22], выходящего из своей полоненности сущим и переходящего к разверстости бытия. Однако в своем экзистировании человек не выходит изнутри наружу — уже сама сущность экзистирования есть открытое наружу, об-наруживающееся, стояние внутри сущностного расторжения всего, как это присуще

просветлению сущего. Здесь нет и мысли о поступках, достижениях и действиях какого бы то ни было субъекта, полагающего себя самого в качестве цели и преследующего такую цель, — ни когда речь шла о созидании, ни теперь, когда речь идет о волении.

Воление есть трезвая решимость, то есть от-решенность экзистирующего выхода вовне себя самого — предоставление себя открытости сущего, положенной вовнутрь творения. Так настойчивость приводит себя вовнутрь положенного — вовнутрь закона. Охранение творения в его истине, будучи ве́дением, есть трезвая настойчивость стояния внутри небывалой громадности истины, совершающейся в творении.

Это ве́дение, будучи волением, укрывается в истине творения и только поэтому остается ве́дением. Такое ве́дение не изымает творение из его самостояния в себе самом, не стягивает его в округу простого переживания и не низводит творение до роли простого возбудителя переживаний. Охранение творения не разъединяет людей, ограничивая каждого кругом его переживаний, но оно вводит людей вовнутрь их общей принадлежности истине, совершающейся в творении, и так полагает основу для их совместного бытия друг с другом и друг для друга; такое бытие есть исторически совершающееся обнаруживание здесь-бытия и выставление себя наружу изнутри сопряженности с несокрытостью. И наконец, ве́дение по способу охранения далеко от вкусовщины, от разборчивого знания всего формального в творении, его качеств и красот как таковых. Ве́дение есть изведанность и увиденность, а потому есть уже решенность и разрешенность: настойчивое стояние внутри спора, введенного творением внутрь разрыва-раскола.

Способ правого охранения творения в его истине сотворяется и преднамечается лишь самим творением. Охранение совершается на разных ступенях ве́дения, где соответствующим образом различествуют широта, постоянство и степень ясности ве́дения. Если творения предлагаются просто для художественного наслаждения ими, то этим еще не доказано, что они охраняются тут именно как творения. Совсем напротив: коль скоро тот самый прорыв в небывалую огромность улавливается и гасится привычным восприятием и разборчивым вкусом, вокруг творения скапливаются суета и предприимчивость художественной жизни. И тогда даже самая тщательная забота о сохранности творений и научные попытки заново освоить их и овладеть ими уже не достигают самого бытия творения творением, но достигают лишь воспоминаний о нем. Но даже и таковое может еще предоставить творению место, где оно наряду со всем прочим складывает облик совершающейся истории. Однако подлинная действительность творения выявляется лишь тогда, когда творение охраняется в истине, совершаемой им же самим.

Действительность творения определена в основных своих чертах по сущности бытия творения творением. И теперь мы снова можем вернуться к поставленному в самом начале вопросу: как же обстоит дело с той вещностью творения, которая служит зало-

том его непосредственной действительности? Дело обстоит так, что мы уже не задаемся этим вопросом о вещности, свойственной творению; ибо как только мы спрашиваем о вещности творения, мы заведомо берем творение как некий наличный предмет. А тогда мы спрашиваем исходя уже не из творения, а из нас самих. И уже не даем творению быть творением, а представляем его себе как предмет, который должен вызвать в нас такие-то и такие-то состояния.

То же, что в творении, взятом как предмет, выглядит вещностью в смысле привычных понятий о вещи, — это, если исходить в своем постижении из творения, есть земность творения. Земля, пронизывая творение, высится в нем, ибо творение как таковое бытийствует лишь в том, внутри чего творится истина, а истина бытийствует лишь постольку, поскольку устрояет себя вовнутрь чего-либо сущего. Но именно в земле — сущностно замыкающейся — открытость открытого встречает величайшее себе противодействие и вследствие этого обретает здесь место для своего постоянного стояния, в котором должен быть упрочен устойчивый облик.

Так, значит, вообще излишне было заниматься вопросом о вещности вещи? Нет, не излишне. Правда, творческое не определить вещным — зато, напротив, исходя из ведения творческого в творении, можно направить по верному пути вопрос о вещности вещи. И это немало, если вспомнить, что распространенные с давних времен способы мышления застают врасплох вещность вещи и дают воспреобладать такому истолкованию сущего в целом, какое неприменимо для постижения сущности ни изделия, ни творения, равно как делает нас невосприимчивым к изначальной сущности истины.

Для определения вещности вещи недостаточно ни взгляда на носителя свойств, ни взгляда на многообразие чувственно-данного в его единстве, ни даже взгляда на сопряженность вещества и формы, взятую саму по себе и заимствованную у изделия. Предваряющий взгляд на истолкование вещного в вещах, задающий меру и вес такого истолкования, должен обратиться к принадлежности вещи — земле. А сущность земли как земли, все держащей на себе и затворяющейся, ни к чему не знающей напора, обнажается, однако, лишь постольку, поскольку земля своим вздыманием пронизывает мир, поскольку есть противонаправленность земли и мира. Их спор упрочен в облике творения и в нем становится явным. Как дельность изделия мы постигли через творение, так постигаем мы и вещность вещи. Если мы никогда ничего прямо не знаем о вещном, а если и знаем, то только неопределенно, и, следовательно, испытываем потребность в творении, то это опосредованно показывает нам, что в бытии творения творением творится совершение истины, разверзание сущего. Однако, в конце концов, возможно такое возражение: разве творение — еще прежде всякого созидания и ради этого своего созидания — не должно быть со своей стороны приведено в некоторую сопряженность

с вещами земли, с природой, чтобы оно должным образом вдвинуло вещное в открытость? Один из тех, кому положено было знать об этом, Альбрехт Дюрер, говорит об этом известные слова: «Ибо поистине искусство таится в природе, и кто сумеет вырвать его оттуда, у того оно и будет». Вырвать же значит здесь изъять разрыв, изъять его наружу и вовне, значит чертить взрезающую и рассекающую черту и резать доску и рисовать расчленяющий и разнимающий рисунок. Но тотчас же возникает вопрос: а как же можно вырвать разрыв, вырвать его наружу и вовне, если созидающее набрасывание еще не внесло его вовнутрь открытого, не внесло как спор меры и безмерности? Конечно, в природе таится разрыв, таятся мера и предел и таится неотделимая от них искусность — умение производить на свет, то есть искусство. Однако верно и то, что искусство это становится очевидным и явным в природе лишь благодаря творению, поскольку искусство изначально таится в творении.

Упорные усилия выяснения действительности творения призваны подготовить почву для того, чтобы в действительном творении найти искусство и его сущность. И вопрос о сущности искусства, путь ведения о нем должен быть прежде всего вновь поставлен на прочное основание. Ответ же на этот вопрос, как и всякий подлинный ответ, есть только самая крайняя точка самого последнего шага длинной череды отдельных шагов-вопросов. Всякий ответ лишь до тех пор остается в силе как ответ, пока он укоренен в вопрошании.

Действительность творения, когда мы стали исходить из бытия творения творением, не только стала для нас более ясной и отчетливой, но стала и существенно более богатой и полной. Созданности творения столь же существенно, сколь и созидающие, принадлежат охраняющие его. Но все же именно творение в своей сущности создает возможность для того, чтобы были созидатели, и именно творение по самой своей сущности нуждается в охранителях. И если искусство есть исток творения, то это значит, что сущностно сопринадлежные в творении созидание и охранение истекают из его сущности, возникая в ней. Но что же такое само искусство, если мы по праву можем называть его истоком?

В творении творится совершение истины — творится по способу творения. И поэтому сущность искусства с самого начала была определена как творящаяся в творении истина, полагающаяся вовнутрь творения. Но это определение сознательно двусмысленно. Оно, во-первых, гласит: искусство — это упрочение истины, устрояющейся в устойчивый облик. Это совершается в созидании-произведении несокрытости сущего. Но полагать вовнутрь творения вместе с тем значит давать ход бытию творения творением, давать совершаться бытию творения творением. А это совершается как охранение. Следовательно, искусство есть созидающее охранение истины в творении. *Тогда искусство есть становление и совершение истины.* Так истина возникает, значит, из ничего? Да, на самом деле из ничего, если только «ничто» разуметь как простое

«нет» и если сущее, которого «нет», представлять как самое обычное, наличествующее сущее, которое затем, благодаря непоколебимому стоянию творения на своем месте, выявляется в своей мнимой истинности и бывает потрясено как таковое. Из наличного и обычного никогда не вычитать истины. Напротив, раскрытие открытого, просветление сущего совершается так и только так, что набрасываема бывает разверстость, прибывающая в брошенности. Истина, будучи просветлением и затворением сущего, совершается, будучи слагаема поэтически. *Все искусство* — дающее прибывать истине сущего как такового — *в своем существе есть поэзия.* Сущность искусства, внутри которой покоится художественное творение и покоится художник, есть творящаяся истина, полагающаяся вовнутрь творения. Поэтическая сущность такова, что искусство раскидывает посреди сущего открытое место, и в этой открытости все является совсем иным, необычным. В силу того, что вовнутрь творения полагается набросок несокрытости сущего, бросающейся нам в глаза, все обычное и «бывалое» становится, через посредство творения, не-сущим. Все подобное тем самым уже утратило способность даровать и хранить бытие как мера. При этом замечательно то, что творение никоим образом не воздействует на сущее, бывшее до тех пор, через какие-либо причинные отношения. Действенность творения не состоит в каком-либо воздействии. Она покоится в преобразовании несокрытости сущего, а это значит — бытия.

Но поэзия — это не бескрайне растекающееся измысливание всего произвольного и не ускользание воображения и представления в пределы недействительного. Вся та несокрытость, какую развертывает и раскладывает поэзия как просветляющий набросок, вся та несокрытость, какую поэзия с самого начала вбрасывает внутрь разрыва устойчивого облика, — это открытость, которой поэзия дает совершиться, — притом так, что открытость только теперь, обретаясь среди сущего, приводит все это сущее к свечению и звону. В сущностном взгляде на сущность творения и его сопряженность с совершающейся истиной сущего становится сомнительным, может ли достаточно полно мыслиться сущность поэзии, а значит, и набрасывания[23], если исходить из фантазии-имагинации.

Но именно эта самая сущность поэзии, постигнутая теперь в своей широте, что не значит — неопределенно, должна быть закреплена теперь именно как проблема, которую еще предстоит осмыслить.

Если все искусство по своей сущности — это поэзия, то тогда все искусства, зодчество, живопись, музыку, надлежит сводить к поэзии, то есть к искусству слова. А это чистейший произвол. Однако лишь до тех пор, пока мы полагаем, что названные искусства суть разновидности одного искусства слова, если только допустимо характеризовать поэзию таким наименованием, вызывающим недоразумения. Но поэзия в этом смысле есть только один из способов просветляющего набрасывания истины, то есть поэ-

зии в более широком смысле слова. Тем не менее творение языка, поэзия в узком смысле слова, занимает выдающееся место среди искусств.

Чтобы видеть это, нужно только иметь верное понятие о языке. Согласно общепринятому представлению язык — это одно из средств сообщения. Он служит для того, чтобы разговаривать и договариваться, вообще для взаимопонимания. Однако язык не только и не в первую очередь выражение в звуках и на письме того, что подлежит сообщению. Язык не просто передает в словах и предложениях все очевидное и все спрятанное как разумеющееся так-то и так-то, но впервые приводит в просторы разверстого сущее как такое-то сущее. Где не бытийствует язык — в бытии камня, растения и животного — нет и открытости сущего, а потому нет и открытости не-сущего, пустоты. Язык впервые дает имя сущему, и благодаря такому именованию сущее впервые обретает слово и явление. Такое именование, о-значая сущее, впервые на-значает его к его бытию. Такое именование есть набрасывание светлоты, в которой нарекается, *как что́* именно входит такое-то сущее в просторы разверстого. Набрасывание есть высвобождение броска, в качестве которого несокрытость обрекает себя вовнутрь сущего как такового. И такое набрасывающее наречение сразу же становится отречением от глухого и тупого замешательства, каким обволакивает себя и в какое ускользает сущее. Набрасывающее глаголание есть поэзия: глагол мира и глагол земли, сказание о просторах их спора и тем самым сказание о местопребывании богов в их близи и в их дали. Поэзия есть глагол несокрытости сущего. И соответственно каждый язык есть совершение такого глаголания, в котором перед всяким народом, в исторически-совершающемся, восходит, распускаясь-расцветая, его мир и в котором сберегается, как затворенно-замыкающаяся, его земля. Набрасывающее сказывание таково, что, приуготовляя изреченное, оно приносит в мир и все неизреченное как таковое. В таком сказывании всякому народу, в исторически-совершающемся, предзапечатлены понятия о его сущности, то есть о его принадлежности мировому совершению — всемирной истории.

Поэзия мыслится здесь столь широко и в то же время в столь глубоком сущностном единстве с языком и со словом, что неизбежно остается открытым вопрос, исчерпывает ли искусство, притом именно всей совокупностью своих способов, начиная с зодчества и кончая словесностью, сущность поэзии.

Сам язык есть поэзия в существенном смысле. Поскольку же язык есть совершение, в каком вообще впервые для людей растворяется, размыкается сущее как сущее, постольку поэзия в узком смысле слова есть самая изначальная поэзия в существенном смысле слова. Язык не потому — поэзия, что в нем — прапоэзия, но поэзия потому пребывает в языке, что язык хранит изначальную сущность поэзии. А воздвижение зданий и созидание образов, напротив, с самого начала и всегда совершается уже в разверстых просторах глагола и именования. Глагол и именование

правят воздвижением и изображением. И именно поэтому воздвижение и изображение остаются особыми путями и особыми способами, какими истина направляет себя вовнутрь творения, устрояясь в нем. Воздвижение и изображение — это всякий раз особое поэтическое слагание в пределах просветленности сущего, такой просветленности, какая незаметно ни для кого уже совершилась в языке.

Искусство как творящаяся в творении истина есть поэзия. Но не только созидание творения поэтично — поэтично, только своим особым способом, и охранение творения; ибо творение только тогда действительно, когда мы сами отторгаемся от всей нашей обыденности, вторгаясь в открытое творением, и когда мы, таким образом, утверждаем нашу сущность в истине сущего.

Сущность искусства есть поэзия. А сущность поэзии есть учреждение истины. Учреждение истины мы понимаем трояко: учреждение — приношение даров, учреждение — основоположение, учреждение — начинание. Но учреждение действительно только тогда, когда есть охранение. И так каждому из способов учреждения соответствует свой способ охранения. Такое сущностное строение искусства мы можем выявить здесь только в общих чертах — лишь постольку, поскольку прежняя наша характеристика сущности творения содержит предварительные указания на такое строение.

Истина, творящаяся в творении, расталкивает небывалую огромность и вместе с тем опрокидывает всякую «бывалость» и все, что принимается за таковую. Истину, разверзающуюся в творении, никогда нельзя поверить бывшим ранее, никогда не вывести из бывалого. Все, что было прежде, опровергается творением в своих притязаниях на исключительную действительность. А потому то, что учреждает искусство, не может быть возмещено и оспорено ничем наличным, ничем находящимся в распоряжении. Учреждение есть избыток, излияние, приношение даров.

Поэтический набросок истины, полагающий свое стояние вовнутрь творения как облик, никогда не исполняется в пустых и неопределенных пространствах. Истина в творении скорее пробрасывается ее грядущим охранителям — человечеству в его историческом совершении. Про-брасывается — но никогда не навязывается произвольно. Подлинно поэтический набросок — это раскрытие того самого, вовнутрь чего искони брошено исторически-совершающееся здесь-бытие. А это — земля; что же касается народа в его историческом совершении, то *его* земля — затворяющаяся почва-основа, на которой зиждется и покоится этот народ вместе со всем тем, чем он уже стал и что он есть, хотя бы скрыто от самого себя. И это — его мир, правящий на основе сопряженности здесь-бытия с несокрытостью бытия. А потому все, что дано вместе с человеком и придано человеку, должно быть извлечено в набрасывании из затворенной почвы-основы и особо поставлено на эту почву-основу. И так эта почва-основа впервые полагается как все держащее на себе основание. Поскольку же

всякое созидание есть такое извлечение, то всякое созидание есть почерпание (как черпают воду из колодца). Правда, современный субъективизм сразу же истолковывает в ложном духе все творческое, представляя его гениальным достижением самовольного и самовластного субъекта. Учреждение истины есть учреждение не только в смысле вольного приношения даров, но вместе с тем учреждение в смысле такого основополагания почвы. Поэтический набросок идет из *ничего* в том отношении, что никогда не заимствует свои дары в привычном и бывалом. Но он отнюдь *не* идет из *ничего,* поскольку все, что бросает он нам, есть лишь утаенное предназначение самого же исторического совершающегося здесь-бытия.

Дарение и основополагание заключают внутри себя неопосредованность, присущую тому, что именуется началом. Однако неопосредованность начала, своеобразие скачка изнутри всего неопосредуемого, не исключает, а, напротив, включает в себя крайнюю длительность и неприметность, с которой готовится начало. Подлинное начало, как скачок, всегда есть вместе с тем за-скок вперед, а в таком за-скоке начало уже перескочило через грядущее, пусть и скрытое в тумане. Начало скрыто содержит в себе конец[24]. Правда, в подлинном начале никогда не бывает примитивности начинающего. У примитивного нет будущего, поскольку в нем нет приносящего дары и полагающего основу скачка и заскока вперед. Примитивное не способно дать вовне ничего, кроме того, в плену чего находится оно само, ибо оно не содержит ничего иного.

Начало же, напротив, всегда содержит в себе неизведанную полноту небывалой огромности — спора со всем «бывалым». Искусство как поэзия есть учреждение в третьем смысле слова — в смысле разжигания спора истины, искусство есть учреждение как начинание. Всегда, когда сущее в целом, сущее как таковое, требует своего основания вовнутрь разверстости, искусство приходит к своей исторической сущности как искусство основополагающее. Впервые на Западе это совершилось в Греции. Все, что с тех пор именуется бытием, было положено тогда вовнутрь творения — как задающее меру. Именно это сущее в целом, раскрывшееся таким образом, было затем преобразовано в сущее в смысле сотворенности его богом. Это совершилось в Средние века. И вновь такое сущее было преобразовано на рубеже и в продолжение Нового времени. Теперь сущее стало исчислимым и через исчисление овладеваемым и насквозь про-зрачным предметом. Каждый раз разражался новый, существенный мир. Каждый раз устраивалась разверстость сущего способом упрочения истины вовнутрь устойчивого облика, вовнутрь самого сущего. Каждый раз совершалась несокрытость сущего. Такая несокрытость сущего полагает себя вовнутрь творения, и искусство исполняет такое полагание.

Всегда, когда совершается искусство, то есть всегда, когда есть начало, в чреду совершений — в историю — входит перво-

толчок побуждения, и история начинается или же начинается заново. Исторически-совершающееся, история, не подразумевает здесь последовательности каких бы то ни было, пусть даже чрезвычайно важных, событий во времени. История-совершение есть отторжение народа вовнутрь заданного ему, и такое отторжение есть вторжение народа в данное и приданное ему.

Искусство есть полагание истины в творение. В этом суждении скрывается сущностная двусмысленность, поскольку истина одинаково оказывается субъектом и объектом полагания. Однако субъект и объект — несообразные в этом случае названия. Они-то и мешают мыслить двусмысленную сущность — задача, которая здесь не относится к нашему рассуждению. Искусство совершительно, исторично, и как таковое оно есть созидательное охранение истины внутри творения. Искусство совершается как поэзия. А поэзия есть учреждение в трояком смысле: поэзия есть приношение даров, основоположение и начинание. Искусство как учреждение сущностно совершительно, исторично. Это значит не только то, что у искусства есть история в поверхностном и внешнем смысле, что оно встречается наряду со всем прочим в чреде времен и притом изменяется и исчезает со временем, что оно историческому знанию представляется в разных видах, но это значит, что искусство есть история в существенном смысле: оно закладывает основы истории.

Искусство дает ис-течь истине. Будучи учреждающим охранением, искусство источает в творении истину сущего. А именно это и разумеет слово «исток» — нечто источать, изводить в бытие учреждающим скачком — изнутри сущностного происхождения.

Исток художественного творения, то есть вместе исток создателей и исток охранителей, а следовательно, исток совершительно-исторического здесь-бытия народа, есть искусство. Это так, поскольку искусство в своей сущности есть исток — выдающий способ становления истины, становящейся благодаря искусству сущей, а потому и совершительно-исторической.

Мы спрашиваем о сущности искусства. Почему мы так спрашиваем? Мы спрашиваем так, чтобы затем в более собственном смысле слова спросить, продолжает ли искусство быть истоком и в нашем здесь-бытии, в нашем исторически-совершающемся, или же искусство перестало быть таким истоком, может ли и должно ли искусство быть истоком и в каких именно условиях.

Такое размышление не может принудить искусство быть и становиться. Но такое размышляющее ве́дение есть предварительное, а потому неизбежное приуготовление к становлению искусства. Только такое ве́дение приуготовляет творению его пространства, созидателю его пути, охранителю его место.

Именно внутри такого ве́дения, медленно зреющего, решается вопрос, может ли искусство быть истоком и должно ли оно быть за-скоком вперед или же искусство должно оставаться вто́рением, добавляющим и дополняющим, чтобы находиться тогда рядом с

нами наподобие любого ставшего привычным и безразличным явления культуры.

Находимся ли мы исторически, в нашем здесь-бытии, у истока? Ведома ли нам сущность истока, внимаем ли мы ей? Или же в нашем отношении к искусству мы опираемся только на выученное знание былого?

Есть безошибочный знак, свидетельствующий о такой дилемме и ее разрешении. Гёльдерлин, поэт, во встрече с творчеством которого немцам еще предстоит показать себя достойными его, — Гёльдерлин назвал этот знак, сказав:

Свой легко не оставит
Живущее близ истока исток.

«Странствие» (IV, 167).

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Все предшествующие рассуждения касаются загадки искусства, загадки, которой является само искусство. Они далеки от того, чтобы притязать на ее разрешение. Задача — увидеть самую загадку.

Рассмотрение искусства и художника именуют эстетическим почти с того самого времени, как вообще было положено начало особому их рассмотрению. Эстетика берет художественное творение как предмет, и притом как предмет чувственного восприятия, aisthēsis, в широком смысле слова. Теперь такое восприятие называют переживанием. Способ, каким человек переживает искусство, будто бы разъясняет в чем-то сущность искусства. Не только для пользования искусством и наслаждения искусством, но равным образом и для созидания искусства переживание оказывается важнейшим источником, задающим меру. Выступает ли современное искусство из круга переживаемого? Или же меняется то, что́ переживается, — причем так, что переживание становится еще более субъективным, нежели прежде? Переживание, «технология творческого инстинкта», как что делается, сочиняется, — становится теперь «информальным»; этому соответствует неопределенность и пустота «символического», «я» переживается как «общество», что остается метафизикой. Все — переживание. Однако переживание, по-видимому, есть та стихия, в которой искусство гибнет. (Это не значит, впрочем, что искусство вообще кончилось. Это было бы так, если бы переживание оставалось его единственной стихией. Но ведь как раз все дело в том, чтобы перейти от переживания к здесь-бытию, то есть, говоря иначе, достичь совершенно иной стихии, в которой «становилось» бы искусство.) Смерть искусства протекает столь медленно, что занимает несколько столетий.

Говоря, правда, о бессмертных творениях искусства, и об искусстве говорят как о вечной ценности. Так говорят на языке, который во всем существенном не очень беспокоится о точности, опасаясь того, что заботиться о точности — значит думать. А есть

ли теперь страх больший, нежели страх перед мыслью? Так есть ли смысл и есть ли внутреннее содержание во всех этих речах о бессмертных творениях искусства и о вечной ценности искусства? Или же это только недодумываемые до конца обороты речи, тогда как все большое искусство вместе со всею своей сущностью отпрянуло и уклонилось в сторону от людей?

В самом всеобъемлющем, какое только есть на Западе, размышлении о сущности искусства, продуманном на основе метафизики, в «Лекциях по эстетике» Гегеля, говорится так: «Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает свое существование» (X/1, 134). «Конечно, можно надеяться, что искусство всегда будет подниматься и совершенствоваться, но форма его уже перестала быть наивысшей потребностью духа» (там же, 135). «Во всех этих отношениях искусство со стороны величайшего своего предназначения остается для нас чем-то пройденным» (там же, 16).

Нельзя избежать приговора, выносимого Гегелем в этих суждениях, указанием на то, что с тех пор, как зимою 1828—1829 годов он в последний раз читал свои лекции по эстетике в Берлинском университете, мы могли наблюдать возникновение многих новых художественных творений и художественных направлений. Этой возможности Гегель никогда не отрицал. Но вопрос остается: по-прежнему ли искусство продолжает быть существенным, необходимым способом совершения истины, решающим для нашего исторического здесь-бытия, или же искусство перестало быть таким способом? Если оно перестало им быть, то встает вопрос, почему. О гегелевском приговоре еще не вынесено решения; ведь за ним стоит все западное мышление, начиная с греков, а это мышление соответствует некоторой уже совершившейся истине сущего. Решение о гегелевском приговоре будет вынесено, если только оно будет вынесено, на основе истины сущего, и это будет решение и об истине сущего. До тех пор гегелевский приговор остается в силе. Но поэтому необходимо спросить, окончательна ли истина этого приговора и что, если так.

Подобными вопросами, которые затрагивают нас то с большей, то с меньшей определенностью, можно задаваться, лишь обдумав предварительно сущность искусства. Попытаемся сделать несколько шагов вперед, задавшись вопросом об истоке художественного творения. Нужно ясно представить себе сам творческий характер творчества. Что подразумевает здесь слово «исток», мыслится в согласии с сущностью истины.

Истина, о которой здесь говорится, не совпадает с той истиной, которая известна под этим названием и которую прилагают к познанию и науке как некое качество, чтобы отличить от него прекрасное и доброе, считающееся наименованиями ценностей нетеоретических установок.

Истина есть несокрытость сущего как сущего. Истина есть истина бытия. Прекрасное не встречается наряду с истиной и помимо нее. Когда истина полагает себя вовнутрь творения, она яв-

ляется. Такое явление как бытие истины внутри творения и как творческое бытие истины есть красота. Прекрасное принадлежит событию разверзания истины. Прекрасное не просто соотносится с удовольствием, оно не бывает исключительно предметом удовольствия. Правда, прекрасное покоится в форме, но только потому, что некогда forma высветлилась из бытия как существенности сущего. Тогда бытие разверзлось как eidos. Idea встраивается в morphē. Synolon, единая цельность morphē и hylē, а именно ergon, есть по способу energeia. Такой способ бытийного пребывания становится actualitas, присущей ens actu. Actualitas становится действительностью. Действительность становится предметностью. Предметность становится переживанием. В том способе, каким для мира, определенного западным духом, есть сущее, сущее как действительное, скрывается своеобразный параллелизм красоты и истины. Сущностному преобразованию истины соответствует сущностная история западного искусства. Это искусство так же невозможно понять исходя из красоты, взятой самой по себе, как и исходя из переживания, если предположить, что метафизическое понятие прекрасного способно проникнуть в сущность прекрасного.

Ж.-П. Сартр

ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?

«Если вы так жаждете ангажироваться[1], — пишет один молодой глупец, — то почему вы не в рядах компартии?» Один крупный писатель, который весьма часто ангажировался и еще чаще дезангажировался, хотя и забыл об этом, заявляет мне: «Самые скверные художники — это художники ангажированные». Старый критик тихонько жалуется: «Вы же убиваете литературу: в вашем журнале[2] беспардонно воцарился дух презрения к Изящной Словесности». Некий тупица называет меня умником, что, по всей видимости, является в его глазах наихудшим оскорблением, а один писатель, переживший две войны, писатель, чье имя вызывает у стариков трогательные воспоминания, упрекает меня в том, что я-де не пекусь о своем бессмертии: а вот он, слава богу, знает множество людей, для которых бессмертие — главная надежда. Некий американский писака обвиняет меня в том, что я никогда не читал ни Бергсона, ни Фрейда; что же касается Флобера, который не ангажировался, то, похоже, его образ должен преследовать меня, как угрызение совести. Хитрецы лукаво подмигивают: «А как насчет поэзии? А живописи? А музыки? Их вы тоже намерены ангажировать?» Воинственные же умы вопрошают: «О чем речь? Об ангажированной литературе? Так это все тот же социалистический реализм, а быть может, и обновленный популизм[3] в его наиболее агрессивной форме».

Сколько чуши! И все из-за того, что читаем мы наскоро, плохо, да и судим прежде, чем поймем. Итак, начнем все сначала. Удовольствия тут мало — и для вас и для меня. И все же приходится повторяться. И коль скоро критики выносят мне приговор от имени литературы, не утруждая себя разъяснениями, что они понимают под этим словом, то наилучшим ответом им будет непредвзятое рассмотрение искусства писать. Что значит «писать»? С какой целью мы пишем? И для кого? Иной раз кажется, что никто еще не задавался этими вопросами.

I

ЧТО ЗНАЧИТ «ПИСАТЬ»?

Нет, мы вовсе не «намерены ангажировать» живопись, скульптуру и музыку, по крайней мере не станем этого делать одинаковым образом. Да и почему, собственно говоря, у нас должно возникнуть такое желание? Когда в былые времена писатель высказывал свое суждение о писательском ремесле, разве не требовали от него немедленно примерить это мнение к другим искусствам? Конечно, ныне считается особым шиком настаивать на «живописности» музыкального или литературного произведения или подчеркивать «литературность» живописного полотна. Того и гляди уверуешь в существование некоего единого искусства, с равным успехом выразимого на любом из перечисленных языков, — эдакой спинозовской субстанции, адекватно раскрывающей себя через любой из своих атрибутов. Безусловно, в основе любого художественного призвания можно обнаружить некую единую установку, которая конкретизируется лишь позже благодаря влиянию обстоятельств, воспитанию и контактам с внешним миром. Бесспорно и то, что различные виды искусства в одну и ту же эпоху влияют друг на друга и обусловливаются одними и теми же социальными факторами. Но даже в этих условиях всякому, кто захотел бы объявить абсурдной литературную теорию на том только основании, что она неприложима, например, к музыке, следовало бы прежде всего доказать, что различные виды искусства параллельны. Однако именно этого-то параллелизма и не существует. Как и везде, сами различия между искусствами порождаются не только их формой, но и материалом: одно дело работать с цветами и звуками, и совсем другое — высказываться с помощью слов.

Ноты, краски, формы не являются знаками, они не отсылают к чему-либо, что было бы им внеположно. Разумеется, они не свс димы только к самим себе, и идея некоего чистого звука есть не более чем абстракция: не существует, как прекрасно показал Мерло-Понти в своей «Феноменологии восприятия»[4], до такой степени «очищенного» качества или ощущения, что оно полностью лишилось бы определенного значения. Однако живущий в них неясный, мерцающий смысл, то ли легкая радость, то ли робкая печаль, присущ им имманентно или же обволакивает их знойной дымкой: этот смысл и *есть* звук или цвет.

Как, скажите на милость, отделить от яблочно-зеленого цвета порождаемое им ощущение веселящей терпкости? Да и вправе ли мы вообще говорить о «веселящей терпкости яблочно-зеленого цвета»? Есть просто зеленое, есть просто красное и ничего сверх того; причем и первое и второе — вещи, существующие сами по себе. Спору нет, условно их можно наделить ценностью знака: примером тому может служить язык цветов. Но согласитесь, если в силу уговора белые розы означают для меня «верность», то это

становится возможным лишь потому, что я их более не рассматриваю как розы[5]: мой взгляд проходит сквозь них, дабы за ними узреть эту абстрактную добродетель. Я как бы забываю о них, не обращаю внимания на их пышное цветение, на их нежный пьянящий аромат, я их просто не воспринимаю. А это означает, что я веду себя совсем не так, как художник. Для художника цвет, букет, звяканье ложечки о блюдце вещны в наивысшей степени; он удерживает в себе качества звука или формы, возвращается к ним непрестанно, очаровывается ими. Именно этот цвет-объект и будет перенесен им на полотно, и он позволит себе лишь одну-единственную его модификацию — превращение в объект *воображаемый*. Художник менее чем кто-либо склонен рассматривать цвета и звуки в качестве языка (1).

То, что оказывается истинным для отдельных элементов художественного творчества, верно и по отношению к сочетаниям этих элементов: художник стремится не запечатлеть знаки на своем полотне, но создать (2) некую вещь; если при этом он сополагает красное, желтое и зеленое, нет никакой причины пытаться рассмотреть в этом подборе какое-либо определенное значение, которое непосредственно отсылало бы нас к другому объекту. Несомненно, это соположение не совсем невинно, и поскольку наверняка существуют какие-то сокровенные побуждения, по которым художник избрал именно желтый цвет, предпочтя его фиолетовому, можно утверждать, что созданные им предметы отражают определенные глубинные личностные тенденции. Однако никогда им не выразить его гнева, его тревоги или радости так, как это удается словам или выражению лица: цвета всего лишь пропитаны этими чувствами. Для того чтобы излиться на холст красками, которые бы уже сами по себе заранее обладали неким подобием смысла, эмоции художника перемешиваются и теряют в ясности, никому отныне не дано признать их на полотне в первозданной незамутненности. Желтый разрыв неба над Голгофой[6] был избран Тинторетто не для того, чтобы *обозначить* тревогу или же *вызвать* ее: он *есть* сама тревога и одновременно — пятно желтого неба. Мы видим на полотне не тревожное небо и не встревоженное небо, а саму овеществленную тревогу, обернувшуюся желтым всполохом на небе и, в свою очередь, размытую, утратившую отчетливость под натиском обступивших ее со всех сторон неотъемлемых свойств вещей — их непроницаемости, ширящегося роста, слепого постоянства, их отстраненности и бесконечности связей, скрепляющих их с другими вещами. В итоге тревога становится вовсе не различимой, она уподобляется огромному и тщетному усилию, навеки застывшему на полпути от земли к небу в попытке выразить то, что выразить не дано ему по самой природе. Точно так же обстоит дело и со значением мелодии, — если можно еще в этом случае говорить о значении, не существующем за ее пределами, в отличие от идей и мыслей, которые могут быть вполне адекватно изложены с помощью самых различных выражений. Вы можете назвать мелодию веселой или грустной, но она

всегда будет чем-то иным, нежели то, что вы можете о ней сказать. И это объясняется отнюдь не тем, что страсти художника более богаты и разнообразны, но тем, что, составляя, быть может, основу сочиненной темы и переплавляясь в ноты, они претерпели переход в иную субстанцию и вместе с тем известную деградацию. Крик боли — это знак породившей его боли. Но песнь страдания — это и само страдание, и нечто большее, чем страдание. Пользуясь словарем экзистенциализма, это страдание, которое не *существует,* а *есть*[7]. Ну, хорошо, скажете вы, а возьмем, к примеру, художника, создающего на холсте дом. Так вот, все дело в том, что он именно создает его, то есть творит воображаемый дом, а не знак дома, в результате чего возникающий дом сохраняет всю многозначность реальных домов. Писатель имеет возможность руководить вами, описывая хижину, может представлять ее вам символом социальной несправедливости, пробуждать ваше возмущение. Художник же нем, он представляет вам *конкретную* хижину, не более того: вы вольны видеть в ней все, что вам угодно. Мансарда сама по себе никогда не станет символом нищеты, для этого ей пришлось бы стать знаком, в то время как она — вещь. Плохой художник тяготеет к изображению типов: он рисует араба вообще, ребенка вообще, женщину вообще. Хороший же знает, что ни типизированный араб, ни обобщенный пролетарий не существуют ни в действительности, ни на его полотнах: он изображает одного из рабочих — конкретного рабочего. А что можно думать о *конкретном* рабочем? Массу самых противоречивых вещей. Все мысли, все чувства слиты на таком полотне в глубочайшей неразличимости: выбор остается за вами. В порыве прекраснодушия некоторые художники подчас пытаются нас растрогать: они рисуют длинные очереди иззябших людей, ожидающих случайной работы, изможденные лица безработных, поля сражений. Но им не удается потрясти нас более, чем Грёзу своим «Блудным сыном». И даже такой шедевр, как «Герника», не в силах склонить хоть одного человека на сторону испанских республиканцев. Вместе с тем живопись сообщает нам нечто, что никогда не может быть до конца растолковано, для пересказа чего понадобилось бы бесконечное множество слов. Длинные, многозначные и вечные арлекины Пикассо, заключающие в себе не поддающийся расшифровке смысл, неотделимый от их сутулой худобы и вылинялых ромбов на застиранных трико, — эмоция во плоти, и это — плоть, впитавшая эмоцию с такой же легкостью, с какой промокательная бумага вбирает в себя чернила; эмоция неузнаваемая, затерянная, чуждая самой себе, распятая меж четырьмя частями света и тем не менее явленная нам. Нет сомнения в том, что гнев или милосердие способны породить и иные объекты, но и при этом они впишутся в них точно таким же образом, утратив в них свое собственное имя: останутся одни лишь вещи, наделенные загадочной душой. Значений нельзя нарисовать; не переложить их и на музыку; а если это так, то кто решится потребовать ангажированности от художника или музыканта?

Писатель же, напротив, имеет дело со значениями. Причем и здесь еще необходимо уточнение: империя знаков — проза; поэзия тяготеет к живописи, скульптуре, музыке. Меня нередко упрекают в пренебрежении к поэзии: доказательством, говорят мне, служит тот факт, что журнал «Тан модерн» почти не печатает стихов. Напротив, это свидетельствует как раз о том, что мы любим ее. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно одного взгляда на нынешнюю поэтическую продукцию. «Вот-вот — говорят торжествующие критики, — вы даже в мечтах не сможете ангажировать поэзию». Это верно, но почему, собственно говоря, я должен был бы об этом мечтать? Только лишь потому, что поэзия и проза в равной мере пользуются словами? Но ведь поэзия пользуется ими совсем иначе, скорее, она ими даже вовсе не пользуется: я бы даже сказал, что поэзия сама пользует слова́.

Поэты — это люди, отказывающиеся *использовать* язык. И тем паче́, учитывая, что язык является своего рода орудием, в котором и с помощью которого осуществляется поиск истины, не следует воображать, что поэты заняты поисками и изложением истин. Не стремятся они и к *называнию* мира, и, действительно, они ничего не называют, поскольку именование требует постоянной жертвенности слова в угоду называемому предмету, в результате чего, по мысли Гегеля, имя оказывается несущественным перед существенностью самой вещи. Поэты не говорят, но вместе с тем и не безмолвствуют: речь идет о другом. Принято думать, что поэты стремятся разрушить язык чудовищными совокуплениями слов, но это ложное представление, поскольку получается, что они должны быть изначально погружены в среду обыденного языка, а затем пытаться выдергивать из него странные группки слов, такие, как «масло» и «лошадка», создавая из них некую «масляную лошадку» (3). Мало того, что такая затея потребовала бы бесконечную уйму времени, непостижимо другое: ради чего, оставаясь в утилитарной плоскости языка, продолжая рассматривать слова в качестве орудий, поэт стал бы мечтать о лишении слов этой орудийной утилитарности? В действительности, поэт раз и навсегда освободился от власти языка-инструмента, на вечные времена избрал он поэтическое отношение к языку: для него слово есть вещь, а не знак. Двойственная природа знака предполагает, что при желании взгляд может скользнуть через него словно через стекло и устремиться к поименованной вещи. Но она же предполагает и иное: можно обратить взор к собственной *реальности* знака и рассматривать сам этот знак как объект. Обычный человек, когда он говорит, находится по ту сторону слов, вблизи объекта; поэт же всегда по эту сторону. Первому слова кажутся ручными и домашними, для второго они первородны. Говорящий видит в словах полезные установления, орудия, изнашивающиеся со временем и выбрасываемые по утрате пригодности; для поэта они — плоды природы, столь же естественно произрастающие на земле, как трава и деревья.

Но хотя поэт и фиксирует свое внимание на словах, как ху-

дожник на цвете или музыкант на звуке, из этого вовсе не следует, что слова лишены в его глазах всякого значения. В действительности одно лишь значение способно обеспечить внутреннее единство слов: лишенные его, они вспорхнули бы стайкой звуков, рассыпались бы на отдельные росчерки пера. Но само это значение соприродно слову, оно уже не некая недосягаемая цель, на которую постоянно направлена человеческая трансцендентность, — оно — достояние каждого слова, столь же органичное, как выражение лица, грустное или веселое ощущение, рождаемое цветами и звуками. Отлитое в слове, поглощенное его звучанием либо зрительным обликом, а потому размытое, смягченное, оно само по себе является вещью, вещью нерукотворной, вечной: для поэта язык — структура внешнего мира.

Говорящий человек находится в определенной *ситуации*[8] внутри языка: со всех сторон его обступают слова; слова становятся продолжениями его чувств, его клешнями, щупальцами, оптическими прицелами: он управляет ими изнутри, ощущает их как свое собственное тело. Почти не отдавая себе в том отчета, он окружен словесным телом, позволяющим расширять поле его воздействия на мир.

Поэт же находится вне языка, он видит слова наизнанку, будто бы и не принадлежит сам к человеческому роду, и, отправляясь навстречу людям, он прежде всего наталкивается на преграду, и эта преграда есть слово. Вместо того чтобы с самого начала узнавать имена вещей, он прежде всего входит с ними в молчаливый контакт и лишь потом, возвращаясь вновь к той особой породе вещей, каковыми видятся ему слова, осторожно прикасаясь к ним, притрагиваясь пальцами, ощупывая, он открывает их внутреннее свечение и черты, роднящие их с землей, небом, водой и всеми предметами сотворенного мира. Не умея пользоваться словом как *знаком* того или иного аспекта мира, он видит в нем *образ* одного из таких аспектов. Неудивительно, что словесный образ, употребленный им из-за его сходства с вербой или ясенем, совсем не обязательно совпадает с тем словом, которое мы обычно используем для называния этих предметов. В силу того что поэт находится вне языка, слова, вместо того чтобы служить ему путеводными указателями, позволяющими выйти из собственного «я» в гущу вещей и предметов, кажутся ему силками, которыми он пользуется для ловли ускользающей действительности: короче, весь язык видится ему зеркалом мира. Тем самым важные изменения претерпевают и формы внутренней экономии слова. Его звуковой облик, длина, мужские и женские окончания, графическое начертание складываются во вполне плотский, осязаемый образ, который скорее *воплощает* значение, нежели выражает его. Но как только значение оказывается *реализованным,* в нем немедленно отражается физический аспект слова, и значение, в свою очередь, начинает функционировать в качестве образа словесного тела; но также и в качестве его знака, поскольку значение уже утратило свое превосходство. И коль скоро слова

столь же первосущны, как и вещи, поэту и в голову не приходит вопрос о том, слова ли существуют для вещей или же вещи для слов. Между словом и обозначаемой вещью устанавливается двойное взаимное отношение — отношение магического подобия и отношения значения. И так как поэт не *использует* слово, ему не приходится выбирать между его различными значениями, и любое из них, вместо того чтобы казаться ему автономной функцией, является ему в качестве материальной характеристики, сливающейся прямо на глазах с другими значениями. Вот почему в силу одного только *поэтического отношения* к языку художнику удается реализовать в каждом слове те метафоры, которые лишь грезились Пикассо, мечтавшему создать спичечную коробку, которая бы была самой настоящей летучей мышью, не переставая быть и спичечной коробкой. Флоренция (*Florence*) — это и город, и цветок, и имя женщины — город-цветок, город-женщина и женщина-цветок разом. Возникающий таким образом необычный объект обладает текучестью водной струи (*fleuve*), сладостным жаром золота (*or*) и, наконец, способностью сохранять скромное достоинство (*decence*), продолжая до бесконечности благодаря непрестанному ослаблению немого *e* свое до конца не исчерпываемое цветение. Добавьте к этому настойчивый натиск своих личных воспоминаний: для меня, например, *Florence* — это вполне конкретная женщина, американская актриса, игравшая в немых фильмах в пору моего детства. Я ничего о ней не помню сверх того, что она была длинной, как бальная перчатка, всегда выглядела слегка утомленной, томной и целомудренной, что она вечно была замужем и вечно оставалась непонятой, что она нравилась мне и что ее звали Флоренс. Если прозаика слово как бы выбрасывает из самого себя и бросает в гущу мира, то для поэта оно подобно зеркалу, в котором отражается его собственный образ. И здесь — оправдание двоякой попытки Лейриса, который, с одной стороны, в своем «Глоссарии» стремится дать *поэтическое определение* некоторых слов, определение, которое само по себе должно стать синтезом звуковой плоти и души слова, взаимно предполагающих друг друга, а с другой — пускается (в еще не изданной работе[9]) на поиски утраченного времени и берет в провожатые несколько слов, особенно богатых, как ему представляется, аффективностью. Итак, поэтическое слово есть микрокосм. Кризис языка, разразившийся в начале нынешнего века, был поэтическим кризисом. Каковы бы ни были породившие его социальные и исторические факторы, он выразился в факте деперсонализации писателя перед лицом слова. Писатель словно разучился пользоваться словами и, по известному выражению Бергсона, стал признавать их лишь наполовину; он подступался к ним, ощущая их чужеродность, и это ощущение было плодотворным; слова более не принадлежали ему и не были более частью его самого, но в этих до странности незнакомых зеркальцах отражались небо, земля и его собственная жизнь; в конечном итоге они превращались в сами вещи либо, скорее, в темную душу вещей. Когда поэт

сводит воедино множество таких микрокосмов, с ним творится то же самое, что и с художником, смешивающим краски на холсте; можно было бы подумать, что он сочиняет фразу, но это не более, чем простая видимость, — он созидает объект. Слова-вещи объединяются силой магических ассоциаций по признаку сходства и несходства; подобно цветам и звукам, они взаимопритягиваются и взаимоотталкиваются, они *взаимовозжигаются,* и их сплав рождает подлинно поэтическое единство — *фразу-объект.*

Чаще всего поэт заранее имеет в голове схему фразы, а слова приходят позднее. Но такого рода схема не имеет ничего общего с тем, что обычно именуется речевой схемой: она не предшествует созданию значения. Скорее всего, она сродни тому творческому проекту, с помощью которого Пикассо, еще не взявшись за кисть, представляет пространственный образ той вещи, которая обернется на полотне фигурой бродячего циркача или арлекина.

Бежать, стремглав бежать, я чувствую, что птицы пьяны,
Но сердце вновь матросов слышит песнь [10].

Это «но», возвышающееся словно монолит на опушке фразы, не связывает последнюю строку с предыдущей. Оно придает ей оттенок известной сдержанности, некоей «возражательности», пронизывающей весь текст. Точно так же обстоит дело и в тех многочисленных стихах, которые начинаются с союза «и». Этот союз не является для ума знаком предстоящего действия: он простирается на весь стихотворный текст ради того, чтобы вызвать абсолютное ощущение *длительности.* Для поэта фраза обладает известной тональностью, вкусом; он вкушает через фразу дразнящие ароматы возражения, сдержанности, разъединения — вкушает эти ароматы ради них самих, доводя их до абсолюта, делая их реальными свойствами фразы, — фраза целиком становится возражательной, не будучи возражением ни в одном из своих элементов. Мы вновь обнаруживаем здесь те отношения взаимообусловленности, существование которых только что отмечали применительно к поэтическому слову и его смыслу: совокупность используемых слов функционирует в качестве *образа* вопросительного или ограничительного оттенка, и, в свой черед, вопрос выступает образом выражающего его словесного комплекса.

Вспомните прекрасные строки А. Рембо:

О, за́мки! О, дальние страны!
Чья душа без изъяна?

Здесь нет вопрошаемого, нет и вопрошающего: поэт отсутствует. И сам вопрос не предполагает ответа или, точнее, сам выступает в роли ответа. Так, значит, это псевдовопрос? Но было бы нелепо думать, будто Рембо «хотел сказать», что у всех есть свои недостатки. Как выразился однажды А. Бретон по поводу одной метафоры Сен-Поля Ру: «Если бы он хотел это сказать, он бы это и сказал». Но Рембо и *не хотел сказать* ничего иного, кроме того, что сказал. Он просто сформулировал абсолютный вопрос, наделив прекрасное слово «душа» вопросительным существова-

нием. На наших глазах вопрос овеществился, подобно тому как тревога у Тинторетто воплотилась в образ желтого неба. И мы имеем дело уже не со значением, а с определенной субстанцией; да и рассматриваем мы ее вслед за Рембо отстраненно, причем отстраненность ее проистекает из того обстоятельства, что для ее рассмотрения мы встаем как бы по ту сторону человеческого удела, рядом с богом.

Если все обстоит именно так, то совершенно очевидной становится вся глупость тех, кто требует от поэзии ангажированности. Безусловно, в основе стиха лежит эмоция, даже страсть (но почему бы заодно и не гнев, социальный протест, политическая ненависть?). Но они не *выражаются* в стихе так, как, например, в памфлете или в исповеди. По мере того как прозаик излагает свои чувства, он разъясняет их; поэт же, напротив, вкладывая в стихи свои страсти, перестает узнавать их: слова завладевают ими, впитывают их в себя, преображают; это значит, что слова не обозначают чувства поэта — даже в его собственных глазах. Овеществленная эмоция обладает теперь непрозрачностью вещей, она затеряна в тумане многозначности тех слов, в которые она была облачена. И в каждой фразе, в каждом стихе, как это случилось с желтым небом над Голгофой, заключено гораздо больше, чем просто тревога. Из каждого слова, из каждой фразы-вещи, неистощимых, как сами вещи, капельками выступает породившее их чувство. Как же можно надеяться на то, что нам удастся вызвать возмущение либо политический энтузиазм читателя, когда его отстраняют от человеческого существования, призывая рассматривать глазами бога язык, вывернутый наизнанку? «Вы забываете, — скажут мне, — о поэтах Сопротивления. Вы забываете о Пьере Эммануэле» [11]. Отнюдь нет, именно на этих поэтов я хочу сослаться в подтверждение своих слов (4).

Итак, если поэту заказан путь к ангажированности, то достаточное ли это основание для того, чтобы освободить от нее и прозаика? Что общего между ними? Прозаик пишет, пишет и поэт, это верно. Но между этими двумя актами письма общее заключается лишь в движении руки, выписывающей буквы. Во всем остальном их миры не соприкасаются, и то, что верно для одного, вовсе не применимо к другому. Проза утилитарна по своей сути, и я охотно определил бы прозаика, как человека, который *использует* слова. Г-н Журден [12] говорил прозой, чтобы попросить домашние туфли, а Гитлер — чтобы объявить войну Польше. Писатель — это *говорящий* человек: он называет, обозначает, приказывает, отказывает, окликает, умоляет, оскорбляет, убеждает, намекает. Если все это ни к чему не приводит, то он все равно не становится поэтом, а, скорее, остается прозаиком, который говорит, чтобы ничего не сказать. Впрочем, мы уже достаточно задержались на рассмотрении изнанки языка, пора взглянуть на него с лица (5).

Искусство прозы осуществляется с помощью речи, материя которой изначально значима в том смысле, что слова прежде всего

являются не предметами, а обозначениями предметов И с самого начала речь должна идти не о том, чтобы выяснить, нравятся или не нравятся они сами по себе, а о том, чтобы понять, насколько точно обозначают они определенный предмет или понятие. Нередко бывает так, что мы владеем той или иной идеей, сообщенной нам с помощью речи, однако не в состоянии припомнить ни одного из тех слов, которыми она была передана. Проза — это прежде всего определенная установка ума: проза имеет место всякий раз, когда, говоря словами Валери, слово проходит через наш взор так же, как солнце через стекло Оказавшись в опасности или в трудной ситуации, хватаешь любой попавший под руку предмет. С исчезновением опасности не вспомнишь даже, был ли это молоток или полено Чаще всего мы этого даже не осознаем· просто необходимо было какое-то продолжение нашего тела, средство, позволяющее достать рукой до самой высокой ветви; это шестой палец, третья нога, короче, чистая функция, ассимилированная нами. Точно так же обстоит дело и с языком: он — наш панцирь и наши щупальца, он защищает нас от других и информирует о них, выступает продолжением наших чувств. Мы облечены языком, словно собственной плотью; подчиняя язык своим целям, мы лишь спонтанно *ощущаем* его подобно тому, как ощущаем собственные руки и ноги; но когда язык употребляет другой человек, мы начинаем замечать его, подобно тому как замечаем чужие руки и ноги. Есть слово, которое мы переживаем, и слово, с которым мы сталкиваемся Однако в обоих случаях слово сопровождает определенное предприятие· либо мое по отношению к другим людям, либо другого по отношению ко мне самому Речь представляет собой специфический момент действия и не может быть понята вне его. Некоторые люди, страдающие афазией [13], утрачивают способность действовать осмыслять ситуации, иметь нормальные отношения с лицами противоположного пола. В пределах подобной апраксии [14] разрушение языка выглядит всего лишь крушением одной из структур, наиболее заметной и наиболее хрупкой. Но если проза всегда выступает в качестве привилегированного инструмента определенного предприятия и только лишь одни поэты заняты бескорыстным созерцанием слова, то не получаем ли мы тогда право задать прозаику вопрос: «С какой целью ты пишешь? В какое предприятие ты включился и почему оно требует обращения к письму?» Разумеется, это предприятие ни в коем случае не может иметь конечной целью чистое созерцание. Удел интуиции — молчание, цель же языка в общении. Безусловно, язык в состоянии *зафиксировать* результаты интуиции, но в этом случае будет достаточно нескольких слов, поспешно набросанных на листке бумаги. автору они подскажут остальное Если же слова собираются в фразы с заботой о ясности, нужно наличие какого-то решения, постороннего по отношению к интуиции и к самому языку, — решения сообщить другим полученные результаты И всякий раз следует разобраться в причинах, вызвавших такое решение Именно это подсказывает нам здра-

вый смысл, столь охотно забываемый учеными мужами. Разве не привыкли мы задавать принципиальный вопрос каждому молодому человеку, берущемуся за перо: «А вам есть, что сказать?» Причем подразумевается: сказать нечто, что стоило бы сообщить другим. Но как понять, что «стоило бы» сообщения, не обращаясь к трансцендентной системе ценностей?

Отметим, кстати, что, даже рассматривая ту вторичную структуру языка, каковой выступает его *словесная манифестация,* так называемые чистые стилисты совершают грубую ошибку, считая, что слово — это своего рода зефир, легко бегущий по поверхности вещей, овевающий их без всяких последствий для их сущности. Естественно, что для них говорящий человек — просто *свидетель,* резюмирующий в слове плоды невинного созерцания. Говорить — значит действовать: любой поименованный предмет уже не таков, каким был ранее, он утратил свою невинность. Говоря человеку о его поведении, вы открываете ему это поведение: он начинает видеть самого себя. И даже если вы говорите, обращаясь не только к нему, но и к другим, то он знает, что его *видят* в тот самый момент, когда он сам *видит* себя. Какой-нибудь привычный жест, который он делал не задумываясь, вдруг необычайно укрупняется, начинает существовать для всех, становится частью объективного духа, принимает новые размеры, он высвечен и замечен. Разве может человек после всего этого действовать как и прежде? Он будет либо упорствовать в своем поведении, делая это из упрямства и отдавая себе в том отчет, либо откажется от этого поведения. Итак, в акте говорения я обнажаю ситуацию уже вследствие существования самого проекта [15], направленного на ее изменение; я обнажаю ее для себя и для других *с целью* изменить ее. Я поражаю ее в сердце, пронизываю насквозь и выставляю на всеобщее обозрение; отныне я владею ей, с каждым произносимым словом моя ангажированность по отношению к миру становится все больше и больше, и в то же время я все больше выделяюсь из него, преодолеваю, ибо ориентирован на будущее. Итак, прозаик — это человек, избравший своего рода вторичный способ действия, который можно было бы назвать действием через обнажение. Мы имеем полное основание задать ему теперь второй вопрос: «Какую сторону мира ты хочешь обнажить? Какое изменение хочешь ты внести в мир путем такого обнажения?» «Ангажированный» писатель знает, что слово — это действие: он знает, что обнажать — значит изменять и что обнажать можно лишь при наличии проекта изменения. Он расстался с несбыточной мечтой нарисовать беспристрастную картину общества и человеческого удела. Человек — это существо, перед которым никто, будь то хоть сам бог, не может сохранять беспристрастность. Ибо и бог, если бы он существовал, оказался бы (как это хорошо поняли некоторые мистики) в определенной *ситуации* по отношению к человеку. Человек — это такое существо, которое не способно просто созерцать ситуацию, не изменяя ее, поскольку сам взгляд его укрепляет, разрушает, лепит, либо, подобно вечности, изменяет

объект как таковой. Истина человека и мира раскрывается в актах любви, ненависти, гнева, страха, радости, возмущения, восхищения, надежды и отчаяния. Бесспорно, ангажированный писатель может быть и посредственным, он может даже осознавать это обстоятельство, но, поскольку невозможно писать, не проектируя абсолютного успеха, его скромность в оценке собственного произведения не должна мешать ему писать так, *словно* оно должно получить самый широкий отклик. Писатель никогда не должен говорить себе: «Дай бог, если это прочтут хотя бы три тысячи человек», но всегда: «Что произошло бы, если бы все люди прочли написанное мной?» Ему вспоминается фраза графа Моски у кареты, увозившей Сансеверину и Фабрицио: «Если хоть одно слово любви возникнет между ними, я пропал» [16]. Он знает, что является человеком, называющим то, что еще не было названо, то, что не осмеливается назвать своего имени. Он знает, что благодаря его усилию «возникает» слово любви и слово ненависти, а вместе с тем сама любовь и сама ненависть между людьми, еще не до конца разобравшимися в своих чувствах Он знает, что слова, по выражению Бриса Парена, это «заряженные пистолеты». Говорящий — стреляет. Он может смолчать, но раз уж выбран выстрел, нужно произвести его по-мужски, тщательно прицеливаясь в мишень, а не по-детски, жмурясь в пустоту, ради единственной радости услышать звук выстрела. Ниже мы попытаемся определить, какова может быть цель литературы. Но уже сейчас мы можем заключить, что писатель сделал свой выбор — сдернуть покрывало с мира и в особенности с человека, для того чтобы другие люди осознали всю полноту своей ответственности перед лицом обнаженного таким образом объекта. Никому не дано отговариваться незнанием закона, поскольку существует кодекс законов и каждый закон зафиксирован в нем в письменной форме: ваше дело, будете или нет вы нарушать его, но вы извещены о всех возможных последствиях. Сходным образом функция писателя заключается в том, чтобы в результате его действия никто не мог сослаться на незнание мира, отговориться собственной невинностью перед ним. И, будучи однажды вовлечен в мир языка, он никогда более не сможет притвориться, будто не умеет говорить: если вы углубились в мир значений, вам не выйти из него никакими усилиями; дайте словам возможность свободно сочетаться друг с другом, они создадут фразы, и каждая фраза будет включать в себя весь язык целиком и отсылать разом ко всей вселенной; даже молчание получает свой смысл по отношению к словам точно так же, как музыкальная пауза обретает значение среди звучащих аккордов. Это молчание является моментом языка: умолкнуть — не значит быть немым, это значит отказаться говорить и, следовательно, продолжать говорить. Таким образом, если писатель предпочитает умолчать о каком-либо аспекте жизни [...] мы вправе задать ему третий вопрос: «Почему ты говорил о том, а не об этом и (поскольку ты говоришь, чтобы изменить) почему ты хочешь изменить именно то, а не это?»

Все это, естественно, не препятствует тому, чтобы существовали разнообразные манеры письма. Писателем являешься не потому, что решил рассказать нечто, но потому, что решил рассказать это нечто особым образом. Стиль, само собой разумеется, — достоинство прозы. Но он должен оставаться незамеченным. Поскольку слова обладают прозрачностью, позволяющей взгляду свободно проходить через них, было бы абсурдом вставлять между ними матовые стекла. Красота выступает мягкой и почти не осязаемой силой. На картине она бросается в глаза сразу, в книге же — прячется, предпочитая действовать убеждением, как действует очарование голоса или лица. Она не принуждает, но покоряет совершенно незаметно, и, отступая, как кажется, под натиском аргументов, на самом деле поддаешься воздействию невидимых чар. Ритуал мессы еще не вера, но он располагает к ней; гармония слов, их красота, сама уравновешенность фраз *направляют* страсти читателя незаметно для него самого, упорядочивают их как месса, как музыка, как танец; но возьми он слова ради них самих, он утратит единство смысла, останется лишь утомительное повторение.

В прозе эстетическое удовольствие в чистом виде возможно лишь тогда, когда оно дополняет все остальное. Поневоле краснеешь, напоминая столь простые истины, но, кажется, сегодня их основательно позабыли. Но ведь без такой оговорки кто-нибудь наверняка скажет, что мы задумали совершить покушение на литературу, что ангажированность вредна искусству слова. Если бы воздействие поэзии на некоторые прозаические жанры не запутало столь основательно мысли наших критиков, то разве стали бы они так яростно атаковать нас по вопросам формы, когда все, что мы до настоящего времени сказали, относится к содержанию? О форме нельзя сказать что-либо заранее, и мы здесь ничего о ней и не говорили; каждый изобретает свою собственную, и судить будем потом. Верно, что всякая тема предполагает определенный стиль, но она его не предопределяет полностью; нет и таких тем, которые *априорно* были бы заказаны литературе. Что может быть более ангажированного, более скучного, чем намерение словесно атаковать общество Иисуса? Паскаль же сделал из этого «Письма к провинциалу» [17]. Короче говоря, прежде всего нужно знать, о чем собираешься писать. А когда этот вопрос ясен, остается решить, каким образом об этом написать. Зачастую оба эти выбора составляют единое целое, но никогда, у хорошего писателя, второй не предшествует первому. Мне известно, что Жироду как-то сказал: «Единственная задача — найти свой стиль, идея придет позднее». Он оказался неправ: идея так и не пришла. Если рассматривать темы в качестве вечно открытых проблем, вечных чаяний и ожиданий, нетрудно понять, что искусство ничего не теряет от ангажированности. Напротив, точно так же, как физика постоянно ставит перед математиками все новые проблемы, заставляющие создавать все новую символику, — также и все новые социальные и метафизические требования побуждают

художника к поиску нового языка и новой техники. Если мы пишем сегодня не так, как в XVII веке, то происходит это потому, что язык Расина и Сент-Эвремона не годится для разговора о локомотивах или о пролетариате. Быть может, после этих слов пуристы запретят нам писать о локомотивах, но искусство никогда не было заодно с пуристами.

Если таков принцип ангажированности, то что можно против него возразить? И, кстати, что было выдвинуто в качестве возражений? Мне показалось, что мои противники выступали без особой к тому охоты и их статьи не содержали ничего, кроме скандализирующих воздыханий, растянутых на две или три колонки. Мне хотелось бы знать, во имя чего, во имя какой литературной концепции они меня осуждали, но они об этом не говорили, поскольку и сами этого не знали. Логичнее всего было бы, если бы они подкрепили свой вердикт ссылкой на старую теорию искусства для искусства. Но среди них нет никого, кто признавал бы ее верность; ее уже стесняются. Хорошо известно, что чистое искусство и пустое искусство — это одно и то же и что эстетический пуризм был всего лишь блестящим оборонительным маневром той части буржуазии прошлого века, которая предпочитала, чтобы за ней закрепилось скорее имя филистера, чем эксплуататора. Но даже из ее собственных признаний вытекает, что писатель должен о чем-то говорить. Но о чем? Я думаю, замешательство их достигло бы крайнего предела, если бы Фернандес не нашел для них, сразу после войны, понятия «сообщение»[18]. Сегодняшний писатель, говорят теперь они, не должен никоим образом заниматься сиюминутными проблемами. Но вместе с тем он не должен посвящать себя нанизыванию ничего не значащих слов единственно ради красоты фразы и образа: его функция — отправление сообщений читателям. Но что же такое сообщение?

Не следует забывать, что большинство критиков никогда не были баловнями судьбы и что в тот самый момент, когда они почти отчаялись, им удалось пристроиться на тихую и незаметную должность кладбищенского сторожа. Одному господу богу ведомо, может ли быть кладбище спокойнее, чем библиотека. В ней все мертвецы покоятся вместе: при жизни они только и делали, что писали, а от греха самой жизни они уже давно очищены; впрочем, и о жизни их нам известно только из других книг, написанных о них другими мертвецами. Рембо умер. Скончались Патерн Берришон и Изабелла Рембо, а с ними исчезли и все трудности. Остались лишь маленькие гробики, расставленные на полках вдоль стен, словно урны в колумбарии. Критику живется плохо, жена не ценит его по достоинству, дети полны черной неблагодарности, а в конце месяца вечно туго с деньгами. Но у него всегда есть возможность зайти в библиотеку, взять с полки книгу и открыть ее. От нее исходит легкий запах склепа, и начинается странное действо, которое он именует чтением. В известном смысле это можно назвать одержимостью обладания: ты предоставляешь мертвым свое тело, дабы они могли возродиться. Но вместе с тем

это и контакт с неким запредельным миром. Ведь книга в руках критика — это не предмет, не поступок и даже не мысль: написанная мертвым об умерших вещах, она более не имеет места на этой земле, она не говорит ничего о том, что могло бы нас непосредственно интересовать; предоставленная сама себе, она сжимается и сморщивается до такой степени, что от нее остаются лишь пятна чернил на заплесневелой бумаге. И когда критик оживляет эти пятна, когда он превращает их в буквы и слова, они начинают говорить ему о не испытанных им самим страстях, о негодовании против явлений, которые уже позабылись, о давно усопших страхах и надеждах. Его окружает целый бесплотный мир, в котором человеческие чувства — в силу того, что они нас больше не трогают — возведены в ранг примерных чувствований и даже, что греха таить, в ранг *ценностей*. Так, постепенно он убеждает себя в том, что вошел в общение с интеллигибельным миром, который как бы представляет собой истину и оправдание его каждодневных страданий. Он полагает, что природа подражает искусству, идя в этом вслед Платону, утверждавшему, что осязаемый мир есть подражание миру архетипов. И пока он читает, вся его каждодневная жизнь начинает ему казаться просто видимостью. Призраком становится ворчливая жена, не более чем призрак — горбатый сын, и спасение их возможно потому, что Ксенофонт оставил нам портрет Ксантиппы [19], а Шекспир — Ричарда III. У нашего критика настоящий праздник, когда кто-нибудь из современных писателей оказывает ему любезность своей смертью: книги усопшего, до того момента слишком уж жизненные, сочные, излишне насущные, вдруг перекочевывают по другую сторону борта; с течением времени, задевая нас все меньше и меньше, они кажутся все более и более прекрасными и, наконец, после краткого пребывания в чистилище, начинают обогащать небо интеллигибельного мира новыми ценностями. Бергот, Сван, Белла, Зигфрид и г-н Тэст [20] — вот недавние приобретения. Очередь за Натанаэлем и Менальком [21]. Что же касается писателей, которые упорствуют в своем желании пожить, то от них требуется только не слишком шуметь и по возможности стараться походить уже сейчас на тех мертвецов, которыми они неизбежно станут. Валери неплохо выпутался из этой ситуации, в течение 25 лет публикуя свои посмертные произведения [22]. Именно поэтому он был, подобно небольшому числу избранных святых, канонизирован при жизни. Но вот Мальро явно скандализирует. Наши критики сродни средневековым катарам [23]: они не желают иметь ничего общего с реальным миром сверх того, что они в нем едят и пьют, и поскольку все же необходимо общаться с себе подобными, то они выбрали общество покойников. Их вдохновляют только давно закрытые дела, угасшие ссоры, истории с заранее известным концом. Они никогда не сделают ставки, если исход дела неясен, и поскольку история уже все решила за них, поскольку давно исчезли причины страха или возмущения читаемых ими авторов, поскольку по истечении двух веков отчетливо видна суетность

былых кровопролитий, постольку они могут спокойно наслаждаться размеренностью словесных периодов, считая, что вся литература в целом есть не что иное, как бесконечная тавтология, и что каждый прозаик занят исключительно изобретением новой *манеры письма, пригодной для того, чтобы говорить и при этом* ничего не сказать. Говорить об архетипах и о «человеческой природе» или говорить, чтобы ничего не сказать? Все представления наших критиков, в сущности, колеблются только между двумя этими идеями. И естественно, обе они ложны: великие писатели стремились разрушить, построить, доказать. Но мы не дорожим более выдвинутыми ими доказательствами, потому что нас вовсе не беспокоит то, что они хотели доказать. Зло, которое они обличали, не принадлежит более нашему времени, нас возмущают иные несправедливости, о существовании которых они даже и не подозревали. История опровергла некоторые из их предвидений, а те, которые осуществились, стали истиной так давно, что мы уже и не помним о том, что они были открытием их гения. Некоторые их мысли умерли, другие же были столь широко восприняты родом человеческим, что мы почитаем их за общие места. Из чего следует, что лучшие аргументы этих авторов утратили свою действенность, мы можем лишь восхищаться их стройностью и строгостью, однако их тщательное построение выглядит в наших глазах лишь внешним украшением, оно подобно элегантной архитектуре выставочного павильона, имеющей не большее практическое применение, чем архитектура иного рода, воплощенная в фугах Баха или арабесках Альгамбры [24].

В этих страстных геометрических построениях, даже когда не убеждает сама геометрия, все еще волнует страсть. Или, скорее, изображение страсти. Идеи выдохлись за истекшие века, но для нас они продолжают теплиться в сугубо личных пристрастиях людей, некогда существовавших в плоти и крови: за уже ничего нам более не говорящими доводами разума мы различаем доводы сердца, пороки и добродетели и то великое страдание, которое являет собой человеческая жизнь. Сад усердствует, чтобы завоевать наше расположение, но ему удается лишь скандализировать нас: все это уже не более чем душа, изъеденная прекрасным злом, пустая жемчужница. «Письмо о зрелищах» [25] уже не способно отвратить кого бы то ни было от посещения театра, однако мы находим пикантным, что Руссо отрицал драматическое искусство. А если к тому же мы хотя бы слегка искушены в психоанализе, наше удовольствие будет полным: мы станем объяснять «Общественный договор» комплексом Эдипа, а «Дух законов» [26] комплексом неполноценности, иными словами, мы сможем до конца насладиться тем неоспоримым превосходством, которым обладают живущие псы над умершими львами. Когда книга содержит щекочущие воображение мысли, обладающие видимостью рационального лишь до тех пор, пока они не растают под нашим взглядом, сведясь к одним лишь биениям сердца, когда извлекаемый из нее урок оказывается коренным образом отличен от того, который хо-

тел преподнести нам ее автор, эту книгу начинают именовать сообщением. Руссо, отец Французской революции, и Гобино, отец расизма, — оба они послали нам свои сообщения. И критик рассматривает их с равной симпатией. Будь эти люди живы, ему пришлось бы взять чью-либо сторону, полюбить одного и возненавидеть другого. Но что сближает их между собой в первую очередь, так это одна и та же глубокая и сладостная их провинность: они мертвы.

Ну что ж, пожалуй, следует рекомендовать современным авторам заняться отправлением подобных сообщений, иными словами, призвать их сознательно ограничивать свои произведения неосознанным выражением души. Я говорю «неосознанным», поскольку все ныне умершие авторы, от Монтеня до Рембо, выписали свои портреты в полный рост, не имея ни малейшего намерения делать это, так сказать, вдобавок; именно этот созданный непроизвольно добавок и должен составить основную и явную заботу ныне живущих писателей. От них не требуется ни бесхитростных исповедей, ни слишком явного в своей обнаженности лиризма романтиков. Но поскольку нам доставляет удовольствие разоблачать хитрости Шатобриана или Руссо, заставать их врасплох в частной жизни в тот самый момент, когда они играют в общественного человека, раскрывать личные мотивы в их рассуждениях на самые общие темы, то мы просим и у вновь пришедших литераторов доставить нам во всей полноте это же удовольствие. И пусть они занимаются рассуждениями, утверждениями, отрицаниями, пусть они себе отвергают и доказывают: при этом дело, которое они отстаивают, должно быть лишь кажущейся целью всех их речей; потаенная же цель состоит в тщательно скрываемом самопоказе. Пусть они сами прежде всего обезаружат свои рассуждения, подобно тому как время поступило с рассуждениями классиков, пусть они судят о предметах, заведомо неинтересных читателю, либо о столь очевидных истинах, что их справедливость известна каждому; пусть придают они своим идеям видимость глубины, лишь бы идеи крутились вхолостую, и пусть выражают они их таким образом, чтобы можно было объяснить их несчастливым детством, классовой ненавистью либо кровосмесительной страстью. Пусть не обременяют они себя размышлениями всерьез: мысль скрывает человека, а нас-то интересует именно сам человек. Рыдание некрасиво в своей обнаженности: оно оскорбляет чувства. Серьезное рассуждение тоже оскорбляет, как это было прекрасно подмечено Стендалем. Рассуждение, маскирующее рыдание, — вот наш идеал. Рассуждение лишает плач всяческого неприличия; в свою очередь, плач, обнаруживая свое чувственное происхождение, лишает рассуждение всяческой агрессивности. В итоге мы не будем ни потрясены, ни убеждены настолько, чтобы это помешало нам предаться тому спокойному наслаждению, которое, как всем известно, доставляет созерцание произведения искусства. Вот как должна выглядеть «истинная», «чистая» литература: субъективность, подаваемая под масками объективности, речь, до то-

го хитроумно сконструированная, что оказывается равнозначной молчанию, мысль, опровергающая сама себя. Разум, являющийся маской безумия. Вечность, прозрачно намекающая на то, что она всего лишь один из моментов истории, исторический момент, отсылающий благодаря раскрытию изнанки событий к вечному человеку, постоянное преподнесение уроков, смысл которых противоречит явно выраженной воле тех, кто их преподносит.

Сообщение, таким образом, это душа, ставшая предметом. Душа, но что делать с этой душой? Ее рассматривают с почтительного расстояния. Душу не принято выставлять напоказ без достаточно серьезных к тому оснований. Но в силу определенного уговора и с некоторыми ограничениями отдельным лицам разрешено пускать ее в обращение, и все совершеннолетние могут ее приобрести. Для многих в наше время произведения человеческого духа представляются маленькими блуждающими душами, которые можно приобрести по весьма умеренной цене: такова душа старика Монтеня, и душа нашего дорогого Лафонтена, и Жан-Жака, и Жан-Поля, и восхитительного Жерара. А посему литературным искусством принято называть некую совокупность приемов, которые делают эти души совершенно безопасными. Выдубленные, рафинированные, химически обработанные, они дают возможность приобретшему их посвятить несколько мгновений жизни, целиком обращенной к внешнему миру, общению с культурой субъективности. Вам гарантируется полная безопасность пользования: разве можно принимать всерьез скептицизм Монтеня, если автор «Опытов» был до смерти напуган эпидемией чумы в Бордо? А чего стоит гуманизм Руссо, коль скоро Жан-Жак отдал своих детей в приют? А поразительные откровения «Сильвии»[27], если Жерар де Нерваль был сумасшедшим? Самое большее, на что отваживается профессиональный критик, так это на установление между всеми ними инфернальных диалогов да на утверждение, что вся история французской мысли — это непрекращающийся диалог между Паскалем и Монтенем. Причем, говоря так, он вовсе не намерен сделать Паскаля и Монтеня более живыми, а, скорее всего, стремится приблизить к мертвым Мальро и Жида. Когда в конце концов внутренние противоречия между жизнью и произведением сделают бесполезными и то и другое, когда «сообщение», в своей непостижимой глубине, станет преподносить нам такие великие истины, как «человек ни добр, ни зол», «в жизни человеческой много страданий», «гений — это прежде всего долготерпение», то именно тогда будет достигнута конечная цель всей этой поминальной трапезы и читатель, отложив в сторону прочитанный том, сможет воскликнуть с просветленной душой: «Поистине, все это — только литература!»[28].

Но поскольку для нас писать — значит действовать, поскольку писатели живут во время своей жизни, а не после смерти, поскольку мы убеждены, что нужно доказывать свою правоту в своих книгах, и даже если последующие века обнаружат наши ошибки, то это вовсе не повод для того, чтобы обвинять нас в них заранее,

поскольку мы считаем, что писатель должен полностью ангажироваться в своих произведениях, воплощая в них не свою жалкую пассивность, когда выставляют напоказ пороки, несчастья и слабости, но твердую волю, выбор и то тотальное предприятие, которое называется жизнью и которое совершает каждый из нас, — именно поэтому необходимо заново обратиться к нашей проблеме и, в свою очередь, задаться вопросом: с какой целью мы пишем?

ПРИМЕЧАНИЯ

(1) По крайней мере в целом. Величие и заблуждение Клее заключается в попытке создать живопись, являющуюся одновременно и знаком и объектом.

(2) Я говорю «создать», а не «подражать», и этого достаточно, чтобы свести на нет весь пафос г-на Шарля Этьена, ничего, по всей видимости, не понявшего в моих рассуждениях и по-прежнему занятого погоней за ускользающими тенями.

(3) Этот пример приводится Ж. Батаем в его книге «Внутренний опыт».

(4) Для тех, кто хочет понять истоки подобного отношения к языку, я дам здесь несколько кратких разъяснений.

По самой своей сути поэзия создает *миф* о человеке, тогда как прозаик рисует его *портрет*. В реальной жизни любой человеческий поступок, вызванный определенными потребностями или утилитарными соображениями, в известном смысле выступает в роли *средства*. Его как бы не замечают, а в счет идет один только результат: когда я протягиваю руку, *чтобы* взять перо, я весьма слабо и смутно осознаю собственный жест, ибо внимание мое поглощено пером; вот почему человек — это пленник своих собственных целей. Поэзия переворачивает это отношение: мир и составляющие его вещи теряют существенность, становятся простым предлогом для действия, которое превращается в свою собственную цель Урна изображается для того, чтобы юная дева могла грациозным движением наполнить ее водой, а Троянская война — для того, чтобы Гектор и Ахилл совершили свои героические деяния. Действие, отделившись от своего назначения, которое оказывается как бы затушеванным, становится чистой доблестью или чистым ритмом Однако, сколь бы безразличен ни был поэт к успеху самого предприятия, вплоть до XIX века он все же оставался в согласии с обществом в целом· хотя он и не использовал язык в тех же целях, которые преследует проза, зато относился к нему с тем же доверием, что и прозаик.

После воцарения буржуазного общества поэт встал бок о бок с прозаиком, чтобы заявить о своей непримиримости к этому обществу. Поэт по-прежнему стремится создать миф о человеке, однако от белой магии он переходит к черной. Сам человек по-прежнему остается абсолютной целью, однако успех его предприятия приводит к тому, что он увязает в сетях утилитарного общества, а на заднем плане всякого его поступка таится отныне

не успех, но поражение. Между тем одно только поражение человека, подобно преграде встающее на пути бесконечного множества его проектов, способно возвратить его самому себе — во всей чистоте. Мир теряет существенность, однако он продолжает присутствовать — присутствовать как условие поражения. Отныне предназначение всякой вещи в том, чтобы, преградив путь человеку, отослать его к самому себе. И речь идет вовсе не о произвольном внедрении поражения и разрушения в течение самой действительности, но, скорее, о том, чтобы взор был сосредоточен только на них. Всякое человеческое предприятие имеет два лика: это одновременно и победа и поражение. Чтобы помыслить такую двойственность, диалектической схемы оказывается недостаточно; для этого нашему словарю и границам нашего разума необходимо придать несравнимо бо́льшую гибкость. Когда-нибудь я попытаюсь описать ту поразительную реальность, называемую Историей, которая не является ни объективной, ни вполне субъективной и которую оспаривает, насквозь пронизывает и разрушает своего рода антидиалектика, сохраняющая тем не менее диалектичность. Впрочем, такое описание — дело философа; обычно же мы не умеем видеть сразу оба лика Януса; человек действия замечает один из этих ликов, а поэт — другой. Когда все инструменты оказываются разрушены и непригодны, расчеты — биты, а усилия — бесполезны, мир вдруг предстает в своей детской, в своей чудовищной свежести; в нем не найти ни одной точки опоры, ни одной проторенной тропинки. Он обретает максимум реальности именно потому, что грозит человеку полным разрушением; но так как всякое действие во всех случаях обладает генерализующей функцией, то поражение возвращает вещам их индивидуальную реальность. Однако (и такое переворачивание отнюдь не является неожиданным) если конечную цель усмотреть именно в поражении, то оно одновременно явится и как средство оспорить и как средство присвоить этот мир. Оспорить — ибо человек *важнее* того, что его разрушает. И оспаривает он реальность вещей не в ее «малости», как это делает инженер или воин, но, напротив, во всей ее полноте, причем делает это самим фактом своего существования в качестве побежденного; он — угрызение совести мира. Но поражение — это также и средство присвоить мир, ибо мир этот, перестав быть орудием успеха, тем самым становится инструментом поражения; его начинает пронизывать какая-то смутная целесообразность; в дело вступает коэффициент причиняемых им бедствий, и этот коэффициент становится тем более человечным, чем более он человеку враждебен. Само поражение оборачивается спасением, причем вовсе не потому, что оно якобы открывает нам доступ в некие потусторонние сферы, а потому, что оно перерождается внутри себя. Так, к примеру, поэтический язык вырастает на развалинах прозы. Если верно, что все изреченное есть ложь и что коммуникация между людьми невозможна, то это значит, что каждое слово как таковое вновь обретает свою индивидуальность, становится инструментом нашего поражения и таит

в себе самую идею несообщаемости. Дело тут не в том, что существует *нечто другое,* что поддается сообщению, а в том, что, коль скоро коммуникация с помощью прозы не удалась, самый смысл слова становится воплощением несообщаемости. Таким образом, неудача коммуникации становится указанием на ее невозможность, а поскольку терпит неудачу сам проект использовать слова, он и уступает место совершенно чистой, абсолютно не заинтересованной интуиции слова. Тем самым мы вновь возвращаемся к описанию, данному на с 316 этой книги, но теперь уже в гораздо более общей перспективе, предполагающей придание абсолютной ценности поражению, что представляется мне исконной установкой современной поэзии Заметьте также, что подобный выбор наделяет поэта совершенно определенной функцией в социальном коллективе: в обществе, где степень интегративности или религиозности очень высока, поражение либо маскируется Государством, либо компенсируется Религией; в менее интегрированном и светском обществе, подобном современным демократиям, его компенсирует поэзия.

Поэзия — это когда выигрывает тот, кто проигрывает. И подлинный поэт — это человек, выбирающий проигрыш (вплоть до его крайней формы — смерти) затем, чтобы выиграть Повторяю, что речь идет о современной поэзии, ибо история знает и другие ее формы, и я не ставлю себе целью показать их связь с нашей поэзией Итак, если мы во что бы то ни стало хотим говорить об ангажированности поэта, то скажем, что это человек, который все ставит на проигрыш. Именно в этом глубокий смысл той неудачи, того проклятия, которое тяготеет над ним, о котором он постоянно стенает и которое приписывает воздействию каких-то внешних сил, между тем как это — результат его самого интимного выбора — отнюдь не следствие, но источник его поэзии. Он уверен в тотальном поражении человеческого предприятия и ведет себя так, чтобы потерпеть поражение в своей собственной жизни, и этим частным поражением он свидетельствует о человеческом поражении вообще. Мы увидим далее, что поэт оспаривает мир, подобно прозаику Однако проза оспаривает его во имя достижения некоего маячащего впереди успеха, тогда как поэзия — во имя того скрытого поражения, которое таит в себе любая победа.

(5). Само собой разумеется, что в любой поэзии присутствует известная доля прозы, то есть победы; и обратно — в самой сухой прозе всегда таится малая толика поэзии, то есть определенная форма поражения: ни один, даже самый проницательный, прозаик не разумеет *до конца* то, что он хочет сказать; он говорит либо слишком много, либо слишком мало; каждая его фраза — это пари, это взятый на себя риск. чем настойчивее поиски писателя, тем более своеобычным становится слово, как показал Валери, ни один человек не может понять слово во всей его глубине. Таким образом, каждое слово используется и ради его ясного, социального смысла, и ради возникновения неких глухих отголосков, я бы сказал — ради его физиономии. Читатель тоже

чувствителен к такому эффекту. Тем самым мы оказываемся уже не в сфере коммуникации, обусловленной человеческим договором, а в области, где царят благодать и случай, умолчания прозы поэтичны, потому что они указывают на ее границы, и если я рассматриваю здесь предельные типы чистой прозы и чистой поэзии, то делаю это лишь для большей ясности Отсюда, впрочем, не следует заключать, будто от поэзии к прозе можно перейти с помощью непрерывной последовательности промежуточных форм. Если прозаик станет чрезмерно лелеять слова, *эйдос,* называемый «прозой», разрушится и мы впадем в галиматью Если же, со своей стороны, поэт станет рассказывать, объяснять или поучать, поэзия обретет *прозаичность,* а поэт проиграет свою партию. Речь, таким образом, идет о сложных структурах, хотя и смешанных, но тем не менее вполне отграниченных друг от друга.

Л. Гольдман

СТРУКТУРНО-ГЕНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Структурно-генетический анализ в области *истории литературы* есть не что иное, как применение к этой конкретной области некоторой *общей* методологии, единственно пригодной, по нашему мнению, в гуманитарных науках. Дело в том, что хотя мы и признаем привилегированный характер культурного творчества, однако считаем, что оно имеет ту же природу и подчиняется тем же законам, что и все прочие формы человеческого поведения, и, следовательно, при его изучении возникают если не те же самые, то по крайней мере аналогичные трудности.

В данной статье мы попытаемся изложить некоторые основополагающие принципы генетического структурализма в применении к гуманитарным наукам в целом и к литературоведению в частности, а также некоторые соображения относительно сходства и противоположности между двумя крупными взаимодополняющими литературоведческими школами, связанными с этим методом,— марксизмом и психоанализом.

Генетический структурализм исходит из гипотезы, согласно которой всякий человеческий поступок представляет собой попытку дать *значимый ответ* на какую-либо конкретную ситуацию и тем самым создать определенное равновесие между субъектом действия и объектом [1], на который это действие направлено, то есть окружающим миром. Однако эта тенденция к устойчивости всякий раз оказывается неабсолютной и непродолжительной в той мере, в какой любое более или менее прочное равновесие, достигнутое между мыслительными структурами субъекта, с одной стороны, и внешним миром, с другой, приводит к созданию ситуации, в рамках которой люди своими поступками вновь начинают изменять действительность; это изменение выявляет недостаточность прежнего равновесия, что порождает тенденцию к достижению нового устойчивого состояния, которое с течением времени, в свою очередь, также будет преодолено.

Таким образом, человеческое поведение предстает как двусоставный процесс, а именно как процесс *деструктурирования* ста-

рых структур и как процесс *структурирования* новых целостных образований, способных создать такие системы равновесия, которые удовлетворяли бы требованиям, вырабатываемым определенными социальными группами

С этой точки зрения научное изучение различных явлений человеческой жизни — экономических, социальных, политических, культурных — как раз и предполагает выявление указанных процессов, то есть связано с обнаружением как тех устойчивых ситуаций, которые они разрушают, так и тех, которые они создают Все это так, однако стоит нам перейти к анализу конкретного материала, как мы тут же столкнемся с целым рядом проблем, наиболее важные из которых будут затронуты ниже

В первую очередь необходимо решить, кто, собственно, является реальным *субъектом* мысли и действия Здесь возможны три различных ответа, отражающих три концептуально различных подхода к исследуемому предмету В самом деле, можно считать таким субъектом отдельного *индивида* (такова позиция эмпириков, рационалистов, а в наше время — феноменологов), можно также (подобную точку зрения исповедует романтическое мышление в некоторых своих разновидностях) рассматривать индивида как простой эпифеномен[2], а единственно реальным и подлинным субъектом считать социальный *коллектив,* можно, наконец (такова диалектическая, гегелевская и в особенности марксистская точка зрения), вместе с представителями романтизма, признать, что реальным субъектом является коллектив, не забывая при этом, что сам он есть не что иное, как сложная сеть межиндивидуальных отношений и что в каждом конкретном случае нам следует выяснять как структуру этой сети, так и то место, которое занимают в ней отдельные индивиды, на практике предстающие перед нами если и не в роли *конечных,* то по крайней мере в роли *непосредственных* субъектов поведения.

Если оставить в стороне сугубо романтическую позицию, тяготеющую к мистицизму и отрицающую всякую реальность и автономность индивида в той мере, в какой она тяготеет к тому, что последнего можно и должно целиком и полностью отождествить с коллективом, то мы со всей серьезностью можем поставить вопрос, почему произведение следует в первую очередь связывать с определенной социальной группой, а вовсе не с тем индивидом, который его создал; сделать это тем более важно, так как если диалектический подход отнюдь не отрицает важной роли индивида, то представители рационализма, эмпиризма и феноменологии со своей стороны также не отрицают реальности социальной среды, с той оговоркой, что она должна рассматриваться всего лишь как совокупность внешних условий, иными словами, как такое явление, которое оказывает на индивида сугубо каузальное воздействие *.

* С этой точки зрения социологический анализ в крайнем случае может способствовать объяснению *генезиса* произведения, но ни в коей мере не может помочь его *пониманию.*

Ответ прост: если исследователь, связывающий произведение исключительно или по преимуществу с его автором, пытается понять культурную (литературную, философскую, художественную) специфику этого произведения, то *в лучшем случае* — при современном состоянии эмпирических исследований — он оказывается способен уловить его внутреннее единство, а также отношение между целым и составляющими его частями; однако такой исследователь никогда не сумеет позитивным образом установить связь *того же типа* между произведением и создавшим его автором. Отсюда вытекает, что, полагая субъектом творчества отдельного индивида, мы вынуждены будем признать случайной бóльшую часть изучаемого произведения и никогда не выйдем за пределы остроумных догадок и оригинальных предположений.

Объясняется это тем, что (как нам уже приходилось говорить ранее) психологическая структура на деле слишком сложна, чтобы ее можно было изучить с помощью определенной совокупности свидетельств, касающихся либо лица, давно умершего, либо автора, с которым мы непосредственно незнакомы, или же основываясь лишь на интуитивном и эмпирическом знании человека, с которым нас связывают более или менее тесные узы дружбы.

Короче говоря, никакое психологическое исследование неспособно объяснить, почему Расин создал именно ту совокупность драм и трагедий, которые ему принадлежат, и почему он в принципе не мог написать пьес в духе Корнеля или, скажем, Мольера *.

Так вот, сколь бы странным это ни показалось, но социологический анализ (если речь идет об изучении великих произведений культуры) позволяет с гораздо большей легкостью выявить *необходимые* связи между этими произведениями и определенными коллективами, структуру которых обнаружить намного проще

Конечно, эти коллективы представляют собой лишь сложные сети межиндивидуальных отношений, однако сама сложность психологии отдельных индивидов связана с тем, что каждый из них одновременно принадлежит к большему или меньшему числу различных социальных групп (семейных, профессиональных, национальных, к дружеским кружкам, к социальным классам и т. п.); при этом каждая из этих групп, воздействуя на сознание индивида, способствует тем самым формированию единой, сложной и относительно несвязной структуры; напротив, если мы изучим достаточно большое число индивидов, *принадлежащих к одной и той же социальной группе,* то воздействия всех прочих социаль-

* Правда, если содержание и форму, иными словами, собственно литературную, философскую или художественную структуру великих произведений культуры невозможно уложить в сугубо биографическую структуру индивида, то психологическая школа структурно-генетического типа, а именно психоанализ, в известной мере позволяет выявить наряду с этой *специфически культурной сущностью* произведения его *индивидуальную* структуру и индивидуальное значение, которые, по мнению этой школы, поддаются включению в систему биографического становления личности В конце данной статьи мы кратко остановимся на возможностях и на пределах такого включения.

ных групп, к которым также принадлежит каждый из этих индивидов, равно как и психологические элементы, обусловленные указанной принадлежностью, взаимно нейтрализуются, и мы окажемся перед лицом гораздо более простой и связной структуры*.

С этой точки зрения оказывается, что между подлинно значительным произведением и социальной группой (которая — через посредство творца — *в конечном счете является истинным субъектом творчества*) существуют отношения того же типа, что и между отдельными элементами произведения и его целым. В обоих случаях перед нами суть отношения между элементами структуры, подлежащей пониманию, с одной стороны, и самой этой структурой как целостностью, с другой, иными словами — отношения, которые требуют как понимания, так и объяснения. Вот почему без особых натяжек можно представить себе, что если бы некий индивид по имени Расин получил иное воспитание или жил в иной среде, нежели это было на самом деле, то он вполне смог бы написать пьесы типа корнелевских или мольеровских; однако вообразить, чтобы дворянство мантии[3] XVII века оказалось способным выработать эпикурейскую или радикально-оптимистическую идеологию, попросту невозможно.

Отсюда следует, что в той мере, в какой наука есть стремление установить *необходимые* связи между явлениями, любые попытки выявить подобные связи между творениями культуры и социальными группами, выступающими в роли творящих субъектов, оказываются — при современном уровне наших знаний — гораздо более плодотворными, нежели всевозможные попытки рассматривать в качестве подлинного субъекта творчества отдельного индивида.

Однако, коль скоро мы встали на такую позицию, перед нами возникают две проблемы. Во-первых, следует определить сам характер отношений, связывающих данную группу с данным произведением, а во-вторых, определить, что собою представляют те произведения и те группы, между которыми могут возникать отношения соответствующего типа.

Решая первую из поставленных проблем, генетический структурализм (и прежде всего Дьердь Лукач) произвел коренной переворот в социологии литературы. В самом деле, все прочие школы социологического литературоведения, как старые, так и современные, пытаются установить связь между *содержанием* литературных произведений и содержанием коллективного сознания.

---

* Аналогичные проявления того же закона известны и эмпирической статистике: практически невозможно хоть со сколько-нибудь значительной долей вероятности предсказать, что ожидает в будущем Пьера, Жака и Жана — женитьба, автомобильная катастрофа или смерть; зато совсем нетрудно — и с очень большой долей вероятности — предсказать число свадеб, несчастных случаев и смертей, которые произойдут во Франции в любую неделю года

При этом следует учитывать, что, хотя речь идет о сходных явлениях, однако между статистическими прогнозами, касающимися явлений, структура которых не выявлена, и структурно-генетическим анализом существуют значительные различия.

Этот подход в ряде случаев способен привести к определенным результатам постольку, поскольку подобного рода связь действительно существует, однако он обладает двумя существенными недостатками, а именно:

а) воспроизведение писателем различных элементов коллективного сознания, а проще говоря, непосредственно наблюдаемого, эмпирического аспекта окружающей его социальной действительности почти никогда не бывает ни систематическим, ни всеобъемлющим, поэтому такие элементы могут быть обнаружены лишь в отдельных местах произведения; это значит, что в той мере, в какой социологический анализ оказывается направлен — полностью или в основном — на выявление *содержательных* соответствий, он не позволяет понять произведение в его целостности и тем самым обнаружить его *специфически литературный* характер;

б) как правило, воспроизведение эмпирически наблюдаемого аспекта социальной действительности и коллективного сознания имеет место в искусстве тем чаще, чем слабее творческая сила писателя и чем охотнее он довольствуется описанием или повествованием о своем личном опыте, без какого-либо его претворения.

Вот почему социология литературы, ориентированная на *содержание,* столь часто ограничивается сюжетным уровнем, а свою силу и плодотворность обнаруживает главным образом при изучении произведений *среднего уровня* или же различных *литературных направлений;* однако она постепенно утрачивает всякий интерес по мере того, как подступает к великим творениям.

Генетический структурализм подошел к этой проблеме с принципиально иной точки зрения, взяв за основу гипотезу, согласно которой коллективный характер литературного творчества определяется тем фактом, что *структуры,* образующие мир произведения, гомологичны мыслительным *структурам* некоторых социальных групп (или по крайней мере находятся с ними в очевидной связи), тогда как в плане содержания, то есть с точки зрения создания вымышленного мира, управляемого этими структурами, писатель обладает неограниченной свободой. Разумеется, использование писателем (при создании подобного рода вымышленных миров) непосредственно-эмпирического аспекта своего индивидуального опыта — это весьма частое и вполне возможное, однако вовсе не необходимое явление, и обнаружение такого аспекта представляет собой хотя и полезную, но все же второстепенную задачу.

В действительности отношение между творящей группой и произведением строится, как правило, в соответствии со следующей моделью: группа дает начало процессу структурирования, в ходе которого в сознании ее членов возникают эмоциональные, интеллектуальные и практические тенденции, направленные к тому, чтобы дать непротиворечивый ответ на проблемы, которые ставят перед ними их отношения с природой и друг с другом. Однако за редкими исключениями такие тенденции остаются весьма далеки от

подлинной непротиворечивости, поскольку, как было сказано выше, они противодействуют друг другу в сознании индивидов в силу того, что каждый из этих индивидов принадлежит также и к целому ряду других социальных групп.

Вот почему все мыслительные категории данной группы и существуют лишь в форме более или менее развитых тенденций, направленных к созданию некоей связной картины, которую мы называем ви́дением мира, ви́дением, которое группа отнюдь не творит,— она лишь вырабатывает (и только она одна способна сделать это) его конститутивные элементы, а также энергию, позволяющую связать эти элементы в единое целое. Великим писателем является именно тот исключительный индивид, которому удается создать в определенной, например литературной (или живописной, философской, музыкальной), области связный или почти полностью связный вымышленный мир, чья структура соответствует той, к которой тяготеет вся данная социальная группа в целом; что же касается самого произведения, то степень его посредственности или, наоборот, значительности будет зависеть от степени отдаления или приближения его структуры к этой абсолютной связности.

Мы видим, таким образом, в чем состоит принципиальное различие между социологией содержания, с одной стороны, и структурной социологией — с другой. Первая усматривает в произведении прямое *отражение* коллективного сознания, тогда как вторая видит в нем один из важнейших *конститутивных элементов* этого сознания — элемент, позволяющий членам данной группы осознать все, что они думали, чувствовали и делали, не отдавая при этом отчета в объективном значении собственного поведения. Теперь понятно, почему социология содержания оказывается более эффективной, когда речь идет об изучении произведений среднего уровня, между тем как социологическое литературоведение структурно-генетического типа, напротив, обнаруживает свою особую продуктивность при изучении шедевров мировой литературы.

В связи с этим необходимо поставить одну эпистемологическую проблему[4]: если влияние на сознание, чувства и поведение своих членов оказывают *все без исключения* социальные группы, то лишь некоторые — особые, специфические — из этих групп, по самой своей природе, могут способствовать культурному творчеству. Вот почему, осуществляя конкретное исследование, исключительно важно выделить эти группы затем, чтобы установить необходимое направление поисков. Сама природа великих произведений культуры подсказывает, в чем должны состоять их существенные признаки. В самом деле, эти произведения, как уже было сказано, выражают определенное ви́дение мира, то есть представляют собой «куски» вымышленной или концептуально оформленной действительности, структурированные таким образом, что, не нуждаясь в каких-либо существенных дополнениях этой структуры, они могут быть развернуты в глобальные картины мира.

Отсюда следует, что указанный процесс структурирования

можно связать лишь с теми группами, *сознание которых тяготеет к глобальному видению человека.*

С точки зрения эмпирического исследования очевидно, что в течение весьма длительного периода единственными группами подобного рода были социальные классы, хотя в правомерности этого утверждения можно усомниться, если обратиться к неевропейским обществам, к греко-римской античности и предшествовавшим ей периодам, а быть может, даже и к некоторым сферам современного общества; однако подчеркнем еще раз, что все равно это проблема позитивного эмпирического исследования, а отнюдь не вопрос идеологических пристрастий или антипатий, положенных в основу столь многих социологических теорий.

Как бы то ни было, само утверждение о существовании связи между великими произведениями культуры и теми социальными группами, которые стремятся либо к глобальному структурированию общества, либо к его консервации, сразу же исключает всякую попытку связать эти произведения с известным числом других социальных групп, таких, как (назовем лишь важнейшие) нация, поколение, региональные или семейные группы. Дело не в том, что эти группы якобы не оказывают влияния на сознание своих членов и конкретно — на сознание писателя, а в том, что влияние это способно объяснить лишь некоторые периферийные элементы произведения, но отнюдь не его основополагающую структуру*. Наш тезис подтверждается и эмпирическими данными. Принадлежность Декарта, Паскаля и Гассенди или Расина, Корнеля и Мольера к французскому обществу XVII века не позволяет ни объяснить, ни понять их творчество, поскольку в их произведениях нашло выражение различное, а порой и прямо противоположное видение мира, хотя, повторяем, авторы этих произведений одинаково принадлежали к французскому обществу XVII века. Зато эта принадлежность позволяет объяснить некоторые формальные элементы, общие для трех названных мыслителей и трех названных писателей.

После всех этих предварительных замечаний мы подходим наконец к самой важной проблеме, которая встает перед любым исследованием структурно-генетического типа,— к проблеме выделения анализируемого объекта. В области социологии экономической, социальной или политической жизни эта проблема представляется исключительно сложной и безусловно первостепенной; в самом деле, к изучению любых структур можно приступать лишь после того, как более или менее строгим образом будет выделена совокупность непосредственных эмпирических фактов, образующих эти структуры, и, наоборот, выделить эти эмпирические факты можно лишь постольку, поскольку мы уже предварительно располагаем относительно разработанной гипотезой о связывающей их структуре.

* Социологические работы подобного типа располагаются в той же плоскости, что и социология содержания, которая также способна объяснить лишь некоторые второстепенные и периферийные элементы произведения.

С точки зрения формальной логики этот круг может показаться порочным; на практике же указанная проблема, как и большинство проблем подобного рода, решается очень просто, а именно путем ряда последовательных приближений.

Исходной является гипотеза о том, что известное число фактов можно объединить в рамках определенной структурной целостности; затем предпринимается попытка установить максимальное число отношений между этими фактами, требующими как понимания, так и объяснения, а также включить в совокупность этих фактов другие факты, кажущиеся на первый взгляд чуждыми той структуре, которую мы пытаемся выделить; в результате из этой структуры удается исключить некоторые первоначальные факты и включить новые, модифицировав тем самым исходную гипотезу; затем путем последовательных приближений эту операцию повторяют еще и еще раз до тех пор, пока не получают структурную гипотезу, позволяющую объяснить данную совокупность безусловно связанных между собой фактов (таков по крайней мере идеал, в разной мере достижимый в разных конкретных случаях) *.

Правда, следует признать, что, выдвигая исходную гипотезу при изучении культурного творчества, мы оказываемся в привилегированном положении. В самом деле, вполне вероятно, что все великие литературные, художественные или философские произведения сами представляют собой связные значимые структуры, так что уже предварительное выделение границ объекта оказывается как бы заранее заданным. Впрочем, необходимо предостеречь против попыток слишком доверчиво отнестись к этому предположению. Действительно, произведение нередко содержит в себе и чужеродные элементы, которые как раз и нужно отличать от его существенного смыслового единства. Более того, если гипотеза о внутреннем единстве представляется весьма правдоподобной применительно к действительно выдающимся произведениям, рассмотренным изолированно, то, когда речь заходит о совокупности *произведений одного и того же автора,* степень такого правдоподобия заметно падает.

---

* Возьмем в качестве примера гипотезу о существовании значимой структуры, определяемой термином «диктатура»; исходя из нее, мы сможем выделить в особую группу определенную совокупность явлений, например, политические режимы, где правительство располагает неограниченной властью; однако если мы попытаемся объяснить генезис этих режимов исключительно на основе указанной гипотезы, то быстро заметим, что диктатура вовсе не представляет собой безусловно значимой структуры и что необходимо выделять различные типы диктатур в зависимости от их природы и смыслового содержания; в результате окажется, к примеру, что понятия революционной диктатуры или, наоборот, послереволюционной бонапартистской диктатуры представляют собой операциональные категории.

Равным образом, все попытки однозначного объяснения творчества Паскаля (а их было немало) терпят неудачу перед лицом того факта, что два наиболее значительных его произведения — «Письма к провинциалу» и «Мысли» — обладают существенно разной направленностью. И если мы хотим понять эти произведения, то должны рассматривать их как выражение двух различных, хотя и — в некоторых отношениях — родственных структур.

Вот почему всякое конкретное исследование нужно начинать с анализа отдельных произведений данного автора, следуя хронологическому порядку их появления на свет в той мере, в какой этот порядок удается установить.

Такой анализ позволит осуществить предварительное распределение произведений по группам и далее перейти к поиску — в интеллектуальной, политической, социальной и экономической жизни данной эпохи — таких структурированных социальных групп, в которые изучаемые произведения можно будет включить в качестве составных частей, установив между этими произведениями и тем целым, к которому они принадлежат, прямые связи, а в особо благоприятных случаях — отношение гомологии.

Дальнейшее углубление структурно-генетического анализа будет состоять в выделении из совокупности эмпирических данных, образующих структуру, относительно целостных образований *, а затем — во включении этих образований в качестве элементов в другие, более широкие, хотя и обладающие той же природой структуры и т. д.

Такой метод имеет, помимо прочего, два преимущества: во-первых, он позволяет представить всю совокупность явлений человеческой жизни единообразным способом, а во-вторых, позволяет одновременно как *понять,* так и *объяснить* эти явления в той мере, в какой выявление всякой значимой структуры есть процедура ее *понимания,* а включение этой структуры в некую более широкую структуру есть процедура ее *объяснения.* Приведем пример: выявление структуры трагического мироощущения в «Мыслях» Паскаля или в пьесах Расина — это процедура их понимания; включение этой структуры в рамки радикального янсенизма [6] и выявление структуры последнего есть акт понимания радикального янсенизма, но в то же время — акт объяснения произведений Паскаля и Расина; включить радикальный янсенизм в общую историю янсенистской мысли — значит объяснить первый и понять вторую. Включить янсенизм как определенное идеологическое движение в историю дворянства мантии XVII века — значит объяснить янсенизм и понять дворянство мантии. Включить историю дворянства мантии в общую историю французского обще-

* В этом отношении полезно (особенно в области социологии культуры) установить некоторые внешние и сугубо количественные «ограничения». Если речь идет об интерпретации какого-либо произведения, то само собой понятно, что мы можем получить целый ряд различных трактовок, объясняющих от 60 до 70 процентов текста. Вот почему подобный результат не может считаться научно доказательным. Напротив, весьма редко можно встретить две различные интерпретации, которые охватывали бы от 80 до 90 процентов текста, и гипотеза, позволяющая достигнуть такого охвата, имеет все шансы считаться удовлетворительной. Подобный процент намного увеличивается, если нам удается включить структуру, выделенную в ходе генетического анализа, в рамки более широкой целостности и эффективным образом использовать эту структуру для объяснения других текстов, о которых мы ранее, может быть, вообще не задумывались, в особенности если, как это имело место в нашем исследовании о трагедии XVII века [5], удается обнаружить и даже предсказать известное число фактов, мимо которых проходили специалисты и историки.

ства — значит объяснить дворянство мантии и понять французское общество той эпохи и т. д.

Таким образом, объяснение и понимание представляют собой не *две* различные, но одну и ту же мыслительную процедуру, отнесенную к двум различным предметным областям.

Подчеркнем, наконец, что с указанной точки зрения — согласно которой переход от видимости к сущности, от частного, эмпирического и абстрактного факта к его конкретному и объективному значению осуществляется путем включения этого факта в относительно целостные, структурированные и значимые образования,— каждое явление человеческой жизни может и даже должно обладать сразу несколькими конкретными значениями, различающимися в зависимости от числа структур, в которые это явление может быть включено позитивным и эффективным образом. Так, например, если правомерно — путем указанных выше опосредований — вписать янсенизм в рамки французского общества XVII века, где он играл роль консервативного и реакционного течения, противостоящего прогрессивным силам, которые были в первую очередь представлены буржуазией и монархией, а в плане идеологическом — картезианским рационализмом, то, с другой стороны, столь же правомерно и необходимо включить его в рамки глобальной структуры всего западного общества, как оно развивалось вплоть до наших дней; с этой точки зрения янсенизм оказывается уже прогрессивным явлением в той мере, в какой он представляет собой один из первых шагов по пути преодоления картезианского рационализма — шаг в сторону диалектического мышления, при этом совершенно очевидно, что оба выявленных значения отнюдь не исключают друг друга и друг другу не противоречат.

Развивая нашу мысль, мы хотели бы в заключение остановиться на двух чрезвычайно важных — учитывая современное состояние литературоведения — проблемах:

а) на проблеме включения литературных произведений в рамки двух — реально существующих и взаимодополняющих — целокупностей, которые способны вырабатывать элементы, подлежащие пониманию и объяснению, а именно индивида, с одной стороны, и социальной группы — с другой;

б) на вытекающей отсюда проблеме, связанной с функцией культурного творчества в жизни людей.

Что касается первой проблемы, то здесь в настоящее время существуют две научные школы структурно-генетического типа, предпринимающие попытки включить произведение либо в рамки коллективных структур, либо в рамки индивидуальной биографии автора, а именно марксизм и психоанализ[7].

Не касаясь отмеченных ранее трудностей, возникающих при выявлении индивидуальных структур, начнем с рассмотрения двух этих школ в методологическом плане. Обе они стремятся понять и объяснить явления человеческой жизни путем их включения в

рамки неких структурированных целокупностей, а именно — в рамки жизни определенного коллектива или же в рамки индивидуальной биографии.

Это значит, что они вырабатывают два родственных и взаимодополняющих метода, так что — по крайней мере на первый взгляд — результаты, получаемые каждой из этих школ, должны были бы взаимно подкреплять и восполнять друг друга.

К сожалению, психоанализ (по крайней мере в той форме, в какой его создал Фрейд *) в качестве структурно-генетической методологии проявляет недостаточную последовательность и оказывается чрезмерно проникнут сциентистскими тенденциями [8], господствовавшими в университетской жизни конца XIX — начала XX века. Это особенно ясно обнаруживается в двух важнейших пунктах.

Во-первых, во всех фрейдовских объяснениях полностью и принципиально отсутствует такое временно́е измерение, как будущее. Испытав влияние детерминистского сциентизма своего времени, Фрейд совершенно игнорирует существование позитивных сил, направленных на установление равновесия и действующих в пределах любой структуры, создаваемой человеком,— как индивидуальной, так и коллективной; объяснить человека для Фрейда значит вернуться к его детским впечатлениям, к его вытесненным или подавленным инстинктам; тем самым он полностью игнорирует ту позитивную роль, которую способны играть сознание человека и его связь с действительностью **.

Во-вторых, индивид, по Фрейду, это абсолютный субъект, для которого все прочие люди служат лишь *объектами* удовлетворения или фрустрации желаний [9]; быть может, именно вследствие этого в его системе отсутствует категория будущего, о чем мы только что говорили.

Конечно, было бы ошибкой сводить фрейдовское либидо исключительно к сексуальной сфере, и, однако, фактом остается то, что либидо всегда *индивидуально* и что во фрейдовском видении человека понятие о коллективном субъекте и о том удовлетворении, которое может принести индивиду коллективное действие, отсутствует полностью.

Можно было бы подробно, с помощью массы примеров, показать, до какой степени подобные установки искажают культур-

---

* Мы слишком мало знакомы с последующим развитием психоанализа, чтобы позволить себе говорить о нем

** Можно, конечно, попытаться объяснить эту особенность работ Фрейда тем фактом, что по профессии он был врачом и в первую очередь наблюдал больных, то есть людей, у которых силы прошлого и барьеры вытеснения доминируют над позитивными силами, направленными на создание систем равновесия, иными словами, в будущее К сожалению, однако, критические замечания, сформулированные нами выше, справедливы также и по отношению к философским и социологическим исследованиям Фрейда

Слово «будущее» фигурирует в названии лишь одной его работы, и, что весьма характерно для творчества Фрейда в целом, работа эта называется «Будущее одной иллюзии». Само же ее содержание как раз и призвано доказать, будто будущего не существует.

ные и исторические явления. Нам представляется, что с этой точки зрения марксизм обладает неоспоримыми преимуществами в той мере, в какой он учитывает — в качестве объяснительного фактора — не только категорию будущего, но и индивидуальное значение человеческой жизни наряду с коллективным.

Наконец, с интересующей нас точки зрения, то есть с точки зрения изучения произведений культуры и, в частности, литературных произведений, нам кажется неоспоримым, что все они с равным успехом могут быть включены в любые значимые структуры — как индивидуального, так и коллективного типа. Однако само собой разумеется, что реальные и правомерные значения, которые можно получить в результате двух указанных интеграций, будут иметь различный и в то же время взаимодополняющий характер. Так, включение произведения данного писателя в рамки его индивидуальной биографии позволит выявить лишь индивидуальное значение этих произведений и их соотнесенность с проблемами жизни и психики автора. Это значит, что, какова бы ни была научная ценность и строгость подобных исследований, они неизбежно выведут произведение за пределы его культурного и эстетического контекста и, по сути, поставят в один ряд с индивидуальными симптомами любого больного, находящегося на излечении у психоаналитика.

Предположив (хотя сами мы этой точки зрения не разделяем), что в индивидуальном плане можно более или менее удовлетворительно связать произведения Паскаля с его отношениями с сестрой или произведения Клейста — с его отношениями с сестрой и с отцом [10], *мы установим тем самым лишь сугубо аффективное или биографическое значение этих произведений, однако не только не затронем, но даже и не приблизимся к их философскому или литературному смыслу.* Нет сомнения, что тысячи, десятки тысяч индивидов находились в подобных же отношениях с членами своих семей, и для нас остается неясным, каким образом психоаналитическое изучение симптомов подобных заболеваний могло бы хоть в незначительной степени объяснить *качественную* разницу между записками какого-нибудь душевнобольного и «Мыслями» или «Принцем Гомбургским» [11].

На наш взгляд, единственный (хотя и весьма скромный) вклад в литературоведение со стороны психологии и психоанализа состоит в том, что они помогают объяснить, почему в определенной конкретной ситуации, когда данная группа выработала известное видение мира, некий конкретный индивид, в силу обстоятельств своей индивидуальной биографии, оказался способен создать концептуальную или образную картину мира в той мере, в какой подобная картина явилась для него одним из многих способов подавленного или сублимированного удовлетворения [12] своих неосознанных влечений *.

* Напротив, социологическое исследование неспособно выявить биографическое и индивидуальное значение произведений и потому может дать психоанализу лишь сравнительно второстепенные сведения относительно реальных

И значит, философское значение «Мыслей» Паскаля, литературное и эстетическое значение драматургии Клейста, а также и генезис этих произведений *могут быть поняты как явления культуры* только в рамках историко-социологического исследования.

Что же касается психологических исследований, то в лучшем случае они способны помочь нам понять, почему, среди многих сотен янсенистов, именно Паскаль и Расин оказались теми людьми, которые смогли выразить трагическое видение мира в литературной и философской форме, но они совершенно неспособны раскрыть (за исключением, быть может, самых мелких и незначительных деталей) ни природу, ни содержание, ни значение этих форм выражения.

В заключение нам остается в самых общих чертах коснуться еще одной, весьма важной, проблемы, а именно проблемы индивидуальной (различные формы игры, сны, болезненные симптомы, сублимация) и коллективной (литературная, культурная и художественная роль) функции воображаемого в его отношении к тем значимым человеческим структурам, которые все, совершенно одинаково, выступают в роли динамических структурированных отношений между субъектом (коллективным или индивидуальным) и окружающей его средой.

Эта проблема весьма сложна и мало изучена; поэтому, заключая нашу статью, мы можем наметить ее решение лишь в виде самой общей и предварительной гипотезы. А именно: мы полагаем, что, с точки зрения психики, всякое действие субъекта представляет собой совокупность влечений, тенденций и желаний, полному удовлетворению которых препятствует реальная действительность.

Маркс и Лукач — в плане коллективного сознания, Пиаже — в плане сознания индивидуального подробно изучили те модификации, которые — под воздействием трудностей и препятствий, создаваемых объектом,— претерпевает сама природа этих желаний и этих влечений. Фрейд со своей стороны показал, что в индивидуальном плане даже видоизмененные желания не довольствуются частичным удовлетворением, а если и подавляются, то лишь с большим трудом. Крупной заслугой Фрейда является открытие того факта, что установление индивидом рациональных отношений с действительностью непременно должно компенсироваться в сфере воображаемого и что это удовлетворение может принимать самые различные формы, начиная с адаптированных структур, каковыми являются всякого рода описки и обмолвки, а также сновидения, и кончая полностью не адаптированными структурами, такими, как психические расстройства и безумие.

Вполне вероятно, что культура, несмотря на все ее специфические отличия (так, мы не верим в существование коллективного бессознательного), выполняет аналогичную функцию. С этой

и воображаемых форм удовлетворения индивидуальных влечений, которые поощряются или навязываются коллективными структурами в данную эпоху и в данном обществе.

точки зрения оказывается, что человеческие коллективы способны рационально воздействовать на действительность, приспосабливаться к фрустрациям и частичному удовлетворению желаний, обусловленным этим воздействием и препятствиями, с которыми эти желания сталкиваются, лишь в той мере, в какой такое рациональное и преобразующее воздействие сопровождается полным удовлетворением желаний в области концептуального или образного творчества.

К этому следует добавить, что если в индивидуальном плане вытесненные инстинкты продолжают существовать *в сфере бессознательного* и стремятся к символическому удовлетворению, которое в любом случае представляет собой форму *обладания объектом,* то в отличие от них коллективные устремления (могущие быть имплицитными, но отнюдь не бессознательными) направлены не на *обладание* объектом, но на *создание некоторой связной мыслительной структуры.*

Тем самым культурное творчество позволяет компенсировать разного рода противоречия и компромиссы, которые действительность навязывает субъектам действия, и позволяет индивидам приспособиться к этой действительности, что, возможно, и является психологическим основанием катарсиса.

Подобная гипотеза, способная без труда объединить все, что есть ценного во фрейдовских анализах и в марксистских исследованиях искусства и культурного творчества, могла бы объяснить не только родственность (столь часто ощущавшуюся многими теоретиками), но и, что не менее важно, качественные различия между игрой, сновидениями и даже некоторыми болезненными формами воображения, с одной стороны, и выдающимися произведениями литературной, художественной и даже философской мысли — с другой.

Р. Барт

КРИТИКА И ИСТИНА

I

Явление, именуемое «новой критикой», родилось отнюдь не сегодня. Уже после Освобождения — и это было вполне естественно — самые разные критики в самых разных работах, охвативших в конце концов всех наших авторов от Монтеня до Пруста, предприняли — опираясь на новейшие философские направления — попытку пересмотра всей классической французской литературы. Нет ничего удивительного, что в известной стране время от времени возникает стремление обратиться к фактам собственного прошлого и описать их затем, чтобы понять, *что с ними можно сделать сегодня:* подобные процедуры переоценки являются, должны являться систематическими.

Но вот, совершенно неожиданно, всему этому движению предъявляют обвинение в обмане * и, питая к нему то самое чувство неприязни, которое вызывает обычно любой авангард, налагают запрет если не на все, то по крайней мере на многие его произведения: оказывается, что произведения эти пусты в интеллектуальном отношении, опасны — в моральном, полны словесной софистики, а своим успехом обязаны одному только снобизму. Удивительно лишь то, отчего этот судебный процесс начался столь поздно. Почему именно теперь? Что это — чья-то случайная реакция? рецидив агрессивного обскурантизма? или, напротив, первая попытка дать отпор новым — давно уже предугаданным и теперь нарождающимся — формам дискурса? [2]

Что поражает в нападках, которым подверглась недавно новая критика, так это их непосредственное и словно бы естественное единодушие. Заговорило какое-то примитивное, оголенное начало. Можно подумать, будто попал к первобытному племени и присутствуешь при ритуальном отлучении какого-либо опасного субъекта. Отсюда и этот диковинный *палаческий* словарь **. Но-

* Picard R. Nouvelle critique ou nouvelle imposture Paris, 1965. Нападки Реймона Пикара относятся главным образом к моей книге «О Расине» (Sevil, 1963) [1].

** «Мы вершим казнь» («Круа»).

вому критику стремились *нанести рану,* его хотели *уколоть, побить, убить,* хотели привлечь его к *уголовной ответственности,* выставить у *позорного столба,* отправить на *эшафот* *. Ясно, что новая критика задела кое-кого за живое, коль скоро ее палача не только превозносят за талант, но и рассыпаются перед ним в *благодарностях* и поздравлениях, словно перед спасителем, очистившим мир от скверны: для начала ему посулили бессмертие, а сегодня уже заключают в объятия. Короче говоря, «казнь», совершаемая над новой критикой, предстает как общественный гигиенический акт, на который необходимо было решиться и удачное исполнение которого принесло несомненное облегчение.

Исходя от людей, объединенных в некую замкнутую группу, все эти нападки отмечены своего рода идеологической печатью, они уходят корнями в ту двусмысленную культурную почву, где всякое суждение и всякий язык оказываются проникнуты каким-то нерушимым политическим началом, не зависящим от требований данного момента. Во времена Второй империи над новой критикой и вправду устроили бы процесс: действительно, разве не наносит она удар самому разуму, коль скоро преступает «элементарные правила научной или даже просто членораздельной мысли»? Разве не попирает она нравственность, когда повсюду вмешивает «навязчивую, разнузданную, циничную сексуальность»? Разве не дискредитирует она отечественные институты в глазах заграницы? Короче, не «опасна» ли она? Последнее словечко, будучи применено к *философии, языку или к искусству,* тотчас же выдает всякое консервативное мышление. В самом деле, носители этого мышления живут в постоянном страхе (почему их и объединяет идея изничтожения); они страшатся всего нового и все новое объявляют «пустым» (это, как правило, единственное, что они могут о нем сказать). Правда, к этому традиционному страху примешивается ныне и другой, прямо противоположного свойства,— страх показаться устаревшими. Поэтому подозрительность ко всякой новизне эти люди обставляют реверансами в сторону «требований современности» или необходимости «по-новому продумать проблемы литературной критики», красивым ораторским жестом они отвергают «тщетное стремление вернуться к прошлому» **. Прослыть отсталым считается ныне не менее зазорным, чем прослыть сторонником капитализма. Отсюда любопытные *срывы:* в течение какого-то времени эти люди ста-

---

* Вот некоторые из этих изящно-агрессивных образов: «Оружие насмешки» («Монд»). «Наставить при помощи розог» («Насьон Франсез»). «Метко нанесенный удар», «выпустить воздух из этих уродливых бурдюков» («XX век»). «Заряд смертоносных стрел» («Монд»). «Интеллектуальное жульничество» (Р. Пикар. Указ. соч.). «Пирл Харбор новой критики» («Ревю де Пари», янв. 1966). «Барт у позорного столба» («Орьян», Бейрут, 16 янв. 1966). «Свернуть шею новой критике, а именно отрубить голову некоторым обманщикам, среди которых находится и г-н Ролан Барт, объявленный вами своим предводителем» («Парископ»).

* Le Monde. 1965. 13 nov.; Picard R. Op. cit. P. 149; Le Monde. 1965. 23 oct.

раются делать вид, будто смирились с современными произведениями, о которых им приходится рассуждать потому, что о них принято рассуждать, однако затем, когда оказывается достигнутым известный порог насыщения, они внезапно принимаются за коллективную расправу. Таким образом, все эти судебные процессы, время от времени устраиваемые рядом замкнутых группировок, отнюдь не представляют собой чего-то необыкновенного; они возникают как результат нарушенного равновесия И все же: почему нынешний процесс устроен именно над Критикой?

Что здесь следует подчеркнуть, так это не столько само противопоставление старого новому, сколько совершенно открытое стремление наложить запрет на известный тип слова, объектом которого является книга невыносимой кажется сама мысль, что язык оказался способен заговорить о языке. Такое удвоенное слово становится предметом особой бдительности со стороны социальных институтов, которые, как правило, втискивают его в узкие рамки определенного кодекса; ибо в Литературной Державе критику, подобно полиции, следует «держать в узде». дать свободу критике столь же «опасно», как и демократизировать полицию: это значило бы поставить под угрозу власть власти, язык языка. Построить вторичное письмо[3] при помощи первичного письма самого произведения — значит открыть дорогу самым неожиданным опосредованиям, бесконечной игре зеркальных отражений, и вот эта-то открытость как раз и кажется подозрительной В той мере, в какой традиционная функция критики заключалась в том, чтобы судить литературу, сама критика должна была быть конформистской, иными словами — конформной интересам самих судей. Между тем подлинная «критика» социальных институтов и различных языков состоит вовсе не в «суде» над ними, а в том, чтобы *выделить, разделить* и *расщепить* их. Чтобы стать разрушительной, критике не нужно судить, ей достаточно просто заговорить о языке вместо того, чтобы говорить на нем. В чем упрекают сегодня новую критику, так это не столько в том, что она «новая», сколько в том, что она является именно «критикой» в полном смысле этого слова, в том, что она перераспределяет роли между автором и комментатором, покушаясь тем самым на устойчивую иерархию языков. В этом нетрудно убедиться, обратившись к тому своду законов, который ей противопоставляют и которым пытаются оправдать совершаемую над нею «казнь»

ПРАВДОПОДОБИЕ В КРИТИКЕ

Аристотель разработал технику речевых высказываний, построенную на предположении, что существует категория *правдоподобия,* отложившаяся в умах людей под влиянием традиции, Мудрецов, коллективного большинства, общепринятых мнений и т. п. Правдоподобное — идет ли речь о письменном произведении или об устной речи — это все, что не противоречит ни одному из указанных авторитетов. Правдоподобное вовсе не обязательно

соответствует реально бывшему (этим занимается история) или тому, что бывает по необходимости (этим занимается наука), оно всего-навсего соответствует тому, что публика полагает возможным, и потому может весьма отличаться как от исторической реальности, так и от собственно научной возможности. Тем самым Аристотель создал эстетику широкой публики; применив ее к нынешним произведениям массовой культуры, мы, быть может, сумеем смоделировать идею правдоподобия, свойственную нашей собственной современности, поскольку ведь подобные произведения ни в чем не противоречат представлениям публики о возможном, хотя бы эти представления и были совершенно невозможны ни с исторической, ни с научной точки зрения.

Старая критика определенным образом связана с критикой массовой, ибо наше общество стало *потреблять* критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романическую или песенную продукцию; в рамках современной культурной общности эта критика располагает собственной аудиторией, господствует на литературных страницах ряда крупных газет и действует, подчиняясь определенной интеллектуальной логике, которая как раз и запрещает противоречить всему, что исходит от традиции, от наших Мудрецов, от общепринятых взглядов и т. п. Короче говоря, в критике существует своя собственная идея правдоподобия.

Эта идея не находит выражения в каких-либо программных заявления. Наоборот, понимаемое как нечто *само собой разумеющееся,* правдоподобие оказывается вне всякой методологии, ибо метод — всегда акт сомнения, благодаря которому мы задаемся вопросом относительно явлений случайных или закономерных. Это особенно чувствуется, когда адепт правдоподобия начинает недоумевать или возмущаться «экстравагантными выходками» новой критики: все здесь кажется ему «абсурдным», «нелепым», «ненормальным», «патологическим», «надуманным», «умопомрачительным». Адепт критического правдоподобия обожает «очевидные вещи». Между тем эти очевидные вещи имеют сугубо нормативный характер. Согласно обычной логике опровержения все неправдоподобное есть плод чего-то запретного, а значит, и опасного: в результате всякое отличное от собственного мнение превращается в отклонение от нормы, отклонение — в ошибку, ошибка — в прегрешение*, прегрешение — в болезнь, а болезнь — в уродство. Поскольку же рамки подобной нормативной системы чрезвычайно тесны, нарушить их способен любой пустяк: вот почему возникают правила правдоподобия, отступить от которых — значит немедленно очутиться в области некоей критической *антиприроды* и попасть тем самым в ведение дисциплины, именуемой «тератологией»[4]. Каковы же правила критического правдоподобия образца 1965 года?

[4] Один из читателей газеты «Монд», пользуясь каким-то странным религиозным языком, заявляет, что прочитанная им неокритическая книга «полна прегрешений против объективности» (27 ноября 1965 г.).

ОБЪЕКТИВНОСТЬ

Объективность — вот первое из этих правил, которым нам прожужжали все уши. Что же такое объективность применительно к литературной критике? В чем состоит свойство произведения, «существующего независимо от нас»? * Оказывается, что это свойство *внеположности,* столь высоко ценимое потому, что оно должно поставить предел экстравагантным выходкам критика, свойство, относительно которого мы должны были бы без труда договориться, коль скоро оно не зависит от нашего изменчивого мышления,— свойство это тем не менее не перестает получать самые разнообразные определения: позавчера под ним подразумевали разум, природу, вкус и т. п., вчера — биографию автора, «законы жанра», историю, и вот сегодня нам предлагают уже иное определение. Нам говорят, что в произведении содержатся «очевидные вещи», которые можно обнаружить, опираясь на «достоверные факты языка, законы психологической связности и требования структуры жанра» **.

Здесь переплелось сразу несколько фантоматических моделей. Первая относится к области лексикографии: нас убеждают, что Корнеля, Расина, Мольера следует читать, держа под рукой «Словарь классического французского языка» Кейру. Да, конечно; кому и когда приходило в голову с этим спорить? Однако что вы станете делать после того, как узнали значения тех или иных слов? То, что принято называть (жаль, что без всякой иронии) «достоверными фактами языка»,— это не более чем факты французского языка, факты толкового словаря. Беда (или счастье) в том, что естественный язык служит лишь материалом для другого языка, *который ни в чем не противоречит первичному языку,* но в отличие от него исполнен неоднозначности: где тот проверочный инструмент, где тот словарь, с которым вы смогли бы подступиться к этому вторичному — неисчерпаемому, необъятному, символическому — языку, на котором написано произведение и который и является как раз языком множественных смыслов? Так же обстоит дело и с «психологической связностью». При помощи какого ключа собираетесь вы ее «читать»? Существуют разные способы определять человеческое поведение и, далее, разные способы описывать его связную структуру: установки психоаналитической психологии отличаются от установок бихевиористской психологии и т. п. Остается последнее прибежище — «обыденная» психология, знакомая всякому и потому внушающая чувство глубокой безопасности; беда в том, что сама эта психология сложилась из всего, чему нас еще в школе учили относительно Расина, Корнеля и т. д., а это значит, что представление об авторе у нас создают при помощи того самого образа, который нам уже

---

* «Объективность — термин современной философии. Свойство того, что является объективным; существование вещей независимо от нас» (Словарь Литтре).

** Picard R. Op. cit. P. 69.

заранее известен· нечего сказать, хороша тавтология! Утверждать, что персонажи «Андромахи» — это «мятущиеся индивиды, чьи неистовые страсти» и т. п.*,— значит избежать абсурда ценой банальности и при этом все равно не гарантировать себя от ошибки. Что до «структуры жанра», то здесь стоит разобраться подробней: о самом слове «структура» спорят вот уже в течение ста лет; существует несколько структурализмов — генетический, феноменологический и т. п.; но есть также и «школьный» структурализм, который учит составлять «план» произведения. О каком же структурализме идет речь? Как можно обнаружить структуру, не прибегая при этом к помощи той или иной методологической модели? Уж не станем говорить о трагедии, канон которой известен благодаря теоретикам классической эпохи; но какова «структура» романа, которую якобы следует противопоставить «экстравагантным выходкам» новой критики?

Итак, все указанные «очевидные вещи» на деле суть лишь продукты определенного выбора. Первая из этих «очевидных вещей», понятая буквально, попросту смехотворна или, если угодно, ни с чем не сообразна; никто не отрицал и не станет отрицать, что текст произведения имеет дословный смысл, в случае необходимости раскрываемый для нас филологией; вопрос в том, имеем ли мы право прочесть в этом дословно понятом тексте иные смыслы, которые не противоречили бы его буквальному значению; ответ на этот вопрос можно получить отнюдь не с помощью словаря, а лишь путем выработки общей точки зрения относительно символической природы языка Сходным образом обстоит дело и с остальными «очевидными вещами»: все они *уже* представляют собой интерпретации, основанные на предварительном выборе определенной психологической или структурной модели; подобный код — а это именно код — способен меняться; вот почему на самом деле объективность критика будет связана не с самим фактом избрания того или иного кода, а с той степенью строгости, с которой он применит избранную им модель к произведению. И это отнюдь не пустяк; однако, коль скоро новая критика никогда ничего другого и не утверждала и обосновывала объективность собственных описаний исходя из их внутренней последовательности, вряд ли стоило труда ополчаться на нее войной. Адепт критического правдоподобия выбирает обычно код, при помощи которого текст читается буквально; что ж, такой выбор ничем не хуже любого другого. И все же посмотрим, чего он стоит.

Нас учат, что «за словами следует сохранять их собственное значение» **, сие значит, что всякое слово имеет лишь один смысл — и он хорош. Такое правило совершенно неправомерно приводит к недоверию по отношению к любым образным выражениям или, что еще хуже, к их обесценению: либо просто-напросто на них накладывают запрет (нельзя говорить, что Тит

* Picard R. Op. cit. P. 30.
** Ibid. P. 45.

убивает Беренику, коль скоро Береника отнюдь не умирает от руки убийцы *); либо их пытаются высмеять, с большей или меньшей долей иронии притворяясь, будто понимают их буквально (связь между солярным Нероном и слезами Юнии сводят к действию «солнечного света, высушивающего лужу», ** или же усматривают здесь «заимствование из области астрологии»); либо же, наконец, требуют не видеть в них ничего, кроме клише, характерных для соответствующей эпохи (не следует чувствовать никакого дыхания в глаголе respirer «дышать», ибо глагол этот в XVII веке означал «переводить дух»). Так мы приходим к весьма любопытным урокам чтения: читая поэтов, не следует ничего *извлекать* из их произведений; нам запрещают поднимать взор выше таких простых и таких конкретных слов (как бы ни пользовалась ими эпоха), каковы, например: «гавань», «сераль» или «слезы». В пределе слова полностью утрачивают свою референтную ценность, у них остается одна только товарная стоимость: они служат лишь целям обмена, как в зауряднейшей торговой сделке, а вовсе не целям суггестии[5]. В конечном счете оказывается, что язык способен уверить лишь в одном факте — в своей собственной *банальности*: ее-то и предпочитают всему остальному.

А вот другая жертва буквального прочтения произведения — персонаж, объект преувеличенного и в то же время смешного доверия; так, персонаж не имеет никакого права заблуждаться относительно самого себя, относительно своих переживаний: понятие «алиби» неведомо адепту критического правдоподобия (например, Орест и Тит не могут лгать сами себе); неведомо ему и понятие фантазма (Эрифила любит Ахилла и при этом, конечно, даже не подозревает, что уже заранее одержима образом этого человека). Эта поразительная ясность человеческих существ и их отношений оказывается присуща не одному только миру вымысла; для адепта критического правдоподобия ясна сама жизнь: как в книгах, так и в самой действительности отношениями между людьми управляют одни и те же банальные правила. Совершенно неинтересно, заявляют нам, рассматривать творчество Расина как театр *Неволи,* потому что в данном случае мы имеем дело с самой расхожей ситуацией; столь же бесплодны-де и указания на то, что в расиновской трагедии на сцену выводятся отношения, основанные на принуждении, коль скоро — напоминают нам — власть лежит в основании любого общества. Говорить так — значит слишком уж благодушно относиться к наличию принуждения в человеческих отношениях. Будучи отнюдь не столь пресыщенной, литература всегда занималась именно тем, что раскрывала *нетерпимый* характер банальных ситуаций, ибо литература как раз и есть то самое слово, которое раскрывает фундаментальность банальных отношений, а затем показывает их скандальный характер. Таким образом, адепт критического правдоподобия пытается

---

* Picard R. Op. cit. P. 45.
** Ibid. P. 17.

обесценить все сразу: то, что банально в самой жизни, ни в коем случае не должно быть обнаруживаемо, а все, что не является банальным в произведении, напротив, должно быть банализировано. Нечего сказать, любопытная эстетика, обрекающая жизнь на молчание, а произведение — на ничтожество!

ВКУС

Переходя к остальным правилам, выдвигаемым адептом критического правдоподобия, придется спуститься ступенькой ниже, вступить в область всяческих смехотворных запретов, давно устаревших возражений и — при посредстве наших сегодняшних старых критиков — завязать диалог со старыми критиками позавчерашнего дня — с каким-нибудь Низаром или Непомюсеном Лемерсье.

Как же обозначить ту совокупность запретов (моральных и эстетических одновременно), которыми классическая критика ограждала все свои ценности и которые она неспособна была связать с системой собственно научного знания? Назовем эту совокупность запретов словом «вкус» *. О чем же запрещает говорить вкус? О реальных предметах. Будучи включен в сферу рационального дискурса, всякий такой предмет тотчас же получает репутацию тривиального, причем несообразность исходит не от предметов как таковых, но от смешения абстрактного и конкретного (ведь смешивать жанры всегда воспрещается); что вызывает смех, так это сама возможность говорить о *шпинате,* когда речь идет о такой вещи, как *литература* **, здесь шокирует именно нарушение дистанции между реальным предметом и кодифицированным языком критики. Так возникает любопытная путаница: несмотря на то, что немногочисленные страницы, созданные старой критикой, отличаются сугубой абстрактностью ***, а работы новой критики, наоборот, абстрактны лишь в очень незначительной степени, ибо речь в них идет о субстанциях и предметах,— несмотря на это, похоже, что именно новую критику изображают как воплощение какой-то нечеловеческой абстрактности Однако все, что адепт правдоподобия именует «конкретным», на самом деле, в очередной раз, оказывается всего-навсего привычным для него. Привычное — вот что определяет вкус адепта критического правдоподобия; критика, по его разумению, должна складываться вовсе не из предметов (ибо они непомерно прозаичны ***) и не из мыслей (ибо они непомерно абстрактны), а из одних только оценок.

Вот здесь-то и может весьма пригодиться понятие *вкуса:* будучи слугой двух господ — морали и эстетики одновременно —

---

* Picard R. Op. cit. P. 32.

** Ibid. P. 110 et 135.

*** См. предисловия Р. Пикара к трагедиям Расина (Oeuvres Complètes. Paris, 1956. T. I).

**** На самом деле — непомерно символичны.

вкус позволяет совершать весьма удобный переход от Красоты к Добру, которые незаметно соединяются в самом обычном представлении о чувстве меры. Однако мера эта совершенно подобна ускользающему миражу: если критика упрекают в том, что он злоупотребляет рассуждениями о сексуальности, то на самом деле подразумевают, что любой разговор о сексуальности сам по себе уже является злоупотреблением: представить себе хотя бы на минуту, что персонажи классической литературы могут быть наделены (или, наоборот, не наделены) признаками пола,— значит «повсюду вмешивать» «навязчивую, разнузданную, циническую» сексуальность*. Тот факт, что сексуальность способна играть совершенно конкретную (а отнюдь не вызывающую панику) роль в расстановке персонажей, попросту не принимается в соображение; более того, старому критику даже и на ум не приходит, что сама эта роль способна меняться в зависимости от того, следуем ли мы за Фрейдом или, к примеру, за Адлером: да и что старый критик знает о Фрейде помимо того, что ему случилось прочесть в книжке из серии «Что я знаю?»[6]

Итак, на самом деле вкус — это запрет, наложенный на всякое слово о литературе. Приговор психоанализу вынесен вовсе не за то, что он думает, а за то, что он говорит; если бы психоанализ можно было замкнуть в рамках сугубо медицинской практики, уложив больного (сами-то мы, конечно, совершенно здоровы) на кушетку, то нам было бы до него столько же дела, что и до иглоукалывания. Однако психоанализ решается посягнуть на священную (по определению) особу (каковой и нам с вами хотелось бы быть) самого писателя. Ладно бы дело шло о каком-нибудь современнике, но ведь замахиваются на классика! Замахиваются на самого Расина, этого яснейшего из поэтов и целомудреннейшего из всех людей, когда-либо обуревавшихся страстями!

Все дело в том, что представления, сложившиеся у старого критика о психоанализе, устарели самым безнадежным образом. В основе их лежит совершенно архаический способ членения человеческого тела. В самом деле, человек, каким представляет его себе *старая критика, состоит из двух анатомических половинок.* Первая включает в себя все, что находится, если можно так выразиться, сверху и снаружи,— это голова, художественное творение, благородство внешнего облика, то есть все, что можно показать и что надлежит видеть окружающим людям; вторая включает в себя все, что находится внизу и внутри, а именно: признаки пола (которые нельзя называть), инстинкты, «мгновенные импульсы», «животное начало», «безличные автоматизмы», «темный мир анархических побуждений»**, в одном случае мы имеем дело с примитивным человеком во всей его непосредственной данности, в другом — с уже развившимся и овладевшим собой автором. Так вот, заявляют нам с возмущением, психоанализ до предела ги-

* Picard R. Op. cit. P. 30.
** Ibid. P. 135—136.

пертрофирует связи между верхом и низом, между нутром и наружностью; более того, он, как кажется, отдает исключительное предпочтение потаенному «низу», который якобы превращается в новой критике в принцип, «объясняющий» особенности находящегося на поверхности «верха», и тем самым перестает отличать «булыжники» от «бриллиантов»*. Как разрушить это совершенно младенческое представление? Для этого пришлось бы еще раз объяснить старой критике, что объект психоанализа отнюдь не сводится к «бессознательному», что, следовательно, психоаналитическая критика (с которой можно спорить по целому ряду других вопросов, в том числе и собственно психоаналитических), по крайней мере не может быть обвинена в создании «угрожающе пассивистской концепции» литературы, ибо автор, напротив, является для нее субъектом *работы* (не забудем, что само это слово взято из психоаналитического словаря); что, с другой стороны, приписывать высшую ценность «сознательной мысли» и утверждать, будто пустячность «инстинктивного и элементарного» начала в человеке очевидна,— значит совершать логическую ошибку, называемую предвосхищением основания; что, помимо прочего, все эти морально-эстетические противопоставления человека как носителя животного, импульсивного, автоматического, бесформенного, грубого, темного и т. п. начала, с одной стороны, и литературы как воплощения осознанных устремлений, ясности, благородства и славы, заслуженной ею благодаря выработке особых выразительных средств,— с другой,— все эти противопоставления попросту глупы, потому что психоанализ вовсе не разделяет человека на две геометрические половинки и потому, что, по мысли Жака Лакана, топология психоаналитического человека отнюдь не является топологией *внешнего* и *внутреннего* или, тем более, *верха* и *низа*, но, скорее, подвижной топологией *лица* и *изнанки,* кои язык постоянно заставляет меняться ролями и — скажем в заключение и для начала — как бы вращаться вокруг чего-то такого, что «не есть». Однако к чему все это? Невежество старой критики в области психоанализа отличается непроницаемостью и упорством, свойственным разве что мифам (почему в конце концов в этом невежестве и появляется даже нечто завораживающее): речь идет не о неприятии психоанализа, а об определенной позиции по отношению к нему, позиции, которая призвана в полной неприкосновенности пройти сквозь любые эпохи: «Я хотел бы подчеркнуть ту настойчивость, с которой, вот уже в течение пятидесяти лет, известная и значительная часть литературы, в том числе и во Франции, утверждает примат инстинктов, бессознательного, интуиции, воли (в немецком смысле этого слова, чего-то противостоящего разуму)». Эти строки написаны не в 1965 году Реймоном Пикаром, а в 1927 году Жюльеном Бенда[7].

* Коль скоро мы уж попали в царство камней, процитируем сей перл: «Те, кто во что бы то ни стало стремится раскопать навязчивые желания писателя, стараются обнаружить их в таких «глубинах», где можно найти все что угодно и где вполне можно принять булыжник за бриллиант» (Midi libre 1965, 18 nov).

ЯСНОСТЬ

И вот, наконец, последний запрет, налагаемый адептом критического правдоподобия. Как и следовало ожидать, он касается самого языка. Критику запрещают говорить на любом языке, именуемом «жаргоном». Ему предписывают один-единственный язык, именуемый «ясностью».

Уже давным давно «ясность» во французском обществе воспринимается не просто как свойство словесной коммуникации, не как подвижный атрибут, приложимый к самым различным языкам, но как изолированный тип слова: дело идет об особом, священном языке, родственном французскому и подобном иероглифическим письменам, санскриту или латыни в эпоху средневековья. Этот язык, имя которому «французская ясность», по своему происхождению является языком политическим; он родился тогда, когда правящие классы — подчиняясь известному идеологическому закону — пожелали возвести свое собственное письмо, со всеми его особенностями, в ранг универсального языка, внушив тем самым мысль, будто «логика» французского языка является абсолютной логикой: эту логику принято было называть гением языка: гений французского языка требует, чтобы сначала был назван субъект действия, затем само действие и наконец его объект — в согласии, как тогда говорили, с требованиями «природы». С научных позиций этот миф был разоблачен современной лингвистикой*: французский язык «логичен» не более и не менее, нежели любой другой**.

Хорошо известно, каким именно образом классические институты калечили наш язык. Любопытно, что французы, не устающие гордиться тем, что у них был Расин (человек со словарем в две тысячи слов), никогда не жалеют о том, что у них не было Шекспира. Они и сегодня с комичной пылкостью все еще продолжают сражаться за свой «французский язык» — пишут пророческие хроники, мечут громы и молнии против иностранного засилия, приговаривают к смерти слова, имеющие репутацию нежелательных. В языке все время нужно что-то чистить, скоблить, запрещать, устранять, предохранять. Подражая сугубо медицинской манере старой критики судить языки, которые ей не нравятся (и которые она объявляет «патологическими»), нужно сказать, что мы страдаем национальной болезнью, которую можно назвать «комплексом ритуального очищения языка». Предоставим этнопсихиатрии определить смысл этой болезни, а со своей стороны заметим, что в таком языковом мальтузианстве есть нечто зловещее. «Язык папуасов, — пишет географ Барон, — крайне беден; у каж-

---

* Bally C. Linguistique générale et linguistique française/4e ed. Berne, 1965 (в русском переводе см.: Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955).

** Не следует смешивать стремление классицизма видеть во французском синтаксисе наилучшее воплощение универсальной логики с глубокими воззрениями Пор-Рояля относительно общих проблем логики и языка[8] [...]

дого племени есть свой язык, словарный запас которого непрестанно обедняется, потому что всякий раз, когда кто-нибудь умирает, из языка исключается несколько слов — в знак траура» *. В этом отношении мы далеко превзошли папуасов: мы почтительно бальзамируем язык умерших писателей и отвергаем любые новые слова и смыслы, рождающиеся в мире идей: траурные знаки сопутствуют у нас акту рождения, а не смерти.

Языковые запреты служат оружием в той небольшой войне, которую ведут между собой различные интеллектуальные касты. Старая критика — это одна из таких каст, а проповедуемая ею «французская ясность» — это жаргон, подобный любому другому. Это особый язык, которым пользуется совершенно определенная группа писателей, критиков, журналистов и который в основном подражает даже не языку наших писателей-классиков, но всегонавсего классицизму этих писателей. Для этого пассеистского жаргона [9] характерны отнюдь не какие-либо конкретные требования, предъявляемые к способам рассуждения, и не аскетический отказ от всякой образности, что, например, имеет место в формальном языке логики (единственном языке, применительно к которому мы имеем право говорить о «ясности»), но лишь набор стереотипов, чьи жеманность и вычурность иногда доходят до крайности **, пристрастие к определенной округлости фразы и, разумеется, неприятие некоторых слов, отвергаемых с ужасом и насмешкой — подобно самозванцам, явившимся из какого-то чуждого и потому подозрительного мира. Во всем этом нетрудно разглядеть консервативную позицию, состоящую в стремлении ни в коем случае не трогать внутренние перегородки и лексический состав языка: словно во время золотой лихорадки (где золотом является сам язык), каждой дисциплине (понятие, которое, по сути, тоже является сугубо факультативным) отводится небольшая языковая территория, терминологический золотоносный *участок,* за пределы которого выходить запрещается (так, философия, например, имеет право на свой собственный жаргон). При этом, однако, территория, предоставленная критике, выглядит весьма странно: будучи совершенно особенной именно в силу того, что употребление посторонних слов на ней запрещено (так, словно критик располагает лишь весьма скудными концептуальными потребностями), она тем не менее оказывается возведена в ранг универсального языка. Такая универсальность, на деле являющаяся воплощением всего *общепринятого,* основана на подтасовке: складываясь из громадного числа различных привычек и запретов, она оказывается всего лишь еще одной особенной формой языка — такая универсальность есть универсальность собственников.

---

* Baron E. Géographie (Classe de Philosophie). P. 83.

** Пример: «Что за божественная музыка! Она заставляет забыть всякое недовольство, всякое раздражение, вызванное некоторыми предыдущими сочинениями нашего Орфея, чья лира была тогда расстроена», и т. п Все это, очевидно, должно значить лишь то, что новые «Мемуары» Мориака лучше старых (Le Monde. 1965. 6 nov.).

Этот лингвистический нарциссизм можно обнаружить и другим путем: «жаргоном» принято называть язык чужого человека; чужой (а не другой) человек — это тот, кем не являешься ты сам; отсюда и неприятное ощущение от его языка. Как только мы сталкиваемся с языком, отличающимся от языка нашего собственного коллектива, мы сразу же объявляем его бесполезным, пустым, бредовым, утверждаем, что им пользуются не в силу серьезных, а в силу нестоящих или низменных причин (снобизм, зазнайство) [...]: «Отчего не сказать то же самое, но только более просто?» Сколько раз мы слышали эту фразу? Но сколько же раз мы будем вправе отвергнуть ее! Не станем говорить о некоторых откровенно забавных в своей эзотеричности народных говорах; но разве старая критика может быть уверена, будто свободна от всякого празднословия? Если бы я сам был старым критиком, то разве не вправе я был бы попросить своих собратьев сказать просто: «Г-н Пируэ хорошо пишет по-французски» — вместо того, чтобы изъясняться следующим образом: «Нужно воздать должное г-ну Пируэ, столь часто щекочущему нас своими неожиданными и весьма удачно найденными выражениями»? Разве не вправе я был бы попросить их употребить обыкновенное слово «возмущение» вместо «сердечного пыла, накаляющего перо, которое наносит смертельные раны»? В самом деле, что следует думать о пере, которое то накаляется, то приятно щекочет, а то и служит орудием убийства? Сказать по правде, такой язык может считаться ясным лишь в той мере, в какой на нем принято говорить.

На самом-то деле литературный язык старой критики безразличен для нас. Мы знаем, что эта критика смогла бы писать иначе только в том случае, если бы сумела думать иначе. Ведь писать — *уже* значит определенным образом организовывать мир, *уже* значит думать о нем (узнать какой-либо язык — значит узнать, как люди думают на этом языке). Вот почему бесполезно требовать от человека (хотя адепт критического правдоподобия упорно на этом настаивает), чтобы он пере-писывал свои мысли, коль скоро он не решился их пере-думать. Вы усматриваете в жаргоне новой критики лишь экстравагантную форму, прикрывающую банальное содержание: конечно, любой язык можно «упростить» путем уничтожения составляющей его системы, иначе говоря, путем уничтожения тех связей, которые и образуют смысл слов: при таком подходе можно все что угодно «перевести» на добротный язык какого-нибудь Кризаля [10]: к примеру, отчего бы не свести фрейдовское «сверх-я» к категории «нравственного сознания» классической психологии? Как? И только? Да, и только, если, конечно, исключить все остальное. В литературе не существует такого явления, как rewriting [11], ибо писатель отнюдь не располагает неким до-языком, где он мог бы подбирать для себя подходящие выражения среди известного числа формально признанных кодов (сказанное не значит, будто он избавлен от необходимости неустанно искать такие выражения). Ясность письма

действительно существует, но она имеет гораздо большее отношение к тому *Мраку Чернильницы,* о котором говорил Малларме[12], чем к современным стилизациям под Вольтера или под Низара. Ясность — это не атрибут письма, это само письмо в тот самый момент, когда оно становится письмом, это блаженство письма, это все то желание, которое таится в письме. Разумеется, представление о границах той аудитории, в которой писатель будет принят,— это очень важная для него проблема; и если ему случается согласиться с узостью этих границ, то причина как раз в том, что писать — отнюдь не значит вступать в легкий контакт с неким гипотетическим *средним* читателем, это значит вступать в трудный контакт с нашим собственным языком: по отношению к собственному слову, которое и есть его истина, у писателя гораздо больше обязательств, нежели по отношению к критику из «Насьон франсез» или из «Монд». «Жаргон» — это вовсе не способ покрасоваться перед публикой, как нам тщетно внушают наши недоброжелатели; «жаргон» — это воплощенное воображение (они в равной степени ошеломляют), он родствен языку метафорики, к которому когда-нибудь прибегнет и собственно интеллектуальный дискурс.

Я защищаю здесь право на язык, а вовсе не на свой индивидуальный «жаргон». Да и могу ли я рассуждать о нем как о некоем объекте? Болезненное беспокойство (связанное с ощущением личностной самотождественности) вызывает сама мысль, что ты можешь владеть словом как вещью и что тебе необходимо защищать эту вещь, словно какое-то добро, обладающее независимой от тебя сущностью. Да неужели же я существую *до* своего языка? И что же в таком случае представляет собой это *я,* якобы владеющее языком, между тем как на самом деле именно язык вызывает *я* к бытию? Разве возможно для меня ощутить свой язык как обыкновенный атрибут собственной личности? Можно ли поверить, что я говорю потому, что я существую? Подобные иллюзии, на худой конец, возможны за пределами литературы; однако литература-то как раз и не допускает их. Запрет, налагаемый вами на все чужие языки,— это всего лишь способ самим себя исключить из литературы: отныне более невозможно, не должно быть возможно, как это было во времена Сен-Марка Жирардена *, служить надсмотрщиком над искусством и вместе с тем претендовать на то, чтобы сказать о нем нечто.

АСИМБОЛИЯ

Вот каким предстает в 1965 году адепт критического правдоподобия: о книгах надлежит говорить «объективно», «со вкусом» и «ясно». Правила эти родились не сегодня: последние два пришли к нам из классического века, а первое — из эпохи позити-

* Который предостерегал молодежь против «моральных иллюзий и путаницы», повсюду распространяемых «современными книгами».

визма. Так возникла совокупность неких расплывчатых — наполовину эстетических (связанных с классической категорией Прекрасного), а наполовину рациональных (связанных со «здравым смыслом») — норм; тем самым воздвигался удобный мост между искусством и наукой, позволяющий находиться и не там и не здесь.

Указанная двойственность находит выражение в последней теореме, которая, похоже, целиком владеет великой заповедальной мыслью старой критики, ибо последняя высказывает ее с неизменным благоговением; это представление о необходимости уважать «специфику» литературы *. Названная теорема, подобно небольшой военной машине, направлена против новой критики, обвиняемой в равнодушии к тому, что является «собственно литературным в литературе», и в разрушении «литературы как особой реальности **, эта теорема, которую постоянно повторяют, но никогда не доказывают, имеет очевидное и неоспоримое преимущество, свойственное всякой тавтологии: следует говорить, что литература — это литература; это позволяет сразу же вознегодовать на новую критику, бесчувственную ко всему тому, что, по решению адепта правдоподобия, есть в литературе Искусного, Задушевного, Прекрасного и Человечного, и притворно призвать критику к обновлению науки, которая-де займется наконец литературным объектом «в себе» и отныне уже ничем не будет обязана никаким другим наукам — ни историческим, ни антропологическим; между тем, подобное «обновление» на самом деле довольно-таки старо: еще Брюнетьер, примерно в тех же самых выражениях, упрекал Тэна за излишнее пренебрежение к «самой сути литературы», иными словами, к «специфическим законам жанра».

Попытка установить структуру литературных произведений представляет собой важную задачу, и многие исследователи посвятили себя ей, используя при этом методы, о которых, правда, старая критика и не заикается, что естественно, ибо она притязает на изучение структур и в то же время не хочет быть «структуралистской» (слово, вызывающее раздражение и подлежащее «изгнанию» из французского языка). Разумеется, критическое прочтение произведения должно осуществляться на уровне самого произведения; однако, с одной стороны, при этом остается неясным, каким образом, определив известные формы, мы сможем избежать последующей встречи с содержанием, коренящимся либо в истории, либо в человеческой *психее* [13], короче, в тех внелитературных факторах, от которых старая критика хочет откреститься любой ценой; с другой стороны, цена структурного анализа произведения выше, чем можно подумать, ибо, если исключить изящную болтовню по поводу замысла произведения, такой анализ можно осуществить лишь исходя из определенных логических мо-

---

* Picard R. Op. cit. P. 117.
** Ibid. P. 104, 122.

делей; в самом деле, о специфике литературы можно будет говорить лишь после того, как последняя окажется включенной в некую общую теорию знаковых систем: чтобы получить право на защиту имманентного прочтения произведения, нужно сначала узнать, что представляют собой логика, история, психоанализ; коротко говоря, чтобы вернуть произведение литературе, предварительно следует как раз выйти за ее пределы и обратиться к данным культурной антропологии. Сомнительно, чтобы старая критика была к этому готова. Похоже, что речь для нее идет о защите сугубо эстетической специфики произведения: она хочет отстоять в нем некую абсолютную ценность, не запятнанную множеством презренных «внелитературных факторов», каковыми являются история или глубины нашей *психеи*; старая критика жаждет отнюдь не организованного, но *чистого* произведения, свободного как от компромиссов с внешним миром, так и от неравного брака с нашими внутренними влечениями. Модель сего целомудренного структурализма имеет просто-напросто моральную природу.

«О богах,— советовал Деметрий Фалерский,— говори, что они боги». Окончательное требование адепта правдоподобия носит тот же характер: о литературе говори, что она литература. Эта тавтология отнюдь не безобидна: сначала делают вид, будто о литературе можно что-то говорить, то есть можно превращать ее в *объект* нашего слова, но затем это слово тут же и пресекают, ибо сказать об этом объекте абсолютно нечего помимо того, что он является самим собой. И действительно, адепт критического правдоподобия в конце концов приходит либо к молчанию, либо к его субституту [14] — празднословию: изящная *болтовня,* говорил еще в 1921 году Роман Якобсон об истории литературы. Будучи парализован множеством запретов, которых требует «уважение» к произведению (это уважение предполагает лишь сугубо буквальное понимание текста), адепт критического правдоподобия с трудом может даже приоткрыть рот: сквозь все его многочисленные табу способен просочиться лишь тоненький словесный ручеек, позволяющий ему заявить о правах социальных институтов над мертвыми писателями. Что же до возможности надстроить свое собственное слово над словом произведения, то адепт правдоподобия лишает себя всяких средств для этого, ибо он не желает взять на себя соответствующий риск.

В конце концов, замолчать — значит показать, что намереваешься покинуть собеседника. Отметим же на прощание неудачу, которую потерпела старая критика. Коль скоро ее объектом является литература, она могла бы заняться выяснением условий, делающих произведение возможным, наметить если и не науку, то хотя бы технику оперирования с литературой; однако же она предоставила заботу — и хлопоты — о подобном исследовании самим писателям (которые — от Малларме и до Бланшо,— к счастью, не отказывались от нее): последние же всегда признавали, что язык составляет саму плоть литературы, и тем самым, своим собственным путем, также продвигались к *объектив-*

ной истине собственного искусства. По крайней мере можно было бы дать свободу критике — которая не является наукой и не претендует на то, чтобы ею быть,— так, чтобы она раскрыла нам смысл, который современный человек способен придать произведениям прошлого. Неужели же можно поверить, будто Расин завладевает нами «сам по себе», силой одних только буквальных значений своего текста? Скажите серьезно, какое может быть нам дело до театра «неистовых, но целомудренных страстей»? Что может сказать современному человеку выражение «гордый и благородный владыка»? * Что за странный язык! Нам говорят о «мужественном» герое, но при этом не допускают ни малейшего намека на его пол; попав в контекст какой-нибудь пародии, подобное выражение вызвало бы смех; так, впрочем, и происходит, когда мы встречаем его в «Письме Софокла к Расину», сочиненном Жизелью, подругой Альбертины, во время подготовки к выпускному экзамену («этим характерам свойственна мужественность»).

Впрочем, чем же и занимались Жизель и Андре [15], как не старой критикой, когда, по поводу все того же Расина, они рассуждали о «трагическом жанре», об «интриге» (вот они — «законы жанра»), о «хорошо построенных характерах» (а вот и «требования психологической связности»), замечая попутно, что «Гофолия» — это вовсе не «любовная трагедия» (сходным образом нам указывают, что «Андромаха» — это вовсе не патриотическая драма), и т. п. Критический словарь, во имя которого нам предъявляют упреки, оказывается словарем девицы, готовившейся к выпускным экзаменам три четверти века тому назад. Между тем с тех пор мы познакомились с Марксом, с Фрейдом, с Ницше. Позже Люсьен Февр и Мерло-Понти [16] заявили о нашем праве постоянно *переделывать* историю истории, историю философии таким образом, чтобы объект прошлого всегда оставался для нас тотальным объектом. Почему же не прозвучит наконец голос, который заявит, что литература также имеет подобное право?

Молчание старой критики и ее неудачу можно если и не объяснить, то по крайней мере описать другими словами. Старый критик является жертвой того состояния, которое хорошо известно аналитикам языка и которое они называют *асимболией* **: в этом состоянии человек не способен ни воспринимать символы, ни оперировать с символами, то есть с совокупностью сосуществующих смыслов; как только подобный больной выходит за рамки сугубо рационального использования языка, символическая функция, обладающая весьма широким диапазоном и позволяющая людям конструировать идеи, образы и произведения, оказывается нарушенной, подвергается ограничениям или цензуре.

Разумеется, о литературном произведении можно рассуждать, вовсе не прибегая к понятию символа. Это зависит от избранной

* Picard R. Op. cit. P. 34, 32.

** Hécaen H., Angelergues R. Pathologie du langage. Paris, 1965. P. 32.

точки зрения; о ней надо только объявить. Не говоря о необъятной области литературных институтов, связанной с историей, и держась лишь отдельного произведения, можно считать очевидным, что если, например, мне приходится говорить об «Андромахе» с точки зрения рецептов ее сценической постановки или же о рукописях Пруста с точки зрения той роли, которую играют в ней помарки, то мне нет никакой надобности верить или не верить в символическую природу литературных произведений: ведь и афатик[17] способен великолепно вязать корзины или столярничать. Однако как только мы захотим изучить произведение как таковое, с точки зрения его строения, окажется невозможным не выдвинуть самых широких требований, связанных с его символическим прочтением.

Именно это и сделала новая критика. Все знают, что вплоть до сегодняшнего дня она работала совершенно открыто, опираясь при этом на представление о символической природе произведения, а также на явление, которое Башляр[18] назвал претворением образа. Между тем никому из тех, кто навязывал новой критике полемику, даже и на минуту не пришло в голову, что предметом обсуждения могли быть символы и что, следовательно, спорить надо было о свободе и о границах эксплицитно заявленного символического прочтения текстов: нам говорили о безраздельных правах буквы, и никто ни разу не предположил, что права могут быть также и у символа, причем права, не сводимые к нескольким второстепенным свободам, которые буква соблаговолила оставить символу. Исключает ли буква символ или же, наоборот, допускает его? Значит ли произведение буквально, или же оно значит символически — «буквально, а также и во всех прочих смыслах», говоря словами Рембо*? Вот каков мог быть предмет спора. Как было сказано в предисловии к книге «О Расине», все анализы, предпринятые в ней, основаны на определенной логике символов. Следовало либо в целом оспорить факт существования и возможности такой логики (преимущество в данном случае состояло бы в том, что возникла бы, как принято говорить, «почва для дискуссии»), либо показать, что автор книги «О Расине» не сумел как следует использовать правила этой логики,— что он охотно признал бы, особенно два года спустя после выхода этой книги и через шесть лет после ее написания. Нам дают весьма странный урок чтения, когда спорят против каждого конкретного места в книге, ни разу не обмолвившись о том, что уловили общий замысел или же, говоря попросту, ее смысл. Старый критик весьма напоминает тех «дикарей», о которых говорит Омбредан и которые, впервые увидев кинофильм, не заметили в показанной им сцене ничего, кроме курицы, бежавшей через деревенскую площадь. Нет никаких причин наделять букву абсолютной властью, а затем, без всякого предупреждения, отвергать любой сим-

* Рембо писал своей матери, не понявшей «Лето в аду»: «Я хотел сказать то, что сказал, буквально, а также и во всех прочих смыслах» (Rimbaud A. Oeuvres complètes. P. 656).

вол во имя принципа, под который эти символы не подходят Неужели же вы станете упрекать китаица (коль скоро новая критика представляется вам каким-то иностранным языком), в тот момент, *когда он говорит по-китайски,* за нарушения правил французской грамматики?

Однако откуда же в конце концов взялась эта глухота к символам, эта *асимболия*? Какую угрозу таит в себе символ? Почему множественный смысл, будучи основой всякой книги, ставит под угрозу слово по поводу этой книги? И почему, спросим еще раз, это происходит именно сегодня?

II

Нет ничего важнее для общества, нежели тот способ, каким оно *систематизирует* свои языки. Изменить этот способ, сместить слово — значит совершить революцию. Если на протяжении целых двух столетий французский классицизм определялся самим фактом разгороженности, иерархической организации и неподвижности составляющих его типов письма, то романтическая революция предстала именно как процесс разрушения всякой систематизации Однако вот уже в течение 100 лет, то есть, конечно же, со времен Малларме, в нашей литературе совершается еще одна существенная перестройка в рамках двойственной — поэтической и критической одновременно — функции письма происходит процесс внутреннего обмена, взаимопроникновения и консолидации Дело не только в том, что писатели сами начинают заниматься критикой, но и в том, что их творчество как таковое нередко определяет обстоятельства ее рождения (Пруст) или даже ее отсутствия (Бланшо); один и тот же язык жаждет распространиться по всем уголкам литературы и даже встать за своей собственной спиной; книга оказывается захваченной с тыла тем самым человеком, который ее пишет; отныне нет больше ни поэтов, ни романистов, существует одно только письмо *.

КРИЗИС КОММЕНТАРИЯ

Но вот возникает встречный процесс, приводящий к тому, что критик, в свою очередь, становится писателем. Разумеется, желание стать писателем — это не претензия на определенное социальное положение, а бытийная устремленность личности Какое нам дело, что считается более почетным: быть поэтом, эссеистом или хроникером? Писателя нельзя определить в социальных ролевых категориях или при помощи понятия престижности, это можно сделать только через то *сознание слова,* которым он обла-

* «Поэзия, романы, новеллы — все это курьезные древности, не способные больше обмануть никого или почти никого Поэмы, рассказы — зачем все это нужно? Отныне нет ничего, кроме письма» (Ле Клезио Ж-М-Г. Предисловие к «Лихорадке» [19]).

дает. Писатель — это тот человек, перед которым язык предстает как проблема, тот, кто ощущает всю глубину языка, а вовсе не его инструментальность или красоту. Вот почему на свет появились критические работы, требующие тех же самых способов прочтения, что и литературные произведения в собственном смысле слова, хотя по своему положению их авторы являются критиками, а отнюдь не писателями. Если новая критика и впрямь существует, то реальность этого существования заключается не в единстве ее методов и тем более не в снобизме, на котором, как любят утверждать, она якобы держится, но в самом одиночестве критического акта, который — отнюдь не спеша воспользоваться алиби, предлагаемыми наукой и общественными институтами,— утверждает себя именно как акт письма во всей его полноте. Если сторонники старого истрепанного мифа противопоставляли некогда «величавого творца и его смиренного служителя, каждый из которых необходим на своем месте», и т. п., то ныне критик и писатель воссоединяются, разделяя общую нелегкую судьбу перед лицом общего для них объекта — языка.

И такое нарушение субординации, как мы видели, вызывает нетерпимое отношение. Однако, хотя пока что правомерность подобного нарушения все еще приходится отстаивать, похоже, что грядет уже новая перестройка, вырисовывающаяся на горизонте: теперь уже не только одна критика предпринимает то «путешествие сквозь письмо» *, которое, быть может, останется характерной приметой нашего времени; в это путешествие оказывается вовлечен весь интеллектуальный дискурс как таковой. Еще четыре столетия тому назад Игнатий Лойола, основатель ордена, более всего способствовавшего развитию риторики, создал в своих «Духовных упражнениях» модель драматизированного дискурса, подчиненного иной власти, нежели власть силлогизмов или абстрактных понятий, что не преминул отметить, со свойственной ему проницательностью, Жорж Батай **. С тех пор в творчестве многих писателей, подобных Саду и Ницше, правила построения интеллектуального дискурса время от времени «сжигаются» (в обоих смыслах этого слова) [20]. Похоже, что и ныне проблема открыто сводится именно к этому. Интеллект начинает приобщаться к новой логике, он вступает в необжитую область «внутреннего опыта»: одна и та же истина, объединяющая поэтическое, романическое и дискурсивное слово, пускается на поиски самой себя, ибо отныне она является истиной слова как такового. Когда говорит Жак Лакан, то вместо традиционной абстрактности понятий совершается тотальное вторжение образности в сферу речи,

---

* Sollers Ph. Dante et la traversée de l'écriture//Tel Quel. — 1965. N 23.

** «...здесь перед нами раскрывается второй смысл слова «драматизировать»: это проникающее в дискурс стремление выйти за пределы чистого изложения мысли, всей оголенной плотью почувствовать пронизывающий холод ветра... В этом отношении классической ошибкой является отнесение Упражнений св. Игнатия к дискурсивному методу» (Bataille G. L'expérience intérieure. Paris, 1954. P. 26).

так что конкретный пример становится неотделим от иллюстрируемой им мысли, а само слово оказывается воплощенной истиной. На другом полюсе стоит книга Клода Леви-Стросса «Сырое и вареное», которая также порывает с привычным представлением о «развитии» мысли и предлагает новую риторику, основанную на принципе *варьирования,* тем самым возлагая на форму такую ответственность, которая — в области гуманитарных наук — весьма мало для нас привычна. Нет сомнения, что в настоящее время в области дискурсивной речи происходит процесс трансформации, сближающий критика с писателем: мы вступаем в эпоху *общего кризиса Комментария,* кризиса, быть может, столь же значительного, как и тот, которым, в аналогичной области, был отмечен переход от средних веков к Возрождению.

В самом деле, этот кризис становится неизбежен с момента открытия (или повторного открытия) символической природы языка, или, если угодно, лингвистической природы символа. Этот-то процесс как раз и происходит сейчас в результате совокупных усилий психоанализа и структурализма. В течение длительного времени классическое буржуазное общество усматривало в слове либо инструмент, либо украшение; ныне же мы видим в нем знак и воплощение самой истины. Вот почему все, к чему только прикасается язык,— философия, гуманитарные науки, литература — в определенном смысле снова оказывается под вопросом.

Несомненно, это и есть та самая сфера, куда должна быть перенесена проблема литературной критики, сделана та ставка, в которую и критика должна внести свою лепту. Каковы отношения между произведением и языком? Если произведение символично, то каких правил чтения оно требует? Возможно ли существование науки о письменно зафиксированных символах? Может ли быть символическим язык самого критика?

МНОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК

Жанр интимного Дневника был рассмотрен социологом Аленом Жираром и писателем Морисом Бланшо с двух весьма различных точек зрения *. Для Жирара Дневник представляет собой способ запечатления известного числа социальных, семейных, профессиональных и т. п. обстоятельств; для Бланшо же это мучительный способ отсрочить неминуемое одиночество, на которое обрекает письмо. Итак, Дневник несет в себе по меньшей мере два смысла, и каждый из них правомерен в силу того, что обладает собственной внутренней логикой. Это самое обычное явление, и примеры ему можно найти как в плане истории критики, так и в самом множестве изменчивых прочтений, которым поддается одно и то же произведение; подобные факты свидетельствуют по меньшей мере о том, что произведение обладает не-

* Girard A. Le Journal intime. Paris, 1963; Blanchot M. L'Espace littéraire. Paris, 1955. P. 20.

сколькими смыслами. В самом деле, любая эпоха может воображать, будто владеет каноническим смыслом произведения, однако достаточно раздвинуть немного границы истории, чтобы этот единственный смысл превратился во множественный, а закрытое произведение — в открытое*. При этом, конечно, меняется само определение произведения; отныне оно оказывается уже не историческим, а антропологическим явлением, ибо никакая история не в силах его исчерпать. Сказанное значит, что разнообразие смыслов не проистекает от релятивистского взгляда на человеческую нравственность и не свидетельствует о склонности общества к заблуждению; оно свидетельствует о предрасположенности произведения к открытости; произведение разом содержит в себе несколько смыслов в силу своей структуры, а не в силу ущербности тех людей, которые его читают. Именно в этом и состоит его символичность: символ — это не образ, это сама множественность смыслов**.

Символ устойчив. Меняться может лишь осознание его обществом, равно как и те права, которыми оно его наделяет. В средние века символическая свобода была не только узаконена, но в известном смысле даже кодировалась, как это видно из теории четырех смыслов***; напротив, классическое общество приспосабливалось к этой свободе с немалым трудом: оно либо отрицает ее напрочь, либо — что имеет место в современных пережиточных формах такого общества — подвергает цензуре; история символов и их свободы нередко оказывается историей насилия над ними, и, конечно же, в этом тоже есть свой смысл, а именно: символы не позволяют цензуровать себя безнаказанно. Как бы то ни было, это уже институциональная, а не структуральная, если можно так выразиться, проблема: что бы ни воображали и ни декретировали те или иные общества, произведение преодолевает их границы, проходит сквозь них наподобие формы, которую поочередно наполняют более или менее возможные исторические

---

* Eco U. Oeuvre ouverte. Paris, 1965.

** Мне, конечно, известно, что в семиологии слово *символ* имеет совершенно иной смысл; там, напротив, символическими считаются такие системы, в которых «можно установить одну такую форму, где каждой единице выражения будет взаимооднозначно соответствовать определенная единица содержания»; подобные системы противостоят семиотическим системам, где необходимо «постулировать две различные формы (одну для плана выражения, другую для плана содержания), не предполагающие соответствия между ними» (Ruwet N. La linguistique générale aujourd'hui//Archives européennes de Sociologie. 1964. N 5. P. 287). Очевидно, что согласно этому определению символы принадлежат не области символики, а области семиотики. Однако в предварительном плане я сохраняю за словом *символ* тот общий смысл, который придает ему П. Рикёр и который удовлетворяет моим дальнейшим рассуждениям («Символ есть там, где язык создает сложно организованные знаки и где смысл, не довольствуясь указанием на предмет, тут же указывает на другой смысл, способный раскрыться только внутри и через посредство первого смысла» (Ricoeur P. De l'Intérprétation, essai sur Freud. Paris, 1965. P. 25).

*** Буквальный, аллегорический, моральный и анагогический[21]. Само собой разумеется, что при этом существовало русло, по которому все смыслы устремлялись к анагогическому.

смыслы: произведение «вечно» не потому, что оно навязывает различным людям некий единый смысл, а потому, что внушает различные смыслы единому человеку, который всегда, в самые различные эпохи говорит на одном и том же символическом языке: произведение предлагает, человек располагает.

Всякий читатель — если только он не позволяет цензуре буквы запугивать себя — знает об этом: разве не чувствует он своей причастности к некоему *запредельному* по отношению к тексту миру, так, словно первичный язык произведения взращивает в нем иные, новые слова и учит говорить на вторичном языке? Так бывает в *снах*. Однако и в снах, по выражению Башляра, проложены свои маршруты, и это те самые маршруты, которые расстилает перед словом вторичный язык произведения. Литература — это способ освоения имени: всего из нескольких звуков, составляющих слово *Германты,* Пруст сумел вызвать к жизни целый мир. В глубине души писатель всегда верит, что знаки не произвольны и что имя присуще каждой вещи от природы: писатели держат сторону Кратила, а не Гермогена[22]. Это значит, что *мы должны читать тем же способом, каким пишем* [...], ведь если бы у слов был только один смысл, тот, который указан в словаре, если бы вторичный язык не нарушал и не раскрепощал «достоверные факты языка», — не было бы и литературы*. Вот почему правила чтения произведения — это не правила его буквального понимания, а правила проникновения в его аллюзивные смыслы; это не филологические, а лингвистические правила**.

В самом деле, задача филологии заключается в установлении буквального смысла высказывания, однако ей совершенно неподвластны его вторичные смыслы. Напротив, лингвистика стремится не к устранению многосмысленности языка, а к ее пониманию и, если так можно выразиться, к ее *институированию*. Явление, с давних пор известное поэтам под именем *суггестивности* или *внушающей силы слова,* ныне начинает привлекать и внимание лингвистов, которые пытаются придать научный статус самой переливчатости смыслов. Роман Якобсон особо настаивал на многосмысленности как на неотчуждаемом свойстве поэтического (литературного) сообщения[23]; это отнюдь не значит, будто по-

---

* «Если я вас правильно понимаю, — писал Малларме Франсису Вьеле-Гриффену, — вы обосновываете привилегированное положение поэта, ссылаясь на несовершенство того инструмента, которым ему приходится пользоваться; если бы существовал некий гипотетический язык, способный адекватно передать его мысль, он уничтожил бы литератора, который в силу указанного обстоятельства должен был бы называться господин Первый Встречный» (цит. по: Richard J.-P. L'Univers imaginaire de Mallarmé. Paris, 1961. P 576).

** Недавно новую критику несколько раз упрекнули в том, что она препятствует выполнению педагогических задач, которые, как кажется, по самому своему существу состоят в том, чтобы *научить читать*. С другой стороны, старая риторика претендовала на то, чтобы *научить писать:* она устанавливала правила творчества (подражания), а не правила восприятия. Можно спросить себя: не умаляем *ли* мы роли чтения, изолируя свойственные ему правила? Умение хорошо читать потенциально предполагает умение хорошо писать, а это значит: писать в соответствии с логикой символов.

добная многосмысленность вытекает из известной эстетической концепции, утверждающей «свободу» в истолковании текста, и в еще меньшей степени она предполагает моральный контроль над вытекающими отсюда опасностями; это значит, что такую многосмысленность можно сформулировать в категориях кода: символический язык, которому принадлежат литературные произведения, *по самой своей структуре* является языком множественным, то есть языком, код которого построен таким образом, что любая порождаемая им речь (произведение) обладает множеством смыслов. Подобная предрасположенность свойственна уже языку в собственном смысле слова, характеризующемуся гораздо большей неопределенностью, чем принято думать; этим явлением как раз начинает заниматься лингвистика *. Между тем неоднозначность практического языка — ничто по сравнению с многосмысленностью языка литературного. В самом деле, все двусмысленности практического языка устраняются самой *ситуацией,* в рамках которой они появляются: вокруг любой, пусть даже самой неоднозначной фразы, всегда имеет место нечто такое — контекст, жест, воспоминание,— что подсказывает нам, каким образом мы должны ее понимать, если хотим *практически* использовать сообщаемую информацию; смысл проясняется благодаря внешним условиям, в которых существует текст.

Ничего подобного не происходит с произведением: произведение лишено для нас внешних условий, и, быть может, это-то и определяет его лучше всего: оно не окружено, не обозначено, не предохранено, не сориентировано никакой ситуацией; здесь отсутствует чья бы то ни было практическая жизнь, которая могла бы подсказать, каким именно смыслом следует его наделять; в нем всегда есть нечто от цитаты; неоднозначность явлена в нем в чистом виде: сколь бы пространным ни было произведение, ему непременно свойственна какая-то заведомо пророческая лаконичность, оно состоит из слов, соответствующих первичному коду (ведь и Пифия не говорила несуразностей), и в то же время остается открытым навстречу сразу нескольким смыслам, ибо слова эти были произнесены вне контекста какой бы то ни было ситуации, если не считать саму ситуацию многосмысленности: ситуация, в которой пребывает произведение,— это всегда пророческая ситуация. Разумеется, привнося *свою* ситуацию в совершаемый мною акт чтения, я тем самым могу устранить многосмысленность произведения (что обычно и происходит); однако именно в силу того, что эта ситуация непрестанно меняется, она *организует* произведение, но отнюдь его не обнаруживает: с того момента, как я сам подчиняюсь требованиям символического кода, лежащего в основе произведения, иными словами, обнаруживаю готовность вписать свое прочтение в пространство, обра-

---

* Greimas A. J. Cours de Sémantique. Paris, 1964 (в особенности гл. VI об изотопии дискурса).

зованное символами,— с этого момента произведение оказывается не в силах воспротивиться тому смыслу, которым я его наделяю; однако оно не может и удостоверить этот смысл, ибо вторичный код произведения имеет не предписывающий, а ограничительный характер: он намечает смысловые объемы, а не смысловые границы текста; он учреждает многосмысленность, а не один какой-нибудь смысл.

Именно потому, что произведение изъято из любой *ситуации,* оно и позволяет осваивать себя: перед лицом человека, который пишет или читает такое произведение, оно превращается в вопрос, заданный самому языку, чью глубину мы стремимся промерить, а границы — прощупать. В результате произведение оказывается способом грандиозного, нескончаемого дознания о словах. Обычно символ принято считать прерогативой одного только воображения. Однако символ обладает также и критической функцией, и объектом такой критики оказывается не что иное, как сам язык. Можно вообразить себе, что различные *Критики Разума,* которые дала нам философия, будут дополнены *Критикой Языка,* и этой критикой окажется сама литература.

Итак, если верно, что произведение, в силу своей структуры, обладает множественным смыслом, то это значит, что оно делает возможным существование двух различных видов дискурса, ибо, с одной стороны, можно нацелиться разом на все смыслы, которые оно объемлет, или, что то же самое, на тот полый смысл, который всем им служит опорой, а с другой — можно нацелиться лишь на какой-нибудь один из этих смыслов. Эти два дискурса ни в коем случае не следует смешивать, ибо различны как их объекты, так и санкции, которыми они располагают. Можно предложить назвать *наукой о литературе* (то есть о письме) тот общий дискурс, объектом которого является не тот или иной смысл произведения, но сама множественность этих смыслов, а *литературной критикой* — другой дискурс, который открыто, на свой страх и риск, возлагает на себя задачу наделить произведение каким-нибудь конкретным смыслом. Однако этого разграничения недостаточно. Поскольку акт наделения смыслом способен принять письменную форму, а может осуществиться и про себя, мы станем отличать *чтение* произведения от его *критики*: чтение имеет непосредственный характер, критика же опосредована неким промежуточным языком, каковым является письмо самого критика. Итак, *Наука, Критика* и *Чтение* — вот те три типа слова, которые нам необходимо обозреть, чтобы сплести вокруг произведения его языковой венок.

НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ

Нет сомнения, что причина, по которой, располагая историей литературы, мы не располагаем наукой о литературе, состоит в том, что до сих пор нам не удалось вполне распознать природу литературного *объекта,* который является объектом писанным.

Однако, если мы согласимся допустить (и извлечь из такого допущения соответствующие выводы), что произведение создано при помощи письма, сразу же возникнет возможность появления *определенной* науки о литературе. Если подобная наука когда-нибудь возникнет, то она не сможет иметь своей целью навязывание произведению одного какого-нибудь смысла, во имя которого она присвоит себе право отвергать все остальные смыслы: в таком случае она попросту скомпрометирует себя (как это и бывало до настоящего времени). Подобная наука сможет существовать не как наука о содержаниях (последние подвластны только са́мой строжайшей исторической науке), но лишь как наука об *условиях* существования содержания, иначе говоря, как наука о формах; что ее будет интересовать, так это смысловые вариации, которые порождает и, если так можно выразиться, *способно порождать* произведение: она станет толковать не о символах, но об одной только их поливалентности; одним словом, ее объектом будет не полнота смыслов произведения, но, напротив, тот полый смысл, который всем им служит опорой.

Очевидно, что модель такой науки будет носить лингвистический характер. Будучи не в силах охватить все фразы данного языка, лингвист довольствуется тем, что строит *гипотетическую модель описания,* на основе которой получает возможность объяснить, каким образом порождается бесконечное число фраз этого языка. Каковы бы ни были возможные здесь уточнения, в принципе нет никаких препятствий к тому, чтобы попытаться применить подобный метод к литературным произведениям, коль скоро произведения эти сами похожи на громадные «фразы», построенные, на базе общего для них языка символов, путем ряда упорядоченных трансформаций или, в более общем смысле, путем применения известной знаковой логики, которая как раз и подлежит описанию. Иными словами, лингвистика способна дать литературе ту самую порождающую модель[24], которая составляет принцип всякой науки, ибо в любом случае речь идет о том, чтобы, располагая известным числом правил, уметь объяснить известные результаты. Итак, цель науки о литературе будет состоять не в том, чтобы показать, почему тот или иной смысл должен быть принят или даже почему он был принят (это, повторяем, дело историка), а почему он приемлем — причем приемлем отнюдь не с точки зрения филологических правил, диктуемых буквой, но с точки зрения лингвистических правил, диктуемых символом. Таким образом, здесь на уровне дискурса мы вновь встречаемся с задачей новейшей лингвистики, состоящей в описании *грамматичности* фразы, а вовсе не ее значения[25]. Точно так же наука о литературе попытается описать *приемлемость* произведений, а не их смысл. Она станет систематизировать совокупность возможных смыслов не в качестве некоей неподвижной упорядоченности, но как следы громадной «оперантной» (ибо она позволяет создавать произведения) диспозиции, которая, расширяясь, ориентирована от автора к обществу. Наряду с *языковой способ-*

ностью, постулированной Гумбольдтом[26], человек, возможно, обладает и *литературной способностью,* речевой энергией, не имеющей ничего общего с «гениальностью», так как она коренится не во вдохновении и не в индивидуальных волевых устремлениях, а в правилах, сформировавшихся совершенно независимо от авторского сознания. Мифический голос Музы нашептывает писателю не образы, не идеи и не стихотворные строки, а великую логику символов, необъятные пустые формы, позволяющие ему говорить и действовать.

Нетрудно себе представить, на какие жертвы подобная наука обречет того человека, которого мы любим (или воображаем, будто любим) в литературе, рассуждая о ней, и которого именуем *автором.* И все же: каким образом могла бы наука говорить о *единичном авторе*? Наука о литературе способна лишь сблизить литературное произведение — вопреки тому, что под ним стоит подпись,— с мифом, под которым подобной подписи нет*. Как правило (по крайней мере так обстоит дело сегодня), мы склонны полагать, что писатель владеет всеми правами на смысл своего произведения и в его власти определять законность этого смысла; отсюда — нелепые вопросы, с которыми критик обращается к умершему писателю, к его жизни, к свидетельствам о его замыслах затем, чтобы тот сам разъяснил нам, что значит его произведение: мы во что бы то ни стало желаем заставить заговорить мертвеца или его субституты — время, жанр, язык — короче, всю *современность* писателя, к которой метонимически переходят права на его творчество. Но бывает и хуже — в тех случаях, когда нас специально просят подождать смерти писателя, чтобы наконец-то получить возможность трактовать его «объективно»; оказывается, произведение следует трактовать как точный факт именно с того момента, когда оно приобретает черты мифа.

Смерть автора важна, действительно важна, но в ином отношении, она ирреализует его подпись и превращает произведение в миф — а ведь истина, заключенная в анекдотах, никогда не сравняется с истиной, заключенной в символах**. Народному мироощущению хорошо знакомо это чувство: мы ходим в театр не на «произведение Расина», а «на Расина», точно так же как ходим в кино «на вестерн»,— так, словно в известные дни недели мы по своему желанию вкушаем понемногу от плоти некоего обширного мифа и тем утоляем свой голод; мы ходим не на «Федру», но на Берма[27] в «Федре», подобно тому как читаем Софокла, Фрей-

---

* Похоже, что миф — это высказывание, не имеющее подлинного субъекта, который взял бы на себя ответственность за его содержание и предъявил права на его смысл; вот почему это загадочное высказывание (Sebag L. Le Mythe: Code et Message//Temps modernes. 1965. N 3).

** «Причиной того, что потомки судят о человеке более справедливо, нежели его современники, является смерть. Свободно развиваться мы начинаем лишь после своей смерти...» (Kafka F. Préparatifs de noce à la campagne Paris, 1957. P. 366).

да, Гёльдерлина и Киркегора в «Эдипе» или в «Антигоне». И истина оказывается на нашей стороне, ибо мы не позволяем мертвому хватать живого, ибо мы освобождаем произведение от пут авторской интенции[28] и тем самым вновь обретаем мифологическую трепетность его смыслов. Стирая авторскую подпись под произведением, смерть утверждает его истину, которая есть не что иное, как загадка. Разумеется, к «цивилизованному» произведению нельзя подходить с теми же мерками, что и к мифу в этнологическом смысле этого слова; разница, однако, заключается не столько в наличии или отсутствии подписи под сообщением, сколько в характере его субстанции: произведения нашей современности — это писанные произведения, и это накладывает на них смысловые ограничения, которые не могли быть ведомы устному мифу: мы сталкиваемся здесь с мифологией письма; объектом такой мифологии станут не *детерминированные* произведения (то есть не такие, которые вписаны в процесс детерминации, имеющей своим источником некую личность — автора), а произведения, *пронизанные* тем великим мифическим письмом, в рамках которого человечество опробует создаваемые им значения, иначе говоря, испытываемые им *желания*.

Таким образом, нам придется заново подойти к объектам литературной науки. Автор и его произведение являют собой лишь отправную точку анализа, стремящегося к языку как к своему горизонту: отдельной науки о Данте, о Шекспире или о Расине быть не может; может быть лишь наука о дискурсе. В зависимости от того, какого рода знаки станет изучать эта наука, в ней можно будет выделить две большие области; первая включит в себя знаки, подначальные фразе, такие, например, как фигуры, которыми занималась старая риторика, явления коннотации[29], «семантические аномалии» и т. п.,— короче, все специфические единицы литературного языка в его целом; вторая будет состоять из знаков, превышающих размерами предложение; она включит в себя части дискурса, позволяющие построить структуру повествовательного произведения, поэтического сообщения, дискурсивного текста и т. п. Понятно, что крупные и мелкие единицы дискурса связаны отношением интеграции (подобным тому, какое существует между фонемами и словами, а также между словами и предложениями); при этом, однако, все они образуют самостоятельные уровни описания. Подобный подход позволяет подвергнуть литературный текст *точному* анализу, хотя и ясно, что за пределами такого анализа останется громадный материал. По большей части материал этот будет соответствовать всему тому, что мы полагаем ныне наиболее существенным в произведении (индивидуальная гениальность, мастерство, человечность), конечно, при условии, что мы вновь не заинтересуемся и не полюбим истину, заключенную в мифах.

Объективность, достигнутая этой новой наукой о литературе, будет направлена уже не на произведение в его непосредственной данности (такое произведение находится в ведении истории лите-

ратуры или филологии), а на его интеллигибельность [30]. Подобно тому как фонология, отнюдь не отвергая экспериментальных фонетических проверок, все же утвердила новую объективность фонического смысла [31] (а не одного только физического звука), наука о литературе утверждает объективность символа, отличную от объективности, необходимой для установления буквальных значений текста. Сам по себе изучаемый объект создает сугубо субстанциональные ограничения, но он не создает правил значения: «грамматика» произведения — это вовсе не грамматика того естественного языка, на котором оно написано, и объективность нашей новой науки будет зависеть от этой второй грамматики, а вовсе не от первой. Для науки о литературе произведение интересно не тем, что оно было, а тем, что его понимали и все еще продолжают понимать: источником ее «объективности» станет интеллигибельность.

Итак, придется распроститься с мыслью, будто наука о литературе сможет научить нас, какой смысл следует наверняка придавать произведению: она не станет *наделять*, ни даже *обнаруживать* в нем никакого смысла, она станет описывать логику порождения любых смыслов таким способом, который *приемлем* для символической логики человека, подобно тому как фразы французского языка приемлемы для «лингвистического чутья» французов. Разумеется, нам придется пройти долгий путь, прежде чем мы сумеем получить в свое распоряжение лингвистику дискурса, то есть подлинную науку о литературе, соответствующую вербальной природе ее объекта. Ведь если лингвистика и способна оказать нам помощь, то сама по себе она все же не в состоянии разрешить тех проблем, которые ставят перед ней такие новые объекты, как части дискурса и вторичные смыслы. Лингвистике, в частности, понадобится помощь истории, которая подскажет, в каких — подчас неоглядных — границах существуют те или иные вторичные коды (например, риторический), равно как и помощь антропологии, которая, последовательно прибегая к операциям сопоставления и интеграции, позволит описать всеобщую логику означающих.

КРИТИКА

Критика не есть наука. Наука изучает смыслы, критика их производит. Как уже было сказано, она занимает промежуточное положение между наукой и чтением; ту чистую речь, каковой является акт чтения, она снабжает языком, а тот мифический язык, на котором написано произведение и который изучается наукой, она снабжает особой (наряду с иными) речью.

Отношение критики к произведению есть отношение смысла к форме. Критик не может претендовать на то, чтобы «перевести» произведение, в частности, сделать его более ясным, ибо нет ничего более ясного, чем само произведение. Что он может, так это «породить» определенный смысл, выведя его из той формы, кото-

рую представляет собой произведение. Когда он читает выражение «дочь Миноса и Пасифаи», то его роль заключается не в том, чтобы установить, что речь идет о Федре (с этим прекрасно справятся и филологи), а в том, чтобы представить себе такую смысловую систему, где — подчиняясь определенным логическим требованиям, к которым мы вернемся чуть ниже,— смогли бы занять свое место хтонический и солярный мотивы. Критик расщепляет смыслы, над первичным языком произведения он надстраивает вторичный язык, иначе говоря, внутренне организованную систему знаков. В сущности, дело идет о своеобразном анаморфозе, причем само собой разумеется, что, с одной стороны, произведение в принципе не поддается зеркальному отображению (это не какое-нибудь яблоко или коробка), а с другой — сам этот анаморфоз представляет собой *контролируемую* трансформацию, словно бы подчиняющуюся законам оптики, а именно: он должен трансформировать все элементы отражаемого объекта; он должен трансформировать их лишь в соответствии с известными правилами; он должен трансформировать их неизменно в одном и том же направлении. Таковы три ограничения, налагаемые на критику.

Критик не может говорить о произведении «все, что ему вздумается» *. Однако его останавливает вовсе не нравственный страх перед опасностью «впасть в бред» — потому, во-первых, что в эпоху, когда под сомнение поставлены сами границы, отделяющие разум от безумия, такой критик оставляет другим недостойную заботу выносить окончательный приговор относительно этих границ, а, во-вторых, также и потому, что право на «бред» было завоевано литературой по крайней мере уже во времена Лотреамона [32] и она могла бы начать бредить, руководствуясь сугубо поэтическими мотивами — стоит ей только заявить об этом; наконец, еще и потому, что нередко то, что сегодня считается бредом, завтра становится истиной: разве Буало не посчитал бы бредовыми рассуждения Тэна, а Брюнетьер — рассуждения Жоржа Блена? Дело в том, что если критик намеревается сказать нечто (а отнюдь не все, что ему взбредет в голову), то это значит, что он признает наличие у слова (как у слова автора, так и у своего собственного) знаковой функции и что, следовательно, анаморфоз, которому он подвергает произведение (и которого не властен избежать ни один человек в мире), подчиняется ряду формальных смысловых ограничений: производство смысла осуществляется отнюдь не произвольно (если у вас есть сомнения, то попытайтесь проделать это сами); ведению критика подлежит не смысл произведения, но смысл того, что он о нем говорит.

Первое из перечисленных ограничений требует признания того факта, что в произведении значимо все: грамматика какого-либо языка не может считаться удовлетворительно описанной, если описание неспособно объяснить всех предложений этого языка; сходным образом любая смысловая система будет страдать неполно-

* Обвинение, брошенное новой критике Р. Пикаром (Указ. соч. С. 66).

той, если *все* порожденные ею высказывания не найдут в ней своего удобопонятного места: достаточно одного лишнего элемента — и описание окажется неудовлетворительным. Это правило, требующее, чтобы описание было исчерпывающим, хорошо известно лингвистам; однако оно играет совершенно иную роль, нежели тот своеобразный статистический контроль за текстом, который, похоже, кое-кто стремится вменить критику в обязанность. Существует некая опять-таки возникающая под влиянием мнимой естественнонаучной модели навязчивая точка зрения, внушающая критику, будто он должен фиксировать в произведении лишь те элементы, которые встречаются в нем часто, повторяются; в противном случае он оказывается повинен в «предвзятых обобщениях» и в «произвольных экстраполяциях»; вы не имеете права, заявляют ему, возводить в ранг «всеобщности» такие ситуации, которые можно обнаружить лишь в двух или трех трагедиях Расина. Придется еще раз напомнить, что со структурной точки зрения смысл рождается отнюдь не в результате повторения тех или иных элементов, а в силу существования между ними различий, так что, попав в систему эксклюзивных и реляционных отношений, любой редкий элемент обретает значение в той же самой мере, что и элемент часто встречающийся: так, слово *баобаб* во французском языке имеет не больше и не меньше смысла, чем слово *друг*. Конечно, подсчет значимых единиц по-своему также интересен, и некоторая часть лингвистов этим занимается; однако такой подсчет раскрывает степень *информативности* текста, а вовсе не его значение. С точки зрения критики он способен привести только в тупик, ибо после того, как мы определим пользу, которую представляет фиксация того или иного элемента, или, если угодно, степень убедительности определенной единицы по числу ее вхождений в текст, нам придется методически рассмотреть вопрос о количестве этих единиц: какое именно число трагедий Расина дает мне право на «обобщение» расиновской ситуации? Пять, шесть, десять? Должен ли быть превышен некий «средний показатель» для того, чтобы единица стала считаться подлежащей фиксации и чтобы возник смысл? Но в таком случае как быть с редко встречающимися единицами? Отделаться от них, стыдливо назвав «исключениями» и «отклонениями»? Всех этих несообразностей как раз и позволяет избежать семантика. В семантике слово *обобщение* означает не количественную (когда об истинности элемента судят по числу его вхождений в текст), но качественную (когда любой, пусть даже самый редкий, элемент включают в общую систему реляционных связей) операцию. Конечно, никакой отдельный образ сам по себе еще не создает систему образов, однако и система образов, со своей стороны, не может быть описана помимо вот этого, конкретного образа, сколь бы случайным и одиноким он ни казался, она не может быть описана без учета неустранимого присутствия этого образа. «Обобщения», свойственные языку критики, связаны с объемом той реляционной системы, куда входит фиксируемый эле-

мент, но отнюдь не с числом его фактических употреблений в тексте: элемент этот может появиться в произведении всего один раз и тем не менее благодаря известному числу трансформаций, которые как раз и характеризуют всякую структурную организацию, присутствовать в нем «повсюду» и «всегда» *.

Со своей стороны, эти трансформации также подчинены известным требованиям, а именно — требованиям символической логики. «Бреду» новой критики ее противники противопоставляют «элементарные правила научной или даже просто членораздельной мысли» **; это глупо: существует логика означающих. Конечно, мы знаем ее еще недостаточно, и пока что не так просто решить, предметом какой «области знания» она должна являться; однако уже теперь можно нащупать подходы к ней, как это делают психоанализ и структурализм; уже теперь нам известно, что о символах нельзя рассуждать как взбредет в голову; уже теперь мы располагаем рядом моделей (пусть и предварительных), позволяющих объяснить, по каким каналам формируются цепочки символических смыслов. Эти модели смогут оградить нас от того чувства удивления (самого по себе удивительного), которое испытывает старая критика, когда видит, как исследователь сближает такие действия, как удушение и отравление, или такие понятия, как лед и огонь ***. На существование подобного рода трансформаций одновременно указали психоанализ и риторика ****. Таковы, например, субституция в собственном смысле слова (метафора), опущение (эллипсис), конденсация (омонимия), перенос (метонимия), отрицание (антифразис). Что критик пытается обнаружить, так это именно упорядоченные, а отнюдь не произвольные трансформации, такие, которые распространяются на цепочки очень большой протяженности (*птица, полет, цветок, фейерверк, веер, бабочка, танцовщица* у Малларме *****) и позволяют установить хотя и отдаленные, но тем не менее совершенно правомерные связи между элементами (*спокойный полноводный поток*, с одной стороны, и *осеннее дерево* — с другой), так что произведение, отнюдь не становясь объектом «бредового» подчинения, постепенно пронизывается все более и более полным единством. Легко ли установить подобные связи? Не легче, чем связи внутри самой поэзии.

Книга — это своего рода мир. Слово критика о книге подобно слову писателя о мире. Здесь-то мы и приходим к третьему требованию, предъявляемому к критике. Как и писательский анаморфоз, анаморфоз, которому критик подвергает свой объект, всегда определенным образом ориентирован, а именно: всегда должен

* Picard R. Op. cit. P. 19.
** Ibid. P. 58.
*** Ibid. P. 15, 23.
**** Benveniste E. Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne//La Psychanalyse. 1956. N 1. P. 3—39 (см. русский перевод: Бенвенист Э. Заметки о роли языка в изучении Фрейда // Бенвенист Э. Общая лингвистика М., 1974. — *Прим. переводчика*).
***** Richard J.-P. Op. cit. P. 304 et suiv.

быть подчинен одному какому-нибудь смыслу. Что это за смысл? Быть может, это «субъективный» смысл, который противники новой критики громогласно ставят ей в вину? Под «субъективной» критикой обычно принято понимать дискурс, всецело зависящий от произвола *субъекта,* который совершенно не принимает во внимание *объект* и занимается (как подчеркивают, чтобы сильнее его уколоть) беспорядочным выбалтыванием своих переживаний. На это сразу же можно было бы ответить, что систематизированная, то есть *культивированная* (порожденная культурой), субъективность, подчиненная множеству ограничений и, в свою очередь, зависящая от характера символов в данном произведении, имеет, быть может, больше шансов проникнуть в литературный объект, нежели некультурная, слепая по отношению к самой себе объективность, прячущаяся за буквой произведения, словно за неким его природным свойством. Однако, честно сказать, речь даже не об этом: критика не есть наука, в критике субъекту должно противопоставлять вовсе не объект, но предикат этого субъекта. Иными словами, можно было бы сказать, что объектом для критика является не произведение, но его собственный язык. Каковы же отношения, которые критик поддерживает с языком? Именно с этой точки зрения надо попытаться определить, что же такое «субъективность» критики.

Классическая критика питала наивное убеждение, будто субъект представляет собой некоторую «полноту» и что отношение субъекта к языку есть отношение содержания к формам его внешнего выражения. Похоже, что обращение к символическому дискурсу приводит к прямо противоположному убеждению: субъект отнюдь не является воплощением некоей индивидуальной полноты, которую мы имеем (или не имеем) право проецировать в язык (в зависимости от избранного литературного «жанра»); напротив, он представляет собой пустоту, которую писатель как бы оплетает со всех сторон своим словом, словом, претерпевающим процесс бесконечных трансформаций (то есть включенным в цепочку трансформаций), так что любое письмо, *которое не лжет,* указывает не на внутренние атрибуты субъекта, но на факт его отсутствия *. Язык не является предикатом какого-либо субъекта — невыразимого или же, наоборот, способного выразиться в языке — он сам является субъектом **. Мне кажется (и я думаю, что не одинок в этом мнении), что литературу определяет именно следующая особенность: если бы дело шло всего лишь о том, чтобы выжать из одинаково полных субъектов и объектов (как из лимона) их субстанцию в виде определенных «образов», то в

---

* Здесь нетрудно признать пусть и искаженный отзвук тех мыслей, которые доктор Лакан развивал на своем семинаре в Практической школе высших знаний.

** «Субъективное всегда невыразимо», — заявляет Р Пикар (Указ. соч. С. 13). Сказать так — значит слишком уже легко отделаться от тех отношений, которые субъект поддерживает с языком и в которых иные, нежели Р. Пикар, «мыслители» усматривают чрезвычайно сложную проблему.

таком случае зачем нужна была бы литература? Для этого хватило бы и дискурса, порожденного нечистой совестью. Что приводит к возникновению символа, так это необходимость снова и снова указывать на *я* как на *ничто,* которым я являюсь. Дополняя язык автора своим собственным языком, а символы произведения — своими собственными символами, критик отнюдь не «деформирует» объект, для того чтобы выразиться в нем, и вовсе не превращает его в предикат собственной личности; он лишь воспроизводит свободный от контекста и беспрестанно варьируемый знак самих произведений — посланий, которые могут восприниматься бесконечное число раз и которые представляют собой не воплощение чьей бы то ни было «субъективности», но само смешение субъекта и языка, так что и критика и произведение словно бы повторяют все время: *я есмь литература,* а сама литература, где переплетаются голоса критики и произведения, говорит только об одном — об отсутствии субъекта.

Разумеется, всякая критика представляет собой акт глубокого (или, лучше сказать, *профилированного*) прочтения, она раскрывает известную осмысленность произведения и в этом отношении действительно расшифровывает его и служит средством интерпретации. И все же то, что она раскрывает в произведении, ни в коем случае не может оказаться его означаемым (ибо это означаемое отступает все дальше и дальше в глубь той пустоты, которую представляет собой субъект); раскрываются лишь известные цепочки символов, гомологические отношения между элементами: «смысл», которым критика с полным на то правом наделяет произведение, — это в конечном счете лишь еще одно, новое цветение символов, составляющих произведение. Когда критик, анализируя слова «птица» и «веер» у Малларме, выводит общий для них «смысл» — *движение взад и вперед, виртуальность* *, он вовсе не указывает на некую окончательную истину данного образа, он лишь предлагает новый образ, который также ни в коей мере не является окончательным. Критика — это не перевод, это перифразировка. Она не может претендовать на раскрытие глубинной «сути» произведения, ибо этой сутью является не кто иной, как сам субъект, иными словами — воплощенное отсутствие; любая метафора — это бездонный знак, а символический процесс во всей своей неисчерпаемости указывает именно на эту отдаленность означаемого: критик не может свести метафоры произведения к тому или иному однозначному смыслу, он может лишь продолжить их; повторим еще раз: если бы в произведении существовало некое «скрытое», «объективное» означаемое, само выражение «символ» превратилось бы в простой эвфемизм, литература — в маскарад, а критика — в филологию. Любая попытка свести произведение к его сугубо эксплицитному значению бесплодна, ибо *в тот же самый момент* мы лишаемся возможности сказать о нем что бы то ни было, а функция произведения, как

* Richard J-P. Op cit P. III, VI.

оказывается, состоит в том, чтобы наложить печать на уста тех, кто его читает; однако едва ли не столь же бесплодно стремление обнаружить в произведении нечто такое, что оно говорит и в то же время как будто не говорит, то есть предполагать в нем наличие высшей тайны, открыв которую, мы опять-таки лишимся возможности что-либо добавить; сколько бы мы ни рассуждали о произведении, в нем — *как и в первый момент его существования* — всегда пребудут язык, субъект и отсутствие.

Мерой, которой следует измерять критический дискурс, является степень его верности. Подобно тому как в музыке (несмотря на то, что верно взятая нота отнюдь не является нотой «истинной») истина мелодии в конечном счете зависит от ее верности, ибо эта верность создается за счет единосогласия и гармоничности звуков, — точно так же и критик, чтобы овладеть истиной, должен обнаружить подобную верность, попытавшись воспроизвести на своем собственном языке и по законам «некоей интеллектуальной мизансцены» * условия символического существования произведения; в противном случае он как раз и не сможет отнестись к нему с «уважением». В самом деле, символ может ускользнуть от нас двумя, правда различными по значению, путями. Первый путь, как мы видели, очень прост: он состоит в отвержении символа как такового, когда весь значащий профиль произведения начинают сводить к нескольким банальным истинам, вытекающим из его буквального смысла, или же загонять его в тупик тавтологии. Прямую противоположность представляют собой попытки научного истолкования символа: с одной стороны, его сторонники заявляют, что произведение поддается расшифровке (иными словами, признают его символическую природу), однако, с другой — их собственное слово, осуществляющее такую расшифровку, остается буквальным, лишенным глубины и многомерности, оно призвано остановить бесконечную подвижность той метафоры, которой является произведение, затем, чтобы овладеть его окончательной «истиной»: к этой разновидности как раз и принадлежит научно ориентированная символическая критика (например, социологическая или психоаналитическая). В обоих случаях символ ускользает от исследователей потому, что язык критика оказывается произвольным по отношению к произведению и не совпадает с ним: стремление свести символ к тому или иному однозначному смыслу — это такая же крайность, как и упорное нежелание видеть в нем что-либо кроме его буквального значения. *Нужно, чтобы символ двигался по направлению к другому символу,* нужно, чтобы один язык имел полную возможность говорить на другом языке: лишь в этом случае в конечном счете можно будет соблюсти и буквальное значение текста. Такой поворот, возвращающий наконец критику в лоно литературы, отнюдь не бесполезен: он позволяет бороться против

---

* Mallarmé S. Préface à «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»// Mallarmé S. Oeuvres complètes. Paris, 1956. P. 455.

двойной опасности; ведь, действительно, всякое рассуждение о произведении грозит обернуться либо совершенно пустым словом о нем — болтовней или молчанием, либо же словом, приводящим к окостенению, к полной неподвижности предположительно найденного им означаемого. В критике существование верного слова возможно лишь в том случае, если ответственность «толкователя» по отношению к произведению есть в то же время не что иное, как ответственность критика по отношению к своему собственному слову.

Даже если критик и принимает во внимание существование науки о литературе, он остается по сравнению с ней совершенно безоружным, ибо неспособен пользоваться языком как неким достоянием или инструментом: *критик — это человек, который не знает, как он мог бы применить науку о литературе.* Даже если определить эту науку как сугубо «экспонирующую» (а не объясняющую) дисциплину, критик все равно остается в стороне от нее, ибо то, что он экспонирует, есть сам язык, а вовсе не его объект. Однако указанная дистанция способна принести критике не одни только потери в той мере, в какой она позволяет ей развить качество, которого как раз недостает науке и которое можно обозначить одним словом: *ирония.* Ирония есть не что иное, как вопрос, заданный языком по поводу языка *. Усвоенная нами привычка придавать символу религиозное или поэтическое измерение мешает заметить, что существует ирония символов, своеобразный способ поставить язык под вопрос благодаря наличию в этом языке совершенно явных, совершенно открытых эксцессов. В противоположность скудной вольтеровской иронии — этому нарциссическому продукту языка, преисполненного самоуверенности, — можно вообразить себе другую иронию, которую, за неимением лучшего, мы назовем *барочной,* ибо она играет с формами, а не с сущностями и не стремится втиснуть язык в какие-либо узкие рамки, но, напротив, позволяет ему свободно расцвести. Почему же, собственно, такая ирония должна считаться чем-то запретным для критики? Быть может, это единственное серьезное слово, предоставленное в ее распоряжение, по крайней мере в условиях, когда статус науки и языка еще не окончательно определился, — а именно так, похоже, все еще обстоит дело и сегодня. В этом случае ирония дается критику непосредственно: это, по словам Кафки, не способность видеть истину, это способность быть истиной, так что мы получаем право потребовать у критика: *заставьте меня поверить в вашу решимость сказать то, что вы гово-*

* В той мере, в какой существует *известное* сходство между критиком и романистом, ирония критика (по отношению к своему собственному языку как к объекту созидания), по сути, ничем не отличается от иронии или юмора, являющегося — согласно Лукачу, Рене Жирару и Л. Гольдману [33] — тем способом, при помощи которого романист преодолевает сознание своих героев (Goldmann L. Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman//Revue de l'Institut de Sociologie 1963. N 2. P. 229). Не стоит и говорить, что противники новой критики в принципе неспособны заметить этой иронии (или самоиронии).

рите (а отнюдь не: *заставьте меня поверить в то, что вы говорите*).

ЧТЕНИЕ

Остается еще одна, последняя иллюзия, от которой необходимо избавиться: критик ни в чем не может заменить собою читателя. Тщетны будут его кичливые попытки (или обращенные к нему просьбы) предоставить — разумеется, со всей возможной почтительностью — свой голос для выражения мнения остальных читателей; тщетно будет он воображать себя читателем, которому — по причине его особых познаний и тонкости в суждениях — остальные читатели поручили выразить их собственные чувства; короче, он напрасно будет полагать, будто представляет права того или иного коллектива на произведение. Почему? Потому что даже если определить критика как пишущего читателя, то тем самым окажется, что такой читатель встречает на своем пути опасного посредника — письмо.

Писать — значит в известном смысле расчленять мир (или книгу) и затем составлять заново. Вспомним, каким образом средневековье — с обычной для него глубиной и тонкостью — устанавливало отношение между книгой (античным сокровищем) и всеми теми, кому надлежало провести эту абсолютную (абсолютно почитаемую) субстанцию сквозь новое слово о ней. Ныне нам известны лишь две фигуры: историк и критик, причем нам стремятся внушить ложное представление, будто они должны совпасть в одном лице; средневековье же как бы приставило к книге четырех различных служителей, каковыми являлись: *scriptor* (который просто переписывал текст, ничего к нему не добавляя), *compilator* (который ничего не добавлял от себя), *commentator* (который вторгался в переписанный текст лишь затем, чтобы прояснить его смысл) и, наконец, *auctor* (который излагал собственные мысли, непременно опираясь при этом на другие авторитеты). Эта система, намеренно созданная с единственной целью сохранить «верность» древнему тексту, то есть единственно признаваемой Книге (можно ли вообразить большую «почтительность», нежели та, которую средневековье питало к Аристотелю или Присциану?), — эта система тем не менее породила такое «толкование» античности, которое наша современность поспешила отвергнуть и которое нынешней «объективной» критике показалось бы совершенно «бредовым». Причина в том, что на деле критическое видение начинается уже на уровне самого *compilator'a*: ведь для того, чтобы «деформировать» текст, нет совершенно никакой надобности добавлять в него что-либо от себя: для этого достаточно его процитировать, иными словами — расчленить; в результате немедленно возникнет новый смысл; причем сам факт существования этого смысла совершенно независим от того, в какой мере он принят или отвергнут. Критик — это не кто иной, как *commentator* — в полном смысле этого слова (и этого вполне достаточно, чтобы определить его роль), ибо, с

одной стороны, он служит посредником, заново вводя в наш кругозор материал прошлых эпох (материал, который нередко в этом нуждается: ведь в конце концов разве Расин не обязан кое в чем Жоржу Пуле, а Верлен — Жан-Пьеру Ришару?*), а с другой — оператором, перераспределяющим элементы произведения таким образом, чтобы придать ему известную осмысленность, иными словами, установить по отношению к нему известную дистанцию.

Есть и другое различие между читателем и критиком: если мы ничего не знаем о том, как читатель *разговаривает* с книгой, то критик, напротив, обязан избрать известный «тон», и тон этот в конечном счете может быть только одним — утвердительным. В глубине души критик может переживать массу сомнений и мук, причем по таким поводам, о которых не смогут догадаться даже самые недоброжелательные из его хулителей, — и все же в итоге ему придется прибегнуть именно к письму во всей его полноте, иными словами — в его утвердительной функции. Любая попытка — под предлогом ли скромности, неуверенности или осторожности — уклониться от того институирующего акта, который лежит в основе всякого письма, окажется напрасной; такие оговорки подобны всем прочим условным знакам: они ровным счетом ни от чего не могут гарантировать. Любое письмо есть акт *декларации,* и именно поэтому оно является письмом. Разве способна критика принять вопросительную, желательную или дубитативную форму[34], не превратившись при этом в воплощение нечистой совести? Ведь критика есть письмо, а писать — как раз и значит идти на апофантический риск[35], всякий раз оказываясь перед неизбежной альтернативой: истина/ложь. Если и существует вообще догматизм письма, то он заявляет лишь об одном — об ангажированности пишущего, а вовсе не о его самоуверенности или самодовольстве: письмо — это не что иное, как определенный акт, та малая доля акта, которая содержится в письме.

Таким образом, в результате самого «прикосновения» к тексту — прикосновения не глазами, но письмом — между критикой и чтением разверзается целая пропасть, и это та самая пропасть, которую всякое значение прокладывает между своей означающей и означаемой сторонами. Ведь ни один человек в мире не знает о том смысле (о том означаемом), которым наделяется произведение в процессе чтения, и причина, быть может, в том, что смысл этот, будучи воплощенным вожделением, возникает как бы по ту сторону языкового кода. Одно только чтение испытывает чувство любви к произведению, поддерживает с ним страстные отношения. Читать — значит желать произведение, желать превратиться в него, это значит отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения; единственная, навеки данная форма комментария, на которую способен читатель как таковой, — это подра-

* Poulet G. Etudes sur le temps humain. Paris, 1950; Richard J.-P. Poésie et Profondeur Paris, 1955.

жание (о чем говорит пример Пруста — любителя чтения и подражаний) [36]. Перейти от чтения к критике — значит переменить самый объект вожделения, значит возжелать не произведение, а свой собственный язык. Но тем самым это значит превратить произведение в объект желания со стороны письма, порожденного этим желанием. Вот так слово и кружит вокруг книги: *чтение, письмо* — всякая литература попеременно становится объектом их вожделения. Разве мало было писателей, начавших писать лишь потому, что до этого они что-то читали? И разве мало критиков, читавших лишь затем, чтобы получить возможность писать? Они как бы соединяли две стороны книги, две стороны знака, так чтобы в результате получился некий единый тип слова. Критика — лишь один из моментов той истории, в которую мы ныне вступаем и которая ведет нас к единству письма, то есть к его истине.

ВВЕДЕНИЕ В СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Не перечислить всех существующих на свете повествований. Прежде всего изумляет само многообразие повествовательных жанров, которые, в свою очередь, способны воплощаться в самых различных субстанциях, так, словно для человека годится любой материал и он готов вверить ему свои истории: повествовать можно на естественном языке, как письменном, так и устном, можно повествовать при помощи движущихся или неподвижных изображений, можно прибегнуть для этого к языку жестов, а можно и синтезировать все эти субстанции; повествует миф, легенда, басня, сказка, новелла, эпопея, история, трагедия, драма, комедия, пантомима, живописное полотно (вспомним св. Урсулу Карпаччо), витраж, кинематограф, комикс, газетная хроника, бытовой разговор. Более того, рассказывание — в почти необозримом разнообразии своих форм — существует повсюду, во все времена, в любом обществе, рассказывать начали вместе с началом самой человеческой истории; нет, никогда и нигде не было народа, который не умел бы рассказывать; все классы, любые социальные группы создают свои собственные повествования, и нередко случается так, что люди различной, если не сказать противоположной, культуры совместно внимают одним и тем же рассказам *: повествование пренебрегает разницей между высокой и посредственной литературой; преодолевая национальные, исторические и культурные барьеры, оно присутствует в мире, как сама жизнь.

Значит ли подобная универсальность повествования, что оно

* Напомним, что совсем не так обстоит дело с поэзией или эссеистикой, восприятие которых дифференцируется в зависимости от культурного уровня их потребителей.

не представляет для нас никакого интереса? Настолько ли всеобъемлюще это явление, что мы не можем сказать о нем ничего определенного и вынуждены смиренно описывать некоторые сугубо частные его разновидности, как это нередко случается у историков литературы? Однако каким образом можно выделить сами эти разновидности, как обосновать наше право на их разграничение и идентификацию? Как отличить роман от новеллы, сказку от мифа, драму от трагедии (а ведь такие попытки предпринимались множество раз), не обращаясь при этом к некоторой общей для них модели? Любое суждение даже относительно самой случайной или исторически ограниченной повествовательной формы уже предполагает наличие такой модели. Вот почему вполне естественно, что, начиная с Аристотеля, исследователи не только не отказывались от изучения повествовательного текста под тем предлогом, что дело идет об универсальном явлении, но, наоборот, периодически возвращались к проблеме повествовательной формы; не менее естественно и то, что для нарождающегося структурализма эта форма представляет первостепенный интерес: ведь во всех случаях речь для него идет о том, чтобы охватить бесконечное число конкретных высказываний путем описания того «языка», из которого они вышли и который позволяет их порождать. Сталкиваясь с бесконечным множеством повествовательных текстов и с разнообразными подходами к ним (историческим, психологическим, социологическим, этнологическим, эстетическим и т. п.), исследователь находится примерно в том же положении, в каком оказался Соссюр перед лицом многоформенности речевой деятельности, когда из кажущейся анархии речевых сообщений он попытался выделить принцип их классификации и основу для их описания. Если же остаться в пределах современной эпохи, то можно отметить, что русские формалисты Пропп и Леви-Стросс помогли нам сформулировать следующую дилемму: либо повествовательный текст есть не что иное, как простой пересказ событий, и говорить о нем следует, прибегая к таким категориям, как «искусство», «талант» или «гений» рассказчика (автора), которые являются мифологизированными воплощениями случайности *; либо такой текст обладает структурой, свойственной и любым другим текстам и поддающейся анализу, — пусть даже обнаружение этой структуры и требует большого терпения; дело в том, что даже между сложнейшим проявлением случайности и простейшей формой комбинаторики лежит пропасть; на свете нет человека, который сумел бы построить (породить) то или иное повествование без опоры на имплицитную систему исходных единиц и правил их соединения.

Где же следует искать структуру повествовательного текста?

---

* Разумеется, «искусство» рассказчика существует: это способность порождать повествовательные тексты (сообщения) на основе определенной структуры (кода); такое искусство совпадает с понятием *перформации*[1] [...], и это понятие весьма далеко от представления об авторском «гении», трактуемом, в романтическом ключе, как почти неизъяснимая загадка личности.

В самих текстах, разумеется. Но во *всех* ли текстах? Есть много исследователей, которые, допуская самую мысль о существовании повествовательной структуры, тем не менее не могут смириться с необходимостью строить литературный анализ по иной модели, нежели модель экспериментальных наук; они упорно требуют применения в нарратологии сугубо индуктивного метода, хотят изучить сначала повествовательную структуру отдельных жанров, эпох и обществ и лишь затем перейти к построению обобщающей модели. Эта позиция, позиция здравого смысла, утопична. Даже лингвистике, изучающей всего-навсего около трех тысяч языков, не удается достигнуть подобной цели; вот почему лингвистика весьма разумно перестроилась в дедуктивную науку; именно с того времени она по-настоящему оформилась и пошла вперед семимильными шагами, получив возможность предсказывать еще не открытые факты. Что же сказать о нарратологии, которая имеет дело с миллионами повествовательных текстов? Самой силой вещей она призвана использовать дедуктивные процедуры; она обязана сначала создать предварительную модель описания (которую американские лингвисты называют «теорией»), а затем понемногу двигаться от нее вниз к конкретным разновидностям повествовательных текстов, которые частично реализуют эту модель, а частично отклоняются от нее; лишь в плане этих совпадений и отклонений, обладая единым инструментом описания, нарратология сможет охватить все множество этих текстов, их историческое, географическое и культурное разнообразие.

Итак, чтобы описать и классифицировать все бесконечное множество повествовательных текстов, нужна «теория» (в том прагматическом смысле слова, о котором только шла речь), и первоочередная задача должна состоять в том, чтобы наметить и очертить ее контуры. При этом разработка такой теории может быть в значительной степени облегчена, если с самого начала взять за образец ту модель, у которой эта теория позаимствовала свои основные понятия и принципы. На нынешнем этапе исследований представляется разумным положить в основу структурного анализа повествовательных текстов модель самой лингвистики.

I. Язык повествовательных текстов

1. ЗА ПРЕДЕЛАМИ ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Известно, что лингвистический анализ ограничивается пределами изолированного предложения: предложение — вот та максимальная единица, которой лингвистика считает себя вправе заниматься; действительно, если предложение представляет собой своего рода упорядоченность, а не простую последовательность элементов — и потому не сводимо к сумме составляющих его слов, — образуя самостоятельную единицу, то всякое развернутое высказывание, напротив, есть всего лишь последовательность составляющих его предложений; однако с точки зрения лингви-

стики, в дискурсе нет ничего такого, чего не было бы в отдельном предложении. «Предложение, — говорит Мартине, — является наименьшим отрезком речи, адекватно и полностью воплощающим ее свойства» [1]. Итак, лингвистика не может найти для себя объекта большей протяженности, нежели предложение, ибо за пределами предложения существуют лишь другие такие же предложения: после того как ботаник описал отдельный цветок, ему нет надобности описывать весь букет.

Вместе с тем очевидно, что сам дискурс (как совокупность предложений) определенным образом организован и предстает в качестве сообщения, построенного по правилам языка более высокого порядка, нежели тот, который изучают лингвисты **: дискурс располагает собственным набором единиц, собственными правилами, собственной «грамматикой»; находясь по ту сторону предложения (хотя и состоя исключительно из предложений), дискурс, естественно, должен быть объектом некоей другой лингвистики. В течение весьма долгого времени эта лингвистика дискурса носила славное имя Риторики; однако в результате различных исторических превратностей риторика отошла к области изящной словесности, а последняя вообще обособилась от языковых исследований; вот почему не так давно и пришлось поставить проблему заново; новая лингвистика дискурса пока еще не получила развития, однако сами лингвисты по меньшей мере постулируют необходимость ее существования. Этот факт симптоматичен: хотя дискурс и представляет собой автономный объект, он тем не менее должен изучаться на базе лингвистики; и если нужно выдвинуть рабочую гипотезу, касающуюся анализа, который ставит перед собой громадные задачи и имеет дело с необозримым материалом, то самым разумным будет предположить, что дискурс и предложение гомологичны друг другу [2] в той мере, в какой все семиотические системы, независимо от их субстанции и протяженности, подчиняются одной и той же формальной организации: с этой точки зрения дискурс есть не что иное, как одно большое предложение (составными единицами которого отнюдь не обязательно являются сами предложения), а предложение, даже с учетом его специфических свойств — это небольшой дискурс. Эта гипотеза хорошо согласуется с рядом положений, выдвинутых современной антропологией: Якобсон и Леви-Стросс показали, что человека можно определить через его способность создавать разного рода вторичные системы, «демультипликаторы» (например, орудия, служащие созданию новых орудий, или двойное членение в языке [3], или запрет на инцест, позволяющий семьям «роиться»), а советский лингвист Иванов полагает, что искусственные языки могли возникнуть лишь вслед за естественным языком: естествен-

---

* Martinet A. Réflexions sur la phrase//Language and Society. Copenhague, 1961. P. 113

** Само собой разумеется, отмечает Якобсон, что между предложением и более крупными языковыми образованиями существуют различные переходы: так, правила сочинения действуют и за пределами предложения.

ный язык способствует выработке различных искусственных языков в той мере, в какой человек испытывает потребность в использовании целого набора знаковых систем. Итак, правомерно предположить, что между предложением и дискурсом существуют «вторичные» отношения, которые — принимая во внимание их сугубо формальный характер — мы назовем гомологическими отношениями.

Очевидно, что язык повествовательных текстов представляет собой лишь одну из идиоматических разновидностей, которые изучает лингвистика дискурса *, и потому подпадает под действие нашей гомологической гипотезы: со структурной точки зрения всякий повествовательный текст строится по модели предложения хотя и не может быть сведен к сумме предложений: любой рассказ — это большое предложение, а повествовательное предложение — это в известном смысле наметка небольшого рассказа. В самом деле, в повествовательном тексте можно обнаружить присутствие всех основных глагольных категорий (как бы укрупненных и преобразованных в соответствии с его требованиями), а именно: глагольные времена, виды, наклонения, лица (правда, эти категории располагают здесь особыми, нередко весьма сложными означающими); более того, сами «субъекты» и их предикаты в повествовательных текстах также подчиняются законам фразовой структуры; Греймас, создавший типологическую схему актантов[5], показал, что между множеством персонажей повествовательной литературы можно выявить те же простейшие отношения, которые обнаруживаются и при грамматическом анализе фразы. Выдвигаемый здесь принцип гомологии имеет не только эвристическую ценность[6]: он предполагает своего рода тождественность языка и литературы (несмотря на то, что литература является привилегированным способом передачи повествовательных сообщений), ныне уже невозможно считать литературу таким искусством, которое, использовав язык в качестве простого инструмента для выражения известной мысли, чувства или эстетического ощущения, утрачивает к нему всякий интерес: язык повсюду шествует рядом с дискурсом, протягивая ему зеркало, в котором отражается его структура: не является ли литература, и прежде всего литература современная, таким языком, который говорит о самих условиях существования языка?

2. СМЫСЛОВЫЕ УРОВНИ

Именно лингвистика с самого начала способна дать структурному анализу повествовательных текстов то основополагающее понятие, которое позволяет объяснить само существо всякой зна-

---

* Одной из задач лингвистики дискурса как раз и является построение его типологии. Предварительно можно выделить три большие группы дискурсов — метонимические (повествовательные), метафорические (лирическая поэзия, учительная литература) и энтимематические (интеллектуальная дискурсия).

ковой системы — ее организацию; кроме того, оно объясняет, почему повествовательный текст не является простой суммой предложений, и позволяет классифицировать громадное множество элементов, участвующих в его композиции. Это понятие — *уровень описания* *.

Известно, что с лингвистической точки зрения предложение может быть описано на нескольких уровнях (фонетическом, фонологическом, грамматическом, контекстуальном); эти уровни связывают отношения иерархического подчинения хотя все они обладают своим собственным набором единиц и собственными правилами их сочетания, что и позволяет описывать их раздельно ни один из этих уровней не способен самостоятельно порождать значения любая единица, принадлежащая известному уровню, получает смысл только тогда, когда входит в состав единицы высшего уровня: так, хотя отдельно взятая фонема поддается исчерпывающему описанию, сама по себе она ничего не значит; она получает значение лишь в том случае, если становится составной частью слова, а слово, в свою очередь, должно стать компонентом предложения. Теория уровней (как ее изложил Бенвенист [7]) предполагает два типа отношений между элементами — дистрибутивные (когда отношения устанавливаются между элементами одного уровня) и интегративные (когда отношения устанавливаются между элементами разных уровней). Из сказанного следует, что дистрибутивные отношения сами по себе еще не способны передать смысл. Следовательно, в целях структурного анализа необходимо сначала выделить несколько планов описания и подчинить их иерархической (интегративной) перспективе.

Уровни суть операции. Поэтому вполне естественно, что по мере своего развития лингвистика стремится увеличить их число. Анализ дискурса пока что имеет дело лишь с простейшими уровнями. Риторика, на свой лад, выделяла в дискурсе по меньшей мере два плана описания — dispositio и elocutio [8] **. В наши дни Леви-Стросс, исследовав структуру мифа, показал, что конструктивные единицы мифологического дискурса (мифемы) обретают значение лишь за счет того, что группируются в пучки, а эти пучки, в свою очередь, комбинируются между собой. Ц. Тодоров — вслед за русскими формалистами [10] — предлагает изучать два крупных уровня, поддающихся внутреннему членению, — рассказываемую *историю* (предмет повествования), включающую логику поступков персонажей и «синтаксические» связи между ними,

---

* «Лингвистические описания никогда не бывают моновалентными. Описание не является истинным или ложным, но — лучшим или худшим, более или менее пригодным» (Halliday J. K. Linguistique generale et linguistique appliquée//Etudes de linguistique appliquée 1962. N 1. P. 12).

** Третья часть риторики, inventio, не затрагивала языка: ее предметом были res, а не verba [9]

и повествующий *дискурс,* предполагающий наличие повествовательных времен, видов и наклонений. Можно выделить разное число уровней в произведении и дать им различные определения, однако несомненно, что любой повествовательный текст представляет собой иерархию таких уровней. Понять какое-либо повествование — значит не только проследить, как развертывается его сюжет, это значит также спроецировать горизонтальные связи, образующие повествовательную «нить», на имплицитно существующую вертикальную ось. Чтение (слушание) рассказа— это не только движение от предыдущего слова к последующему, это также переход от одного уровня к другому. Поясним нашу мысль примером: в «Похищенном письме» По с большой проницательностью проанализировал причины неудачи, которая постигла префекта полиции, не сумевшего найти письмо; принятые им меры, говорит По, были превосходны «в сфере его специальности»: и вправду, префект обшарил все без исключения уголки; на уровне «обыска» он исчерпал все свои возможности; однако, чтобы найти письмо, не замеченное именно потому, что оно хранилось в самом заметном месте, нужно было перейти на другой уровень, сменить точку зрения сыщика на точку зрения похитителя. Сходным образом самый исчерпывающий «обыск» повествовательных отношений на горизонтальных уровнях может ничего не дать; чтобы привести к желаемому результату, он должен быть еще и «вертикальным»: смысл находится не в «конце» рассказа, он пронизывает его насквозь; этот смысл находится на виду, как и *похищенное письмо,* однако он ускользает всякий раз, когда его ищут в какой-то одной плоскости.

Потребуется еще немало усилий, прежде чем мы сможем с уверенностью выделить все уровни повествовательного текста. Предлагаемая здесь уровневая схема имеет предварительный характер, и ее роль является едва ли не сугубо дидактической; она позволяет сформулировать и сгруппировать ряд проблем, не приходя, как кажется, в противоречие с уже проделанными исследованиями. Мы предлагаем различать в повествовательном произведении три уровня описания: уровень «*функций*» (в том смысле, какой это слово имеет у Проппа и у Бремона); уровень «*действий*» (в смысле Греймаса, когда он говорит о персонажах как об актантах) и уровень «*повествования*» (который в целом совпадает с уровнем повествовательного дискурса у Тодорова). Напомним, что три этих уровня связаны между собой отношением последовательной интеграции: отдельная функция обретает смысл лишь постольку, поскольку входит в общий круг действий данного актанта, а эти действия, в свою очередь, получают окончательный смысл лишь тогда, когда кто-то о них рассказывает, когда они становятся объектом повествовательного дискурса, обладающего собственным кодом.

II. Функции

1. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЕДИНИЦ

Поскольку любая система представляет собой комбинацию единиц, входящих в известные классы, необходимо в первую очередь расчленить повествовательный текст и выделить такие сегменты повествовательного дискурса, которые можно распределить по небольшому числу классов; короче, нужно определить минимальные повествовательные единицы.

В свете предложенной здесь интегративной концепции, анализ не может ограничиться сугубо дистрибутивным определением единиц: критерием выделения с самого начала должен стать их смысл: так, именно благодаря своему функциональному характеру некоторые сегменты сюжета оказываются структурными единицами: отсюда и само название «функция», которое с самого начала стали применять для их обозначения. Со времен русских формалистов* единицей принято считать любой сюжетный элемент, связанный с другими элементами отношением корреляции. В каждой функции — и в этом ее сущность — словно бы таится некое семя, и это семя позволяет оплодотворить повествование новым элементом, созревающим позже — либо на том же самом, либо на ином уровне; когда в «Простом сердце» Флобер вскользь замечает, что у дочерей супрефекта, назначенного в Пон-л'Эвек, был попугай, то он делает это потому, что в дальнейшем этот попугай сыграет большую роль в жизни Фелисите; таким образом, указанная деталь (независимо от способа ее языкового обозначения) представляет собой функцию, то есть повествовательную единицу.

Все ли в повествовательном тексте имеет функциональный характер? Все ли (вплоть до мельчайших деталей) имеет значение? Можно ли без остатка расчленить рассказ на функциональные единицы? Вскоре мы убедимся, что существует несколько типов функций, поскольку существует несколько типов корреляции между ними. Однако в любом случае ничего, кроме функций, в повествовательном тексте быть не может: хотя и в различной степени, но в нем значимо все. Эта значимость — не результат повествовательного мастерства рассказчика, но продукт структурной организации текста: если развертывающийся дискурс выделяет какую-либо деталь, значит, эта деталь подлежит выделению: даже

---

* См., в частности: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. Л., 1925. Несколько позже Пропп определил функцию как «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» (Пропп В. Я. Морфология сказки. Изд. 2. М., 1969. С. 25). В упомянутой выше работе Ц. Тодоров дает следующее определение: «Значение (или функция) того или иного элемента в произведении — это его способность вступать в корреляционные связи с другими элементами этого произведения и со всем произведением в целом; Греймас же уточняет, что единица определяется совокупностью ее парадигматических корреляций, но также и тем местом, которое она занимает в синтагматическом ряду, частью которого является».

когда такая деталь кажется совершенно бессмысленной и не поддается никакой функциализации, она в конечном счете становится воплощением идеи абсурдности или бесполезности; одно из двух: либо все в тексте имеет значение, либо его не имеет ничто. Иными словами, искусство не знает шума * (в том смысле, в каком это слово употребляют в теории информации): оно реализует принцип системности в его чистом виде; в произведении искусства нет лишних элементов **, хотя нить, связывающая сюжетную единицу с другими единицами, может оказаться очень длинной, тонкой или непрочной ***.

С лингвистической точки зрения, функция, очевидно, представляет собой единицу плана содержания: высказывание становится функциональной единицей благодаря тому, «о чем оно сообщает», а не благодаря способу сообщения.

Такое означаемое может иметь самые разные, иногда весьма сложные означающие: так, фраза (из «Голдфингера») «Джеймс Бонд увидел человека лет пятидесяти» содержит информацию относительно двух функций с разным значением: с одной стороны, возраст персонажа входит в его портрет (этот портрет весьма важен для понимания дальнейшей истории, но в данный момент его «полезность» не вполне ясна и обнаружится позже); с другой стороны, непосредственным означаемым в приведенной фразе является тот факт, что Бонд незнаком со своим будущим собеседником: это значит, что указанная единица создает очень сильную корреляцию (возникновение угрозы и необходимость ее обнаружения). Итак, чтобы выделить первичные повествовательные единицы, нужно все время помнить об их функциональной природе и заранее допустить, что они вовсе не обязательно должны совпадать с традиционными частями повествовательного дискурса (действиями, сценами, абзацами, диалогами, внутренними монологами и т. п.) и еще в меньшей степени — с «психологическими» категориями (типы поведения, эмоциональные состояния, замыслы, мотивы и мотивировки персонажей).

Равным образом повествовательные единицы субстанционально не зависят и от единиц лингвистических, ибо, хотя повествова-

---

* Именно этим оно отличается от «жизни», где «шум» сопутствует любому коммуникативному акту. «Шум» (то есть то, что препятствует пониманию) может, конечно, существовать и в искусстве, но лишь в качестве элемента, предусмотренного кодом (у Ватто, например).

** По крайней мере так обстоит дело в литературе, где свобода в выборе означающих (вытекающая из абстрактной природы естественного языка) предполагает гораздо большую ответственность, чем в тех видах искусства, которые строятся на «сходстве» означающих и означаемых; таково, например, кино

*** Функциональный характер повествовательной единицы ощутим с большей или меньшей степенью непосредственности (и очевидности) в зависимости от уровня, к которому эта единица отсылает если обе единицы принадлежат к одному и тому же уровню (в случае ретардации [11], например), функциональные отношения заметны очень отчетливо; гораздо менее ощутимы они тогда, когда функция коррелирует с единицами повествовательного уровня; так, сюжетная интрига многих современных текстов малозначительна, подлинную смысловую силу они обретают лишь на уровне письма

тельные тексты нередко и прибегают к естественному языку как к материалу, их собственный язык не совпадает с естественным; точнее, такое совпадение возможно, но оно имеет окказиональный, а не систематический характер. Функцию можно обозначить как при помощи единицы, превосходящей по размерам предложение (такой единицей может служить группа предложений различной величины и даже все произведение в целом), так и при помощи единицы, меньшей, чем предложение (синтагма, слово и даже отдельные литературные элементы внутри слова), к примеру, если мы читаем, что, когда Джеймс Бонд дежурил в помещении секретной службы, в его кабинете зазвонил телефон и «Бонд поднял одну из четырех трубок», то здесь монема «четыре» сама по себе представляет целостную функциональную единицу: она вызывает представление о высоком уровне развития бюрократической техники, необходимое для понимания сюжета; дело в том, что в данном случае в роли повествовательной единицы выступает не лингвистическая единица как таковая (слово), а лишь ее коннотативный смысл (с лингвистической точки зрения слово *четыре* всегда обозначает нечто большее, нежели простое понятие «*четыре*»); вот почему некоторые повествовательные единицы, входя в состав предложения, в то же время продолжают оставаться единицами дискурса: это значит, что такие единицы находятся не за пределами предложения, компонентами которого они продолжают оставаться, но за пределами денотативного уровня языка [12], а этот уровень, как и отдельное предложение, продолжает оставаться в ведении лингвистики в собственном смысле слова.

2. КЛАССЫ ЕДИНИЦ

Эти функциональные единицы необходимо распределить по небольшому числу формальных классов. Стремясь выделить эти уровни, не прибегая к субстанции содержания [13] (например, к психологической субстанции), мы должны будем вновь обратиться к различным смысловым уровням; некоторые единицы коррелируют с единицами того же самого уровня; напротив, для понимания других необходимо перейти на иной уровень. Поэтому с самого начала можно выделить два больших класса функций — дистрибутивные и интегративные. Первые соответствуют функциям Проппа, которые, в частности, позаимствовал у него Бремон; однако мы рассмотрим эти функции гораздо более подробно, нежели названные авторы, и именно за ними закрепим само понятие «*функция*» (не забывая при этом, что все остальные единицы также имеют функциональный характер); классический анализ дистрибутивных единиц был дан Томашевским: так, покупка револьвера имеет в качестве коррелята момент, когда из него выстрелят (а если персонаж не стреляет, то это превращается в знак его слабоволия и т. п.); снятие телефонной трубки коррелирует с моментом, когда ее положат на место; появление попугая в комнате Фелисите коррелирует с эпизодом набивки чучела, со сце-

нами поклонения ему и т. п. Второй крупный класс единиц, имеющий интегративную природу, состоит из *«признаков»* (в самом широком смысле этого слова); когда единица отсылает не к следующей за ней и ее дополняющей единице, а к более или менее определенному представлению, необходимому для раскрытия сюжетного смысла; таковы характерологические признаки персонажей, информация об их отличительных чертах, об «атмосфере» действия и т. п.; в этом случае единицу и ее коррелят связывает уже не дистрибутивное, а интегративное отношение (нередко сразу несколько признаков отсылают к одному и тому же означаемому, и порядок их появления в тексте не всегда существен); чтобы понять, «чему служит» тот или иной признак, необходимо перейти на более высокий уровень — на уровень действий или уровень повествования — ибо значение признака раскрывается только там; к примеру, мощь административной машины, стоящей за спиной Бонда, на которую указывает количество телефонных аппаратов в его кабинете, не оказывает никакого влияния на последовательность событий, в которые Бонд включился, согласившись на переговоры; она обретает смысл лишь на уровне общей типологии актантов (Бонд стоит на стороне существующего порядка); благодаря как бы вертикальной природе своих отношений признаки являются самыми настоящими семантическими единицами, ибо в противоположность «функциям» в точном смысле слова они отсылают не к «операции», а к означаемому; корреляты признаков всегда располагаются «выше», чем они сами; иногда даже они остаются виртуальными, не входя в какую бы то ни было эксплицитную синтагму («характер» персонажа можно прямо ни разу не назвать, но все время указывать на него); это парадигматическая корреляция; напротив, корреляты «функций» всегда располагаются где-то дальше, чем они сами; это — синтагматическая корреляция [14]. *Функции* и *Признаки* соответствуют еще одной классической дихотомии. Функции предполагают наличие метонимических, а Признаки — метафорических отношений; первые охватывают функциональный класс, определяемый понятием «делать», а вторые — понятием «быть» *.

Выделение двух больших классов единиц, Функций и Признаков, сразу же делает возможной определенную классификацию повествовательных текстов. Часть из них обладает высокой степенью функциональности (таковы народные сказки), в других же (таковы «психологические» романы), напротив, сильна роль признаков; между этими двумя полюсами располагается целый ряд промежуточных форм, характеризуемых прежде всего их исторической, социальной или жанровой принадлежностью. Однако это не все: внутри каждого из указанных классов можно сразу же выделить два подкласса повествовательных единиц. Что касается класса Функций, то не все входящие в него единицы оди-

* Функции нельзя отождествлять с поступками (глаголами), а Признаки — со свойствами (прилагательными), так как существуют поступки, выполняющие роль Признаков, то есть служащие «знаками» характера, атмосферы и т. п.

наково «важны»; часть из них играет в тексте (или в одном из его фрагментов) роль самых настоящих шарниров; другие же лишь «заполняют» повествовательное пространство, разделяющее функции-шарниры: назовем первые *кардинальными* (или *ядерными*) *функциями,* а вторые — *функциями-катализаторами,* ибо они имеют вспомогательный характер. Функция является кардинальной, когда соответствующий поступок открывает (поддерживает или закрывает) некую альтернативную возможность, имеющую значение для дальнейшего хода действия, короче, когда она либо создает, либо разрешает ситуативную неопределенность; так, если в некоторой сюжетной ситуации *раздается телефонный звонок,* то одинаково вероятно, что трубку поднимут и что ее не поднимут; в зависимости от этого действие станет развиваться поразному. Вместе с тем между двумя кардинальными функциями всегда можно поместить различные вспомогательные детали; обрастая этими деталями, ядро тем не менее не утрачивает своей альтернативной природы: пространство, отделяющее фразу «зазвонил телефон» от фразы «Бонд взял трубку», может быть заполнено множеством предметных подробностей и описаний, например: «Бонд подошел к столу, снял трубку, положил сигарету в пепельницу» и т. п. Такие катализаторы сохраняют свою функциональность в той мере, в какой они коррелируют с ядром; однако это ослабленная, паразитарная и одномерная функциональность, ибо она имеет сугубо хронологическую природу (катализаторы описывают то, что разделяет два сюжетных узла); напротив, функциональная связь между кардинальными функциями двумерна: она является и хронологической, и логической одновременно; катализаторы отмечают только временную последовательность событий, а кардинальные функции — еще и их логическое следование друг за другом. В самом деле, есть все основания считать, что механизм сюжета приходит в движение именно за счет смешения временной последовательности и логического следования фактов, когда то, что случается *после* некоторого события, начинает восприниматься как случившееся *вследствие* него; в таком случае можно предположить, что сюжетные тексты возникают в результате систематически допускаемой логической ошибки, обнаруженной еще средневековыми схоластами и воплощенной в формуле post hoc, ergo propter hoc [15]; эта формула могла бы стать девизом самой Судьбы, заговорившей на «языке» повествовательных текстов; именно сюжетный каркас, образованный кардинальными функциями, позволяет «растворить» логику событий в их хронологии. На первый взгляд эти функции могут показаться совершенно неприметными; однако их сущность состоит вовсе не в их внешней эффектности (предполагающей значительность, весомость, необычность или, скажем, мужественность изображаемых поступков), но в том элементе непредвиденности, который они в себе несут: кардинальные функции — это моменты риска в повествовании; зато катализаторы, заполняющие пространство между этими альтернативными точками, «диспетчерски-

ми пунктами» в тексте, создают своего рода зоны безопасности, спокойствия, передышки; впрочем, у этих «передышек» тоже есть своя роль: напомним, что в сюжетном отношении функциональность катализатора может быть очень слабой, но отнюдь не нулевой: даже если бы катализатор оказался полностью избыточен (по отношению к своему ядру), он все равно остался бы частью повествовательного сообщения; но катализаторы не бывают избыточными: любая деталь, которая на первый взгляд может показаться эксплетивной[16], на самом деле играет свою, особую роль в повествовании — ускоряет его, замедляет, отбрасывает назад, резюмирует или предвосхищает сюжетное развитие, а иногда — обманывает читательское ожидание*; в той мере, в какой любая деталь, выделенная в тексте, воспринимается как подлежащая выделению, катализаторы постоянно поддерживают семантическое напряжение повествовательного дискурса, они словно все время говорят: здесь есть смысл, сейчас он проявится; отсюда следует, что, при всех возможных условиях, постоянной функцией катализаторов является их фатическая (если воспользоваться термином Якобсона) функция[17], позволяющая поддерживать контакт между повествователем и его адресатом. Скажем так: невозможно устранить ни одной кардинальной функции, не нарушив при этом сюжета; равным образом невозможно устранить ни одного катализатора, не нарушив при этом повествовательного дискурса. Что касается второго, интегративного, класса повествовательных единиц (Признаки), то их общая особенность состоит в появлении коррелятов только на уровне персонажей или же на уровне повествования; эти единицы, таким образом, представляют собой первый член *параметрического* отношения**, его второй, имплицитный, член отличается недискретностью и экстенсивностью по отношению к определенному эпизоду, персонажу или даже произведению в целом; тем не менее в классе Признаков можно выделить *признаки* в точном смысле слова (они помогают раскрыть характер персонажа, его эмоциональное состояние, обрисовать атмосферу, в которой разворачивается действие (например, атмосферу подозрительности), передать умонастроение) и наряду с ними *информативные признаки*, позволяющие идентифицировать людей и события во времени и пространстве. К примеру, упоминание о том, что через открытое окно в кабинете Бонда была видна луна, мелькавшая между двумя тяжелыми тучами, служит признаком летней грозовой ночи, а погода, в свою очередь, как бы указывает на ту мрачную и тревожную атмосферу, в которой должны развернуться пока неизвестные нам события. Таким образом, означаемые признаков име-

---

* Валери говорил в этой связи об «уклончивых знаках». Такие «сбивающие со следа» детали широко используются в детективном жанре.

** Н. Рюве называет параметрическими такие элементы, которые сохраняют устойчивость на протяжении всего музыкального произведения (таков, например, постоянный темп в аллегро Баха или монодический характер сольного пения).

ют имплицитный характер; напротив, означаемые информантов эксплицитны; по крайней мере так обстоит дело на сюжетном уровне, где в роли означаемых выступают совершенно определенные, непосредственно значимые детали. Признаки требуют расшифровки: читатель должен приложить усилия, чтобы научиться понимать известный характер, известную обстановку; что касается информантов. то они несут вполне готовые сведения; подобно катализаторам, они обладают ослабленной, но отнюдь не нулевой, функциональностью; сколь бы незначительной ни была их роль в сюжете, информанты (например, точное указание возраста персонажа) позволяют создать иллюзию подлинности происходящего, укоренить вымысел в действительности: информанты — это операторы, придающие рассказу реалистичность, и в этом смысле они обладают неоспоримой функциональностью — но только не на сюжетном, а на повествовательном уровне *.

Ядерные функции и катализаторы, признаки и информанты (повторяем, дело не в их названии) — таковы, очевидно, основные классы, по которым можно предварительно распределить все функциональные единицы. Эта классификация нуждается в двух дополнительных уточнениях. Во-первых, одна и та же единица может одновременно принадлежать к двум различным классам: так, выпить порцию виски (в холле аэропорта) — это действие, способное служить катализатором по отношению к кардинальной функции *ждать,* но в то же время это признак определенной атмосферы (примета современности, указание на то, что персонаж расслабился, предался воспоминаниям и т. п.); иными словами, некоторые единицы могут быть смешанными. По ходу действия возможна самая настоящая игра таких единиц: в романе «Голдфингер» Бонд, чтобы обыскать номер своего противника, получает от нанявшего его человека отмычку: это функция (кардинальная) в чистом виде; в фильме же деталь изменена: Бонд шутя забирает связку ключей у горничной, и та не протестует: эта деталь не только функциональна, но и играет роль признака, указывая на характер героя (свобода в обращении и успех у женщин). Во-вторых, следует заметить, что все четыре класса, о которых только что шла речь, поддаются и иной, более близкой к лингвистической, группировке (мы еще вернемся к этому вопросу). В самом деле, катализаторы, признаки и информанты имеют одну общую черту: они служат *развертыванию* ядра; ядерные же функции, как мы покажем чуть ниже, образуют конечную совокупность из небольшого числа членов, логически связанных между собой, необходимых и достаточных; это своего рода каркас, и

* В работе «Границы повествования» Ж. Женетт различает два вида описаний — орнаментальные и значимые. Значимые описания, очевидно, должны быть отнесены к сюжетному уровню произведения, а орнаментальные — к уровню повествовательного дискурса; этим объясняется тот факт, что орнаментальные описания составляли полностью кодифицированную «часть» риторики, которая называлась descriptio или ekphrasis [18]; большое значение таким описаниям придает современная неориторика.

остальные единицы лишь заполняют его путем принципиально неограниченной конкретизации ядерных образований; известно, что то же самое имеет место во фразе, составленной из простых предложений, которые можно до бесконечности распространять путем различных удвоений, вставок, дополнений и т. п.: подобно фразе, повествовательный текст поддается неограниченной катализации. Малларме придавал столь большое значение данному типу структурной организации текста, что даже положил его в основу своего стихотворения «Бросок игральных костей...» с его «узлами» и «наростами», «ключевыми словами» и «словами-кружевами»; это стихотворение может служить символом любого повествовательного текста — и любого языкового построения.

3. ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС

Каким образом, в соответствии с какой «грамматикой» все эти разнообразные единицы соединяются друг с другом, образуя повествовательные синтагмы? Каковы правила функциональной комбинаторики? Что касается признаков и информантов, то они сочетаются между собой совершенно свободно: так, например, обстоит дело в портрете, где вполне могут соседствовать черты характера персонажа и указания на его гражданское состояние; катализаторы же связаны с ядерными функциями отношением простой импликации: наличие катализатора с неизбежностью предполагает существование кардинальной функции, от которой этот катализатор зависит, но не наоборот. Что же до самих кардинальных функций, то они связаны между собой отношением солидарности: наличие функции предполагает наличие другой функции того же типа — и наоборот. На отношении солидарности необходимо остановиться подробнее, потому что именно оно создает самый каркас повествовательного текста (катализаторы, признаки и информанты можно удалить из произведения, а ядерные функции — нельзя), а также потому, что именно это отношение представляет основной интерес для исследователей, изучающих структуру повествовательного текста.

Мы уже отмечали, что сама структура повествовательного текста предполагает смешение временной последовательности и причинного следования событий, хронологии и логики. Именно эта двойственность порождает главную проблему, связанную с повествовательным синтаксисом. Не скрывается ли за хронологическим развертыванием сюжета некая ахронная логика его построения? Еще недавно исследователи расходились в решении этого вопроса. Пропп, проложивший, как известно, дорогу современным работам по сюжетосложению, был решительно убежден в невозможности редуцировать временную последовательность событий: их хронологические связи представлялись Проппу неоспоримой реальностью, и потому он считал необходимым укоренить сказочный сюжет во временном континууме. Однако даже сам Аристотель, противопоставляя трагедию (которую он определял

через единство ее действия) истории (в которой он видел единство времени, но не единство действия), отдавал пальму первенства сюжетной логике, а не хронологии*. Так же поступают и все современные исследователи (Леви-Стросс, Греймас, Бремон, Тодоров): все они, расходясь во мнениях по ряду вопросов, вполне могли бы подписаться под следующим утверждением Леви-Стросса: «Хронологическая последовательность событий может быть полностью сведена к ахронной матричной структуре»**. Действительно, современные аналитики стремятся «дехронологизировать» и взамен этого «логизировать» повествовательный континуум, пронизать его «первородными молниями логики», как выражался Малларме применительно к французскому языку***. По нашему мнению, задача должна состоять в том, чтобы дать структурное описание хронологической иллюзии; повествовательное время должно быть выведено из повествовательной логики. Иными словами, можно сказать, что временна́я последовательность представляет собой всего лишь структурный класс повествования (дискурса), подобно тому как в языке время существует лишь в форме системы глагольных времен; с точки зрения повествования то, что принято называть временем, или вовсе не существует, или по крайней мере существует только функционально, как элемент семиотической системы: время принадлежит не дискурсу как таковому, а плану референции; повествование, как и язык, знает только семиологическое время: как показывает работа Проппа, «подлинное» время — это всего лишь референтная, «реалистическая» иллюзия, и именно в таком качестве оно должно быть предметом структурного описания.

Какова же логика, которой подчиняются основные функции повествовательного текста? Именно этот вопрос активно решается в настоящее время и является предметом самых горячих споров. Поэтому мы отсылаем читателя к работам А.-Ж. Греймаса, Кл Бремона и Ц. Тодорова, посвященным логике повествовательных функций. Как показывает Ц. Тодоров, здесь существуют три главных исследовательских направления. Первый путь (Бремон) является собственно логическим в наибольшей степени: речь идет о том, чтобы воссоздать синтаксис человеческих поступков, изображенных в повествовательном тексте, воспроизвести ту последовательность «выборов», которым в каждой точке сюжета данный персонаж с необходимостью подчиняется****, и раскрыть тем самым энергетическую, если так можно выразиться, логику сюже-

---

* Поэтика, 1459*a*.

** Цит. по: Bremond Cl. Le message narratif//Communications 1964. N 4

*** Mallarmé S. Oeuvres complètes. Paris, 1956. P. 386.

**** Эта концепция напоминает точку зрения Аристотеля: proairesis, рациональный выбор действий, которые надлежит совершить, лежит в основе praxis'a, практической науки, которая не создает никаких произведений, отделенных от агента действия, и тем отличается от poiesis'a. Используя эти термины, можно сказать, что аналитик пытается реконструировать внутренний праксис повествовательного текста

та, поскольку она берет персонажей в момент выбора ими действия. Вторая модель (Леви-Стросс, Греймас) — лингвистическая: главная задача исследования состоит здесь в обнаружении парадигматических оппозиций между функциями — оппозиций, которые согласно якобсоновскому принципу «поэтического»[19] «заполняют собой» повествовательный текст на всем его протяжении (правда, можно найти новые разработки, принадлежащие Греймасу, которые уточняют и дополняют парадигматику функций). Третий путь, намеченный Тодоровым, несколько отличается от первых двух, так как он переводит анализ на уровень «действий» (то есть персонажей) и пытается установить правила, при посредстве которых повествовательный текст комбинирует, варьирует и трансформирует известное число базовых предикатов.

Речь не о том, чтобы отдать предпочтение одной из этих рабочих гипотез; они не исключают друг друга, но скорее соревнуются между собой и к тому же находятся в настоящее время в процессе активной разработки. Единственное дополнение, которое мы позволим себе сделать, касается самих границ анализа. Даже если исключить из рассмотрения признаки, информанты и катализаторы, в повествовательном тексте (в особенности если дело идет о романе, а не о сказке) все равно останется очень большое количество кардинальных функций; многие из них не поддаются анализу в рамках только что упоминавшихся концепций, ибо их авторы до настоящего времени исследовали только крупные членения повествовательного текста. Между тем необходимо предусмотреть настолько подробное описание повествовательного текста, чтобы оно охватило *все* его единицы, мельчайшие сегменты; напомним, что кардинальные функции не могут быть определены с точки зрения их «важности», но лишь исходя из самой природы (предполагающей наличие взаимной импликации) отношений, существующих между ними: сколь бы незначительной ни казалась такая функция, как «телефонный звонок», она сама включает в себя несколько кардинальных функций (позвонить, снять трубку, поговорить, повесить трубку); с другой стороны, нужно уметь включить всю эту функцию в целом — по крайней мере путем последовательных приближений — в более крупные сюжетные сегменты. Функциональный план повествовательного текста предполагает такую организацию отношений, где базовой единицей может быть только небольшая группа функций, которую, вслед за Бремоном, мы назовем *последовательностью*.

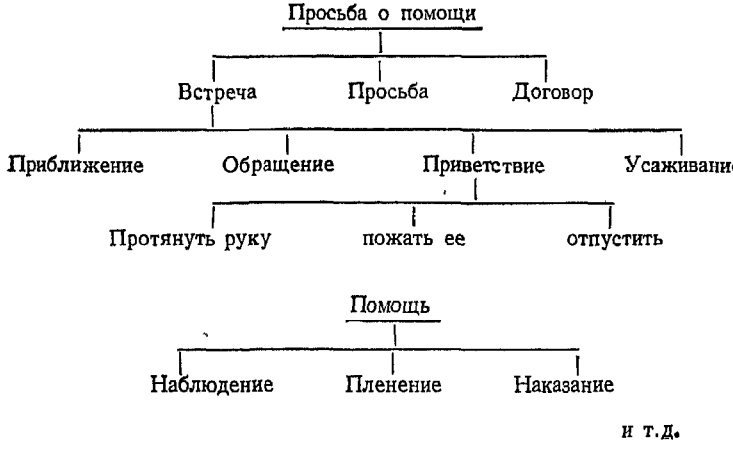
Последовательность — это логическая цепочка ядерных функций, связанных между собой отношением солидарности*. Последовательность открывается тогда, когда один из ее членов не имеет солидарного ему антецедента, и закрывается тогда, когда другой член не имеет никакого консеквента[20]. Возьмем в качестве примера самую банальную последовательность: заказать обед,

* В смысле ельмслевской двойной импликации: две единицы взаимно предполагают друг друга.

получить его, съесть, заплатить по счету; все эти различные функции с очевидностью образуют замкнутую последовательность, ибо невозможен такой поступок, который предшествовал бы заказу или следовал за оплатой счета, не нарушая при этом однородной совокупности действий, обозначаемой словом «Обед». Действительно, любая последовательность всегда поддается словесному обозначению. Выделяя крупные функции, образующие сказочный текст, Пропп, а вслед за ним Бремон оказались перед необходимостью дать им названия (*Подвох, Вредительство, Борьба, Договор, Соблазнение* и т. п.); называние совершенно необходимо и применительно к самым мельчайшим последовательностям, которые можно было бы назвать «микропоследовательностями», образующими тончайшую фактуру повествовательной ткани. Относятся ли акты такого называния исключительно к компетенции аналитика? Иными словами, имеют ли они сугубо металингвистический характер? Да, несомненно, поскольку они касаются самого кода повествовательного текста, однако можно представить себе, что они составляют часть внутреннего метаязыка самого читателя (слушателя), который охватывает всякую логическую последовательность действий как номинальное целое: читать — значит называть; слушать — значит не только воспринимать язык, но и конструировать его. Названия последовательностей во многом похожи на те *слова-шапки* (*cover-words*), которые употребляются в машинном переводе и приемлемым образом покрывают весьма разнообразные смыслы и их оттенки. Повествовательный язык, заложенный в нас, непосредственно содержит в себе эти основополагающие рубрики; самодостаточная логика, структурирующая те или иные последовательности, неразрывно связана с их наименованием: любая функция, открывающая последовательность *соблазнение*, с момента своего появления предполагает — уже в самом наименовании, которое она вызывает к жизни, — весь целиком процесс соблазнения, каким мы его знаем на основании всех повествований, сформировавших в нас язык повествования как таковой.

Сколь бы незначительной ни была последовательность, образованная малым числом ядерных функций (то есть, по сути, «диспетчеров»), она непременно несет в себе моменты риска, и именно это оправдывает ее анализ: объединение в последовательность логической цепочки простейших действий, составляющих акт угощения сигаретой (предложить сигарету, взять ее, зажечь, закурить), может показаться пустым занятием; дело, однако, в том, что в каждой из этих точек возможен альтернативный выбор, а следовательно — смысловая свобода: Дюпон, наниматель Джеймса Бонда, предлагает ему закурить от своей зажигалки, однако Бонд отказывается; смысл этой бифуркации[21] в том, что Бонд инстинктивно боится ловушки. Таким образом, всякая последовательность представляет собой, если угодно, *логическую единицу, находящуюся под угрозой*, а это оправдывает ее выделение a minimo; вместе с тем оно обосновано и a maximo: замкну-

тая на самой себе, подведенная под определенное название, последовательность как таковая образует новую единицу, способную функционировать в качестве простого терма другой, более крупной последовательности. Вот, к примеру, микропоследовательность: *протянуть руку, пожать ее, отпустить;* это *Приветствие* способно стать простой функцией: с одной стороны, она играет роль признака (вялость Дюпона и неприязнь к нему Бонда), а с другой — вся в целом становится членом более крупной последовательности, обозначаемой словом *Встреча,* прочие члены которой *(приближение, остановка, обращение, приветствие, усаживание)* сами могут быть микропоследовательностями. Таким образом, повествовательный текст структурируется за счет того, что существует целая система интеграции сюжетных единиц — начиная с мельчайших матричных элементов и кончая наиболее крупными функциями. Разумеется, дело идет о такой иерархии элементов, которая имманентна функциональному уровню текста: функциональный анализ может считаться завершенным только тогда, когда путем последовательного укрупнения единиц мы сумеем перейти от сигареты Дюпона к схватке Бонда с Голдфингером: в этом случае пирамида функций соприкоснется со следующим уровнем повествовательного текста (уровнем Действий). Итак, наряду с синтаксическими правилами, организующими сюжетные последовательности изнутри, существуют синтаксические (в данном случае — иерархические) отношения, связывающие эти последовательности друг с другом. С этой точки зрения первый эпизод «Голдфингера» можно представить в виде «стемматической» схемы:



Эта схема является сугубо аналитической. Читатель же замечает лишь линейную последовательность термов. Однако следует отметить, что термы, принадлежащие разным последовательностям, способны как бы вклиниваться друг в друга: бывает, что развитие одной последовательности еще не закончено, как уже

может появиться начальный терм другой последовательности: последовательности сочленяются по принципу контрапункта; с функциональной точки зрения, структура повествовательного текста напоминает строение фуги. В рамках отдельного произведения процесс взаимного наложения последовательностей способен прекратиться — в результате полного разрыва между ними — лишь в том случае, если изоляция некоторых входящих в это произведение блоков (или «стемм») компенсируется на более высоком уровне Действий (персонажей): роман «Голдфингер», например, состоит из трех функционально независимых друг от друга эпизодов в силу того, что между его функциональными стеммами связь нарушается два раза: между эпизодом в бассейне и эпизодом в Форт-Ноксе отсутствуют какие бы то ни было событийные отношения; однако на уровне актантов отношения между ними существуют, так как персонажи (а следовательно, и их структурные связи) в обоих случаях остаются теми же. Это напоминает эпопею («состоящую из многих фабул»[22]): эпопея — это повествовательный текст, распавшийся на функциональном уровне, но сохраняющий единство на уровне актантов (что видно на примере «Одиссеи» или театра Брехта). Необходимо, таким образом, увенчать уровень функций (составляющий основу повествовательной синтагмы) уровнем высшего порядка, откуда единицы первого уровня систематически черпают свой смысл; этим уровнем является уровень Действий.

III. Действия

1. В ПОИСКАХ СТРУКТУРНОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПЕРСОНАЖА

В своей «Поэтике» Аристотель отводил персонажам второстепенную роль[23] и целиком подчинял их категории сюжетного действия: могут существовать, говорит Аристотель, фабулы без «характеров», однако характеры без фабулы невозможны. Эта точка зрения была воспринята теоретиками классической эпохи (Фоссиус). Первоначально персонаж был простым агентом действия* и не обладал ничем, кроме имени; позднее он обрел психологическую плоть, превратился в индивида, в «личность», короче — в самостоятельное «существо», конструирующееся до и независимо от совершаемых им поступков**; избавившись от подчиненной по отношению к сюжетному действию роли, персонажи стали воплощать психологическую субстанцию; в этом отношении они поддавались классификации; наиболее ярким ее примером

* Не забудем, что классическая трагедия знала только «актеров», но не «персонажей».

** «Персонаж-личность» владычествует в романе буржуазной эпохи: так, в «Войне и мире» Николай Ростов — это добрый малый, преданный, мужественный и пылкий человек; князь Андрей — родовит, разочарован и т. п.: события, происходящие с ними, лишь выявляют этих персонажей, но не создают их.

может служить список «амплуа» в буржуазном театре (кокетка, благородный отец и т. п.). С первых же своих шагов структурный анализ проявил величайшую неприязнь к психологической трактовке персонажей — даже в тех случаях, когда такая трактовка позволяла их классифицировать; в этой связи Ц. Тодоров напоминает, что Томашевский доходил даже до полного отрицания сюжетной роли персонажа, хотя он и смягчил впоследствии эту свою позицию. Что касается Проппа, то он не стал исключать персонажей из анализа, но классифицировал их в соответствии с простой схемой, в основу которой положил не психологические признаки, а круги действий, свойственных этим персонажам (Даритель волшебного средства, Помощник, Вредитель и т. п.).

Со времен Проппа в связи с категорией персонажа перед структурным анализом повествовательного текста неизменно возникает одна и та же проблема: с одной стороны, персонажи (в качестве dramatis personae, или актантов) принадлежат особому уровню произведения, с необходимостью требующему описания, ибо вне этого уровня все мелкие «поступки» этих персонажей попросту становятся непонятными; так что можно утверждать, что на свете не существует ни одного рассказа без «персонажей» *, или по крайней мере без «агентов» действия; однако, с другой стороны, этих весьма многочисленных «агентов» невозможно ни описать, ни классифицировать в «личностных» терминах: действительно, если «личность» рассматривать как сугубо историческое явление, свойственное лишь некоторым (наиболее известным нам) жанрам, то необходимо учесть существование весьма обширной группы повествовательных произведений (народные сказки или некоторые современные тексты), в которых есть агенты действия, но нет личностей; если же считать, что сама категория «личности» возникает лишь как продукт критической рационализации, которую наша эпоха навязывает персонажам, являющимся в действительности сугубо повествовательными агентами, то и в этом случае «личностная» классификация невозможна. Аналитики-структуралисты весьма озабочены тем, чтобы избежать определения персонажа в психологических терминах, и потому до настоящего времени пытались определить его (выдвигая на этот счет различные гипотезы) не как некое «существо», но как «участника» действия. Так, по Кл. Бремону, каждый персонаж может быть агентом последовательности, состоящей из совершенных им поступков (*Вредительство, Соблазнение*); если последовательность предполагает наличие двух персонажей (а это обычный случай), то в ней присутствуют две перспективы или, если угодно, два

* Если известная часть современных литераторов и выступила против «персонажа», то вовсе не затем, чтобы его разрушить (это невозможно), а лишь затем, чтобы его обезличить, а это уже совсем иное дело. Роман, в котором, как кажется, нет персонажей (например, «Драма» Филиппа Соллерса), полностью уничтожает личность и на первый план выдвигает язык; тем не менее в таком романе, где действующим лицом является сам язык [24], сохраняются основополагающие взаимоотношения актантов. Подобная литература знает категорию «субъекта», но отныне — это «субъект» языка.

обозначения одного и того же поступка (то, что в перспективе первого персонажа является *Вредительством,* в перспективе второго оказывается *Обманом*); в сущности, любой, даже второстепенный, персонаж становится героем своей собственной сюжетной последовательности. Со своей стороны, разбирая «психологический» роман («Опасные связи»), Ц. Тодоров основывается не на наличии в нем персонажей-личностей, а на существовании трех типов отношений, в которые они могут вступать и которые Тодоров называет базовыми предикатами (отношение любви, коммуникации и помощи); эти отношения подчиняются правилам двоякого рода: с одной стороны, это правила *деривации,* которые позволяют переходить к иным отношениям, а с другой — *правила действия,* позволяющие описывать трансформации этих отношений по ходу сюжета: хотя в «Опасных связях» действует множество персонажей, «то, что о них говорится» (их предикаты), поддается классификации. Наконец, А. Ж. Греймас предлагает описывать и классифицировать персонажей повествовательных произведений не в зависимости от того, чем они являются, а в зависимости от того, что они делают (откуда и их название — *актанты*), ибо персонажей этих можно распределить по трем семантическим осям, организующим, между прочим, и обычное предложение (где есть субъект и объект, дополнение и обстоятельство); это ось коммуникации, ось желания (или поиска) и ось испытаний *; поскольку актанты распределены попарно, все бесконечное число персонажей, встречающихся в повествовательных произведениях, также укладывается в парадигматическую структуру (*Субъект/Объект, Податель/Получатель, Помощник/Противник*), реализующуюся на протяжении всего повествования; поскольку же определенный актант включает целый класс персонажей, он может воплощаться в самых различных обликах — в соответствии с правилами мультипликации, субституции или опущения.

Три указанные концепции обладают многими общими чертами. Еще раз подчеркнем, что суть заключается в определении персонажа через круг его действий, ибо эти круги малочисленны устойчивы и поддаются классификации; вот почему, хотя второй уровень описания повествовательного текста охватывает именно персонажей, мы все же назвали его уровнем Действий: это слово, следовательно, надо понимать не в смысле тех конкретных поступков, которые составляют нижний уровень сюжета, а в смысле основополагающих осей повествовательного *праксиса* (желать, сообщать, бороться).

2. ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТА

Проблемы, связанные с классификацией персонажей повествовательных произведений, до сих пор еще окончательно не решены. Разумеется, все исследователи сходятся на том, что бес-

* Greimas A. J Sémantique structurale. Paris, 1966. P. 129 et suiv.

численное множество персонажей повествовательных текстов может быть подчинено правилам субституции и что даже в пределах одного произведения различные персонажи могут быть подведены под один и тот же тип. Вместе с тем похоже, что в модель действующих лиц, предложенную Греймасом (и по-своему развитую Тодоровым), не укладывается значительное число повествовательных текстов: подобно любой другой структурной модели, она важна не столько благодаря своей канонической форме (шестиактантная матрица), сколько благодаря упорядоченным трансформациям (отклонения, смещения, редупликации, субституции), которые она вводит; это позволяет надеяться на создание типологии действующих лиц в повествовательных произведениях*; и все же, даже если подобная матрица обладает большой классифицирующей силой (как это имеет место с актантами Греймаса), она плохо объясняет разнообразие повествовательных ролей в случае, если их анализировать в перспективе каждого из персонажей; если же наличие таких перспектив учитывается (что имеет место у Бремона), то вся система персонажей оказывается слишком дробной; правда, модель Тодорова лишена обоих указанных недостатков, однако к настоящему времени с ее помощью описано всего лишь одно произведение. Тем не менее похоже, что все эти противоречия можно довольно быстро разрешить. Подлинная трудность, обнаруживаемая при классификации персонажей, состоит в том, чтобы определить место (и тем самым существование) *субъекта* в рамках любой матрицы действующих лиц независимо от ее конкретной формы. *Кто* является субъектом (героем) повествовательного текста? Существует или нет привилегированный класс персонажей? Наши романы тем или иным, иногда даже негативным, образом приучили нас выделять из всей массы персонажей одного, главного. Однако такое привилегированное положение героя отнюдь не свойственно всей повествовательной литературе. Так, есть много произведений, где изображается борьба двух противников за один и тот же объект, так что «действия» этих персонажей как бы приравнены друг к другу; в этом случае субъект оказывается двойственным в самом прямом смысле слова и ему невозможно придать единичность посредством операции субституции; очень может быть, что в этом случае мы имеем дело с обычной для архаики повествовательной формой, когда в тексте, словно бы построенном по образцу некоторых языков, также происходит *дуэль* персонажей. Эта дуэль представляет тем больший интерес, что она раскрывает родство повествовательного текста с некоторыми (сугубо современными) играми, где два равных противника стремятся завладеть объектом, который предлагает им арбитр; такая модель напоминает

* Например, можно выделить произведения, где субъект и объект являются одним и тем же лицом; это рассказы о поисках человеком самого себя, собственной идентичности («Золотой осел»); другой тип составят произведения, в которых интерес субъекта последовательно перемещается с одного объекта на другой («Госпожа Бовари»), и т. п.

матрицу действующих лиц, предложенную Греймасом, и в этом нет ничего удивительного, коль скоро игра, являясь своего рода языком, обладает той же символической структурой, которую можно обнаружить в естественном языке и в повествовательных текстах: игра — это тоже нечто вроде предложения. Итак, если все же сохранить в неприкосновенности привилегированный класс персонажей (субъект поиска, желания, действия), то по крайней мере необходимо придать ему бо́льшую гибкость, проинтерпретировав этого актанта в категориях лица — грамматического лица, а не психологической личности: чтобы описать и классифицировать личную (*я/ты*), аперсональную единственного числа (*он*), двойственную и множественную категории[25], управляющие действием, нам вновь придется обратиться к лингвистической модели. Возможно, что именно эти грамматические категории лица (воплощенные в личных местоимениях) дадут нам ключ к уровню актантов. Однако поскольку эти категории могут быть определены лишь в плане дискурса, а не в плане референции, то и сами персонажи, выделяемые в качестве единиц на уровне актантов, могут обрести смысл (быть поняты) только в том случае, когда они интегрируются в рамках третьего уровня описания, который — в отличие от уровня Функций и уровня Действий — мы назовем здесь уровнем Повествования.

IV. Повествование

1. НАРРАТИВНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Подобно тому как в сюжетном тексте существует отношение обмена (между подателем и бенефициарием)[26], сам текст, входя в тот же гомологический ряд, в свою очередь является объектом коммуникативного акта: любой рассказ имеет подателя и получателя. Известно, что в пределах языковой коммуникации *я* и *ты* предполагают друг друга с абсолютной необходимостью; равным образом не может быть рассказа там, где нет повествователя и слушателя (читателя). Это утверждение может показаться банальным, однако до сих пор из него извлекли далеко не все возможные выводы. Правда, о роли адресанта говорилось предостаточно (так, принято изучать «автора» романа, хотя при этом зачастую вовсе не задаются вопросом, действительно ли он является «рассказчиком»), зато, когда дело заходит о читателе, литературная теория проявляет гораздо больше стыдливости. Действительно, задача состоит вовсе не в том, чтобы проникнуть в мотивы повествователя или понять эффект, производимый рассказом на читателя; она в том, чтобы описать код, при посредстве которого повествователь и читатель обозначиваются на протяжении всего процесса рассказывания. На первый взгляд кажется, что знаки повествователя гораздо более заметны и многочисленны, нежели знаки читателя (повествователь намного чаще говорит *я*, а не *ты*); в действительности же знаки читателя просто

более сложны, чем знаки повествователя; так, всякий раз, когда рассказчик перестает «изображать» и приступает к сообщению фактов, прекрасно известных ему самому, но неизвестных читателю, возникает читательский знак: ведь нет никакого смысла в том, чтобы рассказчик сам себя информировал о том, что ему и без того известно. «Хозяином этого заведения был Лео», — говорится в одном романе, написанном от первого лица *. Эта фраза есть знак, обозначающий читателя и очень похожий на то, что Якобсон назвал конативной функцией[27] коммуникативного акта. Впрочем, поскольку классификация знаков восприятия не разработана (хотя они чрезвычайно важны), отвлечемся на время от них и скажем несколько слов о знаках повествователя.

Кто является отправителем повествовательного текста? По-видимому, до настоящего времени на этот вопрос предлагалось три ответа. Согласно первому повествование осуществляет личность — в сугубо психологическом смысле слова; у этой личности есть имя, и она является автором, то есть вполне определенным индивидом, в котором «личностность» и владение профессиональным мастерством непрестанно как бы обмениваются друг с другом; время от времени этот индивид берется за перо, чтобы сочинить очередную историю; иными словами, произведение (в частности, роман) оказывается средством для выражения внешнего по отношению к этому произведению *я*. Согласно второй концепции повествователь — это носитель всеведущего и, как кажется, безличного сознания; рассказывая свои истории, он словно бы стоит на высшей точке зрения, точке зрения самого бога: с одной стороны, повествователь имманентен своим персонажам (ибо знает все об их внутреннем мире), а с другой — отстранен от них (ибо ни с одним из них не отождествляет себя больше, чем с остальными). Согласно третьей, новейшей, концепции (Генри Джеймс, Сартр) повествователь должен сообщать лишь о том, что способны видеть или знать его персонажи, так, словно все они по очереди выступают в роли рассказчика. Все три концепции одинаково уязвимы в той мере, в какой они рассматривают повествователя и персонажей в качестве реальных, «живых» людей (неистребимое могущество этого литературного мифа хорошо известно), так, словно природа повествовательного текста определяется его уровнем референции (все три концепции в равной мере являются «реалистическими»). Между тем в действительности — по крайней мере на наш взгляд — повествователь и его персонажи по самой своей сути являются «бумажными существами»; автор (физический) текста ни в чем не совпадает с рас-

---

* Такая фраза, повернувшись к читателю, словно бы подмигивает ему. Напротив, предложение «Итак, Лео только что вышел» является знаком самого повествователя, ибо входит составной частью в рассуждение некоей «личности».

сказчиком *; знаки рассказчика имманентны самому рассказу и, следовательно, в полной мере поддаются семиотическому анализу; но чтобы утверждать, будто и сам автор (громко заявляющий о себе, прячущийся или растворяющийся в своих персонажах) обладает «знаками», которыми усеивает произведение, придется допустить, что язык личности как бы описывает ее собственные приметы, вследствие чего автор превращается в суверенного субъекта, а рассказ — в инструментальное выражение этой суверенности: структурный анализ не может принять такого допущения; для него тот, *кто говорит* (в самóм повествовательном произведении), — это не тот, *кто пишет* (в реальной жизни), а тот, *кто пишет*, — это не тот, *кто существует* **.

На практике повествовательный уровень в собственном смысле слова (код повествователя) образован, подобно языку, всего лишь двумя системами знаков — личными и неличными. Эти системы отнюдь не обязательно требуют лингвистической маркировки при помощи местоимений 1-го (*я*) или 3-го (*он*) лица; к примеру, можно встретить произведения или как минимум отдельные эпизоды, которые написаны от 3-го лица, но в качестве подлинного субъекта имеют 1-е лицо. Как это узнать? Для этого достаточно «переписать» рассказ (или эпизод), сменив местоимение *он* на местоимение *я:* если подобная операция не повлечет за собой иных изменений, кроме перемены грамматического лица, то можно быть уверенным, что мы остались в пределах личной системы: так, хотя начало «Голдфингера» написано от 3-го лица, на самом деле повествование здесь ведется от лица самого Джеймса Бонда; для смены повествовательной инстанции нужно, чтобы *rewriting* оказался невозможен: так, фраза «он заметил человека лет пятидесяти, довольно моложавого» и т. п. является сугубо личной — несмотря на местоимение *он* («Я, Джеймс Бонд, заметил» и т. д.); однако повествовательное сообщение «казалось, позвякивание льда о стенку стакана вызвало у Бонда внезапное озарение» не может быть личным из-за глагола «казаться»; именно этот глагол (а не местоимение *он*) становится знаком неличной формы. Очевидно, что неличный модус является традиционным повествовательным модусом: язык выработал целую систему времен, свойственную повествовательным текстам и ориентированную на аорист[28]; такая система призвана уничтожить то настоящее время, в котором находится говорящий субъект. «В повествовательном тексте, — замечает Бенвенист, — никто не говорит». Тем не менее личная форма (в ее более или менее замаскированных проявлениях) понемногу захватила повествование, сведя его к hic et nunc[29] речевого акта (в этом как раз и состоит существо систе-

* С интересующей нас точки зрения это разграничение тем более важно, что в историческом отношении значительная часть повествовательных произведений (устные рассказы, народные сказки, эпические поэмы, исполняемые аэдами и другими сказителями, и т. п.) не имеет автора.

** Ж. Лакан: «Является ли субъект, о котором я говорю, когда говорю, тем же самым субъектом, что и тот, кто говорит?»

мы личных форм); неудивительно поэтому, что сегодня можно встретить множество повествовательных произведений, где личная и неличная формы чередуются — иногда даже в пределах одного предложения — с исключительной быстротой; такова, к примеру, следующая фраза из «Голдфингера»:

Его глаза	*личная форма*
серо-голубого цвета	*неличная форма*
смотрели в глаза Дюпона, который не знал,	
как ему держаться,	*личная форма*
ибо в этом пристальном взгляде читалась искренность, смешанная с иронией и самоиронией.	*неличная форма*

Понятно, что смешение этих систем воспринимается как удобный прием, который может служить даже мошенническим целям: так, в одном из детективов Агаты Кристи («Пять часов двадцать пять минут») загадка создается исключительно за счет плутовства на повествовательном уровне: некий персонаж описывается изнутри, между тем как именно он и является убийцей: все сделано так, словно одно и то же лицо наделено сознанием свидетеля, имманентным повествовательному дискурсу, и в то же время — сознанием убийцы, имманентным плану референции: загадка поддерживается исключительно за счет смешения двух систем. Нетрудно понять, почему на противоположном полюсе литературы предпринимаются попытки утвердить строгое соблюдение избранной системы как необходимое для произведения условие (несмотря на то, что не всегда эти попытки увенчиваются успехом).

Стремление к такой строгости — а ее ищут многие современные писатели — отнюдь не обязательно диктуется эстетическими требованиями; что касается романа, именуемого психологическим, то для него обычно характерно смешение обеих систем: в нем последовательно чередуются знаки лица со знаками не-лица. Парадокс состоит в том, что «психология» неспособна ограничиться использованием неличной формы в ее чистом виде, ибо если целиком свести рассказ к одной только дискурсивной инстанции, или, если угодно, к акту говорения, то под угрозой окажется само психологическое содержание личности: психологическая личность (принадлежащая плану референции) не имеет никакого отношения к лингвистическому лицу; последнее невозможно определить исходя из настроений, намерений или черт характера, но только на основании его места (кодифицированного) в пределах повествовательного дискурса. Вот это-то формальное лицо и становится тем предметом, о котором пытаются говорить некоторые современные писатели, дело идет о важнейшем перевороте (недаром ведь у публики сложилось впечатление, что «романов» больше не пишут), цель которого — перевести повествовательный текст из сугубо констативного регистра (которому он принадлежал до настоящего времени) в регистр перформативный, где содержанием

высказывания оказывается самый акт высказывания *: сегодня писать — не значит более «рассказывать» нечто, это значит говорить о самом факте рассказывания, превращать любой референт («то, о чем говорится») в акт речи; вот почему отныне известная часть современной литературы является не дескриптивной, но транзитивной [30]: она пытается воплотить в речи настоящее время в его чистом виде, настолько чистом, чтобы любой дискурс совпал с самим актом, который его порождает, а всякий *logos* оказался сведен (или распространен) к *lexis'y* [31].

2. СИТУАЦИЯ РАССКАЗЫВАНИЯ

Итак, повествовательный уровень образован знаками нарративности, совокупностью операторов, которые позволяют реинтегрировать функции и действия в рамках повествовательной коммуникации, связывающей подателя и получателя текста. Некоторые из этих знаков изучались и ранее: так, известно, что в устной литературе существуют определенные кодифицированные правила исполнения произведения (метрические формулы, атрибутивные формулы [32] и т. п.), известно также, что автором в этом случае считается не тот, кто умеет выдумывать наиболее занятные истории, а тот, кто наилучшим образом владеет повествовательным кодом, находящимся в распоряжении сказителя и его слушателей; в фольклоре повествовательный уровень выделяется столь отчетливо, его правила столь обязательны, что трудно вообразить себе «сказку», лишенную кодифицированных знаков повествования («жили-были» и т. п.). Что касается письменных литератур, то и в них давно уже отмечено существование различных «форм дискурса» (которые в действительности являются знаками нарративности): это относится к самой классификации способов авторского вмешательства, намеченной Платоном и подхваченной Диомедом **, к кодификации зачинов и концовок, к различным формам речи (*oratio directa, oratio indirecta* с ее вводящим словом *inquit, oratio tecta*) [33], к изучению повествовательных «точек зрения» и т. п. Все эти явления принадлежат повествовательному уровню. Сюда следует добавить и письмо в целом, ибо его роль состоит не в том, чтобы «передать» рассказ, но в том, чтобы его афишировать.

В самом деле, единицы двух низших уровней интегрируются в повествовательном уровне лишь тогда, когда он становится ощутимым: высшая форма рассказа именно как рассказа транс-

* Классическим примером перформатива служит высказывание «Я объявляю войну», которое не «констатирует» и не «описывает» что бы то ни было; его смысл исчерпывается самим актом его произнесения (в противоположность фразе «Король объявил войну», которая является констативной, дескриптивной).

** *Genus activum vel imitativum* (отсутствие авторского вмешательства в дискурс: театр, например); *genus ennarativum* (говорит один только поэт: сентенции, дидактические поэмы); *genus commune* (смешение обоих жанров: эпопея).

цендентна собственно сюжетному содержанию и форме (функциям и действиям). Этим объясняется тот факт, что повествовательный уровень является последним, доступным для анализа, в том случае, если мы не выходим за пределы текста-объекта, то есть за рамки имманентных правил, лежащих в его основе. И действительно, смысл в повествование может внести только тот мир, который им пользуется: по ту сторону повествовательного уровня начинается мир, иначе говоря, другие системы (социальные, экономические, идеологические), единицами которых служат уже не одни только рассказы, но и элементы, принадлежащие к иной субстанции (исторические факты, социальные детерминации, типы поведения и т. п.). Подобно тому как компетенция лингвистики ограничивается пределами предложения, компетенция повествовательного анализа ограничивается уровнем повествовательного дискурса: далее — переход к иным семиотическим системам. Лингвистике также известны подобного рода границы, которые она постулировала (хотя еще и не изучила) под именем *ситуации*. Холидей определяет (применительно к предложению) «ситуацию» как совокупность лингвистических фактов, не ассоциированных во фразу *, а Прието — как «совокупность фактов, известных получателю сообщения в момент семиотического акта и независимо от него» **. Можно сказать, что любой рассказ связан с «ситуацией рассказывания», с совокупностью кодифицированных правил, которые регулируют его потребление. В так называемых «архаических» обществах ситуация рассказывания отличалась высокой степенью подобной кодификации ***, в наши же дни только авангардистская литература продолжает мечтать о кодификации акта чтения — зрелищной, как у Малларме, который хотел, чтобы книга декламировалась перед публикой в соответствии со строгими правилами, или же типографской, как у Бютора, который стремится сопроводить книгу знаками ее собственной книжности. Однако обычная практика нашего общества состоит в том, чтобы скрыть, насколько это возможно, кодифицированный характер самой ситуации рассказывания: бесконечно число повествовательных приемов, цель которых в том, чтобы натурализовать вводимый сюжет, притворно объяснить его появление естественными мотивировками и, если так можно выразиться, «лишить его начала»: таковы романы в письмах, таковы якобы найденные кем-то рукописи, таковы авторы, будто бы повстречавшиеся с рассказчиком приводимой истории, таковы фильмы, где действие начинается еще до титров. Нежелание афишировать свои собственные коды — типичный признак буржуазного общества и порожденной им массовой культуры, испытывающих потребность в таких знаках, которые не походили бы на знаки. Впрочем, это явление оказы-

* Halliday J. K. Linguistique générale et linguistique appliquée//Etudes de linguistique appliquée. 1962. N 1. P. 6.

** Prieto L. J. Principes de Noologie. La Haye, 1964. P. 36.

*** Сказку, напоминает Л. Себаг, можно рассказать в любое время и в любом месте, однако не так обстоит дело с мифом.

вается всего лишь своего рода структурным эпифеноменом: сколь бы привычным и незначительным ни казалось нам сегодня движение, которым мы раскрываем книгу, газету или включаем телевизор, это незаметное движение сразу, целиком и с необходимостью приводит в действие повествовательный код, который заложен в нас и в котором мы нуждаемся Итак, повествовательный уровень играет двоякую роль· с одной стороны, соприкасаясь с ситуацией рассказывания (а иногда даже включая ее в себя), он выводит текст во внешний мир — туда, где текст раскрывается (потребляется); однако в то же время этот уровень как бы увенчивает низшие уровни произведения и потому придает тексту замкнутую завершенность: он бесповоротно превращает текст в высказывание на таком языке, который предполагает и заключает в себе свой собственный метаязык.

V. Система повествовательного текста

Естественный язык можно определить как продукт взаимодействия двух основополагающих механизмов· с одной стороны, это механизм членения, или сегментации, который приводит к появлению дискретных единиц (*форма,* по Бенвенисту), с другой — механизм интеграции, включающий эти единицы в состав единиц более высокого уровня (*смысл*). Такой же двуединый механизм можно обнаружить и в языке повествовательных произведений; здесь тоже происходят процессы членения и интеграции, здесь тоже есть форма и есть смысл.

1 РАЗЪЕДИНЕНИЕ И РАЗВЕРТЫВАНИЕ

Повествовательная форма обладает возможностями двоякого рода· во-первых, она способна разъединять знаки по ходу сюжета, а во-вторых — заполнять образовавшиеся промежутки непредсказуемыми элементами. На первый взгляд обе эти возможности кажутся проявлением повествовательной свободы; однако на самом деле суть повествовательного текста состоит как раз в том, что указанные сдвиги предусмотрены самой языковой системой *.

Разъединение знаков существует и в естественном языке. Балли изучил это явление применительно к французскому и немецкому языкам **; так, если знаки, образующие некоторое сообщение, перестают следовать друг за другом в обычном порядке и их линейность (логическая) нарушается (например, в случае, когда

---

* Валери «В формальном отношении роман похож на сон; и тот и другой можно определить через одну любопытную особенность все их сдвиги принадлежат им самим»

** Bally Ch Linguistique générale et linguistique française Berne, 1965 (см русский перевод Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка — *Прим переводчика).*

предикат предшествует субъекту), то мы имеем дело с явлением дистаксии. Следует отметить такую форму дистаксии, при которой части одного знака в пределах сообщения отделены друг от друга другими знаками (так обстоит дело с отрицанием *ne jamais* и с глаголом *a pardonné* во фразе *elle ne nous a jamais pardonné* «она нас так никогда и не простила»): если знак фракционирован[34], то его означаемое распределено между несколькими означающими, которые не могут быть поняты по отдельности. При разборе функционального уровня мы видели, что в повествовательных текстах наблюдается точно такое же явление: хотя элементы, составляющие сюжетную последовательность, образуют единое целое, тем не менее они могут оказаться отделенными друг от друга в том случае, если между ними вклиниваются единицы, принадлежащие иным последовательностям: мы уже говорили, что структура повествовательного текста напоминает строение фуги. Пользуясь терминологией Балли, противопоставившего синтетические языки, в которых, как в немецком, преобладает дистаксия, языкам аналитическим, которые в большей степени подчиняются принципу логической линейности и моносемии (таков французский), следует признать, что язык повествовательных текстов отличается высокой степенью синтетичности в силу наличия в нем приемов охвата и включения; каждая точка рассказа задает одновременно несколько смысловых координат: так, когда Джеймс Бонд, в ожидании самолета, заказывает себе порцию виски, мы имеем дело с полисемическим признаком, со своеобразным символическим узлом, вбирающим в себя сразу несколько означаемых (современность обстановки, атмосфера достатка, праздности); однако в качестве функциональной единицы заказ виски должен постепенно включаться во все более и более широкие контексты (заказанный напиток, ожидание, отъезд) до тех пор, пока не обретет своего окончательного смысла: именно таким образом любая единица «входит» в целостность повествовательного текста, хотя вместе с тем такой текст «держится» лишь благодаря разъединению и иррадиации составляющих его единиц. Принцип разъединения накладывает на язык повествовательного текста свою печать: поскольку этот принцип основан на существовании отношений — нередко весьма отдаленных — между различными элементами и тем самым предполагает доверие к человеческому рассудку и памяти, он предстает как сугубо логическое явление и на место простых и чистых копий изображаемых событий ставит их смысл: так, маловероятно, чтобы в «жизни» — при встрече двух людей — за приглашением садиться немедленно не последовало бы ответное действие; зато в повествовательном произведении эти две смежные — с миметической точки зрения — единицы могут быть разделены длинной цепочкой перебивающих элементов, принадлежащих к совершенно иным функциональным последовательностям; так возникает своеобразное *логическое время,* имеющее отдаленное отношение к реальному времени, поскольку внешне разбросанные единицы скреплены жесткой логикой, связывающей

ядерные функции в последовательности. Очевидно, что прием «задержания» — это всего лишь привилегированный или, если угодно, интенсивный способ разъединения элементов: с одной стороны, этот прием (за счет эмфатических средств[35] ретардации или временных сдвигов) позволяет оставить сюжетную последовательность открытой, укрепляя тем самым контакт с читателем (слушателем) и прямо выполняя фатическую функцию; с другой — он заставляет читателя опасаться, что последовательность так и останется незавершенной, а парадигма — открытой (если верно, как мы полагаем, что всякая последовательность содержит в себе два полюса); иными словами, этот прием несет в себе угрозу логического расстройства сюжета, которое читатель предощущает с тревогой и удовольствием (тем большим, что в конечном счете сюжет всякий раз восстанавливает свою логику); таким образом, прием «задержания» как бы играет с повествовательной структурой, подвергая ее риску лишь затем, чтобы укрепить еще более: в плане интеллигибельного восприятия сюжета он выполняет функцию самого настоящего thrilling'a[36]: вскрывая всю непрочность синтагматических (но отнюдь не парадигматических) связей между функциями, «задержание» словно бы воплощает принципиальную особенность самого языка, где все эмоциональное является в то же время и интеллектуальным: «задержание» оказывает воздействие благодаря своей функции, а не благодаря своему «наполнению».

Всегда, когда можно разделить, можно и заполнить. В промежутке между функциональными ядрами возникает пространство, которое можно заполнять почти до бесконечности; так, сюда вмещается большое число катализаторов но катализаторы сами дают основания для построения новой типологии: свобода катализации может проистекать как из содержания самих функций (некоторые из них — например, *Ожидание* * — поддаются катализации лучше, чем другие), так и из свойств повествовательной субстанции (письменный язык в гораздо большей степени поддается диерезе[37] — и, следовательно, катализации, — чем, скажем, язык кино: намного проще «расчленить» некоторое движение при повествовании о нем, нежели при его визуальном изображении). Возможность катализировать повествовательный текст создает возможность и для его эллипсиса С одной стороны, всякая функция (к примеру, «он плотно пообедал») позволяет обойтись без всех тех виртуальных катализаторов, которые она предполагает (подробности обеда) **, с другой стороны, любую последовательность можно свести к ее ядерным функциям, а иерархию после-

* С логической точки зрения *Ожидание* располагает только двумя ядерными функциями: 1° начало ожидания; 2° конец ожидания (дождаться/не дождаться), однако первую функцию можно катализировать очень долго, иногда даже до бесконечности (*В ожидании Годо*): вот еще один, на этот раз крайний, пример игры со структурой.

** И в этом случае разница также зависит от субстанции: литература обладает ни с чем не сравнимыми возможностями эллипсиса, которых лишен кинематограф.

довательностей — к единицам высшего уровня, не нарушая при этом смысла сюжета: сюжет узнается даже в том случае, когда его синтагматика ужата настолько, что состоит из одних только актантов и наиболее крупных функций — тех, которые возникают в результате последовательной интеграции остальных функциональных единиц *. Иными словами, повествовательный текст допускает, чтобы его *резюмировали* (прежде такое резюме называли словом argumentum). На первый взгляд так обстоит дело и с любым другим типом высказывания; на самом же деле каждый из них предполагает и свой способ резюмирования; скажем, резюмировать лирическое стихотворение, которое представляет собой развернутую метафору одного-единственного означаемого **, — значит попросту назвать это означаемое; однако при этом сама операция такого рода оказывается настолько разрушительной, что она уничтожает стихотворение (будучи резюмировано, любое лирическое стихотворение сводится к означаемым *Любовь* и *Смерть*): отсюда убеждение, что стихотворение резюмировать нельзя. Напротив, при резюмировании повествовательного произведения (если оно осуществлено в согласии со структурными критериями) индивидуальность сообщения сохраняется. Иными словами, повествовательный текст *поддается переводу,* не претерпев при этом значительного ущерба: непереводимым в нем остается только то, что принадлежит к последнему, собственно повествовательному уровню; так, перенести знаки повествовательности из романа в кинофильм можно лишь с большим трудом, ибо кино знает *личный модус лишь в исключительных случаях* ***, что же касается самого верхнего слоя нарративного уровня — собственно письма, то он вообще не способен переходить из языка в язык (или же переходит в крайне неадекватной форме). Факт переводимости повествовательного текста вытекает из самой структуры его языка; вот почему, двигаясь в противоположном направлении, можно будет обнаружить эту структуру путем выделения и классификации различных (в различной степени переводимых и непереводимых) элементов повествовательного текста: существование (в нашей современности) разнообразных, конкурирующих друг с другом семиотических систем (литература, кино, комиксы, радиопередачи) может значительно облегчить подобного рода анализ.

---

* Такая редукция вовсе не обязательно совпадает с членением книги на главы; напротив, похоже, что все чаще и чаще роль глав начинает сводиться к тому, чтобы отмечать разрывы в тексте, выполнять функцию задержания (такова техника романа-фельетона).

** «Стихотворение может быть понято как результат серии трансформаций, которым подвергается предложение «Я тебя люблю». Ruwet N. Analyse structurale d'un poème français//Linguistics 1964 N 3 P. 82.

*** Еще раз напомним, что между грамматическим «лицом» повествователя и тем «личностным» (субъективным) началом, которое постановщик может вложить в самый способ изображения того или иного сюжета, нет ничего общего: *я-камера* (систематически изображающая события с точки зрения известного персонажа) — явление исключительное в истории кинематографа.

2. МИМЕСИС И СМЫСЛ

Второй важный процесс, происходящий в языке повествовательного текста, — это процесс интеграции: явление, разъятое на известном уровне (например, та или иная последовательность), чаще всего воссоединяется на следующем уровне (таковы последовательности более высокого иерархического ранга, совокупные означаемые нескольких разрозненных признаков, действия определенного класса персонажей). Сложное устройство повествовательного текста сопоставимо со сложностью органиграммы [38], способной интегрировать как более ранние, так и более поздние операции; точнее говоря, именно механизм интеграции — в самых разнообразных своих формах — позволяет упорядочить всю сложную и на первый взгляд не поддающуюся охвату совокупность единиц того или иного уровня; именно он позволяет определенным образом организовать наше понимание разъединенных, оказавшихся по соседству или просто гетерогенных элементов текста (какими они даны в повествовательной синтагме, знающей лишь одно измерение — линейное). Если, вслед за Греймасом, назвать *изотопией* [39] некоторое смысловое единство (например, такое, которое пропитывает знак и его контекст), то можно будет сказать, что интеграция — это фактор изотопии: каждый интегративный уровень передает свою изотопию единицам нижележащего уровня и тем самым не позволяет смыслу «плясать», что неизбежно случится, если мы не примем во внимание сам факт разделенности уровней. Тем не менее повествовательная интеграция — это не абсолютно правильный процесс, напоминающий стройное архитектурное сооружение, возникающее в результате симметричного складывания бесконечного множества простых элементов в некое сложное целое; нередко одна и та же единица имеет сразу два коррелята — первый на одном уровне (такова, например, функция, входящая в последовательность), а второй — на другом (таков признак, отсылающий к актанту); тем самым всякий рассказ предстает как последовательность элементов, непосредственно или опосредованно связанных друг с другом и все время взаимно наслаивающихся; механизм дистаксии организует «горизонтальное» чтение текста, а механизм интеграции дополняет его «вертикальным» чтением: непрестанно играя различными потенциальными возможностями, структура как бы «прихрамывает» и в зависимости от реализации этих возможностей придает рассказу его специфический «тонус», его энергию; каждая единица предстает как в своем линейном, так и в своем глубинном измерении, и рассказ «движется» следующим образом: благодаря взаимодействию двух указанных механизмов структура ветвится, расширяется, размыкается, а затем вновь замыкается на самой себе; появление любого нового элемента заранее предусмотрено этой структурой. Разумеется, повествовательная свобода существует точно так же, как существует свобода говорящего индивида по отношению к языку, которым он пользуется, однако эта свобода

в буквальном смысле слова *о-граничена:* между строгим кодом языка и столь же строгим кодом повествования пролегает как бы незаполненное пространство — предложение. Если мы попытаемся охватить письменный повествовательный текст в его единстве, то заметим, что он начинается с наиболее сильно кодифицированного яруса (это фонематический или даже меризматический уровень [40]), затем постепенно словно бы расслабляется, пока не доходит до предложения как высшей точки комбинаторной свободы, а затем вновь начинает затвердевать, двигаясь от небольших групп предложений (микропоследовательности), все еще сохраняющих значительную свободу, он в конце концов достигает уровня, образованного крупными действиями и подчиненного строгому и ограниченному коду: таким образом, творческая зона внутри повествовательного текста (по крайней мере в случае его «мифологического» отождествления с жизнью) распространяется в пространстве *между двумя кодами* — лингвистическим и транслингвистическим. Вот почему парадоксальным образом можно сказать, что *искусство* (в романтическом смысле слова) сводится к умению подбирать детали, между тем как *воображение* позволяет овладеть самим кодом. «В сущности, — замечает По, — нетрудно заметить, что изобретательный человек всегда обладает богатым воображением, а человек с подлинным воображением — это не кто иной, как аналитик...» *

Итак, необходимо критически взглянуть на так называемую «реалистичность» повествовательного текста. Когда в помещении, где дежурит Бонд, раздается телефонный звонок, герой, по словам автора, «думает»: «Связь с Гонконгом всегда работает очень скверно, и оттуда бывает нелегко дозвониться». Так вот, ни «мысли» Бонда, ни плохое качество телефонной связи не составляют подлинной информации; возможно, что эти детали и придают эпизоду больше «жизненности», но подлинная информация, которая станет понятна только позднее, заключается в локализации телефонного звонка, а именно в том, чтобы привязать его к *Гонконгу.* Таким образом, в любом повествовательном тексте подражание оказывается случайным фактором; функция рассказа не в том, чтобы «изобразить» нечто, а в том, чтобы разыграть некий спектакль, который продолжает оставаться для нас весьма загадочным, но природа которого в любом случае не может быть миметической; «реальность» той или иной сюжетной последовательности заключается вовсе не в том, что она якобы воспроизводит известные события в их «естественном» следовании друг за другом, но в той логике, которая организует указанную последовательность, как бы идя при этом на риск, чтобы в конце концов полностью восторжествовать; иными словами, можно сказать, что исток, определяющий возникновение всякой сюжетной последовательности, — не в самом по себе наблюдении над действительностью, а в необходимости видоизменить и преодолеть самую первичную

* «Убийство на улице Морг».

форму, данную человеку, — форму повтора: по самой своей сути сюжетная последовательность есть такое целое, внутри которого невозможны никакие повторения; сама логика — а вместе с ней и весь повествовательный текст — играет здесь эмансипирующую роль; весьма вероятно, что люди постоянно, снова и снова, проецируют в повествовательный текст все, что они пережили, все, что они видели; однако они проецируют все это в такую форму, которая одержала победу над принципом повторяемости и утвердила модель становящегося бытия. Суть рассказывания не в том, чтобы сделать события зримыми; рассказ не подражает; волнение, которое мы способны испытать при чтении романа, — это не волнение, вызванное «зримостью» соответствующих образов (в самом деле, при рассказывании мы не «зрим» ровным счетом ничего); это волнение, внушаемое нам смыслом, то есть некоей высшей реляционной упорядоченностью, для которой также характерны свои переживания, надежды, опасности и победы: с точки зрения референции (реальности) «то, что происходит» в рассказе, есть в буквальном смысле слова *ничто;* а то, что в рассказе «случается», так это сам язык, приключение языка, появлению которого мы все время радуемся. Хотя о происхождении повествования мы знаем не больше, чем о происхождении языка, вполне разумно будет предположить, что повествование возникло одновременно с монологом, который является более поздним продуктом, нежели диалог; в любом случае — не вторгаясь при этом в область филогенетической гипотезы — показательным, быть может, следует признать тот факт, что ребенок «изобретает» предложение, повествование и Эдипа в одно и то же время (примерно, в возрасте трех лет).

В. Краус

ПРИМЕНЕНИЕ МАРКСИЗМА К ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Некоторые критики и историки французской литературы видели свою задачу преимущественно в том, чтобы облегчать понимание великих мастеров и великих классических произведений. Тем самым история литературы превращалась в своего рода вспомогательную науку, предмет которой выводился не из нее самой. Мы же видим задачу истории литературы в понимании литературного процесса. Сюда относится также изучение анонимных и сомнительных по своей эстетической ценности произведений, если они помогают объяснить преемственность и внутреннюю взаимосвязь различных явлений историко-литературного процесса.

Но как связан этот литературный процесс с политическим и социальным развитием? Буржуазные историки литературы были убеждены, что оба движения протекают независимо друг от друга. Они признавали, правда, что литература развивается сходно с другими искусствами, так что из истории живописи можно-де объяснить историю литературы и наоборот. Другие считали историю литературы частью истории идей, но отказывались видеть какую бы то ни было связь духовных процессов с теми процессами, которые в решающей степени определяют историю людей.

Несомненно, что история литературы участвует в формировании идеологии той или иной эпохи. Она является составной частью надстройки, которая, в свою очередь, зависит от базиса, то есть от экономики и социальной структуры, составляющих основу и главные движущие силы общества.

Бывают литературные эпохи, в которые надстройка и базис соответствуют друг другу, и есть периоды в истории, когда надстройка опережает в своем развитии базис.

Во Франции XVIII столетия, в так называемый век Просвещения, литература во всех ее сферах сформировала очень развитую прогрессивную надстройку, которая вступила в противоречие с феодальной общественной системой, с ее твердо сложившимися устоями. Но идеология XVIII столетия не только предугадала господство буржуазии — отдельные ее представители пошли еще

дальше, предвосхищая уже организацию и производство коммунистического общества.

Еще один подобный пример имеем в лице кубинской поэзии XIX столетия, ведущей свое начало от Эредиа и Миланеса и достигающей своего расцвета в творчестве Хосе Марти. Это была литература, посвятившая себя исключительно патриотической борьбе. Кубинская поэзия XIX столетия — это клятва свободе и — более того — залог освобождения народа, которое должно стать делом самого народа. Она является предвестником отдаленного будущего в эпоху, когда отсутствовали материальные и общественные условия для освободительной борьбы. [...]

Но есть и такие литературы, которые очень хорошо отражают базис, но не содержат импульсов, побуждающих к его изменению. Так, испанская литература эпохи «золотого века» исходит из приятия действительности. В ней напрасно было бы искать глубокую, конструктивную критику существующих условий. Проникновение в действительность, тонкое понимание и воссоздание ее в преображенном виде в художественных образах с помощью магии искусства — вот что мы находим у Сервантеса.

Отсюда можно заключить, что каждая литература тесно связана с социальной и политической действительностью, в условиях которой она возникает. Следовательно, литература имеет социальный и коммуникативный характер, что противоречит тезису Бенедетто Кроче о чисто экспрессивной литературе и поэзии [1]. Писатели и поэты пишут все-таки не только для того, чтобы доставить самим себе удовлетворение, но и для того, чтобы выразить свой взгляд на мир или сообщить необходимую истину. В своей изначальной сути поэтическое творчество есть не монолог, а диалог между автором и его читателями. Искусство поэзии стремится к выражению объективной правды, его нельзя сводить к осуществлению чисто субъективных целей. [...]

Общеизвестно, что поэзия заново творит мир, воссоздает его в преображенном виде и воплощает каждый раз во все новых и новых образах; она не довольствуется простым отображением. Теория, согласно которой литература всего только слепок, копия и воспроизведение окружающей действительности, так же мало приемлема, как и попытки изолировать литературу от прочих сфер общественной жизни.

Механистический материализм отказывается признавать проблемы формы, литературные традиции и внутреннюю закономерность движения и развития жанров. Но литература в совокупности всех ее измерений не может быть понята без учета этих факторов. Внимание к вопросам формы и традиции нельзя квалифицировать как отказ от применения марксистского метода.

Литературные традиции могут существовать длительное время, однако наступает момент, когда их отвергают, так как и они подчиняются историческому процессу. Продолжительность их существования связана с решающими факторами, сохраняющими свою значимость в разные исторические эпохи.

Чем объясняется, к примеру, более чем тысячелетний культ античности и греко-римской мифологии во всех европейских литературах? Традиционная история литературы решает этот вопрос весьма просто. Самый факт этот служит ей доказательством того, что литература следует своим, не зависящим от исторического развития общества законам. При более же тщательном анализе обнаруживается, что почитание античности уже в средние века являет собой традицию, которая затем продолжается вплоть до Французской революции. Но она полностью прерывается с коренными изменениями человеческой жизни, вызванными развитием капитализма. Если культ античности сохранялся на протяжении различных эпох, то это потому, что он выражал черты, общие для всех этих эпох. В эпоху средневековья и в последующий период вплоть до Французской революции социальные связи представлялись словно бы данными самой природой. Для большинства людей не оставалось никакой надежды на улучшение жизненного положения, то есть для них была закрыта перспектива лучшего будущего. Однако сохранялись желание и необходимость находить осуществление его в мечте о совершенной жизни и идеально прекрасной, образцовой литературе. Мифология и история античности использовались для того, чтобы говорить о проблемах современности.

В высшей степени примечательно, что даже Робеспьер и Сен-Жюст, открывавшие ворота обществу, опирающемуся на осознание современности и верящему в будущее, не замечали, что блеск и смысл топики античного героизма уже померкли. Они мнили себя героями типа Брута и заставляли изображать себя таковыми на портретах. В действительности же Брут, представитель реакционной сенатской аристократии в древнем Риме, и приблизительно не достигал политического и революционного уровня основателей демократического централизма. Только коренная перестройка мира, вызванная капитализмом, разрушила мечту о героической и образцовой античности.

Традиции отмирают не потому, что истекает их время, а потому, что они теряют свое ценностное значение вследствие глубоких изменений и коренного переустройства человеческой жизни.

В противоположность исторической и марксистской интерпретациям литературы выдвигалось понимание жанров как вечно существующих категорий, внутренние законы которых представлялись фактором, определяющим развитие литературы гораздо в большей степени, чем совокупность ее исторических и социальных связей.

Вопрос о жанрах был одним из главных предметов обсуждения исследователей литературы прошлых эпох. Брюнетьер приписывал жанрам органическую жизнь, в то время как Кроче отказывал им во всякой реальности. Фактически значительная часть поэтик вплоть до начала XIX века занималась разграничением жанров. На самом деле размышления о жанрах утратили свое значение уже в эпоху Буало, когда эпос, считавшийся до того времени выс-

шим выражением поэтического искусства, был признан устаревшим. Из этого следует, что жанры являются не априорными, но исторически складывающимися категориями.

Впрочем, большинство жанров весьма гибки и могут приспосабливаться к разным условиям. Вот, к примеру, ода. Создатель этого жанра Пиндар предназначал ее для прославления юношей, особо отличившихся в Олимпийских играх. Это были юноши из знатных аристократических семейств; Пиндар, отрицательно относившийся к афинской демократии, возлагал надежды на их будущность. В XVI столетии к оде обратился Ронсар, но содержание и значение ее в корне изменилось. Теперь ода должна была служить состоящему на государственной службе дворянству, которое в гражданскую войну защищало монархию от яростных нападок феодальных группировок. В начале XVIII столетия французский поэт Ламот провозглашал в своих смелых одах политические идеи Просвещения В конце того же столетия немец Клопшток выражал в одах восторг перед Французской революцией.

Примером, дающим представление о разных возможностях использования литературных жанров, может служить новелла, претерпевшая десятки и сотни изменений за время своего существования. Мы проследим только часть ее пути через столетия. «Назидательные новеллы» Сервантеса восходят к итальянской новеллистике. Но какой путь проделала новелла к тому времени, когда она попала в Испанию?

Уже во французской литературе XII столетия разрабатывалась стихотворная новелла, которая называлась фаблио. Она представляла собой рассказ о каких-нибудь проделках или других случаях повседневной жизни, какие могли изображаться только в «низком» жанре. Итальянская новелла обнаруживает те же вульгарные черты, тон ее повествования неизящный, грубый. В качестве изображения она предпочитает сценки и эпизоды непристойные или нелепые с целью уязвить и подколоть. Язык ее остроумный и задорный, приближенный к естественной речи. Мораль ее не внушает благородную терпимость, она следует принципу «жить и давать жить!». Кто домогается большего, становится жертвой неустанной насмешки, которой пронизаны все новеллы. Хотя итальянская новелла считалась жанром городской, т. е. оппозиционной, литературы, она приспособилась к иерархии господствующих поэтик. Она могла утвердиться только как низкое искусство, которое служило развлечению и не предъявляло более высоких притязаний.

Когда к этому жанру, имевшему богатую традицию в итальянской новеллистике, обратился Сервантес, понимание и структура его коренным образом изменились. В «Назидательных новеллах», считающихся реалистическими, Сервантес заменил традиционный для новеллы взгляд на жизнь пикарескным. Но мысль его устремлялась дальше. Сервантес хотел высвободить новеллу из ее рабского положения и возвысить до уровня эпического искусства. Новелла «Цыганочка» всеми своими чертами напоми-

нает жанр авантюрного романа: похищением людей, таинственной любовью, разлучением влюбленных и счастливым концом, где герой оказывается отпрыском рода идальго.

В связи с Сервантесом мы сталкиваемся еще и с другими, не менее важными проблемами: каким образом произведение завоевывает признание целой нации и всего человечества при том, что автор со всей очевидностью представляет интересы определенного класса и зависит от исторических условий, определяющих давно прошедшую эпоху и не соответствующих нашим сегодняшним формам бытия?

Отношение к литературе прошлого не может исходить из требований, предъявляемых к новейшей литературе. Оценка литературных произведений прошлого бывает нередко предопределена уже в той мере, в какой их слава и авторитет обеспечены — часто на долгое время — признанием предшествовавших поколений. Историки литературы усматривали свою задачу не в том, чтобы давать оценку произведениям прошлого, но лишь в том, чтобы только их истолковывать и оправдывать. Современная литература требует от нынешних историков литературы большего чувства ответственности, в особенности если речь идет о произведениях спорной ценности. В подобных случаях марксистское литературоведение и критика должны занять определенную позицию. В тех случаях, когда исследователи литературы имеют дело с произведением, получившим широкое признание, они должны решать, приписывать ли успех произведения его достоинствам или внешним и преходящим обстоятельствам.

В еще не столь отдаленное время литературоведение, полагавшее себя марксистским, в решении проблемы руководствовалось весьма простым критерием[2]. Вся литература капиталистических стран объявлялась декадентской, выражающей настроение безысходности и нигилизм буржуазии.

При этом опирались на ленинскую характеристику империализма как последнего этапа господства буржуазии и не обращали внимание на внутренние противоречия, определявшие общественный климат в империалистических странах. Фактически же в условиях империализма сформировалась и окрепла более или менее сознательная оппозиция. Литература и искусство могли проникаться революционными настроениями. Такие писатели, как Фолкнер и Хемингуэй, выражают не только и не столько капиталистический мир, сколько необходимость преодоления господствующей идеологии в США.

Сосуществование социалистической идеологии с империалистическими концепциями абсолютно недопустимо. В этой области невозможны ни отказ от классовой борьбы, ни перемирие, тут должна вестись постоянная упорная борьба, но это, однако, не освобождает нас от ответственности по отношению к той части литературы в капиталистических странах, которая развивается в прогрессивном направлении. Это проблема, решение которой лежит на марксистском литературоведении и критике. Об этом ве-

дутся дискуссии во всех социалистических странах, выдвигаются и обсуждаются различные варианты решения проблемы.

Марксистское литературоведение и критика должны чувствовать серьезную ответственность за все позитивные ценности, созданные в прошедшие эпохи и создаваемые в настоящее время. В их оценке они должны исходить из одного критерия — гуманности их содержания.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ К МАРКСИСТСКОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ, К СТРУКТУРАЛИЗМУ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И К РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Убеждение, что литература связана особой связью с историей и что литературоведение поэтому обязано серьезно подходить к историчности своего предмета, за последние два десятилетия получило широкое распространение. Дьёрдь Лукач в своей «Эстетике» писал, что произведение искусства «не только фиксирует, подобно науке, некий в-себе-сущий факт, оно увековечивает определенный момент в историческом развитии человечества». И далее: «Следовательно, художественная истина — именно как истина — всегда исторична; ее адекватное становление происходит как процесс срастания с ее ценностной значимостью, ибо сама ценность заключается в том, чтобы раскрыть и сделать ощутимыми, непосредственно переживаемыми те моменты в развитии человечества, которые по содержанию и форме заслуживают такого запечатления»[1].

Вряд ли кто возьмется утверждать, что литература есть сама история. История литературы мыслится только как история отношения литературы к истории. Не имея представления об историчности, ныне нельзя ни делать историю, ни писать ее. Однако сами писатели, в то время как они создают свои произведения, не думают о том месте, какое им отведут в позднейших историях литературы.

Еще не все проблемы, связанные с историчностью литературы, поставлены или — тем более — разрешены. Укажем только на ту из них, которая в марксистском литературоведении формулируется в следующем виде: как соотносится внутри общественной надстройки литература с идеологией, ведущей силой этой надстройки, поскольку именно идеология непосредственно участвует в историческом процессе, отражает живой ход истории и сама воздействует на общественный базис? «Идеология, — говорит Альтюссер, — это система, имеющая собственную логику и внутреннюю последовательность представлений (образов, мифов, идей или понятий), обладающая существованием и играющая определенную историческую роль в пределах данного общества»[2]. Жан-Луи Бодри, из статьи которого в сборник «Théorie d'en-

semble»[3] мы заимствовали эту цитату, добавляет, что литература представляет собой привилегированную область идеологии. Это следует понимать так, что и на философии с ее мыслительными операциями лежит печать времени, но ее системы настолько абстрактны, что, если хотят проникнуть «за кулисы» этих систем, приходится прибегать к изощренным интерпретациям, тогда как эстетические произведения как бы сами по себе впускают читателя в запечатленную в них историческую эпоху. К тому же каждая философская система, выражая специфическую точку зрения ее создателя, потенциально сохраняет свою силу и возможность влияния в последующие эпохи, нередко — наряду с другими системами. За множеством различных философских систем в их противоречивом взаимодействии часто размываются характерные признаки породившего их времени. Когда философия и литература Просвещения выступили в качестве идеологии, потребовалось полное обновление самого понятия философии. Наконец, актуализация философских систем прошлого (такова судьба философии Гоббса в XVIII столетии и позднее, уже в предфашистский период; такова не прерывающаяся до сих пор нить неокантианства) представляет собой столь характерное явление в истории философии, что можно было бы поддаться соблазну представить весь ход истории как развитие типологических возможностей мышления.

Преимущество литературы в том, что она обладает не только большей наглядностью, но и большей конкретностью, насыщенностью смысла благодаря особым связям и значениям образного языка. На большие изменения в общественном базисе литература реагирует часто замедленно, но реагирует всегда.

Только литература способна в соответствующих условиях полностью слиться с идеологией. Под знаком такой идентификации совершенно очевидно стоит литература эпохи Просвещения, функция которой заключалась в том, чтобы способствовать утверждению идеологии стремившегося к власти и в конечном счете призванного для этого класса.

В соотношении ancien régime[4] и Просвещения обнаружилось, что устойчивость (вплоть до смерти Людовика XV) автократии сочеталась с полным бессилием идеологии, отстаивавшей существующий порядок. Надстройка оказалась самым слабым звеном системы: она закономерно должна была навлечь на себя атаки просветительской оппозиции. Вопрос в том, насколько можно обобщить такое положение, в частности, применимо ли оно к нашему времени. Если да, то идеологическая революция наших дней могла бы найти в этой мысли поддержку.

Историчной по своей природе литературе мало вредит то, что и поныне позитивистски настроенная историческая наука часто намеренно не замечает собственной ценности литературы. Она трактует литературу (как и другие искусства) в любом случае как объект культурно-исторического исследования, не различая в ней момент ее автономности. В высшей степени примечательно,

что преодоление позитивизма тотчас дает возможность исторической науке осознать самостоятельную ценность литературных произведений (например, у Фридриха Мейнеке, который выводит на историческую сцену Гердера, Вольтера, Монтескье и многих других, менее значительных литераторов, благодаря свидетельствам которых сама история, конечно, приобретает новое измерение), с другой же стороны, противоборство мировоззрений остается как ultima ratio[5] для истории, занимающейся историей духа.

Мы ведем речь о поэтическом искусстве и литературе, оставляя при этом открытым вопрос об отношении их к другим видам искусства. [...]

Как известно, у Гегеля отдельные искусства составляют ступени развития познающего себя мирового духа. В архитектуре отношение ко всеобщему только символическое. «Материалом, которым она пользуется, является само материальное в его непосредственной внешней природе, материальное как подчиненная законам механики тяжелая масса, формы которой остаются формами неорганической природы...»[6] В скульптуре, напротив, идея выражена в чувственной форме. Своей связью с телесным образом она соответствует ступени классического. Абстрактная пространственность в скульптуре открывается в полноте ее измерений. Триаду «романтических искусств» составляют живопись, музыка и поэзия (именно в такой последовательности). Их «субъективная внутренняя сущность» могла соответственно ограничить их материал: сначала краска, звук и, наконец, тот же звук как простое обозначение внутренних созерцаний и представлений. В поэзии звук утратил свое значение[7]. Она способна выразить свой мир лишь с помощью слова. Далее, она может выполнить свое общественное назначение и выразить, мы бы сказали, осмысленно инструментовать — идеологию эпох. Уже благодаря этому литература — как определяет Пьер Машере — отличается от других искусств тем, что имеет общий язык с критикой.

Для полного понимания литературы необходимо привлечь современные знания. И тут возникает вопрос: может ли марксистское литературоведение из системы немарксистского в целом метода исследования литературы заимствовать определенные элементы, ассимилировать их и использовать, органически сочетая со своими методами и не впадая при этом в эклектизм? Следует сразу оговориться, что марксизм не имеет ничего общего с пуризмом, который избегает всяческих контактов с бок о бок существующими с ним и противостоящими ему воззрениями. Следует иметь в виду и то, что смена методов и направлений внутри немарксистской теории литературы закономерна только в том случае, если отвергаемая теория обладает очевидной для всех уязвимостью и если новый метод подтверждает с самого начала право на свое существование объективно действующими, убедительными аргументами. [...]

Следующий за позитивизмом литературно-исторический идеализм вполне обоснованно исходил из того, что позитивизм пытал-

ся обойти и устранить человека как сознательного творца литературных процессов. Другой вопрос, что идеализм потом еще больше отдалился от человека как творца мировоззрений и идей. Структурализм так же представляет собой идеалистическую реакцию на позитивизм. И он мог при своем возникновении опираться на явления, которые до тех пор еще не привлекали внимания. Основы человеческого поведения нельзя объяснить спонтанностью, которой раньше придавалось слишком большое значение. Скорее уже отдельный человек является носителем социальных схем, строительного плана, который затем ложится в основу структурирования творений человеческого духа. В основе отдельного произведения тоже лежит структура, каркас, который очень хорошо можно представить синхронически. И хотя структурализм как учение и метод стремится абсолютизировать синхронию и тем самым обесценивает исторические процессы, в диахронически-историческом процессе все же проявляют и должны проявлять себя моменты синхронии. Структура как явление, могущее быть представлено синхронически, лежит в основе всякого исторического устремления, всякого оформленного мировоззрения, всякой идеологии. В самих диахронических процессах заключено стремление к образованию единых, целостных систем. Подобные структуры, правда, рано или поздно разрушаются под действием вновь возникающих исторических факторов, противоборствующих процессов. Если говорить о структурном единстве натуралистического романа, экспрессионистского театра и прочих явлений литературы, то нельзя упускать из виду, что во всех этих структурах уже в самом начале обнаруживаются элементы, которые приводят в конце концов к их разрушению.

Структура и процесс, таким образом, тесно взаимосвязаны: несмотря на то, что в основе всякого структурализма лежит тенденция к идеализму, понятие структуры позволяет нам глубже проникнуть в сущность диахронических процессов.

Однако обратный процесс — попытки структуралистской в своей основе теории овладеть элементами марксистской методологии — не может дать положительных результатов. Литературоведческие труды Люсьена Гольдмана показывают те пределы, до которых структурализм смог продвинуться в область исторического материализма. Гольдман доходит до того, что прямо связывает экономику и литературу, игнорируя опосредующую роль общественного сознания[8]. Этот «сверхрадикализм» компенсируется, правда, признанием внутренней гармоничности всех истинно великих произведений. Выдающиеся произведения, считает Гольдман, отличаются именно тем, к чему в большинстве случаев оказываются не способны социальные группы — к внутренне связному видению мира[9], которое и служит критерием ценности произведения. В великих произведениях предстает, следовательно, разрешение открытых в обществе социальных проблем, и великая литература становится благодаря этому явлением, выполняющим функцию катарсиса, за счет которого преодолеваются обществен-

ные антиномии. Тем самым теория Гольдмана идет вразрез со всем современным искусством, в котором Адорно, например, усматривал дух негативности. Ведь техника отчуждения Брехта как раз и имеет своей целью изобразить общественные противоречия во всей их обнаженности, не оставляя для обыденного человека возможности примирить в своем сознании противоречия с помощью катарсиса.

Важным моментом структурирования является мера поддержки или отрицания той или иной традиции. Традиция есть не что иное, как способ приятия и организации прошлого в современности. Есть традиции, чья стабильность обеспечивается поддерживаемой и живущей имманентностью содержания, которое своей неослабевающей силой воздействует на современность. Есть, далее, традиции, которые продолжают существовать, несмотря на утрату своего внутреннего содержания, до тех пор, пока не вступают в очевидное для всех противоречие с потребностями общества. Позитивное отношение к наследию может быть вызвано либо пригодностью его в решении задач, стоящих перед современностью и связанных с будущим, либо неприятием современных идей, отвергаемых из страха. Не подлежит сомнению, что застывшие в своем развитии, утратившие внутреннее содержание традиции преобладают над теми, которые воспринимаются и поддерживаются современностью с полным осознанием их значения. Уже 250 лет назад Фонтенель в одном из своих трактатов [10] подчеркнул важнейший момент, который позволяет, не отвергая прогресса, увидеть серьезную трудность, стоящую на его пути: распространению какого-либо нового взгляда препятствует большинство тех, кто находится во власти своих старых мифов, кто из удобства или нежелания самостоятельно мыслить предпочитает катиться по проторенному пути до тех пор, пока победа нового взгляда не станет столь очевидной, что признание его потребует меньших затрат, чем упорствование во взглядах, потерявших авторитет в общем мнении.

Для всякой ли традиции приходит время, когда она должна отмереть? Вспомним о значении античного искусства для многих последующих эпох или о прервавшейся теперь традиции немецкого романа воспитания, в продолжение которой, начиная с «Годов учения Вильгельма Мейстера» Гёте и кончая «Доктором Фаустусом» Томаса Манна, обнаруживались все новые и новые возможности для ее дальнейшего развития и обогащения.

С другой стороны, в наши дни пробудился интерес к явлениям прошлого, которые либо оставались вовсе не замеченными в истории, либо, пережив временный успех, потом надолго были преданы забвению. Так обстояло дело с Клейстом, Бюхнером, с «Жаком-фаталистом» Дидро, к которым признание пришло уже во второй половине XX века, по прошествии полутора столетий. Еще более примечательным представляется случай с испанским поэтом Гонгорой, который дважды пережил возрождение и которого ближайшие потомки оценивали положительно, а более

поздние — негативно. Наивысшее признание Гонгора получил у своих современников, это отношение к нему сохранялось и в ближайшие десятилетия вплоть до конца XVII века. Затем наступил период отчуждения, продолжавшийся свыше столетия, и только в 20-е годы нашего века слава поэта вознеслась подобно восставшему из пепла фениксу.

Возрождение интереса к произведениям прошлого все же предполагает у последующих поколений восприимчивость, которая предопределяется их собственными, актуальными для них проблемами. Обнаруживаемое в воспринимаемом произведении соответствие современным проблемам открывает перспективы нового его истолкования. Вопрос лишь в том, в какой мере при этом возможно приближение к произведению и возможен ли более высокий уровень его понимания. Является ли последняя найденная перспектива гарантией прогресса в его истолковании? Возникая в рамках общего смыслового контекста современности, новая оценка произведения с особой легкостью признается окончательной, как если бы исторический процесс оценки на этом завершился. Перед рецептивной эстетикой [11], таким образом, встает дилемма: либо временна́я цепь восприятий составляет бесконечную смену перспектив, либо каждое восприятие стремится к исчерпывающему пониманию, достижение которого в соответствии с понятиями рецептивной эстетики просто невозможно. Окончательное и полное истолкование содержит в себе лишь сам интерпретируемый текст. Все, что остается при этом открытым для интерпретации («множественность смыслов»), можно только описывать, истолковывая, но нельзя полностью истолковать.

Таким образом, единственным опорным моментом рецептивной эстетики является представление о цепочке аппроксимативного движения, тянущейся от одной рецепции к другой и представляющей собой бесконечное приближение к произведению.

Несмотря на это рецептивная эстетика как учение заслуживает признания, ибо она ставит предел произвольным литературно-историческим оценкам. [...]

Теория восприятия на деле исходит из того, что произведения не покоятся в самих себе, а имеют характер сообщения, что они обращены к людям и, следовательно, требуют адресата и потому могут быть предметом «присвоения» современников и потомков.

Подобные взгляды с некоторых пор высказываются многими исследователями. Эгон Хасс в работе о проблеме ценности, появившейся в 1959 году, подчеркивает, что литературное произведение в главной своей сущности не есть нечто безусловно существующее в самом себе, но является предметом эстетического восприятия. Уже в 1960 году Ролан Барт сетовал на то, что, хотя повествовательное произведение передается неким субъектом и воспринимается реципиентом, литературная теория несправедливо занималась только автором произведения [12].

Подобные высказывания, собственно, получали обывательскую

трактовку: все оценки основаны-де на чистом субъективизме. Остается только одно: терпеливая историческая реконструкция, по отношению к которой последующие интерпретации оказываются «анахроническими». Подобных взглядов придерживается американский исследователь Робертсон, который считает современную интерпретацию произведений прошлого смертным грехом по отношению к историческому духу.

Известно, что в основе литературоведческой рецептивной эстетики лежит образец лингвистической теории коммуникации. Насколько глубокий интерес могла вызывать связь между литературоведением и лингвистикой, показывает выдвинутая в 1968 году Роланом Бартом гипотеза о том, что повествовательное произведение есть не что иное, как большая фраза, а всякая фраза, в свою очередь, — набросок рассказа [13].

Лингвистическая модель теории коммуникации и ее соотношение с рецептивной эстетикой описывались в последнее время очень часто. Если я здесь и возвращаюсь к общеизвестным положениям, то только для того, чтобы напомнить об исходном пункте, которому уделяют недостаточное внимание.

Речевой акт понимается как целенаправленный процесс: он есть сообщение, которое предполагает адресата. За речью следует ответная речь (реплика), за вопросом — ответ, за обращением — отклик. Речь, таким образом, развертывается в разговор, который и является ее непосредственной целью. Исключение, по-видимому, представляет приказание, допускающее ответ в форме простого, бессловесного исполнения. С речью связывается ситуация диалога. Даже в монологе можно различить самораздвоение в виде двух голосов. В древней драме он был связан с теорией двуединой души. [...]

Говоря о рецептивной эстетике, следует учесть также и введенное Яуссом понятие «горизонт ожидания» [14], поскольку полагают, что им можно оперировать как критерием оценочного подхода к произведению Понятие говорит само за себя. Каждая эпоха в силу закрепленного в ней опыта исходит из того, что и вновь возникающие произведения должны подтверждать этот опыт. Теоретически здесь можно представить три случая возможной оценки произведения

1. Горизонт ожидания не достигается. Произведение остается за порогом и может быть оценено только негативно.
2. Горизонт ожидания исполняется.
3. Горизонт ожидания превосходится.

Оба последних случая предполагают возможность позитивной оценки.

Исполнение горизонта ожидания происходит часто уже в тех случаях, когда произведения по крайней мере удовлетворяют современное им поколение. Позитивную оценку вызывали творчество и личность Вольтера, который до самой смерти служил мерилом для своего времени. Даже когда его теории конкурировали с более прогрессивными, Вольтер оставался Вольтером.

Превышение ожидания — это такой критерий, которому удовлетворял, например, Андре Жид. Границы служили ему лишь для того, чтобы переходить через них. Он считал, что художник не должен следовать тенденциям своего времени, но обязан преодолевать эти тенденции, что значило выходить за пределы данного времени.

Во всем многообразии случаев с превышением горизонта ожидания все же превалируют произведения, которые следует оценивать негативно. Само по себе движение времени еще не гарантирует прогресса человеческих творений; последний возможен только вместе с прогрессом эпохи.

Обратимся снова к французскому Просвещению. За коммунизм, идеалы которого превосходили цели Просвещения и революции, ратовали три писателя, из которых ни один как художник не мог претендовать на высокий ранг: Мелье, Морелли, Дешан [15]. Нескончаемая на протяжении XVIII, XIX и XX веков цепь утопических романов образует «сублитературу», которая в качестве таковой должна и оцениваться. Предвосхищение будущего здесь представляет собой, как правило, способ отстраниться от воспроизведения современной действительности, а не преодоление ее.

Следовательно, на самом деле остается только одна возможность для позитивной оценки произведения — исполнение горизонта ожидания. Самое, быть может, значительное произведение раннего средневековья, старофранцузская «Песнь о Роланде» повсеместно удовлетворяла ожидания своей эпохи. Здесь законы феодализма обнажаются в исключительной ситуации; незабываемые сцены, которыми насыщено действие поэмы, позволяют судить, какого драматизма был исполнен тот, ушедший в прошлое, мир, какое в нем, несмотря на этот драматизм, обнаруживается единство человека и мира и какое глубокое выражение получило в поэме историческое содержание той эпохи. Подобное произведение, связанное со своим временем и одновременно перешагнувшее границы своего времени, обретает действенную силу и сохраняет ее вплоть до нашей современности и для будущих поколений.

Все вместе взятое позволяет сказать, что горизонт ожидания хотя и служит критерием оценки произведения, но такая оценка зависит еще и от других факторов помимо этого критерия.

Независимо от позитивной и негативной оценки произведения существует проблема позитивного, утверждающего, или негативного отношения самих произведений к действительности, с которой связаны их авторы. Позиция автора по отношению к действительности не может быть критерием ни для позитивной, ни для негативной оценки произведения. Если вспомнить о том, что рассматриваемые Гегелем виды искусства почти все носили утверждающий характер, что эти искусства по большей части утверждали прошлое или настоящее и нередко оправдывали изображаемую в них действительность, заслуживает внимания тот факт, что все эти искусства Гегель считал достоянием прошлых эпох. «Мы не

считаем больше искусство той высшей формой, в которой осуществляет себя истина»[16], — так оценивал Гегель современность. Тем самым он провел необходимую черту, которую сам не смог переступить. О возможности негативной, в основе своей деструктивной позиции современного искусства в гегелевскую эпоху вообще еще не догадывались. Обе позиции — охарактеризованного Гегелем искусства и современного искусства — вместе взятые отражают закон развития искусства, которое переходит от утверждения к отрицанию. Пока литература и искусство еще не исчерпали дух своей эпохи, совершенно естественно было, что они исходили из приятия смысла этой эпохи. Но когда разгорается борьба между старыми и новыми, зарождающимися, общественными силами, то литература неизбежно выступает против господствовавших до того социальных сил, на стороне новых сил общества. И бесспорно, что в такой ситуации истинное искусство не может ни скрыто, ни открыто становиться на сторону реакции. Случаи с Адальбертом Штифтером и Достоевским нетипичны; и здесь и там была налицо особая позиция по отношению к магистральному направлению современной им литературы.

Направленность произведения определяется его объективным содержанием. Субъективная позиция автора не играет или почти не играет здесь существенной роли. Это показывает проанализированная Марксом и Энгельсом позиция Бальзака, противоречие между реакционными взглядами автора и прогрессивным в основе характером его произведений[17].

То, что здесь говорилось о направленности произведения, еще не оправдывает так называемую «тенденциозную» литературу XIX века. Маркс и Энгельс оценивали ее как попытку с помощью откровенной тенденциозности «восполнять в своих произведениях недостаток дарования»[18]. Отстаиваемая в произведении тенденция, как бы она ни была значительна сама по себе, производит не больший эффект, чем лишенная всякой художественности прокламация или простое декларирование принципов.

В наше время идею общественного долга писателя, его «ангажированность», пытался обосновать Ж.-П. Сартр. Если ангажированность означает собственно чувствительность автора к большим вопросам общественной жизни, принимаемой или отрицаемой им, то тогда почти вся литература является ангажированной, так как любое произведение по-своему воздействует на общество. Между тем Сартр, несомненно, хотел утвердить ангажированность не в таком широком смысле. Он имел в виду неизбежную для литературы наших дней борьбу с общественным устройством, враждебным человеческому предназначению и подлежащим изменению. В таком же направлении развивал идею негативности всего искусства (читай: всего современного искусства) и Т. В. Адорно.

Вопрос об отношении искусства и в особенности литературы к действительности, то есть к человеческому миру и общественной среде, был, строго говоря, поставлен лишь в XIX столетии. Уже в начале XX столетия возникло эстетическое учение, решившееся

полностью разорвать связь искусства с действительностью. Под быстро обветшавшим лозунгом «искусство для искусства» еще и теперь продолжает существовать формалистическое направление, которое пыталось признавать за искусством только его собственную действительность, действительность искусства. Истоки этой теории можно обнаружить в учении Канта о незаинтересованности искусства и его восприятия. Примечательно, что и кантианец Шиллер как будто объявляет себя сторонником этой доктрины, когда, например, пишет: «...настоящая тайна искусства мастера заключается в том, чтобы формою уничтожить содержание; и тем больше торжество искусства, отодвигающего содержание и господствующего над ним, чем величественнее и соблазнительнее содержание само по себе, чем более оно со своим действием выдвигается на первый план или чем более зритель склонен поддаться содержанию. Душа зрителя и слушателя должна оставаться вполне свободною и не пораненною; она должна выйти из заколдованной сферы художника столь же чистою и совершенною, как и из рук бога или творца»[19]. На самом же деле Шиллер, конечно, был меньше всего формалистом. С понятием формы он связывал национально-педагогические задачи, для осуществления которых хотел воспользоваться формообразующими силами искусства и поэзии.

Киркегор был первым, кто сделал саморефлектирующую эстетическую позицию предметом блистательного описания. Сыновняя ненависть к Гегелю и к его всеобъемлющей системе вынудила его погрузиться в уединение, в котором его гений оказался перед выбором. Эстетическое состояние, подлежащее преодолению, но, по-видимому, так до конца и не преодоленное Киркегором, должно было стать одной из стадий на его жизненном пути и навсегда сохранило свою притягательную силу вопреки намерению сделать окончательный выбор в пользу нравственности и религии[20]. Своевластие эстетической сферы превращается в мировоззрение, в последовательно проводимую специфическую жизненную позицию. Жизнь становится свободной игрой фантазии с различными возможностями, которые так и остаются, однако, невоплощенными. Это относится, например, к соблазнителю Дон Жуану, предпочитающему неизменное состояние эйфории и смену переживаний постоянству. Его любовь дробится на множество любовных приключений, и именно это позволяет ему не поступиться цельностью и исключительностью своего существа. Жизнь на этой ступени обретает органическую целостность, которая под давлением этического и религиозного выбора уплотнилась бы до точки, до мгновения.

Эстетический формализм получил позитивное истолкование лишь на рубеже последних веков в «Эстетике» Кроче. Это произведение служит ключом к современной поэзии. Кроче, в частности, писал, что в чистой поэзии (poesia pura) язык завершается, тогда как со своей стороны он может быть определен как незавершенная поэзия. Поэзия в своей сущности — феномен выраже-

ния, в котором проявляется целостность человека. В этой связи выступление Кроче против искусства барокко было актуальной попыткой осудить его как искусство, сводящее человеческую сущность к простому выражению эротической чувственности.

Когда Карл Фосслер представлял монолог как прообраз поэзии, то он мыслил совершенно в духе «эстетики выражения» Кроче. Целостное поэтическое выражение реализуется в целостном же переживании; оно не требует ответа. Оно сопротивляется искусственному делению литературы на жанры. Понятие жанра можно использовать в литературоведческом обиходе, равно как и прочие вторичные, маргинальные замечания о литературе, не затрагивающие ее сущность, а касающиеся внешних признаков и оставляемые в арсенале позитивизма. Этой лазейкой, которую Кроче открыл позитивизму, он сам пользовался не раз в своей многоаспектной, перегруженной деталями «Эстетике».

Отвергая жанры, полагает Т. В. Адорно, Кроче перенес положения философии номинализма в область поэтики[21]. Но жанры, продолжающие существовать вопреки всему, были только отброшены им, но не уничтожены.

Эстетика Кроче сводится к имманентной интерпретации произведения. Она упускает из виду, что каждое произведение оказывается встроенным в мир литературы, образуемый совокупностью всех прочих произведений, что сравнение, хотя оно само еще и не представляет собой оценку произведения, является предпосылкой каждого суждения. Сторонники имманентной критики со своей стороны считают, что нормативная критика совершает насилие над конкретным текстом, ибо судит о том, что сказано в произведении, исходя из того, что должно было или могло быть в нем сказано. На это обычно возражают, что чистое описание произведения способно породить лишь его копию. Такой критике, которая растворяется в разбираемом ею произведении, лучше уж предпочесть само произведение в его подлинности.

Кроче был кумиром колебавшейся между фашизмом и консерватизмом интеллектуальной прослойки крупной буржуазии, которая с ее неразрешимыми противоречиями хваталась как за спасительную соломинку за учение, абсолютизировавшее искусство. При этом все-таки еще сохранялась ориентация на Малларме, понимание самоироничной поэзии Ариосто. Это был еще сравнительно высокий эстетический уровень, последующая же буржуазия с ее ориентацией на массовое потребление, с прагматизмом, порожденным страхом, обнаружила уже глубокую деградацию. Вопреки всему, что выдвигалось против Кроче и что еще можно было бы выдвинуть, его исчезновение с духовного горизонта итальянцев свидетельствует о снижении культурного уровня, что можно констатировать, впрочем, применительно и ко всем остальным странам Запада.

Пониманию того, что у искусства есть своя техническая сторона, учились не у Кроче, а скорее у русских формалистов. Они первыми предприняли попытку чисто синхронического подхода к

литературе. «В поэтической речи звук вступает в четко отграниченную область сознания». Поэзия — это игра с языком, вариант языка. Посредством метафоры восстанавливается первородное ви́дение вещей человеком[22]. Все идеологические процессы, которые можно обнаружить в литературе, сближают литературный продукт с продуктами обыденного сознания. По сути же своей искусство отлично от жизни, ему безразличен цвет флага, развевающегося над крепостными башнями человеческих городов. Роман Якобсон шел еще дальше, утверждая, что обвинять поэта в чувствах и идеях так же абсурдно, как абсурдна позиция средневековой публики, которая набрасывалась на исполнителя роли Иуды.

Впрочем, в конце концов формалисты восстановили в правах и диахронию, но ограничили ее сугубо внутрилитературной сферой. Они признавали противоборство различных форм, стилей, поэтических концепций — борьбу старого с новым и постепенную автоматизацию нового. Такие процессы, неточно названные «эволюцией», не имели ничего общего с представлением о более или менее целесообразном развитии[23]. Это были своевластные процессы, не зависящие от тех, кто их осуществлял, подобно тому как в лингвистической теории Жильерона и Вартбурга борьба слов, их внутренняя жизнь, предопределяющая поражение или победу одного слова над другим, разыгрывалась словно бы сама по себе, независимо от воли говорящего.

На более высокую ступень эстетико-поэтический формализм поднялся благодаря великому поэту П. Валери[24], согласно которому суждение о произведении может вытекать только из самого произведения. Поэт как человек, считал Валери, словно бы объят поэзией, в которой открывается сверхчеловеческая сфера. Отсюда оставался уже лишь шаг до теории «дегуманизации», в чем Ортега-и-Гассет стремился увидеть не признак, а знак современного искусства[25]. Примечателен также, по мнению Блуменберга и Яусса, отказ Валери от философии как от пустой манипуляции словами и понятиями[26]. Продуктивная же функция поэтического искусства, поэзии ведет к расширению восприятия благодаря не замечавшимся ранее или видевшимся иначе вещам. Валери полагал, что тем самым следует за великим поворотом в современной науке. Вместо способности к познанию он стремился осмыслить способность человека творить и производить. Этот отказ от познавательной функции, сводившийся к радикальному антиплатонизму и признававший лишь действенное начало в искусстве, на практике вылился в параллель к предфашистским теориям, чего Валери, конечно же, не хотел и о чем он даже не подозревал.

Затянувшаяся история формализма нашла свое завершение со второй мировой войной. Однако реакция на него дает о себе знать и по сегодняшний день. Так, возникла социология литературы, которая с крайним радикализмом заменила качественный анализ количественным.

Эта теория исходит из упрощенных и огрубленных представле-

ний о марксистской литературной науке. Социологи литературы согласны с тем, что литература отражает общество, но при этом умалчивают, какие именно движущие силы и моменты общественной жизни отражаются в ней и как. Они признают детерминированность общества производственными отношениями, однако связь этих отношений с производительными силами, по их мнению, остается скрытой. Если даже закрыть глаза на эти непозволительные упрощения, то уж вовсе ничего общего с марксизмом не имеет положение о том, что литературу будто бы можно определить через одно только содержание, когда проблемы формы, отрываемой от содержания, стыдливо отдаются на откуп «художественной реакции». «Содержание» в чистом виде легче обнаруживается не в большой литературе, а в массовой беллетристике. Американский социолог Лоуэнталь и его школа фактически исходят из противопоставления «литературной литературы» и литературы массового потребления. По подсчетам, сделанным Эскарпи, к высокой литературе предрасположена только десятая часть читателей. Ученики Лоуэнталя последовательно занимаются лишь массовой литературой, ибо они не далеки от того, чтобы объявить читателя серьезной литературы в какой-то мере ущербным. Этот читатель, по их мнению, есть негипичное, неактивное, асоциальное, не пригодное к борьбе за место в обществе существо, чуждое «американскому образу жизни». В массовой же литературе, полагают они, общественные связи лежат на поверхности.

Эскарпи не слишком далек от подобных теорий, когда задается вопросом, в чем, собственно, состоит отличие гениальных произведений от остальной литературы. В их непреходящей ценности? Но ведь со временем устаревают все произведения, если не через столетия, то через тысячелетия. Против подобного выравнивания литературы можно возразить, что между произведением, способным удовлетворить едва ли одно поколение, и произведением, переживающим два столетия и более, различие не только количественное, но и качественное.

По отношению ко всем подобным теориям правомерно поставить вопрос: cui bono?[27] Искусство всегда представляет собой некое сообщение. Но для чего нужна сомнительная, представляющая хотя и непосредственную, но скверную копию общественной действительности литература, если эту действительность так же непосредственно, но гораздо достовернее отражают история, социология, политическая экономия? С утратой специфических признаков искусства литература, ориентированная на воспроизведение внешнего социального аспекта жизни, становится просто тавтологией. Прав английский ученый Ричард Хоггарт, когда говорит, что писатель, находящийся в состоянии духовного напряжения, способен намного точнее, чем социолог, уловить моменты, высвечивающие особенные, значимые, глубинные общественные взаимосвязи. Литература полезна социологии в том случае, если она предлагает ей не копию, а указывает, в каком направлении социология может обогатить свои представления о действительности.

Впрочем, непосредственное изображение данной общественной действительности только в редкие исторические мгновения становится судьбой литературы. И дело не в том, что великие переломы истории словно бы сами по себе обеспечивают прорыв новых общественных сил в литературу. В начале французской и русской революций продолжала существовать предреволюционная литературная практика. Это в особенности относится к Франции. Решительный поворот здесь произошел не вместе с буржуазной революцией, а лишь тогда, когда ставшая очевидной капиталистическая практика преградила путь прежней литературе, сделав ее несостоятельной. Только тогда была одержана победа реализма. На смену модели Шатобриана пришла модель Бальзака. Но и начавшаяся с этим революционизация литературы не означала, что отныне она стала довольствоваться простым и как бы само собой разумеющимся отражением пришедших к господству сил. Время безусловного приятия общества прошло. Уже в субъективно-реакционной позиции Бальзака можно было различить нечто вроде «затакта» будущей критики капитализма. Представление о невозможности интеграции человеческой сущности в существующий порядок отличает два больших романа Флобера. Литература начинает осознавать себя как силу, противодействующую существующим условиям, где дают себя знать последствия упадка буржуазного общества, который уже невозможно скрыть. У этого упадка долгая история, и она еще не завершена. Литературные силы, развивавшиеся в течение всего этого времени, в значительной мере стоят под знаком протеста, выступающего в самых различных формах.

В противоположность этому часто утверждают, что господствующий класс постоянно и неизбежно навязывает, сознательно или нет, свои законы литературе. И упадку общества соответствует-де декадентская литература. Как свидетельство этого пессимистического взгляда можно привести множество высказываний. Американский социолог Х. Д. Дункан рассматривает всю современную литературу как порождение господствующего класса. А Энценсбергер говорит, что фабрикация общественного сознания, возведенная в ранг социального института, достигает ныне катастрофических размеров. Наконец, Эдоардо Сангинетти ставит вопрос о том, кому, собственно, служит авангардистская литература. Буржуазию не шокирует ее появление. Этой терпимостью она обеспечивает себе чистую и спокойную совесть. Экстравагантность авангардистского искусства, по его мнению, питает лишь снобизм существующего общества. К подобным выводам пришел Дьёрдь Лукач в своем одностороннем анализе современной литературы, которая в целом была им отвергнута [28].

Однако если смотреть на вещи объективно, то нельзя не признать существование целой фаланги писателей, которая, будучи исполнена духом непримиримости, выступила под знаком ангажированности и протеста. И то, что общество ее терпит, только свидетельствует о его неспособности направлять развитие литера-

туры в выгодном для себя апологетическом духе. Даже там, где эта литература из снобизма играет роль цветка в петлице, сила ее высказывания все же остается неопровержимой. Некоторое время назад по сценам прошла пьеса авангардиста Петера Хандке[29], которая целиком состояла из самых грубых оскорблений публики. Публика не только слушала эти оскорбления, но и рукоплескала. Однако тем самым критическая позиция писателя была лишь еще раз подчеркнута и признана как факт.

Но каким образом литературную продукцию можно отделить от производственных отношений эпохи? Конечно, она зависит от этих отношений и все же способна высказывать и критическое отношение к действительности; она даже бывает вынуждена это делать, если производственные отношения все больше стесняют возможности развития искусства, подавляют его, что является, кстати, одним из свидетельств невозможности человеческого самоосуществления.

Литературный успех не обязательно сопутствует только литературе, подпавшей под влияние истеблишмента. Успех литературного произведения не есть еще подтверждение верно исполняемой службы господствующим классам. Успех не приходит, если искусство не говорит о чем-то таком, что заставляет прислушаться, что электризует людей независимо от их образа мыслей и что превышает кругозор господствующего класса и его обанкротившиеся нормы, в том числе и литературные. Тон задает литература ангажированная, а не прислуживающая.

Сознание отдельных писателей не всегда идет в ногу с современной им литературой. Высокое художественное сознание Брехта, опирающееся на глубокое понимание возможностей литературной формы, все еще остается до некоторой степени исключительным явлением в нашу эпоху. Иную картину дает нам французский «новый роман». В то время как один из его главных представителей, Бютор, признает, что литература способна изменять практику людей, А. Роб-Грийе, собственно изобретатель «нового романа», сомневается в способности искусства оказывать на людей хоть какое-то влияние. Несмотря на это, он обосновывает возникновение «нового романа» необходимостью выйти за пределы бальзаковского опыта.

Создатель театра абсурда Ионеско обнаруживает такое бессилие самокритики, что ее можно истолковать как отказ от критики общества, содержавшейся в его же более ранних пьесах. В привлекательной самой по себе commedia dell'arte «Экспромт Альма» Ионеско сам выходит на сцену, чтобы объясниться со своими критиками. Все три критика, пережевывающие модные лозунги, отзываются на имя Бартоломей. Они пытаются пробудить теоретическое сознание Ионеско. Они преподают ему урок диалектики, суть которой сводится к положению: «все действительное — ложно, все ложное — действительно». Реакции Ионеско на их требования они находят «неслыханно примитивными», при этом они правы в гораздо большей степени, чем автор готов это при-

знать. Ссылка на Аристотеля, к которому апеллирует Ионеско, прижатый к стене своими критиками, кажется им допотопной — намек на антиаристотелевский театр Брехта. К счастью для Ионеско, три Бартоломея ссорятся между собой. В образовавшейся неразберихе запуганный Ионеско вдруг ободряется и наносит критикам ответный удар их же оружием. Философская критика, заявляет он, безнадежно отстала от современной живописи, музыки, физики, математики и истории. Но что противопоставляет Ионеско своим якобы отсталым критикам? — Это «те потаенные желания, те мечты, тот скрытый конфликт», которые, по его мнению, составляют не только основу его пьес, но и всей действительной истории. Это значит, что опора на иррациональное остается последним словом Ионеско, — воистину плачевный вывод для автора, который сумел в свои пьесы вложить такой эпохальный смысл, очевидный и скрытый, который подслушал и выставил на осмеяние буржуазию в ее самых сокровенных ситуациях и обычаях, вплоть до языковых. Автор оказывается глубже в своем творчестве, чем он предстает в своей самозащите.

Если быть снисходительным к такому раздвоению Ионеско, то подобная снисходительность ни в коем случае недопустима по отношению к литературной критике. Для нее недостаточно только видеть пути, ведущие из прошлого в настоящее, она должна улавливать такие аспекты современности, в которых угадываются горизонты далекого будущего. Те, кто сдерживает или произвольно прерывает исторический ход литературы, кто возводит на этом пути баррикады, кто с заранее подготовленными предубеждениями осуждает на небытие целые массивы литературы, те вызывают недоверие и к своим позитивным суждениям. Речь идет не об эклектической всеядности, но о необходимости для исследователя видеть тотальность исторических процессов, о цельности и масштабности его историко-литературных построений. Это, однако, не исключает необходимости предметного ограничения и специализации критики. Исследователь определяет контуры своего предмета, связи которого можно потенциально расширять и углублять во все стороны.

Значит ли это, что в литературной критике любая проблема может возникнуть в любое время? Преимущество той или иной постановки проблемы находится в зависимости от характера и степени ее связей с современностью. Выбор значимого в этом смысле текста еще не равносилен, как говорит Пиццоруссо в предисловии к своему последнему сборнику статей «От Монтеня до Бодлера», выбору текста, показательного с точки зрения его значимости для теории литературы. Последнее означало бы, что исследователь фактически снова вступает на путь нормативной критики, сохранявшей свой авторитет благодаря последователям Аристотеля в период Ренессанса, а по существу и в продолжение всего времени до конца XVIII столетия.

Вместе с тем ни в коем случае нельзя поощрять произвол в постановке вопросов, как это обычно бывает в академическом ли-

тературоведении, где лучшие дарования слишком часто оказываются привязанными к маловажным задачам. Правильная постановка вопроса рано или поздно подтверждается самим ходом истории: она помогает найти ответы на проблемы, оставшиеся неразрешенными, и в ходе разрешения этих проблем подтверждает свою правомерность. С другой стороны, насущные требования современности находят свое подтверждение в том, что и в прошлой истории уже так или иначе разрабатывались проблемы, подводящие к современности.

Таким образом, литературная критика не может молчаливо мириться с любой постановкой вопроса, ибо постановка вопроса, выбор проблемы уже сами по себе представляют первейший и постоянно выдвигаемый на первый план предмет ее исследования. При этом обнаруживается, что литературная критика постоянно ведет двойной диалог: она не только растолковывает голос автора читателю, но и от лица читателя обращается к автору. В соответствии с историчностью литературного феномена претворенное в произведение автора историческое время встречается с ожиданиями читателя, с его представлениями об этом времени.

Что же касается стиля литературной критики, то он не может основываться ни на одном лишь воспроизведении подсмотренных и подслушанных у автора стилевых приемов, ни на наивном, вопрошающем стиле читателя: амбивалентность, многозначность — вот что представляется нам неотъемлемой чертой стиля критики.

КОММЕНТАРИИ

Шарль-Огюстен Сент-Бёв *
(1804—1869)

Ш.-О. Сент-Бёв дебютировал как литературный критик в 1824 г. в газете либеральной ориентации «Глоб», поддерживавшей романтическую школу. Благодаря своим критическим статьям, в особенности рецензии 1827 г. на сборник Виктора Гюго «Оды и баллады», сблизившей его с поэтом, и «Историческому и критическому обозрению французской поэзии и театра XVI в.» (1828), Сент-Бёв быстро стал своим в кругах романтиков, вошел в возглавлявшуюся В. Гюго литературную группу «Сенакль». Все его художественное творчество естественно вписывается в рамки тогдашней романтической литературы (поэтические сборники «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма», 1829; «Утешения», 1830; роман «Сладострастие», 1834). Однако наиболее полное развитие творческое дарование Сент-Бёва все же получило в критике.

В 30-е годы Сент-Бёв собирает материал и читает лекции по истории янсенистского монастыря Пор-Рояль, с которым были связаны такие французские писатели XVII в., как Паскаль, Расин, г-жа де Севинье (его сочинение «Пор-Рояль» публиковалось частями с 1840 по 1859 г.). В 1836—1839 гг. вышли пять томов «Литературных портретов и критических очерков», в 1844 г. — «Портреты женщин», в 1846 г. — «Портреты современников» — книги, в которых получил развитие новый метод Сент-Бёва — метод художественно-биографической критики.

После 1848 г. начался новый период критической деятельности Сент-Бёва. Его критические статьи — «Беседы по понедельникам» — публиковались еженедельно с 1849 до 1852 г. в газете «Конститюсьонель», а с 1852 по 1861 г. — в газете «Монитёр». С сентября 1861 г. в газетах «Конститюсьонель», «Ревю де дё монд», «Ревю контемпорен», «Монитёр» и других вплоть до смерти Сент-Бёва печатаются «Новые беседы по понедельникам». В этих статьях обычно излагались впечатления о прочитанном, заново «открывались» какие-нибудь забытые писатели, комментировались события литературной жизни. Одновременно «Беседы» издавались отдельными книгами, составившими в результате 28 томов (включая 13 томов «Новых бесед»).

Основной пафос этих статей — нравственно-психологическое изучение творчества писателей, которое критик проводил, опираясь не только на историко-биографический материал, но и на свою интуицию художника. При этом Сент-Бёв стремился утвердить в художественной критике принципы естественнонаучного исследования (например, очертить основные «семейства умов»).

Перевод фрагментов из произведений Сент-Бёва выполнен по следующим изд.: «Жизнь, стихотворения и мысли Ж. Делорма» — Poésie complète. Paris, 1908; «Тэн» — Nouveaux lundis. V. 8. Paris, 1867; остальные фрагменты — Critique de Sainte-Beuve/Textes choisis et présentés par G. Corbière-Gille. Paris, 1973. На русском языке, кроме первого фрагмента, публикуются впервые. Тексты сверены Е. П. Гречаной.

* Комментарии составлены Е. П. Гречаной.

ЖІІЗНЬ, СТІІХОТВОРЕНІЯ И МЫСЛИ ЖОЗЕФА ДЕЛОРМА

В 1829 г. Сент-Бев издал сборник стихотворений под именем вымышленного и якобы рано умершего поэта с приложением его «жизнеописания» и размышлений. Книга имела большой успех среди романтиков. Приводимый фрагмент опубликован в разделе «Мысли» под № 17.

ШАТОБРИАН В ОЦЕНКЕ ОДНОГО ИЗ БЛИЗКИХ ДРУЗЕЙ В 1803 г. (Понедельник, 21 июня 1862 г.)

Статья вошла в третий том «Новых бесед по понедельникам». Поводом для написания статьи, из которой взят публикуемый отрывок, послужило письмо от 1803 г. друга Шатобриана Ж. Жубера французскому государственному деятелю графу Л.-М. Моле (это письмо приводится в статье Сент-Бёва).

[1] *...сопоставим с методом г-на Тэна..* — См. о И. Тэне во вступительной статье и соответствующих разделах данной книги. — *40*

[2] *...самым скептическим и уклончивым из критиков...* — В «Дневниках» Сент-Бёва, изданных в 1876 г., имеется следующая запись: «В одной из статей в «Юньоне» (от 1 июня 1855 г.) г. Нетман (французский критик и историк литературы. — *Е. Г.*), высказываясь обо мне в связи с моими беседами, следующим образом оценивает меня: это не просто скептический ум, а нечто большее — это скептическое сердце. В нем нет ни энтузиазма, ни дружеских чувств. Оно тщеславится тем, что никого не любит, никого на свете и т. д.» (Critique de Sainte-Beuve. Paris, 1973. P. 431). — *40*

[3] Абель-Франсуа *Вильмен* (1790—1870) — видный французский историк литературы, возглавлявший кафедру французской литературы в Сорбонне с 1816 по 1830 г. Вильмен, как и Сент-Бёв, много внимания уделял изучению биографий писателей, воссозданию духа изображаемой эпохи, историческому анализу. — *40*

[4] *Феофраст* (ок. 372 — ок. 287 до н. э.) — древнегреческий философ и писатель, автор «Характеров» — сборника, состоящего из 30 кратких характеристик человеческих типов.

Жан де *Лабрюйер* (1645—1696) — автор книги «Характеры и нравы этого века» (1688), включающей перевод фрагментов сочинений Феофраста «Характеры». — *41*

[5] Антуан-Лоран *Жюсье* (1748—1836) — французский ботаник; впервые систематизировал растения, расположив их в виде лестницы, ввел понятие семейства.

Жорж *Кювье* (1769—1832) — французский зоолог; заложил основы сравнительной анатомии и палеонтологии. — *41*

[6] *Люсиль* — сестра Шатобриана, послужившая прототипом *Амели*, героини его повести «Рене», вошедшей в состав «Гения христианства» (1802). — *42*

[7] *У Депрео-сатирика был старший брат, тоже сатирик...* — Старшим братом поэта Никола Буало-Депрео был Жиль Буало (1631—1669), поэт-сатирик и переводчик, член Французской академии; он часто оказывался объектом сатирических выпадов Н. Буало, что послужило причиной длительного разлада между братьями. — *42*

[8] *.был у него и второй брат, каноник...* — Имеется в виду Жак Буало (1635—1716), профессор Сорбонны, автор теологических трудов, каноник парижской церкви Сент-Шапель. — *42*

[9] *Госпожа де Севинье... словно бы раздвоилась в обоих своих детях...* — Мари де Рабютен-Шанталь, госпожа де Севинье (1626—1696), рано оставшись вдовой, посвятила себя заботам о своих детях — Шарле и Франсуазе-Маргарите (в замужестве — г-жа де Гриньян). Письма к дочери составляют важнейшую часть ее блестящего эпистолярного наследия. — *43*

[10] *на пороге великой эпохи..* — «Великой», или «классической», эпохой называют период 1660—1700 гг., время расцвета французской классической литературы — *43*

[11] Луи де *Фонтан* (1757—1821) — писатель и государственный деятель, ректор Парижского университета; был знаком с Шатобрианом еще до революции, но особенно сблизился с ним в Англии во время эмиграции (Фонтан приехал туда в 1797 г.). Фонтан познакомил Шатобриана со своим другом Жозефом *Жубером* (1754—1824), писателем-моралистом, автором изданных посмертно «Мыслей» (1838). Фонтан и Жубер оказали значительное влияние на мировоззрение Шатобриана, во многом поддерживали и направляли его писательскую деятельность. — *43*

[12] *...группа молодых студентов и поэтов в Гёттингене... издававшая «Альманах муз»...* — В 1772 г. (у Сент-Бёва ошибочно — в 1770 г.) в Гёттингенском университете образовалась одна из литературных группировок движения «Бури и натиска» — «Союз рощи», или «Гёттингенская роща» (просуществовала немногим более двух лет). Члены ее издавали журнал «Гёттингенский альманах муз». В этот «союз» входили поэты, увлекавшиеся отечественной стариной, народной поэзией. — *43*

[13] *...во главе с Джефри... которым Джефри руководил.* — Фрэнсис Джефри (1773—1850) — английский литературный критик; в 1802 г. совместно с С. Смитом (публицистом и протестантским теологом) и Г. Бруэмом (ученым и государственным деятелем) основал журнал «Эдинбургское обозрение», ставший влиятельным органом либерально-буржуазного направления, на страницах которого Джефри повел борьбу с писателями-романтиками, в особенности с поэтами «озерной школы». — *44*

[14] *Томас Мур* (1779—1852) — английский поэт-романтик; во время обучения в Дублинском университете (Тринити-колледж) примыкал к тайному союзу «Объединенная Ирландия», который возглавляли братья Томас и Роберт Эмметы.

...один критик весьма справедливо заметил... — Имеется в виду французский критик и публицист Э. Форкад, опубликовавший 15 февраля 1853 г. в журнале «Ревю де дё монд» статью «Томас Мур. Жизнь и творчество». — *44*

[15] *...литературно-критический кружок, сплотившийся вокруг газеты «Глоб»...* — Литературно-философская газета «Глоб» была сначала (с 1824 по 1829 г.) органом так называемых либеральных доктринеров; в 1830—1831 гг. — орган сенсимонистов. Основал ее П.-Ф. Дюбуа (совместно с П. Леру). Поддерживая романтическое искусство, литераторы, объединившиеся вокруг газеты, выступали при этом против подражаний английской и немецкой романтической литературе, против мистицизма за более реалистическое изображение жизни.

...сугубо поэтическая группа «Французская муза»... — В литературную группу, издававшую журнал «Мюз франсез», входили в основном поэты: Э. Дешан, А. Суме, А. Гиро, В. Гюго, А. де Виньи; среди прозаиков следует назвать Ш. Нодье.

...«Сенакль», образовавшийся в 1828 году. — Группа «Сенакль», во главе которой стоял В. Гюго, образовалась в результате идейно-эстетических разногласий среди романтиков, прежде сотрудничавших в журнале «Мюз франсез». «Сенакль» отличался либеральными устремлениями и выступал за более широкую, «земную» основу поэзии, которая бы включала изображение как высокого, так и низкого. В «Сенакль» входили поэты А. Мюссе, А. де Виньи, Ж. де Нерваль, Т. Готье, П. Борель, романисты А. Дюма и Ф. Сулье, Сент-Бёв. — *44*

[16] Марк Фабий *Квинтилиан* (ок. 35 — ок. 96) — древнеримский теоретик ораторского искусства, автор трактата «Об образовании оратора» — учебника риторики. — *45*

[17] Фрэнсис *Бэкон* (1561—1626) — основоположник индуктивного метода, опирающегося на опытные данные. Точное знание фактов было выдвинуто на первый план и философией позитивизма, приверженцем которой в своей литературно-критической деятельности оставался Сент-Бёв. — *45*

[18] Люк де Клапье де *Вовенарг* (1715—1747) — автор книги «Введение в изучение человеческого ума» (1746), в состав которой вошли «Размышления и максимы». Сент-Бёв цитирует фрагмент № 758 из этого раздела. — *45*

[19] *Пока мы не задались... известным числом вопросов...* — См. ниже, в разделах о Тэне и Брюнетьере настоящего издания, идентичный перечень вопросов. — *46*

[20] *...вместо величавых и цельных душ, о которых говорил Монтень...* —

В гл. XVII второй книги «Опытов» Монтень сожалел, что так редко можно встретить «человека» великого в целом, «цельную душу». — *47*

[21] *..хочется воскликнуть, перефразируя древнюю эпиграмму: «О Шатобриан! О Сальванди! Кто из вас кому подражал?»* — Имеются в виду приписываемые александрийскому филологу Аристофану Византийскому (ок. 257—181 до н. э.) слова: «О, жизнь и ты, Менандр, кто из вас кому подражает?»

Нарцисс-Ашиль *Сальванди* (1795—1856) — политический деятель и писатель, автор историко-литературных произведений Сальванди сам сравнивал свой стиль с шатобриановским. — *48*

[22] *...с г-ном Литтре, проясниВшим и усовершенствовавшим метод Огюста Конта?* — О. Конт (1798—1857) — один из основоположников философии позитивизма. Его идеи получили широкую популярность главным образом благодаря изложению их в сочинениях Эмиля Литтре (1801—1881) — французского философа и филолога. После эволюции Конта к религиозному мистицизму Литтре стал фактическим главой позитивистского движения во Франции. — *48*

[23] Филипп *Кино* (1635—1688) — видный драматург второй половины XVII в., автор комедий и трагедий, а впоследствии либретто к операм Ж.-Б. Люлли. Галантный, прециозный стиль Кино вызывал нападки Н. Буало, бывшего врагом прециозности.

Бернар ле Бовье де *Фонтенель* (1657—1757) — публицист, ученый и поэт. В «споре древних и новых» он выступал оппонентом Буало на стороне «новых», отстаивая мнение о превосходстве новой литературы над античной. К тому же Фонтенель всегда тяготел к прециозности, столь ненавистной Буало.

Жозеф де Местр (1753—1821) — писатель, отвергавший с позиции католицизма и монархизма наследие французских просветителей.

Шарль Форб *Монталамбер* (1810—1870) — публицист, оратор и государственный деятель, пэр Франции. Апологет католической религии; написал ряд книг о жизни христианских подвижников. — *48*

Г-Н ДЕ ФЕЛЕЦ И О ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ В ЭПОХУ ИМПЕРИИ

(«Беседы по понедельникам», 25 февраля 1850 г.)

Статья включена в первый том «Бесед по понедельникам». Поводом к ее написанию явилась смерть Шарля-Мари Доримона, аббата Фелеца (1767—1850), литератора, члена Французской академии, одного из защитников традиций классицизма во французской литературе.

ТЭН

(«Новые понедельники», 30 мая 1864 г.)

Статья включена в восьмой том «Новых бесед по понедельникам»

[1] *«Человеческий дух... направляется обстоятельствами, подобно реке»* — цитата из статьи И. Тэна «Г-жа де Лафайет», вошедшей в его книгу «Критические и исторические опыты» (1858). — *49*

[2] *«Принцесса Клевская»* (1678) — роман г-жи де Лафайет, единственный в XVII в. образец психологической прозы. Тэн в своей статье («Г-жа де Лафайет») пытался доказать абсолютную закономерность появления такого романа в ту эпоху. Его детерминизм был неприемлем для Сент-Бёва, убежденного в решающей роли неповторимой творческой индивидуальности. — *49*

[3] *«Поль и Виргиния»* — произведение Ж. А. Бернардена де Сен-Пьера (1737—1814); опубликовано в 1787 г. — *49*

[4] «Частица божественного духа» (лат.) (Г о р а ц и й. Сатиры. II 2, 79).—*50*

МЫСЛИ И МАКСИМЫ

Дневниковые записи Сент-Бева издавались и при жизни критика и после его смерти под различными названиями: «Мысли», «Фрагменты», «Максимы» и т. д., часть их была включена в некоторые издания «Литературных портретов» и «Бе-

сед по понедельникам». Публикуемые первые три фрагмента входят в книгу «Максимы», изданную в 1852 г.

ИЗ «ДНЕВНИКА»

В 1926 г. были опубликованы ранее не изданные дневники Сент-Бёва под произвольным названием «Мои яды»: основанием для такого названия послужили строки, предпосланные Сент-Бёвом своему дневнику, где он писал о «неразбавленных и часто ядовитых красках», которыми пропитаны его записи: «...стоит их немного разбавить, и они станут оживляющими красками».

[1] Юлиана фон Витингоф, баронесса фон *Крюднер* (Крюденер) (1764—1824) — писательница и проповедница; уроженка России. С 1789 по 1791 г. жила во Франции. Автор романа «Валерия» (1803) и нескольких повестей в духе Б. де Сен-Пьера и Шатобриана; увлекалась мистицизмом.

Эмилия ван Зейлен *де Шарьер* (ок. 1740—1805) — писательница; родилась в Голландии, жила в Швейцарии. Автор нескольких романов на французском и немецком языках. Наибольшим успехом среди современников пользовался роман «Письма из Лозанны» (1786). — *52*

[2] *В Париже настоящая критика рождается из бесед...* — С XVII в. салоны во Франции стали средоточием литературной жизни, на их суд выносились произведения часто еще до опубликования. Салоны и кружки процветали и в XIX в. Тон беседы доминирует и в книгах Сент-Бёва; они, как заметил М. Пруст, «похожи на анфиладу комнат, в которые автор пригласил различных гостей, расспрашивая их о тех людях, с которыми они были знакомы» (P r o u s t M. Contre Sainte-Beuve. Paris, 1954. P. 143). — *52*

[3] *Пусть Боссюэ и вправду женился...* — Жак-Бенинь *Боссюэ* (1627—1704) — епископ, знаменитый церковный оратор. О том, что он, вопреки католической религии, в молодости женился и скрывал свой брак, пишет Вольтер в «Веке Людовика XIV».

...пусть Орлеанская дева вовсе не была сожжена... — таким предположением заканчивается сатирическая поэма Вольтера «Орлеанская девственница» (1735). — *53*

Якоб Гримм *
(1785—1863)

Я. Гримм — крупнейший немецкий филолог XIX в., основоположник сравнительно-мифологической школы в изучении истории культуры и германистики. Юрист по образованию, ученик Ф. К. Савиньи (1779—1861), главы исторической школы права, в рамках которой филология играла вспомогательную роль, Я. Гримм не просто вывел германскую филологию из того подчиненного положения, какое она занимала в этой школе, но значительно расширил ее границы, включив в ее пределы сравнительное языкознание, историю германских племен и народов, их этнографию, быт, обычаи, правовые отношения; источниковедение и историографию; поиски, издание и историческое объяснение всевозможных памятников отечественной словесности, а также германскую и сравнительную мифологию, разнообразные области фольклора.

Братья Гримм, Якоб и Вильгельм, разыскали, издали, перевели и прокомментировали многие памятники германской, романской, скандинавской старины (в том числе «Песнь о Хильтебранте», «Немецкие преданния», «Датские героические песни», «Песнь о Роланде», семь томов «Древностей германского права» и т. д.); национальным и мировым достоянием стали собранные и частично обработанные ими «Детские и семейные сказки» (т. 1—3, 1812—1822). В 1826—

* Комментарии составлены А. А. Гугниным.

1837 гг. Я. Гримм написал четыре тома «Немецкой грамматики», заложив тем самым прочный фундамент исторического исследования германских языков. С 1838 г. и до конца жизни братья Гримм неустанно трудились над созданием универсального по своему замыслу «Словаря немецкого языка», одного из самых основательных во всей мировой лексикографии. Первый том словаря вышел в 1852 г. (последний, 380-й выпуск, был издан уже в ГДР в 1961 г.).

НЕМЕЦКАЯ МИФОЛОГИЯ

«Немецкая мифология», написанная Я Гриммом и впервые изданная в 1835 г., представляет собой гигантский труд по реконструкции немецкой мифологии как самостоятельной части единой германо-скандинавской мифологии, воспринимаемой в ее историческом развитии и в сопоставлении с мифологиями многих европейских и азиатских народов.

Сравнительно-мифологический метод постижения истоков и специфики народной культуры и национального духа, разработанный Я. Гриммом, во многом связан с идеями романтического универсализма и романтического синтеза, к романтизму восходит также концепция народа и некоторая идеализация языческой (дохристианской) эпохи.

Публикуемое «Предисловие» написано Я. Гриммом ко второму изданию «Немецкой мифологии» в 1844 г. Перевод на русский язык осуществлен по изд.: Grimm J. Deutsche Mythologie. Frankfurt-am-Main; Berlin; Wien, 1981. Bd. 1. S. VI—XLI. Сверен А. В. Назаренко. На русском языке публикуется впервые (в сокращенном виде).

Переводчик выражает глубокую благодарность О. А. Смирницкой за ценные консультации по реалиям скандинавской мифологии и А В Назаренко, уточнившему некоторые античные и библейские реалии.

[1] *...не дошла ни одна эдда...* — Я. Гримм подразумевает древнегерманские мифологические песни, дошедшие лишь в древнеисландском варианте («Старшая Эдда» и др.). — *54*

[2] Я. Гримм считает, что римская христианизация Германии повинна в том, что континентальные германцы по существу не сохранили записей крупных памятников своей языческой мифологии. — *55*

[3] *Иордан* — готский историк VI в.; наиболее значительное сочинение — «О происхождении и деяниях гетов» (551), содержащее ряд ценных сведений о древних германцах и о славянах.

Павел Варнефрид *Диакон* (ок. 725 — ок. 800) — италик-лангобард, крупнейший историк VIII в., автор «Истории лангобардов». — *55*

[4] *...духовные писатели...* — Имеются в виду ученые монахи, писавшие на латинском языке — *55*

[5] *Саксон Грамматик* (1140 — ок 1208) — датский хронист-летописец. Я. Гримм имеет здесь в виду его труд «Деяния датчан» (оконч. в 1208 г., опубл в 1514 г.), включивший в себя многие германские и скандинавские сказания — *55*

[6] «*Вальтарий*» (ок. 930) — латинская героическая поэма, сочиненная монахом монастыря Санкт-Галлен Эккехардом (910—973).

«*Руодлиб*» (середина XI в.) — латинская рыцарская поэма, написанная в монастыре Тегернзее.

Ноткер Губастый, или Немецкий, (952—1022) — учитель монастырской школы в Санкт-Галлене, переводивший греческих и латинских авторов на немецкий язык; случаи использования рифмы у Ноткера не столь часты. — *55*

[7] Речь прежде всего идет о римском историке Публии Корнелии Таците (55—120), которому принадлежит сочинение «О происхождении германцев и местоположении Германии» (чаще употребляется сокращенное название «Германия»). Четвертая глава «Немецкой мифологии» Я. Гримма называется «Храмы и алтари», шестая — «Боги». Для обеих глав описание Тацитом нравов и языческих верований древних германцев явилось важнейшей основой. — *55*

[8] *Туисто* — земнородный бог германских племен; *Манн* — сын его, прародитель и праотец германцев; *Алки* — божественные близнецы в германской ми-

фологии, сопоставляемые с Диоскурами в греческой и римской мифологиях. Все вышеназванные языческие германские божества упоминаются Тацитом. Вместе с тем в «Германии» (гл. 9) Тацит упоминает, например, в качестве германских богов Меркурия, Геркулеса и Марса. — *55*

[9] *Нертус* (Нерта) — упоминаемая Тацитом богиня растительности, плодородия, возможно, богиня земли; *Веледа, Алирупа* — Я. Гримм рассматривает происхождение, культ и функции этих божеств в гл. XVI («Мудрые женщины»), сопоставляя их со скандинавскими вёльвами и норнами; *Танфана, Хульдана* (Хлудана) — происхождение и функции этих древнегерманских божеств рассматриваются в гл. XIII («Богини»). — *55*

[10] Названия трех германских племен восходят к Тациту; город *Асцибургий*, по свидетельству Тацита, основан Одиссеем. — *55*

[11] *Водан* (Вуотан, сканд. Один) — первоначально повелитель душ умерших, позднее становится всевластным верховным богом; *Донар* (Тор) — бог грозы, властелин над земной жизнью и смертью; *Фрейя* (Фрия, сканд. Фригг) — богиня плодородия и любви, спутница бога бури, позднее супруга Водана и божественная мать асов — молодых богов, воплощающих небесные силы (в отличие от ванов — первоначальных божеств света, к которым относились Фрейя и Фреир); *Сакснот* — древнесаксонский бог войны, соответствующий общегерманскому Циу (Цио, Тиу, Тюр) — первоначально богу света, затем богу войны, сопоставляемому с Марсом (а этимологически — с Зевсом). Я. Гримм (т. 1, гл. IX) пишет, что дословно Sahsnôt по-латыни означает gladii consors, т. е. «общий меч». — *55*

[12] Готская письменность появилась в IV в. после изобретения готским епископом Ульфилой готского алфавита. Массовая христианизация готов проходила в V в. — *55*

[13] «*Муспилли*» (ок. 830) — поэма о Страшном суде, написанная аллитерационным стихом на баварском диалекте.

Abrenuntiation (abrenunciatio) — старосаксонская формула отречения от языческой веры (VIII в.): «Я отрекаюсь от Донара, Водана и Сакснота и всех нечистых сил, иже с ними».

Мерзебургские заклинания (X в.) — старинные языческие заговоры на освобождение из плена и против хромоты коня, сложенные аллитерационным стихом и отражающие мифологические представления германцев дохристианской эпохи. — *55*

[14] *Фол* (д.-в.-н. Палтар, сканд. Бальдер, Бальдур) — божество, воплощающее доброе начало (невинность, красоту, доброту, мудрость); будучи по воле матери богов неуязвимым, он все же погибает от руки брата Хёдура, направляемой волей злого Локи, постоянного врага Бальдура; братья Бальдур и Хёдур — это Алки (см. выше, комм. 8); *Фро* (Фреир) — древнегерманский бог мира и плодородия; *Фроува* (Фрея) — в южногерманских верованиях богиня, идентичная Фрейе (сканд. Фригг — см. выше, комм. 11). Я. Гримм в гл. XIII «Немецкой мифологии», подробно выясняя различие богинь Фригг и Фрейи, приходит к выводу, что они сопоставимы с Герой и Афродитой; *Фолла* — сестра Фрейи (Фригг). — *56*

[15] *Эльбы* (альпы, англ. эльфы) — духи, согласно народным поверьям живущие в глухих лесах. Английскую форму «эльфы», этимологически соответствующую немецкой форме «альпы», ввел Л. Виланд при переводе комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» — видимо, это и имеет в виду Я. Гримм, говоря о «насилии над немецким языком». Но форма, введенная Виландом, стала все же более употребительной. См. об эльбах подробнее гл. XVII «Немецкой мифологии». — *56*

[16] *Хольда* (Хульда, госпожа Холле) — обозначение богини Фрейи в Тюрингии, Гессене и Тироле, с госпожой Холле (Венерой) связана и знаменитая легенда о Тангейзере; *Берта* (Берхте) — богиня, почитавшаяся в Швабии, Баварии, Эльзасе, Швейцарии и Австрии, имеет общие черты с Фрейей и Хольдой; *Фрика* — Я. Гримм считает, что это прозвище Хольды; обстоятельному разбору *мифа о дикой охоте* (о диком воинстве Вуотана) Я. Гримм посвятил отдельную главу «Немецкой мифологии» (XXXI). — *57*

[17] *Гримнир* («скрывающийся под маской») — одно из имен Одина. — *57*

[18] *Норны* — в скандинавской мифологии низшие женские божества, опре-

деляющие судьбу людей при рождении. Отчасти родственны валькириям, которые определяли судьбу воинов в битвах. По своей основной функции норны аналогичны мойрам (паркам) из античной мифологии. — *57*

[19] Современное описание и истолкование народных обычаев и обрядов см. в кн.: Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы/Зимние праздники. М., 1973; То же/Весенние праздники. М., 1976; То же/Летне-осенние праздники. М., 1978. — *57*

[20] Анализируя в «Немецкой мифологии» (гл. IX) старшие руны и их соответствия в других германских языках, Я. Гримм приходит к выводу, что «Цио и Эо, *Эор* были обозначениями одного и того же бога, которые были в ходу у отдельных нижненемецких и верхненемецких племен»; имя *Аск* (Аскр) встречается в древнеисландских мифах о сотворении человека. В «Прорицании вёльвы» Аск стал первым мужчиной, а Эмбла первой женщиной, три аса — Один, Хёнир и Лодур (Локи) — нашли их безжизненно лежащими на берегу и вдохнули в них жизнь. — *58*

[21] *Вуотан* (см. выше, комм. 11) сохранился в ряде германских языков в обозначении среды как «дня Водана» (ср. англ. Wednesday). — *58*

[22] Имеются в виду *Карл* Великий (748—814), франкский король (с 768 г.) и затем император (с 800 г.), и *Фридрих* I Барбаросса (ок. 1125—1190), германский король и император Священной Римской империи (с 1152 г.); последнего в легендах называют Ротбарт («Рыжебородый»). — *58*

[23] Я. Гримм в «Немецкой мифологии» неоднократно обращается к трактовке персонифицированных мифологических понятий «*Вунш*» («желание, блаженство») и «*Салида*» («счастье, блаженство»). — *58*

[24] *Сакснот* — см. выше, комм. 11; *Херу* (Эру) — баварское наименование бога войны (Тиу, Сакснот, ср. готск. hairus «меч»). — *59*

[25] *Хольда, Берхте, Фрике* — см. выше, комм. 16; *Харке* (Эрка, Эрке) — одно из имен Фрейи, встречающееся в Северной Германии; *Штемпе, Тремпе* — диалектные обозначения богини Хольды (Фрейи) — см. гл. XIII «Немецкой мифологии» Я. Гримма. — *59*

[26] В гл. XII «Немецкой мифологии» Я. Гримм подробно анализирует, каким образом *Логи* (великан, олицетворяющий природную силу огня) соотносится с *Локи*; смена *г* на *к* означала также и смещение смыслового акцента: «...неповоротливый великан превратился в хитрого, злонамеренного злодея; обоих можно было бы сопоставить с Прометеем и Гефестом у греков...» — *60*

[27] *Зендский язык* — близкий санскриту, древнейший в иранской семье языков, из иранских языков ближе всего к древнеперсидскому. — *61*

[28] Все три примера представляют глагол «быть» в 3-м лице единственного числа настоящего времени соответственно в немецком, латинском и греческом языках. — *61*

[29] «*Книга о героях*» — общее обозначение поздних рукописных (с XV в.), а затем и печатных собраний немецкого героического эпоса. «Книга о героях» в печатных изданиях обычно включала в себя шпильманские эпические поэмы (шпильманы — средневековые немецкие бродячие поэты, актеры, певцы).

Вольфдитрих и *Орендель* — главные герои шпильманских поэм; их мифологическое происхождение Я. Гримм подробно выясняет в гл. XIV «Немецкой мифологии». — *62*

[30] К *самодийской* группе уральской языковой семьи относятся языки ненцев, энцев, нганасанов, селькупов и др. — *63*

[31] Хенрикус Габриэль *Портан* (1739—1804) — финский историк и филолог, впервые опубликовавший многие уникальные памятники финской культуры; его ученики и последователи нередко использовали собранные им материалы, в том числе *Х. Ганандер*, издавший в 1789 г. «Финскую мифологию».

Элиас *Лённрот* (1802—1884) — финский фольклорист, составивший на основе рун знаменитый карело-финский эпос «Калевала» (1835, 2-е доп. изд. — 1849). — *63*

[32] *Брахма* — в индуистской мифологии высшее божество, творец мира, открывающий триаду верховных богов индуизма; *Индра* — в древнеиндийской мифологии бог грома и молнии, глава богов. — *64*

[33] *Остара* (Эастре) — древнегерманская богиня сияющего утра, восходящего света; *Геллиа* (Гелла) — Я. Гримм подробно прослеживает в «Немецкой

мифологии» (гл. XXV и XIII), как древнескандинавская богиня смерти Хель (Hel, готск. Halja) постепенно отождествлялась с ужасным местом своего обитания, превращаясь в нарицательное понятие, совпавшее с христианским понятием ада (Hölle). — *65*

[34] Почитание архангела *Михаила* в христианской церкви восходит к древнейшим временам, в Библии он изображается как вождь небесного воинства в борьбе с темными силами ада (Послание Иуды, 8—10).

Георгий (великомученик, победоносец) — один из важнейших святых православной церкви; часто изображался воином на белом коне, копьем поражающим дракона.

Зигберг и *Эресберг* — местные древнегерманские обозначения бога войны Цио (Эо, Эор) — см. также выше, комм. 11 и «Немецкую мифологию» (т. 1, с. 164—167). — *66*

[35] В «Немецкой мифологии» (т. 1, с. 49—52 и др.) Я. Гримм приводит многочисленные примеры из средневековых германских памятников, свидетельствующие о почитании святых *Иоаннов* (как евангелиста, так и крестителя) и *Гертруды*, которая была причислена к лику святых. — *66*

[36] *Посейдон* — один из главных олимпийских богов, владыка моря; *Гермес* — в греческой мифологии вестник богов, покровитель путников, проводник душ умерших; *Арей* (Арес) — коварный и вероломный бог войны. — *66*

[37] *Вишну* — один из высших богов индуистской мифологии, составляющий вместе с Брахмой и Шивой божественную триаду — тримурти. — *67*

[38] *Перкунас* — в балтийской мифологии бог грома, молнии, дождя (ср. Перун у славян). — *67*

[39] *Фруото* — имеется в виду древнегерманский бог Фро, в скандинавской мифологии — Фрейр — бог из числа ванов, олицетворяющий растительность, урожай, богатство и мир. — *67*

[40] *Август* (63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император с 27 г. до н. э.

Янус — в римской мифологии бог входов и выходов, изображавшийся с двумя смотрящими в разные стороны лицами; двойная арка Януса на римском Форуме образовывала ворота, которые должны были отпираться во время войны и запираться во время мира. — *67*

[41] *Фроди* — по-видимому, бог, идентичный Фрейру; «мир Фроди» упоминается в «Саге об Инглингах» и «Младшей Эдде», где рассказывается о чудесной мельнице Гротти и о трагическом конце «мира Фроди». — *67*

[42] *Хельги* (др.-исл. Helgi «священный», «посвященный») — герой скандинавской мифологии и эпоса («Старшая Эдда», «Исландские саги»).

Хакон — легендарный правитель Норвегии («Исландские саги»). — *67*

[43] Стурлусон *Снорри* (1178—1241) — исландский поэт-скальд; написал «Младшую», или Снорриеву, Эдду (1222—1225), содержащую обзор и поэтику древнескандинавской мифологии и поэзии; о *Саксоне* Грамматике см. выше, комм. 5. — *67*

[44] *Артур* — герой кельтской мифо-эпической традиции, впоследствии персонаж европейских средневековых повествований о рыцарях Круглого стола.

Моргана (Фата-моргана) — фея, популярная в романских легендах (см. подробнее: Немецкая мифология. Т. 1. С. 340—342). — *68*

[45] О почитании германцами богини земли Нерты Тацит пишет в 40-й главе «Германии».

Ута (Уота) — в «Песни о Нибелунгах» мать Кримхильды и трех братьев-королей: Гунтера, Гернота и Гизельхера; *Брунхильда* — скандинавская девавоительница, великанша, побежденная Зигфридом и ставшая женой Гунтера, именно по ее наущению Зигфрид был убит; *Зигфрид* (Сигурд) — один из героев германо-скандинавского мифологического эпоса. — *68*

[46] *Сальвиан* (ок. 400 — ок. 480) — христианский проповедник и писатель; его сочинения являются ценным источником по истории социальной и культурной жизни Римской империи V в., особенно ее западных провинций. — *68*

[47] *Гна* — в скандинавской мифологии богиня-вестница, служительница Фригг. — *69*

[48] *Хеймдалль* — в скандинавской мифологии один из девяти асов (Один, Тор, Тюр, Бальдур, Хёдур, Хеймдалль, Хермодр, Ультер, Вали), добрый, светлый бог, охранявший небесный мост (радугу). — *70*

[49] *Сив* — в скандинавской мифологии богиня, обладающая чудесными золотыми волосами, жена Тора. — *71*

[50] *Эманация* (от позднелат. emanatio «истечение, распространение») — философское понятие, разработанное в неоплатонизме, означающее переход от высшей и совершенной ступени универсума к менее совершенным и низшим ступеням. Элементы учения об эманациях встречались и в древнеиндийской философии. — *71*

[51] «Столь часто в мире почитание предметов, как правило, ничтожных» (*лат.*). — *71*

Ипполит-Адольф Тэн *

(1828—1893)

Научная биография И. Тэна началась в 1853 г., когда он, выпускник Высшей Нормальной школы, поклонник Спинозы и Гегеля и убежденный позитивист, после двухлетней преподавательской деятельности в провинции вернулся в Париж и получил степень доктора за свою работу «Опыт исследования басен Лафонтена» (начиная с 1861 г. издается под заглавием «Лафонтен и его басни»). Завершив сочинение на тему, предложенную Французской Академией — «Опыт о Тите Ливии» (опубликован в 1856 г.), Тэн активно сотрудничает в различных журналах и выпускает первый свой сборник статей «Французские философы XIX века» (1857). Основываясь на тезисе позитивизма о принципиальном тождестве законов, управляющих миром природы и миром человеческого духа, он доказывает возможность вывести и запечатлеть в одной формуле ту универсальную первопричину, из которой проистекали бы как следствия все более частные элементы, как физические, так и психологические. Задача и цель науки состоит, по Тэну, именно в установлении такого изначального «порождающего закона».

В многочисленных литературно-критических статьях 50—60-х годов, по преимуществу рецензиях, составивших сборники «Критические и исторические опыты» (1858) и «Новые критические и исторические опыты» (1865), за которыми последовали «Последние критические и исторические опыты» (посмертно, 1894), Тэн во многом подготавливает и развивает идеи, положенные в основу его «Истории английской литературы» (1864, 5 томов). В знаменитом введении к этому труду наиболее выпукло отразилась суть его эстетических взглядов и его метода. По словам Сент-Бёва, «История английской литературы» могла бы быть названа «историей английской расы и цивилизации через ее литературу». Позитивистская теория психологии была обстоятельно развернута Тэном в трактате «Об уме и познании» (1870).

В 1864 г., после поездки в Италию и Голландию, Тэн, благодаря своим масштабным трудам по итальянскому, голландскому и греческому искусству, получает кафедру истории искусства в парижской Школе Изящных искусств. Итогом прочитанных им курсов стала книга «Философия искусства» (1880), в которой нашла воплощение некоторая перестройка его эстетических взглядов. Оставаясь в целом на позитивистских позициях, Тэн расширяет задачу критики, включая в нее оценку произведений с двух точек зрения — эстетической и нравственной.

ИСТОРИЯ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Перевод введения к «Истории английской литературы» (без указания переводчика) был опубликован в 1896 г. (Тэн И. О методе критики и об истории литературы. Спб., 1896). Новый перевод выполнен по изд.: Taine H. Histoire de la littérature anglaise. Paris, 1863. T. I. P. III—XLVIII. Сверен. Г. К. Косиковым.

---

* Комментарии составлены И. К. Стаф.

[1] Гизо Ф. История цивилизации в Европе. Спб., 1905. С. 18. — *72*

[2] *...и причиной тому стало изучение литератур.* — Тэн имеет в виду утверждение исторического принципа в изучении культуры — сочинения И. Г. Гердера и Ж. де Сталь. — *72*

[3] *...за современными «медитациями» и «сонетами».* — Вероятно, имеются в виду «Поэтические медитации» и «Новые поэтические медитации» (1823) — лирические сборники поэта-романтика Альфонса де Ламартина (1790—1869). Жанр сонета получил во Франции особенное развитие в постромантическую эпоху (Ш. Бодлер, Ф.-А. Сюлли-Прюдом). — *73*

[4] *...«галльские словечки» Амио.* — Жак Амио (1513—1593) — гуманист, прославившийся своими переводами на французский язык сочинений античных авторов, в особенности Плутарха. Тэн заимствует этот эпизод у Сент-Бёва: «Расин, состоявший чтецом при Людовике XIV, предложил однажды скучающему и пребывающему не в духе государю почитать ему «Сравнительные жизнеописания» Плутарха в переводе Амио. «Но это же на галльском наречии», — отвечал король, чье ухо оскорбляло проникновение в изысканный французский язык старых словечек. Расин пообещал при чтении заменять устаревшие слова более современными и бегло прочел государю отрывок из Плутарха, ни разу не задев августейшего слуха» (Sainte-Beuve Ch.-A. Tableau historique et critique de la poésie française au XVI siècle. Paris, 1843. P. 491). — *74*

[5] *...в Марли и в Версале...* — *Версаль* — королевский дворец, построен при Людовике XIII. В *Марли* (Марли-ле-Руа) находился загородный дворец Людовика XIV. Попасть в Марли («быть в списке Марли») было большой честью для придворного. — *74*

[6] *«Право табурета»* — право сидеть на особом табурете, присутствуя при ужине короля или находясь в свите королевы; предоставлялось лишь самым благородным придворным. — *74*

[7] Луи де Рувруа де *Сен-Симон* (1675—1755). — Здесь имеются в виду его «Мемуары», запечатлевшие конец царствования Людовика XIV.

Эжен Луи *Лами* (1800—1890) — французский художник, изображавший быт французского общества эпохи Реставрации и царствования Луи-Филиппа. — *74*

[8] *...в статую Мелеагра или Тесея в Парфеноне...* — У Тэна неточность: в Парфеноне находится лишь статуя Афины резца Фидия. *Мелеагр* — герой древнегреческой мифологии, сын Энея; его изображения часто встречаются на вазах. В 1838 г. была найдена статуя Мелеагра. *Тесей* — древнегреческий герой, сын Посейдона, фигура, близкая к Гераклу. Известна статуя Тесея работы Фидия. — *74*

[9] *«Пураны»* — собрание древнеиндийских санскритских текстов, созданных между I в. до н. э. и I в. н. э. и содержащих свод мифологии. — *74*

[10] *Огюстен Тьерри* (1795—1856) — историк и писатель. В своих трудах («История завоевания Англии норманнами», 1825; «Рассказы из меровингских времен», 1840) стремился раскрыть психологию описываемых исторических персонажей.

Жюль *Мишле* (1798—1874) — историк и писатель, автор «Истории Франции» (1833—1844), «Истории Французской революции» (1847—1853) и др. Развивал, в частности, теорию влияния на человека географической среды. — *75*

[11] *...самые совершенные статуи...* — Речь идет о драме Гёте «Ифигения в Тавриде» (1787). Тэн несколько неточен: никаких свидетельств о том, что Гёте готовился к созданию «Ифигении», зарисовывая античные статуи, не сохранилось. Однако известно, что во время своего итальянского путешествия, перелагая первый, прозаический вариант «Ифигении» в стихи, он делал многочисленные зарисовки древнеримских памятников и скульптур. — *76*

[12] *...почти что сестру-близнеца Антигоны Софокла и богинь Фидия.* — *«Антигона»* (ок. 442 до н. э.) — трагедия великого греческого трагика *Софокла* (ок. 496 — ок. 406 до н. э.). Резцу великого афинского скульптора *Фидия* (ок. 490 — ок. 430 до н. э.) принадлежат, в частности, культовые статуи Афины. — *76*

[13] *...скроены по одной мерке.* — Тэн имеет в виду просветительскую историографию, с ее идеей неизменности человеческой природы. — *76*

[14] Иоганн Готфрид *Гердер* (1744—1803) — немецкий философ и писатель; целью истории считал изучение типов цивилизаций, понимаемых как воплощение народной души («Идеи к философии истории человечества», 1784—1791).

Готфрид Мюллер — Карл-Отфрид Мюллер (1797—1840) — историк, один из крупнейших специалистов начала XIX в. по классической древности. — *77*

[15] Томас *Карлейль* (1795—1881) — шотландский историк, критик и философ; главной движущей силой истории считал гениальную личность, несущую в себе дух эпохи. В «Письмах и речах Оливера Кромвеля» (1845) Кромвель предстает как воплощение истинного героизма.

«История *Пор-Рояля*» — сочинение Сент-Бёва, прослеживающее влияние философской мысли аббатства Пор-Рояль, центра янсенизма, на французских писателей эпохи классицизма. — *77*

[16] *...как случилось это с древним арийским народом...* — Имеется в виду распространенная среди ученых XIX в. так называемая теория арийского завоевания Индии, согласно которой коренное население Индии было некогда покорено «арийми» — группой племен, говорящих на языках индоевропейской группы. — *81*

[17] *...как саксонская нация..* — Имеется в виду нормандское завоевание Англии Вильгельмом I Завоевателем, начавшееся в 1066 г. — *82*

[18] *...подобно древним спартанцам...* — Имеются в виду завоевание древней Спартой Мессении (Древняя Греция, Пелопоннес) и Мессенские войны VIII—V вв. до н. э. — *82*

[19] См.: Дарвин Ч. Происхождение видов. М., 1952. Введение; Lucas P. Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie. Paris, 1847. T. I. Introduction. — *83*

[20] См.: Спиноза Б. Этика, доказанная в геометрическом порядке... М.; Л., 1932. С. 143. — *83*

[21] *...из двух цивилизаций Апеннинского полуострова...* — Тэн имеет в виду Древний Рим и Италию эпохи Возрождения. — *84*

[22] «Торговый город» (*лат.*). — *84*

[23] *...восьмивековой крестовый поход против мусульман...* — Имеется в виду реконкиста, т. е. отвоевание испанцами земель, захваченных к началу VIII в. арабами и берберами (718 г. — конец XV в.). — *85*

[24] *...французскую трагедию времен Корнеля и времен Вольтера...* — Творчество Пьера *Корнеля* (1606—1684) относится к периоду становления классицистических норм в театре; творчество *Вольтера*, которому принадлежат такие трагедии, как «Смерть Цезаря» (1735), «Магомет» (1741), «Меропа» (1743) и др., напротив, относится к эпохе позднего классицизма.

...греческий театр при Эсхиле и при Еврипиде... — *Эсхил* (ок. 525 — ок. 456 до н. э.) — первый великий греческий драматург, считается создателем трагедии; *Еврипид* (ок. 480—406 до н. э.) — младший из трех великих афинских трагиков, чье творчество отличается критическим отношением к мифологическим, этическим и другим традиционным представлениям

...латинскую поэзию эпохи Лукреция и эпохи Клавдиана... — Поэт и философ *Лукреций* (Тит Лукреций Кар, 98—55 до н. э.), автор дидактической поэмы «О природе вещей», жил в период подъема древнеримской поэзии, тогда как поэт Клавдий *Клавдиан* (ок. 370 — ок. 404), автор «Эпистол», «Эпиграмм»; «Эпиталам» и мифологических «Эпопей» — в эпоху ее упадка.

...итальянская живопись во времена... Гвидо. — *Гвидо* Рени (1575—1642) — художник, в чьем творчестве отразился кризис ренессансной эстетики и мировоззрения и сказалось влияние маньеризма. — *85*

[25] *...космополитической критики.* — Имеется в виду сопоставительное изучение литератур и культур различных народов, широко предпринятое в Германии такими деятелями, как Гердер, Гёте, А. В. Шлегель и др. — *87*

[26] *...нескладный театр эпохи Драйдена и Уичерли..* — Имеется в виду эпоха реставрации Стюартов (1660—1688). Во времена Тэна во Франции господствовал взгляд на драматургию Англии конца XVII в. как на «упадок» классицизма с его высокими идеалами, взамен которых на сцену проникли изображение порока, пошлость и непристойность.

...во времена Ронсара и Плеяды. — Речь идет о литературной группе

«Плеяда», сформировавшейся во Франции к середине XVI в. вокруг Пьера *Ронсара* (1524—1585) — крупнейшего поэта французского Возрождения. Ставя своей целью обогащение французского языка и поэзии, «Плеяда» видела путь к этому в подражании античным авторам. — *87*

[27] Тэн имеет в виду, что *Ренан* выводит все отличительные свойства семитов из присущего им интуитивного постижения бога; у *Токвиля* особенности духа американцев связываются с демократической формой правления; *Моммзен* считает определяющей чертой эллинского характера стремление к свободе, а римского, напротив, склонность к подчинению. — *88*

[28] По мысли Монтескье, основой деспотического государства служит чувство страха, тогда как республиканская форма правления предполагает развитое представление о добродетели, а монархическая — о чести. — *89*

[29] *...ярлыки для семейного и деревенского быта...* — Древнеримский пантеон изобиловал божествами — покровителями различных видов и сфер деятельности и человеческих отношений (лары, маны, пенаты и мн. др.); поэтому в науке XIX в. он нередко противопоставлялся греческому как совокупность отдельных практических культов — подлинной мифологии. — *90*

[30] *...закон взаимных зависимостей.* — «Натуралисты заметили, что различные органы любого животного зависят один от другого... таким образом, что изменение одного из них влечет за собой соответствующее изменение во всех остальных» — так формулирует Тэн «закон корреляции частей организма», открытый Кювье (Essais de critique et d'histoire. Paris, 1913. P. XXIV). — *90*

[31] *...бунт севеннских фанатиков...* — Имеются в виду камизары, протестанты-крестьяне из *Севенн* (горы на юго-востоке Франции), поднявшие восстание против французского правительства (1702). — *91*

[32] *...с героическим энтузиазмом...* — аллюзия на название трактата Д. Бруно (1548—1600) «О героическом энтузиазме». — *91*

[33] *Такую попытку предпринял Монтескье...* — В трудах Монтескье «Рассуждения о причинах величия и упадка римлян» (1734) и особенно «О духе законов» (1748) делается попытка объяснить историю народа и характер государственных установлений исходя из условий, в которых существует этот народ (география страны, климат, почва, образ жизни населения и др.). — *93*

[34] *Лишь один человек, Стендаль...* — По мнению Тэна, Стендаль первым из писателей поставил перед литературой задачу, аналогичную задаче критики: изучение человеческой души. Таким образом, Стендаль сделал в литературе то же, что в критике Сент-Бёв. — *93*

[35] *...немецких критиков...* — См. выше, комм. 25. — *94*

[36] Имеются в виду: «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим» итальянского скульптора, ювелира и писателя Бенвенуто *Челлини* (1500—1571, по другим источникам — 1574); 14 «Посланий» апостола *Павла,* входящие в Новый завет; «Застольные речи» Мартина *Лютера* (1483—1546). — *94*

Фердинанд Брюнетьер *
(1849—1906)

Ф. Брюнетьер родился в г. Тулоне, в 1867 г. окончил Императорский лицей в Марселе. После франко-прусской войны 1870—1871 гг. перебрался в Париж; дебютировал как критик в 1875 г. в журнале «Ревю Блё». Уже в ранних работах Брюнетьер заявил о своей приверженности доктрине эволюционизма, распространившейся во Франции в 60—70-е годы. С середины 80-х годов он стал пользоваться большим влиянием в редакции журнала «Ревю де дё монд» (в 1894 г. занял место его директора). В 1886 г. он прочел в Высшей Нормальной школе свой знаменитый курс «Об эволюции жанров в истории литературы». Проведя аналогию между развитием литературных жанров и естественных видов, Брюнетьер выдвинул новые, сравнительно с детерминизмом Тэна, прин-

* Комментарии составлены И. К. Стаф.

ципы литературной критики: произведение искусства рассматривается уже не только как исторический документ, «снимок» с породивших его расы, среды и момента, но и как известный этап в эволюции данного жанра; критика тем самым обращается к изучению собственно литературной традиции, определяя «место произведения во времени» («Об эволюции жанров в истории литературы. Эволюция критики», 1890). Аналогичные идеи Брюнетьер развивает в работах «Эпохи развития французского театра» (1892) и «Эволюция лирической поэзии в XIX в.» (1894).

Многочисленные лекции и статьи Брюнетьера объединены главной целью — целью создания объективной критики, свободной от личных симпатий и антипатий автора (см. «Вопросы критики» и «Новые вопросы критики», 1890). Наиболее ярким выражением этой позиции стала бурная полемика с А. Франсом и другими представителями импрессионистической критики, разгоревшаяся в 1891 г. В противовес тезису Франса о том, что «все прекрасное спорно», ибо никто не способен вырваться из «плена» своего индивидуального восприятия, Брюнетьер объявляет критика судьей, выносящим общезначимые и истинные суждения об искусстве. Ставя перед критикой задачу о ц е н и в а т ь литературные произведения, Брюнетьер выступает одновременно и против метода Ренана и раннего Тэна. При этом основным критерием оценки литературы он считает критерий нравственный, т. е. наличие в произведении высокого морального идеала.

Стремление установить единую систему литературных и, шире, общественных ценностей заставило Брюнетьера в конце 90-х годов отказаться от многих положений его более ранних работ и прежде всего от увлечения эволюционизмом. В «Учебнике истории французской литературы» (1898) и «Истории классической французской литературы» (1904—1912) он писал, что деление на жанры представляется ему искусственным и произвольным, и предлагал изучать литературу по эпохам и отдельным писателям, усматривая в индивидуальном таланте основной фактор литературного развития.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Публикуемая в настоящем томе работа представляет собой статью, написанную Брюнетьером для «Большой энциклопедии», издававшейся во Франции с конца 80-х до начала 900-х годов. Перевод выполнен по изд.: La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts, par une Société de Savants et de Gens de lettres. Paris [1891]. T. XIII. Сверен Е. П. Гречаной. На русском языке публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

[1] *«Литературный год»* — литературно-критический журнал, основанный в 1754 г писателем и критиком Эли *Фрероном* (1718—1776).

«История Пор-Рояля» — См. выше, комм. 15 к «Истории английской литературы» И.-А. Тэна.

Французский критик Жюльен-Луи *Жоффруа* (1743—1814) вел в 1800—1814 гг. раздел критики в газете «Журналь де деба». Он считается создателем жанра «литературной хроники» (feuilleton littéraire) как постоянной рубрики в журнале или газете.

«Старые мастера» — сборник эссе и критических работ художника и писателя *Э. Фромантена* (1820—1876), посвященных голландским и фламандским художникам XV—XVII вв (1876). — *95*

[2] *...искусство красноречия становится лирической поэзией...* — По мнению Брюнетьера, «возрождение» лиризма началось в творчестве Руссо с распадом классицистической эстетики, подчиненной законам красноречия, и достигло расцвета с торжеством эстетики романтизма (см. «Об эволюции жанров в истории литературы», «Эволюция лирической поэзии в XIX в.»). — *95*

[3] *дилетанты.* . — Речь идет о А. Франсе и его сторонниках, именовавших в 1876—1893 гг. свою теорию критики «дилетантизмом». — *96*

[4] *. которую, сами же в них и вложили.* — См: Ф р а н с А. Собр. соч. В 8-ми т. М., 1960. Т. 8. С. 169. — *96*

[5] *...«грубый и примитивный мозг орангутанга»...* — См.: А. Франс. Собр. соч. В 8-ми т. Т. 8. С. 169. — *96*

[6] *...подобен характеру его творчества.* — Здесь Брюнетьер полемизирует с Сент-Бёвом. — *98*

[7] *...чрезвычайно спесивым.* — Имеются в виду писатель, активный деятель католической церкви Жак-Бенинь де Боссюэ (1627—1704) и писатель, философ и педагог Франсуа де Салиньяк де Ла Мот Фенелон (1651—1715). Брюнетьер неоднократно приводил свидетельства необычайно кроткого нрава Боссюэ, скрывающегося за надменным тоном его речей и произведений (в частности, *«Предостережений,* адресованных *протестантам»,* 1689—1691, — сочинения, посвященного разногласиям между католиками и протестантами). Фенелон же, изобразивший себя в своем романе «Приключения *Телемака»* (1699) мягким и разумным Ментором, в действительности отличался высокомерием и упрямством.—*98*

[8] *...«выражение современного общества»...* — Брюнетьер имеет в виду представление о литературе как об отражении социальной жизни, которое сложилось, по его мнению, в работах В. Кузена, Ф.-П.-Г. Гизо и в особенности А.-Ф. Вильмена («Курс французской литературы», 1828—1829; «Исследования о древней и зарубежной литературе», 1846) под влиянием идей г-жи Ж. де Сталь и Шатобриана.

...стиль — это сам человек. — Фраза из «Речи о стиле» (1753) французского натуралиста и писателя графа Ш. де Бюффона (1707—1788). — *98*

[9] *...меньше, чем «Поль и Виргиния».* — Здесь, очевидно, прямая полемика с Сент-Бёвом (см. с. 49 наст. изд.). Брюнетьер имеет в виду противоречие между апологией добродетельной чистоты и сентиментальности в романе «Поль и Виргиния» (1787) и эгоизмом и бурной жизнью его автора. — *98*

[10] *...мы перейдем к изучению среды...* — Аллюзия на введение к «Истории английской литературы» И. Тэна (см. с. 83 наст. изд.). — *98*

[11] *...доля Ришелье, Шаплена, Мере...* — Мнение Армана Жана дю Плесси, кардинала де Ришелье (1585—1642), всесильного министра при Людовике XIII, было решающим в литературных спорах вокруг доктрины классицизма. Ришелье неодобрительно отнесся к корнелевскому «Сиду», что привело к обсуждению трагикомедии во Французской академии. «Мнение Французской академии по поводу трагикомедии «Сид»» было составлено в основном поэтом Жаном Шапленом (1595—1674). Драматург Жан Мере (1604—1686), считавшийся «создателем» правила трех единств, обвинил Корнеля в плагиате у испанского драматурга Гильена де Кастро, авторы пьесы «Юность Сида». — *99*

[12] *«...и узнать части, не зная целого!».* — Паскаль Б. Мысли, 72. — *99*

[13] *...во всеобщей истории литературы.* — Первой попыткой такого рода Брюнетьер считал труды А.-Ф. Вильмена. Настаивая на важности изучения интернационального литературного контекста, Брюнетьер способствовал созданию основ компаративизма. — *99*

[14] *...естественную историю умов...* — Аллюзия на Сент-Бёва (см. с. 41, 51 наст. изд.). — *100*

[15] *...цель искусства в нем самом?* — Пафос объективизма делал неприемлемыми для Брюнетьера как теорию «искусства для искусства», так и, говоря его словами, «личностную литературу», ориентирующуюся не на «объективный» идеал, а лишь на самовыражение писателя. — *101*

[16] *...лишь некое ее предвосхищение.* — Очевидно, имеется в виду «Курс позитивной философии» О. Конта. — *101*

[17] *...аналогично назначению морали?* — Подразумеваются, по всей видимости, сторонники философии эклектизма, в частности Т. Жоффруа (1796—1842) с его «Курсом эстетики» (впервые издан в 1843 г.) и В. Кузен (1792—1867). — *101*

[18] *...произведений, рожденных любовью.* — См.: Тэн И. Философия искусства. М., 1933. С. 314. — *101*

[19] *...измеряется той степенью абсолютного...* — Автор здесь снова следует за Тэном: под «абсолютным» разумеется наиболее полное и совершенное воплощение в произведении литературы главнейших черт человеческого характера. Тэн, в свою очередь, основывал свою концепцию на эстетических принципах Гегеля. — *101*

[20] *...в какой ее в свое время оставил Бюффон.* — В «Естественной истории»

Ж. Бюффона (1744—1788) внимание обращено не на систематику животных, как у К. Линнея, а на их описание в естественных условиях. — *102*

[21] *...нечто от первоначального значения.* — Французское существительное *critique* происходит от латинского *criticus* «критик, арбитр, ценитель художественных произведений» (от гр. *kritikos* «судящий»). — *102*

[22] *Пифийские оды Пиндара* — триумфальные оды греческого лирика Пиндара (ок. 518 — ок. 438 до н. э.) в честь победителей Пифийских игр.

«Ориенталии», или «Восточные мотивы», — лирический сборник В. Гюго (1829). — *102*

[23] *Datura stramonium* — дурман обыкновенный, или вонючий, ядовитое растение. — *103*

[24] Жак *Прадон* (1644—1698) — французский драматург; его трагедия «Федра» создавалась с целью затмить «Федру» Расина. — *105*

[25] *Трастевере* — квартал Рима, служивший в средние века прибежищем иностранцев. — *105*

[26] *«Игра любви и случая»* (1730) — комедия П. К. де Шамблена де Мариво (1688—1763).

«Опасные связи» (1782) — эпистолярный роман П. Ш. де Лакло (1741—1803). — *105*

[27] *«Личное уравнение»* — астрономический термин, принятый для обозначения погрешностей наблюдений, обусловленных физическими особенностями наблюдателя. — *105*

[28] Несколько искаженная цитата из «Поэтического искусства» Горация:

Simite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus; et versate diù quid ferre recusent
Quid valeant humeri.

Взявшись писать, выбирайте себе задачу по силам!
Прежде прикиньте в уме, что смогут вынести плечи,
Что не поднимут они.
(Гораций. Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970. С. 384).—*106*

[29] *...«научил Расина тяжким трудом создавать легкие стихи».* — Эта фраза заимствована Брюнетьером из очерка о Расине в «Литературных портретах» Сент-Бёва (Sainte-Beuve Ch.-A. Oeuvres complètes. Paris, 1956. T. I. P. 731). — *106*

[30] *...тому самому Фрерону, которого он так поносил!* — Э. Фрерон вел постоянную полемику с просветителями, в особенности с Вольтером, отвечавшим ему оскорбительными куплетами, эпиграммами, памфлетами; Фрерону посвящена почти целиком XVIII песнь «Орлеанской девственницы»; в комедии «Шотландка» (1760) Фрерон выведен негодяем и политическим доносчиком. — *106*

[31] *«Нельская башня»* (1832) — романтическая драма А. Дюма-отца (1802—1870).

«Счастливейший из троих» (1870) — водевиль Э. Лабиша (1815—1888), написанный им в соавторстве с Э. Гондине. — *107*

Вильгельм Дильтей *
(1833—1911)

Вильгельм Дильтей явился основоположником духовно-исторического, или культурно-философского, направления в литературоведении. Литературоведческие интересы Дильтея вытекали из оригинальной позиции мыслителя, новизна которой была осмыслена далеко не сразу. Дильтей расстался с традиционным миром философских абстракций, назвав безжизненными миражами метафизического ума чистый разум трансцендентного субъекта и диалектические схемы классического немецкого идеализма. Вместе с тем, увлечение убедительными успехами

* Комментарии составлены В. В. Бибихиным.

наук в XIX в. и системами Конта, Милля, Бокля, Спенсера не сделало Дильтея позитивистом. Науки, подчеркивал Дильтей, слишком распыляют человеческое существо, позитивистская фактография нарушает цельность сознания и провоцирует подмену органического единства духовной жизни механической организацией. Восстановить жизненную цельность, согласно Дильтею, позволяет лишь историческое изучение человека, раскрывающегося в летописи своих свершений. Он потребовал тем самым еще большей конкретности гуманитарного знания, чем позитивисты, часто заменявшие реальную историю человечества глобальными схемами прогресса; однако погружение в историю духовной жизни было призвано, по мысли Дильтея, возвратить человека самому же себе.

Понимание человека как создателя и вместе создания истории Дильтей считал достижением «исторической школы» Винкельмана, Гердера, патриарха немецкой историографии Леопольда фон Ранке Такой историзм, придающий высшее значение полновесной жизненности всего человеческого существа, как считал Дильтей, был присущ и молодому Гегелю, но поздний Гегель с его агрессивным панлогизмом подчинил жизнь абстрактным мысленным конструкциям. Дильтей считается ранним неокантианцем, однако априористическую аналитику Канта он заменял «критикой исторического разума», где исходной реальностью выступал внутренний «опыт» жизни.

Во «Введении в науки о духе», вступительные части которого публикуются в нашем издании, Дильтей строит такой метод исследования природы и общества, который учитывал бы фактор свободы творческой воли и потому не был бы простым переносом приемов естественнонаучного познания в гуманитарную область, но, с другой стороны, не уступал бы по своей строгости естественным наукам. «Строгий метод» дильтеевских наук о духе — герменевтика с ее главным инструментом — «пониманием», т. е. умением видеть за событием движение ищущего человеческого духа. Проникнуть в «переживание» исторического человека позволяет, по Дильтею, лишь такое же «переживание» исследователя. В основе человеческой истории скрывается творческая тайна, и приоткрыть ее дано лишь подобному ей же началу; творческая стихия в науке ведет беседу с творческой стихией в человеке и его истории.

В начале XX в. историзм Дильтея назвали скептическим релятивизмом (Гуссерль), антифилософией, принципиальной беспринципностью (Риккерт), разрушением философской мысли, от которой остались только философская историография и психология (Виндельбанд). Однако позднее Гуссерль признал, что в свое время невнимательно прочел и не понял Дильтея, работы которого, «никоим образом не устаревшие», «содержат гениальное предвидение и первую ступень феноменологии»; в самом деле, «феноменологическая редукция» Гуссерля близка к дильтеевскому принципу сведения явлений к единому духовному началу. В 60-е годы XX в. на Западе началось широкое изучение Дильтея и переиздание его трудов; концепция «понимания», близкая к дильтеевской, оказалась в центре важных на Западе фундаментально-онтологического и герменевтического направлений мысли.

Чтобы не потеряться в море исторических фактов, Дильтей отбирал из них памятники наиболее яркой жизненной полноты. Такими для него были создания творческой мысли, и прежде всего — произведения поэтов, «органов понимания жизни». Отсюда внимание Дильтея к художественному творчеству в статье «О способности воображения поэтов» (1877), в речи «Сила поэтического воображения и безумие» (1886), в трактате «Сила поэтического воображения. Начала поэтики», фрагменты которого публикуются в настоящем томе; в книге «Переживание и поэзия» (1906), а также в исследованиях о Новалисе (1865), Лессинге (1867), Шлейермахере (1870), Диккенсе (1877) и других работах

ВВЕДЕНИЕ В НАУКИ О ДУХЕ

Перевод выполнен по изд: Dilthey W. Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte. Leipzig; Berlin, 1922. S. XV—XX; 3—34. Перевод сверен А. В. Михайловым. На русском языке публикуется впервые (в сокращении).

[1] Дильтей противопоставляет тут конкретный подход исторической школы рационалистической мысли, конструирующей свои теории логическим путем. Имеются в виду: Декарт, намеревавшийся построить систему знания, отправляясь от несомненной достоверности существования мыслящего субъекта; социальная философия французского Просвещения, продолжавшая традиции картезианского рационализма и отчасти воплотившаяся в тех реформах, которые Наполеон проводил на захваченных им землях; просвещенческий культ природы и разума, отразившийся в религии Разума, учрежденной в революционной Франции гебертистами в 1793 г., и в религии Верховного существа, введенной Робеспьером в 1794 г. — *109*

[2] Дильтей считает Б. Г. Нибура, Я. Гримма, Ф. Савиньи и А. Бёка последними представителями «исторической школы» потому, что к середине XIX в. ее вытеснили, с одной стороны, разные течения гегельянства, а с другой — позитивизм. — *109*

[3] *...по скованности своего языка знамением такого положения вещей.* — Имеется в виду стиль работ Т. Карлейля, полемически направленных против позитивистского утилитаризма. По мнению Дильтея, нестрогое полухудожественное мышление Карлейля было вызвано отсутствием у всего консервативно-исторического направления той эпохи системы научно обоснованных теоретических положений. — *109*

[4] В созданной Германом *Лотце* системе философской антропологии, учитывавшей достижения позитивных наук, догматическая ограниченность позитивизма преодолевалась тезисом о том, что за пределами «механического» научно-исследовательского познания остается соприродная любви мирооснова, истина которой постигается уже вне рационального мышления и при участии нравственного и эстетического чувства (См.: Лотце Г. Микрокозм.. Опыт антропологии. М., 1866). — *110*

[5] Английский естествоиспытатель Джон Гершель во «Вступительном рассуждении об исследовании естественной философии» (1831) и в других своих работах решал философский вопрос о том, как из разрозненных данных чувственного опыта формируется единая научная картина явлений. Джон Гершель считал, что единство пространства и времени привносится в образ мира нашим сознанием, которое «постулирует непрерывность там, где таковая эмпирически не наблюдается», однако он требовал доверять самым смелым научным гипотезам, полагаясь на скрытую божественную гармонию между человеческим умом и природой Под авторитетным покровительством Гершеля развернули исследовательскую работу Фарадей, Максвелл, Дарвин. — *112*

[6] Словари немецкого языка фиксируют в 70-е годы XIX в. неологизм Geisteswissenschaften, «науки о духе». Он возник как эквивалент термина moral sciences при переводе на немецкий язык работ английских позитивистов. — *114.*

[7] «Государство в государстве» (*лат.*). Дильтей берет здесь лишь одну сторону антропологии Спинозы — царственную независимость интеллекта от материальных обстоятельств Но Спиноза также говорит о блаженстве человека в «добровольном рабстве» у бога. Для Дильтея подобное рабство малоприемлемо. Зависимость от природы подлежит у него историко-научному исследованию с перспективой эмансипации от нее. — *115*

[8] Следует заметить, что это суждение о влиянии Фомы Аквинского Дильтей высказывает спустя четыре года после обнародования энциклики Льва XIII «Aeterni patris» (4 августа 1879 г.), провозглашавшей томизм официальной доктриной римского католичества. — *116*

[9] «Противоречие в понятии» (*лат.*). — *121*

[10] Речь идет о работах *Р. Иеринга* «Значение Римской империи для современного мира» (1865), «Предыстория индоевропейцев» (опубликована в 1894 г). — *125*

[11] В своей *«пансофии»* — системе универсального знания — чешский педагог, философ-просветитель *Я. А. Коменский* (1592—1670) стремится «всю совокупность познаваемого выстроить в лестницу мира... так, что всякий обладатель здравого ума и неповрежденного чувства сможет в постепенном восхождении прийти от первичного к последнему, от низшего к высшему и заведомо найти все где бы то ни было существующее, равно как и Того, Кто выше всего в ми-

ре и в Ком высший свет, мир, успокоение» (Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения. М., 1982. С. 335). «Пансофический» принцип применяется Коменским и в построении его «паппедии» — универсальной науки воспитания. — *126*

[12] Развитие знания у человечества в целом и у каждого человека, по *О. Конту*, обязательно проходит три стадии — теологическую, когда естественные события приписываются действию сверхъестественных личностей, метафизическую, когда мифические личности заменяются абстрактными сущностями, и позитивную, когда торжествует высшее, научное понимание причинной связи явлений. Конт формулирует «иерархический закон», согласно которому науки проходят эти стадии не одновременно, а сначала математика, затем астрономия, физика, химия, биология и, наконец, социология. — *126*

[13] Дильтей имеет в виду юношеские натурфилософские работы *Ф. Шеллинга*, где явления магнитной полярности, положительного и отрицательного электричества, химического сродства толковались по схемам спекулятивной диалектики единства — противоположности. Последователь Шеллинга натурфилософ *Л. Окен* (1779—1851) выстраивал генетическую иерархию явлений природы, возводя их к первичному «эфиру» и его расслоению. — *126*

[14] Речь идет о том, что не только наша культурная традиция полностью определяется историей, но от случайных исторических обстоятельств зависит также, будет ли данная традиция сохранена. Это один из тезисов, которые навлекли на Дильтея обвинение в скептическом релятивизме. — *127*

[15] «Всякое определение есть отрицание» (*лат.*), т. е. индивидуальное есть результат ограничения всеобщего. Дильтей придерживается противоположного принципа, отправляясь всегда не от всеобщего, а от индивидуального, уникального, неповторимого, «исторического». — *128*

[16] «Индивидуальное невыразимо» (*лат.*) — средневековая схоластическая формулировка платоновско-аристотелевского учения о неопределимости как первых начал, предшествующих рациональному научному постижению, так и единичной конкретности, к которой наука прилагается на практике. — *130*

[17] «В свете вечности» (*лат.*). — *134*

СИЛА ПОЭТИЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ НАЧАЛА ПОЭТИКИ

Этот трактат был впервые опубликован в 1887 г. в юбилейном сборнике, посвященном семидесятилетию историка философии Э. Целлера. Дильтей включил в него фрагменты своей речи «Сила поэтического воображения и безумие» и статьи «О способности воображения поэтов».

Перевод выполнен по изд.: Dilthey W. Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik//Dilthey W. Gesammelte Schriften. Stuttgart; Göttingen, 1968. Bd. VI. 2. Hälfte. S. 102—104, 107—109, 123—125, 127—131. Перевод сверен А. В. Михайловым. На русском языке публикуется впервые (в сокращении)

[1] И. Эрнести («Школа истолкователя Нового завета», 1761) предложил сугубо рационалистическую герменевтику, исключавшую из рассмотрения мистические смыслы текста и полемически направленную против символизма в интерпретации, который был характерен для римского католичества, особенно после его реформы на Тридентском соборе (1545—1563). Священное писание, как и классическую литературу, предлагалось истолковывать только в одном смысле — «грамматическом» (в понятие грамматики входили также стилистика и риторика), развертывая логическое и историческое толкования текста лишь постольку, поскольку они однозначно «вычитываются» из грамматического.

Для становления герменевтики *Ф. Шлейермахера* важное значение имели годы сотрудничества с *Ф. Шлегелем* в журнале «Атеней» (1798—1800). В этот период раннего йенского романтизма дух поэзии, отождествляемый с творческим началом бытия, становится для Шлегеля ключом к пониманию природы и человека; искры поэзии, составляющие духовную сущность явлений, делают возможным «общение» между людьми. В таком же смысле об «общении» говорил в те

годы и Шлейермахер (ср.: Попов Ю. Н. Философско-эстетические воззрения Фридриха Шлегеля//Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. С. 23). — *135*

[2] Имеется в виду прежде всего И. Гердер, историзм которого сформировался в литературных и языковедческих штудиях («Опыт истории поэзии», 1766—1767; «О происхождении языка», 1769). — *138*

[3] Имеются в виду забытые ныне французские авторы Реноден (Renaudin) и Лелю (Lélut). В речи «Сила поэтического воображения и безумие» Дильтей говорит о них: «Франция после великого Пинеля давно уже является центром не только психиатрической науки, но и психиатрических фантазий, вполне сравнимых с нашими натурфилософскими. Это романтика материализма. Реноден заявил, что гений своими прекраснейшими озарениями обязан галлюцинации. Лелю считал подобной галлюцинацией сократовского демона, а Моро попытался в толстом томе доказать, что гений есть вообще состояние экзальтации, лежащей за пределами здоровья». Вместе с тем в той же речи Дильтей отмечал: «За подобными парадоксами скрывается действительная проблема... Ибо этим состояниям, при всем их различии, присуща живая сила наглядных представлений, их чувственная очевидность и богатство, выходящее за пределы действительности. ...Поэт... видит свои образы и ситуации с такой же осязаемой ясностью, как и чувственно воспринимаемые вещи. Поэтому он может придать им подлинность, сближающую их с галлюцинациями. Со своими созданиями он живет как с реальными лицами, и их страдания и их боль ощущает как реальную боль» (Dilthey W. Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn//Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd. VI. S. 91—93). — *139*

Рудольф Унгер *
(1876—1942)

Филолог-классик и германист Р. Унгер, профессор философии в Базеле (с 1915 г.), Халле (с 1917 г.), Цюрихе (с 1920 г.), Кёнигсберге (с 1921 г.), Бреслау (в 1924 г.), Гёттингене (с 1925 г.), почетный доктор теологии, — важнейшая фигура духовно-исторической школы в Германии. Он популяризировал в литературоведении идеи Дильтея, благодаря которому, по выражению Унгера, наука о литературе «преодолела старое, преимущественно индивидуалистически-биографическое... понимание своих задач и вырвалась к осознанию сверхиндивидуальных внутренних структур исторической жизни духа и литературного творчества» (Unger R. Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Zur Frage geisteshistorischer Synthese, mit besonderer Beziehung auf Wilhelm Dilthey//Unger R. Gesammelte Studien. Berlin, 1929. Bd. I. S. 142). Унгера тревожил, однако, герменевтический круг, по которому двигался Дильтей, когда толковал духовное творчество как продукт истории, а в истории видел опять же только акты творческой воли. Унгер не мог пройти мимо критики, которой подвергся в первые десятилетия XX в. дильтеевский историзм. Симпатизируя широко распространенному на рубеже веков неокантианству, которое во многих отношениях было также и гегельянством, Унгер эклектически дополнял Дильтея «пониманием литературы как отражения развития определенных духовных предметов и соответственно пониманием истории литературы как истории проблем» (Ibid. S. 143). Упрекая Дильтея за «переизбыток субъективизма», чрезмерное увлечение «аспектом переживания в литературном творчестве», капитуляцию перед «психологизирующим духом» второй половины XIX в., Унгер надеялся придать объективное наполнение категориям «философии жизни» еще в одном аспекте. Основную для литературной теории Дильтея мысль о поэте как «органе понимания жизни», о поэзии как «истолковании жизни» Унгер дополнял привязкой к «национальной этике»: по его мысли, поэт истолковывает не жизнь вообще, но прежде всего жизненно-духовные устои своего народа.

---

* Комментарии составлены В. В. Бибихиным.

ФИЛОСОФСКИЕ ПРОБЛЕМЫ НОВЕЙШЕГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Впервые публикуемая на русском языке работа Р. Унгера (1908) переведена по изд.: Unger R. Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft//Unger S. Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte. Berlin, 1929. S. 1—33. Перевод сверен А. В. Михайловым.

[1] Германист, историк литературы *Вильгельм Шерер,* образцовый представитель младограмматизма, ограничивал задачу филологии критикой текста и изучением «источников» творчества, перенося в гуманитарные науки понятие причинности, принятое в естественных науках. К философствованию в литературоведении В. Шерер относился с позитивистским недоверием. — *143*

[2] Карл *Лахман,* один из создателей современной текстологии, много сделал для того, чтобы германская филология поднялась до уровня классической. Филолог-классик и германист Мориц *Гаупт,* издатель Овидия, Вергилия, Гартмана фон Ауэ, Нейдхарта фон Рейнеталя, продолжил текстологическую работу К. Лахмана, чью кафедру в Берлине он занял в 1853 г. — *143*

[3] Имеются в виду «Статьи о Гёте» *В. Шерера,* вышедшие в 1886 г. *К. Лахману* принадлежит издание первоисточника «Песни о Нибелунгах» с историко-филологическими комментариями (1826). — *144*

[4] Унгер перечисляет представителей философского литературоведения в позитивистскую эпоху. Историк литературы и философии *Рудольф Гайм* является автором книг о Гердере и В. Гумбольдте (см.: Гердер, его жизнь и сочинения. М., 1888. Т. 1—2; Вильгельм фон Гумбольдт. Описание его жизни и характеристика. М., 1898). *Фридрих Фишер* (1807—1887), применивший гегелевскую систему для создания развернутой эстетики и символологии, оказал своими критическими эссе известное влияние на немецкую литературу. Философ-гегельянец *Куно Фишер* (1824—1907) опубликовал литературоведческие работы о Шиллере, Шекспире, Гёте. — *144*

[5] Генри *Бокль* стремился изгнать из исторической науки иррациональные факторы любого рода; он отыскивал законы социальной механики и ставил прогресс в прямую зависимость от распространения образованности в обществе. — *145*

[6] По мысли Унгера, путем изучения внешней фактической стороны художественного творчества нельзя по-настоящему понять поэта как духовное явление, независимо от того, идет ли речь о людях сложной и яркой судьбы, как *Гердер* и *Гёте,* или о поэтах и писателях, в жизни которых было мало внешних событий, как *Новалис* (Гарденберг) и *Хеббель* (Геббель). — *146*

[7] «Учение о пище, — писал Фейербах, — имеет огромное этическое и политическое значение для народа. Пища превращается в кровь, кровь становится сердцем и умом, мыслью и мозгом... Вы хотите улучшить нацию? Дайте ей вместо декламаций о безобразии греха лучшую пищу. Человек есть то, что он ест (Mensch ist was er ißt)». (Feuerbach L. Gesammelte Werke. Berlin, 1971. Bd. 10. S. 347). — *149*

[8] Первый вариант «Фауста», написанный в 1773—1775 гг. и оставшийся неоконченным, был обнаружен в рукописи лишь в 1887 г., т. е. год спустя после «Статей о Гёте» *В. Шерера,* истолковывавшего «Фауста» как итог всего предшествующего развития поэта. — *149.*

[9] «О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» (1767) — первая опубликованная литературоведческая работа *И. Гердера,* состоящая из трех «собраний». Тема первого из них — философия языка, второго и третьего — исторические взаимоотношения между литературами разных народов. — *150*

[10] Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии//Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. I. С. 177. — *151*

[11] Schlegel A. W. Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Leipzig, 1848. S. VII. — *152*

[12] Философ-гегельянец *Карл Розенкранц,* исследователь Данте и «Песни о Нибелунгах», строил теорию развития мировой поэзии. Младогегельянец *Арнольд Руге* получил классико-филологическое образование, написал «Эстетику Платона» (1832), «Новую приготовительную школу эстетики» (1836). Ученик Гегеля

Генрих Теодор *Рётшер* был теоретиком драмы и эстетиком. Младогегельянец *Д. Ф. Штраус*, известный, в частности, своим спором с Фейербахом об истоках религии, выдвинулся как критик библейского текста. *Карл* Фридрих *Вердер*, исследователь творчества Шекспира, Шиллера, Лессинга, также учился у Гегеля. Историк литературы *Рихард Вельтрих* занимался исследованием творчества Шиллера. Историк литературы *Пауль Нерлих* явился первым исследователем Жан-Поля Рихтера в Германии. — *152*

[13] *Иозеф Хиллебранд* — автор трехтомной «Антропологии как науки» (1822—1823) и написанной в гегелевском русле работы «Философия духа, или Энциклопедия совокупного учения о духе» (1835). Теодор Вильгельм *Данцель* — автор философских и историко-литературных работ, исследователь гегелевской эстетики. Историк искусства Филипп *Мориц Карьер* предложил мистико-религиозную трактовку философии Гегеля. — *152*

[14] Историк литературы *Карл Гофмейстер*, автор работ о Шиллере, пытался создать научный метод изучения «духа древних». Отто Фридрих *Группе* был принципиальным противником Гегеля, чью спекулятивную философию он считал враждебной науке и языку. *Герман Гетнер* (Хетнер), виднейший деятель культурно-исторической школы, пытался «реабилитировать» Просвещение, мысль которого он ставил выше последующей философии немецкого идеализма, и осуждал романтизм, к которому относил также Гёте и Шиллера, за бегство от социальной реальности. Эрнст *Карл* Фердинанд *Лемке* — историк литературы, опубликовавший в 1914 г. работу «Главные направления в немецкой духовной жизни последних десятилетий». *Теобальд Циглер*, позитивист, мировоззренчески зависящий от Д. Ф. Штрауса, — исследователь Шиллера и Гёте. *Иоганн Фолькельт*, мобилизовавший в своей «философии транссубъективизма» кантовский априоризм для обоснования абсолютных ценностей, пытался как эстетик соединить метафизическую системность с психологическим «вчувствованием» в духе Шопенгауэра и Э. Гартмана. Философ и филолог-германист *Эйген Кюнеман* писал о Гердере, Канте, Шиллере, Фихте. — *153*

[15] Имеется в виду двухтомное исследование историка искусства *Карла Юсти* «Винкельман, его жизнь, его труды и его современники», вышедшее в 1866—1872 гг. — *153*

[16] Эдуард *фон Гартман*, подобно В. Вундту (см. ниже, комм. 22), строил индуктивную метафизику, переходя от опытных данных частных наук и от анализа сознания к идее всеобъемлющей, всем правящей бессознательной мировой воли («совокупного духа»). — *156*

[17] П а у л ь Г. Принципы истории языка. М., 1960. С. 30. — *156*

[18] Два литератора, современники И. В. Гёте, работали, как и он, над темой Фауста: Иоганн Фридрих *Шинк* (1755—1835), чья драматическая фантазия «Иоганн Фауст» в двух томах вышла в 1804 г., и граф Юлиус *Зоден* (1754—1831), издавший своего «Фауста» в Аугсбурге в 1797 г. — *158*

[19] *В. Шерер*, осуществляя в немецком литературоведении позитивистскую научную программу И. Тэна, Д. С. Милля, Г. Бокля, стремился представить творчество поэта или писателя как закономерное следствие суммы пережитого, изученного и унаследованного — *158*

[20] *Г. Штейнталь*, хорошо известный русскому читателю по работе А. А. Потебни «Мысль и язык», интерпретировал духовно-историческое языкознание Ф. фон Гумбольдта в понятиях индивидуальной психологии. Герман *Пауль* в «Принципах истории языка» (1880) опирался на психологию И. Гербарта (1776—1841), отвергая при этом метафизические воззрения последнего. *«Психология народов»* (1911—1920) — десятитомный труд немецкого психолога и философа *В. Вундта*. — *160*

[21] *Эрнст Эльстер* — один из создателей психологической школы в литературоведении, наряду с В. Вундтом, Г. Зибеком, И. Фолькельтом, Э. Бертрамом, Э. Гроссе. Германист *Губерт Рёттекен* (1860—1936), исследователь поэзии Клейста и Гартмана фон Ауэ, использовал психологию и эстетику как теоретическую основу для истории литературы. Первый том его незавершенной «Поэтики» вышел в 1902 г. — *160*

[22] В. Вундт, основатель первой психологической лаборатории, занимался экспериментальным исследованием сознания. От фактов научного опыта он восходил, однако, к метафизике в духе лейбницевской монадологии и гипостазиро-

вал внутреннюю энергию *апперцепции* как двигатель человеческого поведения. — *160*

[23] Унгер имеет здесь в виду идущее от К. Лахмана строгое ограничение роли *конъектуры* — интуитивной догадки о том, как должно выглядеть испорченное или темное место литературного памятника, в пользу *рецензии* — восстановления исходного облика текста путем сравнения разных манускриптов. — *161*

[24] *Пауль Барт,* выясняя причины устойчивости определенных состояний человеческих коллективов, отыскивал «эмпирические» законы социального развития (см.: Барт П. Философия истории как социология. Спб., 1902). — *162*

[25] *Органицизм* — рассмотрение действительности и, в частности, социальной реальности как живого организма. — *162*

[26] Карл *Лампрехт,* автор многотомной «Истории германского народа», связывая законы исторического движения масс с чертами коллективной психологии, понятой по В. Вундту, прослеживал в истории смену «духовных установок», начиная от древней «символической» вплоть до новоевропейской «субъективистской» и современной «импрессионистической». — *162*

[27] Леопольд фон *Ранке* исходил в своей работе историка из того убеждения, что всякая эпоха находится «в прямых отношениях с богом» и ее ценность не в движении к провиденциальной цели и не в развитии, а в «ее экзистенции, ее конкретном/ неповторимом бытии». Историк *Макс Ленц* был ведущим «младоранкианцем»; историки этой школы рассматривали нации, государства, религии как исторически воплощенные идеи и вели на рубеже веков спор с социально-эволютивной методологией К. Лампрехта. — *162*

[28] Историк философии неокантианец Вильгельм *Виндельбанд* проводил внутри «опытных наук» принципиальное разграничение между науками об общих закономерностях (естественными) и науками о единичных событиях (историческими). Последователь Виндельбанда Генрих *Риккерт* подчеркивал неповторимую единичность предмета наук о «мире культуры», в сфере которых любое теоретико-методологическое обобщение лишь уводит от реальности (см.: Риккерт Г. Границы естественнонаучного образования понятий. Спб., 1903). — *162*

[29] Simmel G. Die Probleme der Geschichtsphilosophie. Leipzig, 1892. — *162*

[30] Социолог и философ Георг *Зиммель* много работал в области истории литературы и искусства. Историк культуры, «формальный социолог» Альфред *Фиркандт* был учеником Зиммеля. — *162*

[31] Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Leipzig, 1920. Bd. I. S. 68—78. — *164*

[32] Карлейль понимал историю как сумму биографий, видя суть эпохи в жизни ее «героев» (в типологии Карлейля это «вожди», «писатели», «жрецы», «поэты», «пророки», «боги»), которые в карлейлевской мифо-метафизике вырастают до роли спасителей человечества. Для Ральфа Эмерсона, следующего за Карлейлем, так называемые «превосходства» уникальных личностей («Представители человечества», 1850) настолько важны, что даже познание природы, как оно ни необходимо само по себе, интересно лишь как проявление человеческого гения. — *164*

[33] Дихотомия «генерализирующий (типизирующий) метод естествознания— индивидуализирующий метод наук о культуре» восходит у Риккерта к виндельбандовскому различению между «номотетическим» (устанавливающим закон) и «идиографическим» (индивидуально-описательным) подходами (см. выше, комм. 28 и 29). — *164*

[34] Уже Аристотель использует тезис «подобное познается подобным» как общеизвестный топос, существовавший до него (Метафизика III 4, 1000 *b* 6).—*166*

Томас Стернз Элиот *
(1888—1965)

Т. С. Элиот — англо-американский поэт, драматург, литературный критик. Окончил Гарвардский университет (1910), где с 1911 по 1914 г. работал ассис-

* Комментарии составлены Т. Н. Красавченко.

тентом на философском факультете. В 1914—1915 гг. изучал философию в Оксфордском университете, подготовил диссертацию «Опыт и объекты познания в философии Ф. Г. Бредли» (1916). В 1915—1922 гг. работал в имажистском журнале «Эгоист» (Лондон). В 1927 г. принял британское подданство. Издавал журнал «Критерион» (1922—1939) Сотрудник (с 1925 г.), позднее директор издательства «Фабер». Лауреат Нобелевской премии (1948).

Литературно-критические работы Элиота играют в его наследии столь же важную роль, как и его поэтические произведения В 10—20-е годы Элиот выступил как поэт-критик с реформой поэзии и ее теории, как законодатель литературной практики. Его теоретико-литературные идеи сыграли важную роль в формировании англосаксонской «новой критики», прежде всего ее американской ветви, представленной так называемой южной школой.

Основы литературной теории Элиота изложены им в книгах· «Священный лес» (1920), «Избранные эссе» (1932), «Назначение поэзии и назначение критики» (1933), «Джон Драйден, поэт, драматург, критик» (1932), «Елизаветинские эссе» (1934), «О поэзии и поэтах» (1957), «Критика критики» (1965) и др.

Его реформа в поэзии была связана с преодолением романтического субъективизма и постсимволистского декаданса. Борьба с «болезнью индивидуализма» в западной культуре заставила Элиота противопоставить романтической идее «творческого парения», основанного на ничем не контролируемом вдохновении, идею «творческого самосознания» поэта, связанную с его приобщением ко всей духовно-эстетической традиции Европы.

Эта точка зрения, перенесенная в плоскость литературоведения, привела Элиота к созданию «аперсональной» теории искусства, в которой он стремился сбалансировать субъективное и объективное начала в художественном творчестве. Цель этой теории, изложенной в программном эссе Элиота «Традиция и индивидуальный талант», состоит в том, чтобы, покончив с «гипертрофией индивидуализма», показать, что всякое неповторимое переживание личности обретает полноту и общезначимость лишь тогда, когда воплощает «сверхиндивидуальные смыслы», закрепленные в «традиции», и что при забвении традиции, при установке автора на чистое «самовыражение» происходит вырождение не только самой творческой личности, но и искусства в целом, превращающегося в бесплодное оригинальничание; задача поэта, по Элиоту, не деформировать объективное содержание жизни своей индивидуальностью, а, напротив, пропустить это содержание через индивидуальность и выявить, закрепить его в художественной форме; поэтому, коль скоро эмоция, вызываемая произведением, по самому своему существу шире и глубже, нежели переживание стоящего за ним индивида, литературоведение, по мнению Элиота, должно перенести внимание с субъекта творческого процесса — на его объект, с поэта — на поэзию, ее объективные смыслы и законы.

ТРАДИЦИЯ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ТАЛАНТ

Статья впервые была опубликована в журнале «Эгоист» (1919, v. 6, N 4). На русском языке печаталась в сборнике «Писатели США о литературе» в пер. А. М. Зверева (М., 1982). Новый перевод выполнен по изд. Eliot T. S. Selected prose. Harmondsworth, 1953. Сверен Т Н. Красавченко

[1] *«Заметки к определению понятия культуры»* (1948) — работа Т. С. Элиота. — *171*

[2] «По дороге» *(фр.)*. — *172*

[3] *Мадленская культура* — культура позднего палеолита (ок. 15—8 тыс. до н. э.) в Европе. Названа по пещере Ла-Мадлен, расположенной на юго-западе Франции (деп. Дордонь). — *172*

[4] «Ремесло» *(фр.)*. — *172*

[5] Поэзия для романтиков, по мнению Т. С. Элиота, всегда непременно выражение эмоции. Он противопоставлял эмоции чувство, переживание как нечто более конкретное, повседневное, непосредственно связанное с образом. — *173*

[6] Имеется в виду «Ода к соловью» (1819) английского поэта-романтика Д Китса (1795—1821). — *174*

[7] Отрывок из «Трагедии мстителя» (1607) английского драматурга С. Тернера (ок. 1575—1626) (действие 3, сцена 4). — *175*

[8] *«Эмоция, припоминаемая в состоянии покоя»* — формула поэзии, данная английским поэтом-романтиком У. Вордсвортом (1770—1850) в его предисловии ко второму изданию «Лирических баллад» (1800). — *175*

[9] «Ум же, без сомненья, есть нечто более божественное и не подверженное страстям» (Аристотель. О душе, 408 *b* 25). — *176*

Джон Кроу Рэнсом *
(1888—1974)

Д. К. Рэнсом — американский поэт и критик, один из лидеров «новой критики». В течение сорока лет, вплоть до 1956 г., преподавал в ряде американских университетов. С 1937 по 1959 г. был главным редактором одного из влиятельных литературно-критических журналов «Кенион Ревью». Именно здесь было опубликовано большинство статей Рэнсома. Часть из них впоследствии вошла в сборник «Поиски» (1972). Идею «новой» (по отношению и к позитивистской и к импрессионистической) критики он воспринял от американского литературоведа Д. Спингарна, одна из работ которого так и называлась — «Новая критика» (1911).

Согласно Рэнсому, искусство дает нам наиболее живое и полное представление о жизни, и в этом смысле с ним не может сравниться ни наука, ни какая-либо другая форма духовной деятельности Будучи сам поэтом, Рэнсом основные свои теоретические рассуждения строил на поэтическом материале. Убеждение в том, что поэзия являет собой форму высшего знания, связано у него с представлением об особой функции языка в художественном произведении.

Ключевой дихотомией для Рэнсома является противостояние «структуры» (structure) и «фактуры» (текстуры) (texture). «Структура» понимается как часть общего значения поэтического произведения, которая может быть представлена в виде логического (прозаического) парафраза. «Фактура» объединяет элементы стиха, которые не укладываются в рамки «структуры». Создание поэтического произведения представляет собой процесс «прилаживания» «структуры» и «фактуры». В то же время «структура» и «фактура» обладают и определенной независимостью друг от друга (так называемая доктрина логической иррелевантности у Рэнсома).

В более поздних работах Рэнсома (после 1947 г.) намечается переход от принципов семантического анализа к психоаналитическому анализу в духе фрейдизма. Соответственно термины «structure» и «texture» переосмысляются в связи с фрейдистскими категориями «ego» и «id».

«НОВАЯ КРИТИКА»

Книга Рэнсома «Новая критика» впервые вышла в 1941 г. В многочисленные критические антологии, играющие в США и в Англии роль учебных пособий, неизменно включается последняя глава книги «Требуется онтологический критик», содержащая «положительную программу» Рэнсома.

Перевод выполнен по изд.: Ransom J. The New Criticism. Norfolk, Connecticut, 1941. Сверен Д. М. Урновым. На русском языке публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

[1] *Мы только что рассмотрели целый ряд выдающихся новых критиков...* — В предыдущих главах книги Рэнсом дает оценку различным подходам к литературе, которые он условно обозначает как критику психологическую, представленную у него А. Ричардсом и У. Эмпсоном, историческую, которую представ-

* Комментарии составлены Ю. В. Палиевской

ляет Т. С. Элиот, и логическую — как типическая фигура рассматривается А. Уинтерс. — *177*

[2] *...нравственной проблематике...* — Мысль о том, что нравственное, «человеческое» содержание совершенно не важно для понимания сути поэтического произведения, оставалась стойким убеждением на протяжении всей литературной деятельности Рэнсома. — *177*

[3] *...истории развития поэтических форм...* — Речь идет о представителях «новой критики». Предыдущие главы книги обнаруживают, что при общности идейной платформы в среде «новой критики» изначально не было единодушия в вопросах, связанных с теоретическим осмыслением развития поэтического языка. Соответственно «новые критики» оперируют различными категориями и терминами. — *178*

[4] «Преимущественно» (*фр.*). — *182*

[5] Поскольку Рэнсом ссылается на отдельные слова и обороты подлинника, приводим дословный перевод:

....там,
Будто в особняке, как бы в своем доме
Сами формы и субстанции залиты
Прозрачной вуали светом божественным
И в поворотах прихотливых стиха
Предстают как предметы различимые
Средь вспышек света и чужой славы.

Все цитируемые ниже отрывки также переводятся дословно. Перевод отдельных слов и словосочетаний указывается в скобках в тексте. — *184*

[6] В английском языке прилагательное обычно предшествует существительному, поэтому правильнее было бы сказать не light divine, т. е. «свет божественный», а divine light, т. е. «божественный свет», и не turnings intricate, т. е. «повороты прихотливые», а intricate turnings, т. е. «прихотливые повороты». В строке As in a mansion like their proper home «Будто в особняке, как бы в своем доме» правильнее было бы использовать придаточное определительное: which is their proper home «который стал их домом». — *184*

[7] Где на лугах всегда корона из цветов
И где Темза горделиво обозревает возвышающиеся башни,
Стоит строение величественных форм,
Получившее свое наименование от находящегося поблизости Хэмптона.
Здесь государственные мужи Британии предвещают падение
Чужеземцам-тиранам и нимфам из страны своей,
Здесь ты, великая Анна, владычица трех королевств,
Порой совет приемлешь, а порой и чай. — *185*

[8] *Хэмптон-Корт* — дворец и парк на берегу Темзы близ Лондона, старинная резиденция английских королей. — *185*

[9] Где горделивая Темза обозревает возвышающиеся башни
И где на лугах всегда корона из цветов. — *185*

[10] *Процитированные выше отрывки...* — Помимо Вордсворта и Попа, Рэнсом в опущенном нами тексте анализирует отрывки из «Потерянного рая» Мильтона и стихи английского поэта XVII в. Э. Марвелла. — *186*

[11] *..при столь ординарном содержании.* — В стихотворении Марвелла, которое имеет в виду Рэнсом, влюбленные в своем воображении уносятся к берегам Ганга, где находят драгоценные камни. Их любовь сравнивается с бескрайней империей и длится тысячу лет. Рэнсом резко критикует искусственность языка Марвелла в этом отрывке, так что его слова о «поражающей силе деталей» у Марвелла относятся не к этому открывку, а к его поэзии в целом — *187*

[12] *...ставятся словесные лики.* — Согласно Рэнсому, «словесные лики» (verbal icons) — это «эстетические знаки» (aesthetic signs) художественного произведения, принципиально отличные от «знаков символических» (symbolic signs), характерных для языка науки. — *187*

[13] *...драматическая поэзия елизаветинцев... так сказать, «вебстерировалась»...* — Елизаветинцы — условное название английских писателей, творчество которых приходится на конец XVI — начало XVII в. (К. Марло, Т. Нэш, Б. Джонсон и др.). Высшее достижение этой поэзии — творчество Шекспира. Джон Уэбстер (1530—1625) — английский драматург, автор многочисленных «кровавых» трагедий, написанных преимущественно белым стихом. — *189*

[14] Две могилы должны сокрыть твое и мое тело;
Если б это было возможно, смерть не разлучила б нас. — *189*

[15] *Об этой «извращенности» толковал, например, Бен Джонсон...* — Английский драматург и поэт, современник Шекспира Бен Джонсон (1572—1637) в своих литературно-критических заметках, письмах к читателю, драматических произведениях и, наконец, главном труде «Леса, или Открытия» (опубликован в 1640 г.) неоднократно писал об извращенном вкусе современных литераторов, заставлявшем их нарушать нормы и законы творчества. — *189*

[16] «Истерзанный, как порывами ветра, вздохами и потонувший в слезах». — *190*

[17] *...в его современном значении...* — Современное значение глагола surround — «окружать». — *190*

[18] *...находит авторитетную поддержку.* — Американский языковед *Л. Блумфилд* (1887—1949), автор многочисленных трудов по романо-германскому языкознанию, в своей работе «Язык» (1933) изложил бихевиористские принципы исследования значения как лингвистической категории. «Философия риторики» (1936) — одна из многочисленных теоретических работ духовного вождя «новой критики» *А. Ричардса* (1893—1982). В своих ранних работах Ричардс развивал теорию «эстетического опыта» и, рассматривая соотношение «искусства—жизнь», опирался на категории аристотелевского мимесиса. — *191*

[19] *...элейская стадия развития мысли...* — Древнегреческие философы из элейской школы (VI—V вв. до н. э.), отводя в познании главную роль мышлению и противопоставляя мышление чувственному восприятию, отрицали множественность вещей и их движение. — *192*

Джозеф Натаниэль Фрэнк *
(род. в 1918 г.)

Д. Н. Фрэнк — известный американский литературовед. Получил образование в американских (Нью-Йоркском, Висконсинском, Чикагском) и Парижском университетах. Доктор философии. В 50—60-е годы преподавал в Принстонском, Миннесотском, Ратджерском университетах. С 1966 г. — профессор Принстонского университета.

Как литературовед Д. Фрэнк дебютировал в 40-е годы. Широкий резонанс получили его работы о европейских писателях (Т. Манн, А. Мальро и др.), а также книга «Разомкнутый круг: кризис и проблема мастерства в современной литературе» (1963). Включенная в нее статья «Пространственная форма в современной литературе» вошла в «канон» американской «новой критики» и вызвала в англоязычном литературоведении дискуссию о соотношении категорий пространства, времени и истории в литературе. Фрэнк откликнулся на эту полемику статьями «Пространственная форма: ответ критикам» (1977) и «Пространственная форма: дальнейшие размышления» (1978).

Фрэнк известен также как исследователь жизни и творчества Ф. М. Достоевского, над четырехтомной биографией которого он работает уже более 20 лет. Ее первый том — «Достоевский: истоки бунта, 1821—1849» вышел в 1976 г., второй — «Достоевский. Годы тяжких испытаний, 1850—1859» — в 1983 г.

---

* Комментарии составлены Т. Н. Красавченко.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ФОРМА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Статья была впервые опубликована в 1945 г. в журнале «Севени ревью» (Теннесси), № 53. На русском языке печатается впервые (с сокращениями). Перевод выполнен по изд.: Frank J. Spatial Form in Modern Literature//Criticism. Foundations of modern literary judgement/Ed. by M. Schorer. New York, 1948. Сверен Т. Н. Красавченко.

[1] Моисей *Мендельсон* (1729—1786) — немецкий философ-просветитель; совместно с Лессингом написал работу «Поп-метафизик» (1755) в защиту Лейбница от критики английского поэта А. Попа. Впоследствии отошел от Лессинга. — *195*

[2] Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 186—187. — *195*

[3] *Джуна Барнс* (1892—1982) — американская писательница и журналистка. Писала стихи, рассказы, пьесы. В романе «Ночная чаща» (1936) изобразила жизнь американцев в Париже. В предисловии к роману Т. С. Элиот заметил, что по типу воздействия он близок к поэзии, — эту мысль Фрэнк развивает в своей статье. — *197*

[4] *Имажизм* (англ. image «образ») — школа в английской и американской поэзии, пережившая период расцвета в 1910—1918 гг. Ее теоретиком был английский философ и критик Т. Э. Хьюм (1883—1917), а фактическим руководителем Э. Паунд, составивший (совместно с Р. Олдингтоном и американской поэтессой Э. Лоуэлл) антологию «Имажисты» (1914). После отхода Паунда от имажизма школу возглавила Э. Лоуэлл, издавшая три антологии «Поэты-имажисты» (1915, 1916, 1917). В движении имажистов участвовали также Т. С. Элиот, Х. Дулитл, Дж. Г. Флетчер, У. К. Уильямс, Ф. М. Форд, Дж. Джойс и др. В основе имажизма лежала неоклассическая теория Т. Э. Хьюма, противопоставляемая им романтической эстетике. Отвергая идею поэтического вдохновения, Хьюм пропагандировал интеллектуальную поэзию, стремящуюся не к воспроизведению «внешней природы», а к рациональной реконструкции того глубинного, изначального «объекта», который стоит за зримыми формами предметов. — *197*

[5] «Эпатировать буржуа» (*фр.*). — *198*

[6] «*Cantos*» («Песни») — цикл стихотворений Э. Паунда, построенных в основном по принципу эпических поэм (издавались с 1917 по 1960 г.). «Песни» иронически изображают различные эпизоды из истории человечества от древних времен до современности, насыщены мифологическими, историко-культурными и литературными реминисценциями и являются попыткой «оживить» современную культуру с помощью «инъекций» из прошлого.

«*Бесплодная земля*» (1922) — поэма Т. С. Элиота, имеющая мифологическую сюжетную основу: тема бесплодия буржуазной цивилизации, поиск философских и нравственных первооснов бытия соотносятся в ней с мифами плодородия, с легендой о святом Граале и т. п., так что в целом миф становится средством осмысления современной истории. — *199*

[7] Ричард Палмер *Блекмур* (1904—1965) — американский поэт и теоретик литературы. Фрэнк далее приводит цитату из его книги «Двойной фактор» (1935). — *199*

[8] *Альбер Тибоде* (1874—1936) — французский литературный критик, применивший метод бергсоновской интроспекции к анализу литературных произведений. Фрэнк имеет в виду его книгу «Гюстав Флобер, его жизнь, его романы, его стиль» (1935). — *200*

[9] *Стюарт Гилберт* — американский критик, близкий к позитивизму. Здесь имеется в виду его книга «Улисс» Джеймса Джойса» (1952), известная тем, что она создавалась с учетом рекомендаций самого писателя. — *201*

[10] *Гарри Левин* (род. в 1912 г.) — американский критик социологической, а затем мифологической ориентации. Имеется в виду его книга «Джеймс Джойс» (1941). — *202*

[11] «*Объективный коррелят*» — понятие, введенное в литературно-критический обиход Т. С. Элиотом в эссе «Гамлет и его проблема» (1919) для обозна-

чения внешних событий, фактов, ситуаций, мотивирующих то или иное переживание героя (убийство отца и замужество матери Гамлета, по Элиоту, есть «объективный коррелят» отчаяния, которое испытывает герой). — *205*

[12] *Рамон Фернандес* (1894—1944) — французский писатель и критик, отстаивавший принцип философской интерпретации литературы и стремившийся понять произведение не только как исторический памятник своей эпохи, но и как живой голос из прошлого, сохраняющий актуальность для современности. Фрэнк имеет в виду эссе Фернандеса о Прусте, вошедшее в его книгу «Послания» (1926).

...способ приобщения к «durée» совершенно в духе Бергсона (смотри эпизод с бисквитным пирожным)... — Анри Бергсон (1859—1941), французский философ, представитель интуитивизма, рассматривал «длительность» (durée) как бессознательную основу психического, в которой прошлое, настоящее, будущее сливаются воедино и которая могла быть достигнута посредством интуиции. В эпизоде с пирожным герой переживает состояние приобщения к «длительности», к вечносущему: откусывая бисквитное пирожное, он вспоминает тот миг в детстве, когда впервые попробовал такое же пирожное, и вместе с этим воспоминанием к нему возвращается целый мир, казалось бы, забытых мыслей, ощущений, ассоциаций и т. д. — *206*

[13] Томас Эрнст *Хьюм* (1883—1917) — английский философ и литературный критик, теоретик имажизма. Его работы собраны в книгах «Размышления» (опубл. в 1924 г.) и «Заметки о языке и стиле» (опубл. в 1925 г.). — *206*

[14] *Вильгельм Воррингер* (1881—1965) — немецкий эстетик, предложивший классификацию искусств по видам воплощенной в них «художественной воли». Фрагменты его книги «Абстрагирование и вчувствование» (1908) опубликованы в русском переводе в «Современной книге по эстетике» (М., 1957) под названием «Абстракция и одухотворение». — *206*

[15] *...чем традиционный натурализм XIX века.* — Для Воррингера натурализм — понятие неидентичное распространенному представлению о натурализме как направлении в европейском и американском искусстве и литературе последней трети XIX в. — *207*

[16] *Франц Викхоф* (1853—1909) — основатель Венской школы истории искусств, сложившейся на рубеже XIX—XX вв.; стремился добиться точности в искусствоведческом исследовании, «сравнимой с медицинской». Будучи убежденным в том, что «всякая эпоха достойна изучения», он попытался понять общие законы развития искусства. — *208*

[17] «Само по себе» (лат.). — *209*

[18] *Эрих Фромм* (1900—1979) — немецкий, затем американский (с приходом к власти нацистов эмигрировал в США) психолог, представитель неофрейдизма. Фрэнк имеет в виду его книгу «Бегство от свободы» (1941). — *210*

[19] *Эрнст Роберт Курциус* (1886—1956) — немецкий литературовед, автор книги «Европейская литература и латинское средневековье» (1948), оказавшей значительное влияние на западное литературоведение. Фрэнк имеет в виду книгу Курциуса «Французский дух в двадцатом столетии» (1952). — *211*

[20] *Палимпсест* (от гр. pálin «снова», psaio «скоблю», «стираю») — папирус или пергамент, с которых первоначальный текст стерт, а вместо него нанесен новый. — *212*

[21] *Тиресий* — в греческой мифологии слепой прорицатель, чье имя связано со сказаниями фиванского цикла; в поэме Т. С. Элиота «Бесплодная земля» выступает в роли повествователя. — *212*

Карл Густав Юнг *
(1875—1961)

Ученик Фрейда, К. Г. Юнг в своей «аналитической психологии» разделяет с фрейдовским психоанализом убеждение во вторичности повседневных проявле-

* Комментарии составлены В. В. Бибихиным.

ний душевной жизни и установку на обнаружение за ними первичной, бессознательной подоплеки. После разрыва с Фрейдом Юнг отыскивал эту психическую первореальность не в безликой сексуальной энергии — либидо, а в иерархии «архетипов» — универсальных образов, властвующих над человеческим сознанием (Фрейд назвал мистико-романтический символизм Юнга «метафизическими мечтаниями»). Архетипы, согласно Юнгу, в равной мере населяют сознание и гениев, и рядовых людей, и душевнобольных, а потому не могут служить критерием для отличения невротического бреда от гениальной фантазии. Юнг, как и Фрейд, признавал ограниченность научной психологии в деле анализа искусства. «Тайна творчества, подобно тайне свободы воли, — писал Юнг в статье «Психология и поэзия» (1930), — есть трансцендентальная проблема, не решаемая... в психологии... Творческий человек — загадка, разгадать которую люди будут на разных путях пытаться всегда, и всегда безуспешно». Это не мешало Юнгу все-таки снова и снова обращаться к художественному творчеству, что вообще характерно для психоаналитического движения.

ОБ ОТНОШЕНИИ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ К ПОЭТИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТВОРЧЕСТВУ

Впервые публикуемый на русском языке, этот доклад К. Г. Юнга был прочитан им в мае 1922 г. на собрании цюрихского Общества немецкого языка и литературы. Перевод выполнен по изд.: Jung C. G. Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk//Jung C. G. Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Olten; Freiburg i. B., 1960. S. 75—96. Перевод сверен А. В. Михайловым.

[1] Имеется в виду механистически-рационалистический позитивизм XIX в., ассоциирующийся с именами Л. Бюхнера и Я. Молешотта. Юнг относил к этой традиции также и Фрейда. — *215*

[2] «Способ выражения» (*фр.*). — *216*

[3] Сам Юнг, конечно, относится к «слишком человеческому» без чрезмерного благоговения, следуя в своей радикальной критике современного сознания за Ницше, философию которого он считал лучшей «подготовкой к современной психологии». Ницше в предисловии 1886 г. к книге «Человеческое, слишком человеческое» (1878) назвал свое философствование «специфически немецким способом заниматься тем же самым, что существует под названием психологии во Франции и в России». — *217*

[4] Гёте И. В. Фауст. М., 1975. Ч. I. С. 74 (строки 2031—2032, пер. Б. Пастернака). — *217*

[5] «Скандальная хроника» (*фр.*). — 217

[6] «Сексуальная психопатия» (*лат.*). — *217*

[7] Нарциссизм был «открыт» психоаналитиками в 1911—1914 гг. Было обнаружено, что многие импульсы, исходящие на первый взгляд от «я», диктует либидо, которое направляется на саму личность, уподобляющуюся, таким образом, самовлюбленному Нарциссу. Поскольку в состоянии творчества художник остается наедине с самим собой, он ярко выраженный «нарцисс». С другой стороны, поскольку художник создает образы, выходящие по своему значению за пределы его личности и способные к самостоятельному существованию, он уже не «нарцисс», а «пигмалион». Это противоречие в рамках психоанализа, по Юнгу, неразрешимо. — *217*

[8] Книга «Так говорил Заратустра» (1883—1884) писалась Ницше уже во время болезни, ранние симптомы которой вынудили его уйти в отставку с кафедры классической филологии Базельского университета в 1879 г. — *218*

[9] Подразумевается миф Платона о темной пещере, в которой томятся людей-пленники, не отваживаясь вырваться из чрева Земли к Солнцу (Государство, VII 514—517). — *219*

[10] Концепция личности (Persönlichkeit) у Юнга двойственна. В данном контексте личность понимается как «личина» (персона), «маска», или «социальная кожа» человека, его поверхностная социальная роль. В других случаях Юнг на-

зывает личностью «самость» (das Selbst), т. е. высшую полноту человеческого существа. — *220*

[11] «Самость» автора и его сознание тут как бы ничего не знают друг о друге и действуют автономно. Однако это имеет место только у рядового человека, который из страха перед мощным голосом своей сокровенной природы силится подавить ее в себе, расплачиваясь за это психическими комплексами. Гений позволяет своей «самости», или, что для Юнга то же самое, своей подлинной личности, «прорасти» сквозь маску личности наносной. «Невроз есть защита, выставленная против объективной внутренней деятельности души, т. е. довольно-таки дорого оплаченная попытка заглушить в себе внутренние голоса с их диктатом... За всяким невротическим извращением кроется призвание, которому человек изменил, его судьба, становление его личности, осуществление врожденной индивиду жизненной воли. Человек без amor fati (преданности своему року (*лат.*). — *В. Б.*) есть невротик; он упускает самого себя...» (Jung C. G. Gesammelte Werke. Bd. 17. S. 207—208). — *221*

[12] *Ницшевский отшельник говорит:* «*Вокруг меня всегда на одного человека больше, чем нужно... Ведь всегда один на один — это получается в конце концов два!*» (Nietzsche F. Werke. In 6 Bänden. München; Wien, 1980. Bd. 3. S. 320). — *222*

[13] «В состоянии возникновения» (*лат.*). — *227*

[14] Выражение из платоновского диалога «Ион», где собеседники замечают, что одержимые божественным вдохновением рапсоды «совсем не в своем рассудке» (535 *d*). — *227*

[15] «Понижение умственного уровня» (*фр.*). — *227*

[16] Образами коллективного бессознательного Юнг называет универсальные архетипы, присущие национальной, расовой и, наконец, всечеловеческой психике. В силу своей надиндивидуальной природы архетипы не выявляются самонаблюдением и идентифицируются лишь задним числом из наблюдения повторяющихся символических структур. — *229*

Нортроп Герман Фрай *
(род. в 1912 г.)

Н. Фрай — канадский литературовед; окончил университет в Торонто (1933), где с 1939 г. преподает английскую литературу; в 1940 г. защитил в Оксфорде докторскую диссертацию; профессор (с 1948 г.), почетный доктор ряда университетов Канады, Великобритании и США.

Фрай начал исследовательскую деятельность в русле историко-биографического метода («Пугающая симметрия. Исследование творчества Уильяма Блейка», 1947). Однако изучение художественной неповторимости поэтического мира У. Блейка *привело Фрая к неожиданному результату: творческая индивидуальность* любого писателя в значительной мере реализуется в процессе обработки и осмысления наследуемых сюжетов, литературных форм и приемов. Сходства, взаимосвязи и переклички, обнаруживаемые между произведениями одного вида или жанра в творчестве различных художников, столь многочисленны и существенны, что они выявляют определенные устойчивые системы признаков. Основные разновидности этих систем Фрай назвал «литературными матрицами», или «архетипами». Стремление дать анализ этих архетипов в плане их исторического развития, с учетом их эстетической семантики обусловило содержание наиболее известной, программно-методологической работы ученого — «Анатомия критики» (1957), благодаря которой Фрай стал одним из наиболее влиятельных современных теоретиков и историков литературы.

Последовательная разработка ряда концептуальных категорий («литературный миф» как проявление органической потребности людей «очеловечивать» бытие, «архетип» как структурный инвариант в литературе и др.) нашла отражение в монографиях Фрая 60—70-х годов: «Фабулы тождества: Исследования

Комментарии составлены В. Т. Олейником.

поэтической мифологии» (1963), «Упрямая структура. Очерки о критике и обществе» (1970), «Светское писание: Исследование структуры сказаний» (1976). Фраю также принадлежат монографические исследования творчества У. Шекспира, Д. Мильтона, Т. С. Элиота, поэзии английских романтиков.

АНАТОМИЯ КРИТИКИ

Перевод выполнен по изд.: Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton, 1967. Сверен В. М. Толмачевым. На русском языке публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

[1] См.: Аристотель. Поэтика, 1448 *a*. — *232*

[2] К середине XVI в. в протестантизме выделилось два основных направления: «радикальное», или *«низкое»*, проповедовавшее полный отказ от иерархической системы церковной организации, и *«высокое»*, представители которого предлагали различные компромиссные формы упрощения института церкви. Борьба этих направлений была особо показательна для национальной церкви Англии (англиканство) с 60-х годов XVI в. вплоть до начала английской буржуазной революции. — *233*

[3] Имеется в виду концепция, согласно которой литература и искусство отражают прежде всего борьбу двух типов мировосприятия — *«дионисийского»* (буйного, неистового, экстатического) и «аполлоновского» (созерцательного и рационального). — *235*

[4] Имеется в виду религиозная поэма, приписываемая англосаксонскому поэту Кюневульфу (VIII — начало IX в.). — *235*

[5] Имеется в виду баллада *Ч. Кингсли* «Пески устья Ди» (1849) из его поэтического сборника «Стихотворения» (1872). — *235*

[6] *Андромеда* — дочь царя Кефея и красавицы Кассиопеи, оскорбившей морских нимф. Для искупления вины своей матери Андромеда согласно предсказанию оракула была прикована к прибрежной скале и отдана на растерзание морскому чудовищу. В ряде вариантов этой древнегреческой легенды встречается мотив пены — символ безжалостности морской стихии. — *235*

[7] *Беовульф* — герой одноименного англосаксонского эпоса, записанного в конце X в. Раны, нанесенные старому Беовульфу поверженным драконом, были смертельны.

...предательство, приведшее к смерти Роланда... — Имеется в виду французский героический эпос «Песнь о Роланде». Согласно сюжету этого произведения французский посол Ганелон, находясь при дворе сарацинского короля Марсилия, уговорил его атаковать малочисленный арьергард армии Карла Великого. Во главе арьергарда стоял Роланд. — *236*

[8] *Hybris* (гр.) «заносчивость, наглость, оскорбление». См.: Аристотель. Большая этика, 1149 *b* 23.

Hamartia (гр.) «ошибка». См.: Аристотель. Поэтика, 1453 *a* 7. Ошибка, по Аристотелю, — дурной поступок, совершенный не с дурными намерениями, а по неведению. Так, Эдип не знал, что убивает собственного отца. — *236*

[9] Имеется в виду поэма *А. Теннисона* — одно из произведений цикла «Королевские идиллии» (1859). — *236*

[10] *Маб* — фея в уэльском и английском фольклоре. В легендах XV в. называлась «королевой фей», уступив впоследствии этот титул Титании. Считалась владычицей сна и грез. — *237*

[11] *Корделия* — младшая дочь короля из трагедии Шекспира «Король Лир» (1605). — *237*

[12] *«Зерцало для правителей»* — антология, составленная Д. Феррерсом, У. Болдуином, Д. Скелтоном и другими английскими литераторами-протестантами (1554—1555). Состоит из 19 вымышленных монологов-исповедей знаменитых исторических деятелей, познавших величие и немилость судьбы. — *237*

[13] *Ева* Сен-Клер — персонаж романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852); *Нелли* — героиня романа «Лавка древностей» (1840) Ч. Диккенса. — *237*

[14] *Кларисса Гарлоу* — героиня романа С. Ричардсона «Кларисса, или Ис-

тория юной девушки» (1747—1748); *Тэсс* — героиня романа Т. Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891); *Дэйзи Миллер* — героиня одноименной повести (1879) американского писателя Г. Джеймса. — *238*

[15] Имеется в виду «Дневник для Стеллы» (1710—1713) Д. Свифта — сборник писем к Эстер Джонсон; впервые опубликован в 1766 г. — *238*

[16] *Хатклиф* — персонаж романа Э. Бронте «Грозовой перевал» (1847); *Саймон Легри* — персонаж романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». — *238*

[17] *«Лорд Джим»* (1900) — роман английского писателя Д. Конрада.

«Пьер, или Двусмысленности» (1852) — роман американского писателя Г. Мелвилла.

«Бранд» (1866) — драматическая поэма Г. Ибсена. — *238*

[18] *Miles gloriosus* (лат.) «хвастливый воин» — персонаж комедий Менандра и Теренция. — *238*

[19] *Тамерлан* — герой трагедии К. Марло «Тамерлан Великий» (1588).—*238*

[20] Имеется в виду жанр драматического монолога-исповеди, разработанный английским поэтом *Р. Браунингом* (1812—1889). — *239*

[21] *Сергей* — герой комедии Б. Шоу «Оружие и человек» (1894).

«Удалой молодец» — имеется в виду Кристофер Мехоун, герой пьесы Д. М. Синга (1871—1909) «Удалой молодец — гордость Запада» (1907). — *239*

[22] *Куртц* — персонаж повести Д. Конрада «Сердце тьмы» (1902). — *239*

[23] См.: Аристотель. Большая этика, 1193 *а* 30. — *239*

[24] Известно, что Колридж очень высоко ценил Дефо как мастера иронии, считая, что в этой области он превосходит Свифта. В данном случае имеются в виду полемические памфлеты Дефо, в которых автор, вроде бы соглашаясь с взглядами своих противников, развивал их идеи, доводя до абсурда. Он добивался иронического эффекта, в том числе и с помощью специфической пунктуации. — *240*

[25] *Эстер Принн* — героиня романа «Алая буква» (1850) Н. Готорна; *Билли Бад* — герой повести Г. Мелвилла «Билли Бад — марсовый матрос», опубликованной посмертно в 1924 г. — *240*

[26] *Иов* — ветхозаветный персонаж; его имя стало символом незаслуженного страдания и христианского смирения. — *240*

[27] *Шем* (он же Джерри, Долф и Клюгг) — персонаж романа Д. Джойса «Поминки по Финнегану» (1939). — *241*

[28] *Древняя* аттическая *комедия* — разновидность древнегреческой комедии, сложившаяся в Афинах в V в. до н. э. Расцвета достигла в творчестве Аристофана, Гермиппа, Евполида, Кратина. Характерной чертой древней комедии, отличающей ее от среднеаттической комедии и новоаттической драмы, является ее публицистичность — непосредственное изображение злободневных общественно-политических явлений, проблем и конкретных людей. Строилась на чередовании хоровых и речевых партий. Ю. Ц. Скалигер и другие критики Возрождения указывали на комедию аристофановского типа как на прототип римской сатиры. Старая комедия противопоставлялась новой — произведениям Менандра, Плавта, Теренция. — *242*

[29] *Памела* — героиня романа С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740). — *243*

[30] *Сэмюэль Смайлз* (1812—1904) — шотландский писатель и журналист; пропагандировал индивидуальный личный успех, достигаемый с помощью неустанного труда, бережливости, целеустремленности, был популярен у массового английского читателя.

Горацио Элджер (1834—1899) — популярный американский писатель, автор многочисленных романов, живописующих «Америку равных возможностей» и блестящие карьеры удачливых бедняков. — *243*

[31] *Вольпоне* — персонаж комедии Б. Джонсона «Вольпоне, или Лис» (1605); *Шейлок* — персонаж из комедии У. Шекспира «Венецианский купец» (1596).— *243*

[32] *...как это имеет место с поэтом Цинной...* — Подразумевается сцена убийства разъяренной римской толпой поэта Цинны в трагедии У. Шекспира «Юлий Цезарь» (1599). — *244*

[33] *Клисфен* — объект нападок в комедиях Аристофана, где он представлен сладострастным женоподобным афинянином.

Клеоним (ум. в 422 г. до н. э.) — афинский общественный деятель; в комедиях Аристофана изображен как толстяк, обжора и трус, бросивший в бою свой щит. — *244*

[34] *Гилберт* — псевдоним У. Швенка (1836—1911) — английского драматурга, автора либретто для оперетт композитора *А. Салливена* (1842—1900). *«Микадо»* (1885) — оперетта Салливена и Гилберта по мотивам истории средневековой Японии. — *244*

[35] *«Те засохшие листья»* (1925) — роман английского писателя *О. Хаксли*.— *246*

[36] *«Небо — станция назначения»* (1934) — роман американского писателя Т. Уайлдера.

«Из первых рук» (1944) — роман английского писателя Д. Кэрри. — *246*

[37] *«Похищение Прозерпины»* — мифологическая поэма латинского поэта Клавдия Клавдиана (IV—V вв.).

«Рассказ юриста» — новелла из «Кентерберийских рассказов» (1387) Д. Чосера.

«Много шума из ничего» (1598) — комедия У. Шекспира.

«Гордость и предубеждение» (1813) — роман английской писательницы Д. Остин.

«Американская трагедия» (1925) — роман Т. Драйзера. — *246*

[38] Имеются в виду фантомы и призраки из цикла «таинственных» повестей и рассказов американского писателя Г. Джеймса — сборники «Две магические силы» (1898), «Алтарь мертвых» (1909) и др. — *248*

[39] *«Антоний и Клеопатра»* (1606) — трагедия У. Шекспира. — *248*

[40] *Менандр* (ок. 342—291 до н. э.) — афинский драматург, один из создателей новой аттической комедии. *«Ион»* — трагедия древнегреческого драматурга Еврипида (V в. до н. э.). *Персей* — герой греческой мифологии: сын Зевса и Данаи, убийца Медузы Горгоны, спаситель Андромеды. *Моисей* — ветхозаветный персонаж, возглавивший исход из Египта. Н. Фрай объединяет упомянутые произведения на основе мотива таинственного рождения героев, которые либо не знают, кто их родители, либо ошибочно считают себя детьми чужих людей. — *249*

[41] *..в «Одиссее» он называет себя лишь один раз — в первой строке поэмы.* — Имеется в виду прямое обращение к Музе от своего собственного имени, использованное Гомером в зачине «Одиссеи»: «Муза, скажи мне...» — *249*

[42] *«История Тома Джонса, найденыша»* (1749) — роман Г. Филдинга.

«Здравый смысл и чувствительность» (1811) — роман Д. Остин. — *250*

[43] *«Хижина дяди Тома»* (1852) — роман Г. Бичер-Стоу. *«Гроздья гнева»* (1940) — роман Д. Стейнбека. — *250*

[44] *«Путь паломника»* (1684) — произведение английского писателя Д. Бэньяна. — *251*

[45] *..подобные сочинениям Овидия и Снорри...* — Имеются в виду «Метаморфозы» (начало I в.) Овидия и «Младшая Эдда» — книга исландского поэта и историка XIII в. Снорри Стурлусона, представляющая собой прозаический пересказ-компиляцию фольклорных произведений космогонического, мифологического и исторического содержания. — *252*

[46] *«Старшая Эдда»* — условное название собрания скандинавских песен о богах и героях, сохранившегося в исландской рукописи, которая датируется второй половиной XIII в. — *253*

[47] *«Роман о Розе»* (ок. 1230) — французская средневековая аллегорическая поэма, принадлежащая Гильому де Лоррису (4058 строк). Через несколько десятилетий после ее создания Жан де Мен дополнил поэму, приписав 18 000 строк. — *253*

[48] *..у поэтов европейского Севера...* — Имеются в виду авторы и исполнители германских героических песен в эпоху великого переселения народов и начальных стадий формирования государственности на территории Европы в средние века. — *254*

[49] *Джон Гауэр* (1330—1408) — средневековый английский поэт, сочинявший на латинском, французском и английском языках, друг Д. Чосера. Имеется в виду его религиозно-дидактическая поэма «Зерцало размышляющего, или Зерцало человека».

«Cursor mundi» («Глашатай мира») — анонимная поэма на одном из северных диалектов среднеанглийского языка (начало XIV в.). В ней в стихотворной форме пересказывается содержание Библии. Пользовалась значительной популярностью вплоть до эпохи Возрождения. — *254*

[50] Томас *Мэлори* (ок. 1400—1471) — автор прозаического пересказа артуровских легенд («Смерть Артура»), впервые опубликованного в 1485 г. — *254*

[51] *«Видсид»* — древнеанглийская поэма. Описываемые в ней события относятся к VII в. Герой-рассказчик менестрель Видсид повествует о своих странствиях и о правителях, которым ему довелось служить. — *254*

[52] *«Королева фей»* (1589—1596) — крупнейшее произведение английского поэта эпохи Возрождения Э. Спенсера (1552—1599), где объединены мотивы античной, средневековой и ренессансной поэзии.

«Лузиады» (1572) — эпическая поэма португальского поэта Луиса де Камоэнса (1524—1580).

«Освобожденный Иерусалим» (1581) — поэма Т. Тассо, ориентированная на античные («Илиада»), ренессансные (Ариосто) и христианские литературные образцы.

«Потерянный рай» (1667) — эпическая поэма Д. Мильтона, в которой синтезированы библейские и античные мотивы. — *255*

[53] Джордж *Герберт* (1593—1633) — религиозный английский поэт, принадлежавший к «метафизической» школе. Имеется в виду его сборник «Храм» (1631), в котором последовательно — от ступеней лестницы до алтаря — описываются детали церковной архитектуры и убранства. Отдельные стихотворения даже своей формой графически воспроизводят соответствующие им предметы. — *255*

[54] Сидни Ф. Защита поэзии //Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 137. — *256*

[55] *«Гиперион»* — незаконченная поэма английского романтика Д. Китса, получившая высокую оценку Байрона. — *256*

[56] *«Прелюдия»* (1850) — большая поэма английского романтика У. Вордсворта, над которой он работал почти полвека; в ней изображается процесс духовного развития поэта. — *257*

[57] *...в основе теории поэтической маски Йитса.* — В своих работах, освещавших проблемы искусства, У. Йитс выдвинул концепцию, согласно которой лирический герой в поэзии не выступает отражением личности автора, а как раз напротив, выражает несбывшиеся мечты и желания автора. В этой связи Йитс неоднократно употреблял термин «маска» в качестве понятия, тождественного лирическому герою. — *257*

[58] *Augenblick* (нем.) «миг, мгновение». Имеется в виду развитие в современной немецкой литературе гётевского мотива-образа «остановленного мгновения» («Фауст») как подлинного выражения полноты бытия и стремления к совершенству. — *257*

[59] *«Поминки по Финнегану»* (1939) — роман Д. Джойса. — *258*

[60] *«Бесплодная земля»* (1922) — поэма Т. С. Элиота.

«Между актами» (1941) — роман В. Вулф. — *258*

[61] *Лебедь и Леда* — персонажи древнегреческой мифологии; *богоматерь и голубь* — образы христианской мифологии. — *258*

[62] *Виконианская теория истории* — Д. Б. Вико (1668—1744), итальянский философ и юрист, выдвинул циклическую концепцию истории цивилизаций, которые якобы в своем развитии от формирования до гибели последовательно проходят теократическую, аристократическую и последнюю — демократическую — фазы.

Тристрам — герой кельтских легенд и сказаний. Имеется в виду эпоха распада родоплеменных отношений. — *258*

[63] *«Э. К.»* — инициалы вымышленного издателя и комментатора эклог *Э. Спенсера* «Пастуший календарь» (1579). Благодаря приему автокомментирования Спенсер подчеркнул наиболее сложные и актуальные проблемы английской Реформации, поднятые в его произведении. — *259*

[64] *Фабианское общество* — английский социалистический кружок, организованный в 1884 г. Его участники проповедовали «естественное развитие» социалистических отношений и отвергали необходимость классовой борьбы. — *259*

[65] *«Буря»* (1611) — драма У. Шекспира.
«Комус» (1634) — драматическое произведение Д. Мильтона в жанре «маски» — *261*

[66] *Парономасия* (гр.) — стилистическая фигура, обусловленная обыгрыванием созвучных, но различных по значению слов. — *262*

[67] *Techne* (гр.) «искусство, мастерство». — *262*

[68] *«Il Penseroso»* («Задумчивый») (1635) — стихотворение Д. Мильтона. — *262*

[69] *Лонгин* — позднеантичный ритор, философ-неоплатоник (III в. н. э). Имеется в виду эстетический и литературно-критический трактат «О возвышенном». Многие современные исследователи, однако, относят данное сочинение к I в н э. и поэтому отвергают авторство Лонгина. — *263*

[70] *«Люсидас»* (1637) — элегия Д. Мильтона
«Самсон-борец» (1671) — трагедия Д. Мильтона, иногда определяемая в критике как драматическая поэма. — *263*

Мартин Хайдеггер *
(1889—1976)

Мартин Хайдеггер изучал философию в университете Фрейбурга, в 1913 г. защитил диссертацию («Учение о суждении в психологизме»). В 1922—1928 гг. был профессором в Марбургском, с 1929 г. во Фрейбургском университете. Хайдеггер примкнул к феноменологической школе Э. Гуссерля, но придал ей новый, неожиданный поворот. В 1927 г. выходит из печати главное философское произведение Хайдеггера — «Бытие и время». За ним последовал ряд отдельных исследований и статей, часть которых собрана в книгах «Неторные тропы» (1950), «Доклады и статьи» (1954), «На пути к языку» (1959), «Вехи на пути» (1967), «Пояснения к поэзии Гёльдерлина» (1944) и др. Издано много лекционных курсов Хайдеггера.

При значительной эволюции, которую претерпели взгляды Хайдеггера после создания «Бытия и времени», важной проблемой его философии оставался вопрос о сущности бытия. Эта проблема главенствует и в созданной в середине 30-х годов работе об «Истоке художественного творения». Обращение Хайдеггера к искусству, как и обращение к истории, поразило в свое время знавших его людей ни то, ни другое не было характерно для феноменологии. В своей работе Хайдеггер показал, однако, что искусство является существенным способом раскрытия, обнаружения, осмысления бытия в его истории; вместе с тем в самом искусстве царит поэтическое, творческое начало. Таким образом, в центре внимания Хайдеггера оказывается поэтическое слово, позволяющее выразиться бытию в истории.

ИСТОК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ

Первая редакция публикуемой статьи послужила основой для доклада, прочитанного в ноябре 1935 г. в Искусствоведческом обществе во Фрейбурге-ин-Брейсгау.

Перевод работы «Исток художественного творения» сделан по изд.: Heidegger M. Holzwege. Frankfurt a. M., 1950. S. 7—68; Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes/Mit einer Einführung von H.-G. Gadamer. Stuttgart, 1967. На русском языке публикуется впервые.

Переводчик выражает особую благодарность В. В. Бибихину, внимательнейшим образом просмотревшему перевод (выполненный первоначально в 1967 г.), сверившему его и сделавшему ряд крайне существенных замечаний.

[1] *...по кругу...* — Имеется в виду герменевтический круг истолкования, сфор-

* Комментарии составлены А. В Михайловым.

мулированный в герменевтике (теория истолкования) Ф. Астом и Ф. Шлейермахером в начале XIX в. — *265*

[2] *...эстетическое переживание...* — На протяжении всей статьи Хайдеггер скрыто полемизирует с эстетическим субъективизмом и психологизмом, особенно распространенными на рубеже XIX—XX вв.; он придал такой критике принципиальный характер, распространив ее на корни этих явлений в истории культуры, в истории мысли и на весь в целом эстетический подход к искусству, отнимающий у искусства его суть настоятельной истины. — *266*

[3] Здесь и далее Хайдеггер руководствуется немецким словом Ding «вещь», существенно отличающимся по значению от русского слова «вещь». — *267*

[4] «Под-лежащее», «то, что лежит в основе». — *268*

[5] *...symbebēkos — accidens...* — Об этих терминах см., например: Зубов В. П. Аристотель. М., 1963. С. 76.

Symbebēkos — нечто, что встретилось с предметом и пошло с ним дальше; accidens подразумевает настоящее время — то, что «приключается» предмету, менее прочно соединяется с ним, чем symbebēkos. Еще гораздо более глубокие переосмысления претерпевают греческие понятия, отразившиеся в терминах «субъект» и «объект» («предмет»). — *269*

[6] Ср. учение Платона и Аристотеля об удивлении, лежащем в основе философии (Аристотель. Метафизика, I 2). — *269*

[7] «Сотворенное сущее», «тварь» (*лат.*) — термин средневековой католической философии. — *273*

[8] По поводу картин Ван Гога, изображающих башмаки, см. в работе советского исследователя его творчества: «Совсем другой ... апофеоз — старые изношенные башмаки с еще крепкими подметками, подбитыми гвоздями. Ван Гог написал в Париже шесть натюрмортов с башмаками, и все они поразительны своей экспрессией, простодушной, раскрытой, обезоруживающей, которая, кажется, только от того и зависит, что нам предложено рассмотреть этот бросовый предмет вблизи, вплотную и со всеми подробностями. Они словно говорят: на нас еще никто никогда как следует не смотрел — так посмотрите же. И мы смотрим и неожиданно для себя видим многое: долгие, долгие дороги, исхоженные упорным путником, покрытые угольной пылью, снегом и лужами дороги с колдобинами и булыжниками, колючками и комьями земли; видим внутренним зрением и самого путника, который, подобно этим ботинкам, изрядно поизносился, побит и помят, но не потерял способности идти дальше — подметки сделаны на диво прочно и только отполировались от странствий, даже и шнурки не порвались, хотя и расшнуровались наполовину, а языки башмаков вывалились и повисли набок, как язык у тяжело дышащей собаки» (Дмитриева Н. А. Винсент Ван Гог. Человек и художник. М., 1980. С. 201—202). — *276.*

[9] Стихотворение швейцарского писателя Конрада Фердинанда *Мейера* (1825—1898) «*Римский фонтан*» относится к жанру Dinggedichte (стихотворений о предмете, «на предмет»), восходящих к древнему жанру надписи (эпиграммы). Для русского читателя основой для размышления могло бы послужить стихотворение А. С. Пушкина «Царскосельская статуя» (1830):

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит. — *279*

[10] *Эгинские мраморы* — знаменитые фигуры (ок. 500 г. до н. э.) с фронтона храма Афайи на острове Эгина; с 1830 г. хранятся в Мюнхенской глиптотеке. — *281*

[11] В *Пестуме* (Посидонии) на берегу Тирренского моря находится один из наиболее хорошо сохранившихся греческих храмов (ок. 460 г. до н. э.) — так называемый храм Геры (Посейдона).

В *Бамберге* находится знаменитый готический собор XIII века. — *282*

[12] В основе греческого слова «фюсис» — представление о росте. «Фюсис» как распускание-расцветание оказывается в тесном единстве с «истиной».—*283*

[13] У Гераклита сказано: «Всего отец — polemos, всего царь, и одних он делает богами, других — людьми, одних — рабами, других — свободными».

Слово «полемос», по Хайдеггеру, следует понимать как «спор» или «раздор», а не как «война» (последнее принято обычно в переводах). — *283*

[14] *Ничто,* по Хайдеггеру, и есть само бытие, отличное от всякого сущего.— *291*

[15] *Сокрытие-затворение.* — Подобным образом Хайдеггер трактует в статье «О сущности и понятии physis» фрагмент 93 Гераклита. Оракул, по Гераклиту, oyte legei oyte kryptei, что обычно переводят: «не высказывает (не говорит) и не скрывает». По Хайдеггеру, такой перевод лишает суждение внутренней напряженности его полюсов: «Оракул ни прямо открывает, ни попросту скрывает, но он открывает, скрывая, и скрывает, открывая» (Heidegger M. Wegmarken. Frankfurt a. M., 1967. S. 349). — *291*

[16] *Не́истина.* — *Не-* в данном случае не отрицает наличие истины, а экспрессивно усиливает ее, отрицая только то, что такая истина соответствует привычным, обыденным представлениям о ней. Слово *не́истина* подразумевает, что истина как раскрытие немыслима без «затворяющегося» в ней и это «затворяющееся» как неотмыслимое от сущности истины движение. — *292*

[17] *Видимость* и ниже вид — эти слова соответствуют у Хайдеггера греческому «эйдосу», т. е. идее, — сущность чего-либо понимается как собранная, сконцентрированная в «вид», эйдос (eidos, idea) и как доступная ви́дению.—*295*

[18] Русское слово *«разрыв»* призвано передать экспрессивно-драматический оттенок изложения, но разрыв, к сожалению, не передает ту конструктивность, которую Хайдеггер вкладывает в слово Riß. Последнее, в его понимании, означает здесь и расчленение, план, чертеж, очертания, контуры целого — нечто «графически-конструктивное». — *298*

[19] *...устойчивый облик.* — Согласно разъяснениям автора, немецкое слово Gestalt соответствует греческому morphē; вместе с тем, оно, очевидно, является одним из соответствий слову «эйдос». — *299*

[20] «Такой-то сделал» (*лат.*) — *300*

[21] «Сделано, создано» (*лат.*) — *300*

[22] *Здесь-бытие — Dasein,* т. е. буквально «бытие здесь», существование (но в смысле, резко отличном от экзистенции, т. е. существования как выхода за свои пределы, «выставленности наружу»). Специфический смысл термина вынуждает передавать его вполне буквально: здесь-бытие есть обнаружение (об-наружение) бытия в историческом совершении, его выход наружу в «сейчас и здесь»; здесь-бытие теснейшим образом связано с толкованием истины; здесь-бытие «суть мы сами» (Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen, 1979. S. 7). Существование определяется не человеческой личностной субъективностью, оно укоренено в бытии, принимающем облик исторического совершения, в сопряженности бытия и здесь-бытия. — *301*

[23] То, что здесь и далее переводится, как *«набрасывание»,* «набросок» и т. п., относится к числу центральных понятий философии Хайдеггера: здесь-бытие постоянно имеет дело с бытием как возможностью, с бытием-возможностью, Seinkönnen, esse-posse, опробует возможности, беспрестанно «планирует» и «проектирует»; «проект» (лат. projicio «бросаю», «пробрасываю вперед», «держу впереди», которому и соответствует entwerfen, Entwurf) естественно дополняет существование как экзистенцию (лат. ex-sisto «вы-ставление»). — *305*

[24] Хайдеггер имел в виду греческие archē и telos; «архэ» — это начало чего-либо, принцип, «голова», начало, пронизывающее собой все существование чего-либо, изначально управляющее чем-либо; «телос» же — то, к чему устремлена вещь, ее завершение. «Архэ» и «телос» — два конца, два принципа вещи или явления, они определяют пластическую цельность, замкнутость, самостоятельность, особость, своебытность вещи — ее «самостояние». — *308*

Жан-Поль Сартр *

(1905—1980)

Ж.-П. Сартр окончил Высшую нормальную школу в Париже (1929), стажировался во Французском институте в Берлине (1933—1934), преподавал философию в различных лицеях Франции (1929—1939; 1941—1944). В годы оккупа-

* Комментарии составлены Г. К. Косиковым.

ции сотрудничал в печати Сопротивления. С 1945 г. возглавлял созданный им журнал «Тан модерн» («Новое время»).

Философская концепция Сартра («атеистический экзистенциализм») во многом сложилась в ходе борьбы с «университетским идеализмом» как с философией, оторванной от жизни. Решающее воздействие на него оказали феноменология Э. Гуссерля и онтология М. Хайдеггера. Что касается эволюции мировоззрения Сартра, то здесь заметную роль (особенно после войны) сыграло знакомство с учением К. Маркса.

В 1943 г. вышло основное философское произведение Сартра — «Бытие и ничто». Ему принадлежат также работы: «Воображаемое» (1940), «Экзистенциализм — это гуманизм» (1946), «Ситуации» (10 томов, 1947—1976), «Критика диалектического разума» (1960) и др. Широко известен Сартр как прозаик (роман «Тошнота», 1938; незаконченная тетралогия «Дороги свободы», 1945—1949) и драматург («Мухи», 1943; «Взаперти», 1945; «Мертвые без погребения», 1946; «Дьявол и господь бог», 1951, и др.).

При всех переломах, происходивших в мировоззрении Сартра, в центре его внимания всегда оставалась проблема свободы и творческой активности конкретной личности, созидающей себя «с помощью истории, внутри истории и для истории». С этой точки зрения рассматривает Сартр и литературу, которая должна «не созерцать мир, но его переделывать». В книгах «Что такое литература?» (1947), «Бодлер» (1947), «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952), в обширном исследовании о Флобере «L'Idiot de la famille» (1971) Сартр показывает невозможность для художника укрыться в «башне из слоновой кости», утверждает мысль о коренной причастности и личной ответственности писателя за все, что происходит в мире.

ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?

Публикуемый текст представляет собой первую главу «Что значит «писать»?» эссе «Что такое литература?» (следующие главы: «Зачем писать?», «Для кого мы пишем?», «Ситуация писателя в 1947 году»). На русский язык до настоящего времени был переведен фрагмент из главы «Что значит писать?» («Вопросы философии», 1982, № 4, пер. Т. Б. Любимовой). Полный перевод главы, сделанный по изд.: Sartre J.-P. Qu'est ce que la littérature? Paris, 1960, публикуется впервые. Сверен Г. К. Косиковым.

[1] *Ангажированность* (фр. engagement букв. «вовлеченность») — термин, введенный в философский и общественный обиход Сартром; обозначает социально-историческую ответственность любого человека, в том числе и художника, принципиальную сопричастность проблемам своей эпохи. Будучи наделен свободой, человек, по Сартру, «строит» себя посредством бесконечной последовательности актов нравственно-практического выбора и тем самым оказывается вовлеченным в поток истории, по отношению к которой в принципе не может занять позицию стороннего созерцателя, ибо даже сознательное невмешательство в события своего времени представляет собой, по мысли Сартра, также форму ангажированности: «Я считаю Флобера и Гонкуров ответственными за репрессии, которые последовали за Коммуной, потому что они не написали ни строки, чтобы помешать им» (Sartre J.-P. Situations II. Paris, 1948. P. 13). — *313*

[2] *...в вашем журнале...* — То есть в журнале «Тан модерн». — *313*

[3] *Популизм* — направление во французской литературе 20—30-х годов XX в., ставившее одной из своих задач дать позитивное изображение нравственной жизни простого народа. — *313*

[4] *«Феноменология восприятия»* (1945) — основная работа французского феноменолога и экзистенциалиста М. Мерло-Понти (1908—1961). — *314*

[5] *...я их более не рассматриваю как розы...* — Излагаемые Сартром представления о поэзии сопоставимы с воззрениями представителей некоторых крупных поэтических школ первой половины XX в. (акмеизм и др.), утверждавших пластическую вещность и эстетическую самотождественность художественного образа и с этих позиций критиковавших символизм. Ср.: «Роза кивает на де-

вушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» (Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928. С. 40—41). — *315*

[6] *Желтый разрыв неба над Голгофой...* — Вероятно, имеется в виду картина венецианского художника эпохи Возрождения Якопо Тинторетто (1519—1594) «Распятие» (1542—1544). — *315*

[7] *...страдание, которое не существует, а есть.* — Эта формула построена на фундаментальном для экзистенциализма противопоставления бытия (бытия-в-себе) существованию (бытию-для-себя). Бытие-в-себе есть, по Сартру, само пребывание вещей в мире, не имеющее ни причины, ни цели, ни оправдания и соотносимое с категорией инертного «состояния»; существование же (бытие-для-себя) представляет собой специфически человеческий способ бытия-в-мире, основанный на свободе и способности действовать, позволяющих человеку постоянно изменять себя в процессе личностного и исторического становления. С этой точки зрения всякая эмоция («страдание» и т. п.) есть динамический и преходящий момент «существования». Будучи объективирована в материале искусства, такая эмоция оказывается как бы вырванной из живого потока самоконструирования личности, навечно зафиксирована, приобщена тем самым к бытию.—*316*

[8] *...человек находится в определенной ситуации...* — *Ситуация* — термин экзистенциалистской философии, означающий совокупность внешних по отношению к сознанию индивида условий (его собственное тело, его прошлое, бытовые, нравственные, социально-исторические и т. п. обстоятельства) в той мере, в какой он их воспринимает, осмысляет и делает, исходя из них, свой выбор. Предполагая возможность свободного выбора, всякая ситуация, по Сартру, предполагает и ответственность за него: «Если я мобилизован на войну, эта война есть моя война, я виновен в ней, и я ее заслуживаю. Я ее заслуживаю прежде всего потому, что мог бы всегда уклониться от нее — стать дезертиром или покончить с собой. Если я этого не сделал, то значит я ее выбрал... и несу за нее ответственность» (Sartre J.-P. L'être et le néant. Paris, 1943. P. 639—640). Таким образом, ситуация, свободный выбор, ответственность и ангажированность в философии Сартра — взаимообусловленные понятия. — *318*

[9] *«Глоссарий»* (1939) — каламбурный словарь французского поэта М. Лейриса, где он выворачивает наизнанку слова обыденного языка, обнажает их внутреннюю форму.

...в еще не изданной работе... — Имеется в виду книга «Правило игры I», вышедшая в свет в 1948 г. — *319*

[10] Цитата из стихотворения С. Малларме (1842—1898) «Ветер с моря» (1865). — *320*

[11] Французский поэт *Пьер Эмманюэль* (род. в 1916 г.) во время второй мировой войны был одним из ведущих поэтов Сопротивления. — *321*

[12] *Журден* — персонаж комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (1670). — *321*

[13] *Афазия* — расстройство речи, а также ее понимания в результате поражения головного мозга. — *322*

[14] *Апраксия* — нарушение способности к целесообразной деятельности, возникающее при поражении головного мозга. — *322*

[15] *Проект* — термин экзистенциалистской философии, обозначающий предвосхищение индивидом будущего, проецирование себя в него посредством актов свободного выбора, в результате чего человек предстает не как заданная природой и социальными обстоятельствами неизменная «сущность», а как непрестанно «делающее себя» «существование». — *323*

[16] Имеется в виду роман Стендаля «Пармская обитель» (1839). — *324*

[17] *«Письма к провинциалу»* (1656—1657) — публицистическое произведение Б. Паскаля, направленное против иезуитов в защиту янсенизма и вызвавшее широкий общественный резонанс. — *325*

[18] *...понятия «сообщение».* — Имеется в виду термин, давший название книге французского критика Р. Фернандеса «Сообщения» (1926). — *326*

[19] *Ксантиппа* — жена Сократа, обладавшая, по свидетельству его ученика, *Ксенофонта Афинского* (автора «Воспоминаний о Сократе»), сварливым характером. — *327*

[20] *Бергот, Сван* — персонажи романического цикла М. Пруста «В поисках утраченного времени» (публ. с 1913 по 1927).

Зигфрид, Белла — герои романов французского писателя Ж. Жироду (1882—1944) «Зигфрид и Лимузен» (1922) и «Белла» (1926).

Г-н Тэст — герой цикла очерков П. Валери («Вечер с господином Тэстом», 1896; «Письмо госпожи Эмилии Тэст», 1926, и др.), воплощение универсального интеллекта, познавшего свое могущество. — *327*

[21] *Натанаэль, Меналък* — персонажи книги А. Жида (1869—1951) «Яства земные» (1897). — *327*

[22] *...публикуя свои посмертные произведения.* — Сартр имеет в виду, что, создав к 1922 г. все свои поэтические произведения, П. Валери (1871—1945) после этого практически не возвращался к поэтическому творчеству. — *327*

[23] *Катары* — средневековая еретическая секта, проповедовавшая аскетизм. — *327*

[24] *Альгамбра* — дворец халифов в Гренаде (Испания), памятник мавританского искусства XIII—XIV вв. — *328*

[25] *«Письмо о зрелищах»...* — В «Письме к Даламберу о театральных зрелищах» (1758) Ж.-Ж. Руссо резко порицал театр как безнравственное, по его мнению, учреждение. — *328*

[26] *«Общественный договор»...* — «Об общественном договоре» (1762) — государственно-правовой трактат Ж.-Ж. Руссо.

«Дух законов»... — «О духе законов» (1748) — общественно-политический трактат Ш.-Л. Монтескье (1689—1755). — *328*

[27] *«Сильвия»* — сборник стихов Ж. де Нерваля (1808—1855). — *330*

[28] *«Поистине, все это — только литература!»* — реминисценция из стихотворения П. Верлена (1844—1896) «Поэтическое искусство» (1874), заканчивающееся словами: «Все прочее — литература». — *330*

Люсьен Гольдман*
(1913—1970)

Л. Гольдман родился в Румынии; образование получил в Вене (где познакомился с работами Д. Лукача) и в Париже. В 1940 г. был интернирован в Тулузе, откуда бежал, затем нелегально перебрался в Швейцарию. Работал ассистентом известного психолога Жана Пиаже, оказавшего на него заметное влияние, параллельно подготовил в Цюрихском университете докторскую диссертацию по философии, посвященную Канту.

После изгнания фашистов возвратился в Париж, работал в Национальном центре научных исследований. Докторская диссертация Гольдмана по филологии «Бог сокровенный. Исследование о трагическом видении в «Мыслях» Паскаля и в театре Расина» (опубликована в 1955 г.) представляет собой попытку применить социологические категории к литературному материалу. Считая себя марксистом, Гольдман был неутомимым пропагандистом социологического изучения культуры. В 1959 г. он становится сотрудником Практической школы высших исследований, где вводит преподавание социологии, литературы и философии, а в 1961 г. организует соответствующий центр в Институте социологии при Свободном бельгийском университете. Как исследователю гуманитарной культуры Гольдману принадлежат работы: «Гуманитарные науки и философия» (1952), «Диалектические исследования» (1959), «Марксизм и гуманитарные науки» (1970), «Культурное творчество в современном обществе» (1971) и др.

СТРУКТУРНО-ГЕНЕТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Перевод статьи выполнен по изд.: Goldmann L. Pour une sociologie du roman. Paris, 1964. На русском языке публикуется впервые. Сверен Г. К. Косиковым.

---

* Комментарии составлены Г. К. Косиковым.

[1] *...человеческий поступок представляет собой попытку ..создать определенное равновесие между субъектом... и объектом ..* — Это положение, центральное для «генетического структурализма» Л. Гольдмана, перенесено им в область социологии культуры из так называемой «генетической эпистемологии» Ж. Пиаже (1896—1981); согласно Пиаже, схемы поведения, имеющиеся у индивида, ассимилируют наличный жизненный материал, но вместе с тем сами возникают и модифицируются за счет приспособления к внешним ситуациям, в результате чего достигается динамическое равновесие субъекта и объекта. — *335*

[2] *Эпифеномен* — явление (феномен), сопутствующее другим явлениям; зд.: отдельный человек как индивидуальный носитель сверхиндивидуального (коллективного) сознания. — *336*

[3] *Дворянство мантии* — дворянство, представители которого вышли из буржуазной среды и, будучи, как правило, крупными чиновниками, носили мантии; этих дворян в XVII в. отличали от представителей наследственного дворянства шпаги. — *338*

[4] *...эпистемологическую проблему...* — Эпистемология — теория познания — *340*

[5] *. в нашем исследовании о трагедии XVII века...* — Имеется в виду работа Л Гольдмана «Бог сокровенный». — *343*

[6] *Янсенизм* — религиозное течение во французском и нидерландском католицизме, получившее название по имени голландского теолога Корнелия Янсения (1585—1638). Испытав влияние протестантизма, янсенизм стремился восстановить учение Аврелия Августина (354—430) о предопределении. Радикальный янсенизм, центром которого было парижское аббатство Пор-Рояль, проповедовал идею высокой моральной ответственности человека и нравственную бескомпромиссность, оказав влияние на Паскаля и Расина. Гольдман рассматривает янсенизм как форму протеста части буржуазии против королевского и папского абсолютизма, гонениям со стороны которых янсенизм подвергался. — *343*

[7] *...марксизм и психоанализ.* — Как отмечают советские исследователи, основанием для сопоставления марксизма и психоанализа служит их стремление описать и объяснить факт существенного расхождения между объективным содержанием реальной действительности и ее неадекватным претворением в сознании людей (ср. марксистское учение об идеологии как о «ложном сознании»), а отсюда интерес к неосознанным мотивам человеческого поведения: «Они не сознают этого, но они это делают» (Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т 23. С. 84). У Фрейда, однако, «все замыкается в психологическом плане, только этот уровень принимается во внимание, и именно в этом коренится роковая ошибка Фрейда. Маркс же, объясняя законы «незнания», исходил из объективных фактов — борьбы общественных классов, характера производства и процессов обмена» (Бассин Ф. В., Рожнов В. Е. Предисловие//Клеман К.-Б., Брюно П., Сэв Л. Марксистская критика психоанализа. М., 1976. С. 14—15). — *344*

[8] *...сциентистскими тенденциями ..* — Сциентизм (от лат. scientia «наука») — социокультурная позиция, абсолютизирующая методы и результаты конкретно-научного знания; согласно этой позиции, весь жизненный мир человека в конечном счете может быть объяснен с позиций естественных наук и понят как продукт действия ряда универсальных и сверхличных структур. — *345*

[9] *...фрустрации желаний...* — Фрустрация — психическое состояние, характеризующееся наличием неудовлетворенной потребности; возникает вследствие реальной или воображаемой помехи, препятствующей достижению цели; состояние фрустрации сопровождается различными отрицательными переживаниями — гневом, отчаянием, тревогой и т. п. — *345*

[10] Характеризуя отношение Б. Паскаля к младшей сестре Жаклине, их старшая сестра Жильберта писала. «Брат никого не любил больше младшей сестры, они часто виделись и говорили обо всем без всяких секретов. Между ними установилось полное согласие. Их чувства так соответствовали друг другу, что сердца их как бы превратились в одно сердце» (Цит. по: Тарасов Б. Паскаль М, 1978 С. 261).

Претендуя на роль наставника жизни, Г. фон Клейст мучил наставлениями и моральными проповедями свою сводную сестру Ульрику, рабски ему преданную — *346*

[11] *«Принц* Фридрих *Гомбургский»* (1810) — последняя драма Г. фон Клейста (1777—1811). — *346*

[12] *...сублимированного удовлетворения...* — Сублимация — защитная психическая реакция, благодаря которой, например, инстинктивные побуждения индивида, воспринимаемые им как «низкие», замещаются в его сознании более «высокими», социально приемлемыми мотивировками. — *346*

Ролан Барт *
(1915—1980)

Р. Барт — французский литературовед, культуролог, один из наиболее видных представителей французской семиологической школы. Высшее образование получил в Сорбонне (1939). В 40—50-е годы активно сотрудничал в левой прессе, выступая как литературный критик и эссеист. С середины 50-х годов работал в секторе социологии Национального центра научных исследований. В это время формируется оригинальная литературоведческая теория Барта. Еще в очерке «Нулевая степень письма» (1953; русск. пер. в кн.: Семиотика. М., 1983) Барт впервые описал «третье измерение» литературной формы — «письмо», существующее наряду с двумя другими — языком и стилем. Изучение различных типов «письма» привело исследователя к мысли, что язык в целом представляет собой не абстрактное и нейтральное орудие коммуникации, само по себе безразличное к тем целям, ради которых его используют, но идеологическое образование, в котором материально закрепляются социокультурные смыслы, ценности, интенции и т. п. Это побудило Барта заняться проблемами коннотативной семиотики. Разработав соответствующий аналитический аппарат, он применил его для изучения обыденного массового сознания, с одной стороны («Мифологии», 1957), и для раскрытия социокультурной наполненности литературной формы — с другой («Критические эссе», 1963).

С 1960 г. Барт работал в секторе социологии знаков, символов и изображений Практической школы высших исследований. Его интерес к вопросам литературной семиотики перерос в интерес к проблемам структурной поэтики. В 60—70-е годы Барт был признанным главой французского структурализма (а затем и постструктурализма), а его эссе «Критика и истина» (1966) сыграло роль литературоведческого манифеста, объединившего представителей «новой критики» во Франции.

С конца 60-х годов Барт активно занимался проблемами межтекстовой семиотики. Образцом межтекстового подхода к произведению, понимаемому как пространство, в котором сходятся и взаимно накладываются различные культурные коды, является книга Барта «S/Z» (1970), посвященная разбору одного из рассказов О. Бальзака. К этой работе примыкает эссе «Удовольствие от текста» (1973), где анализируется восприятие литературного произведения читателем.

В 1976 г. Барт был приглашен в Коллеж де Франс, где занял кафедру литературной семиотики. Программная «Лекция» (1977), прочитанная при вступлении в должность, оказалась последним крупным его выступлением (Барт погиб в автомобильной катастрофе), в котором он подвел итоги своей четвертьвековой научной деятельности и наметил возможные перспективы изучения литературы с помощью структурно-семиотических методов.

КРИТИКА И ИСТИНА

Перевод эссе выполнен по изд.: Barthes R. Critique et vérite. Paris, 1966. На русском языке публикуется впервые с незначительными сокращениями за счет авторских постраничных сносок. Перевод сверен Е. Л. Лившиц.

[1] *Нападки Реймона Пикара относятся... к моей книге «О Расине»...* — Не-

* Комментарии составлены Г. К. Косиковым.

посредственным поводом к написанию «Критики и истины» послужил выход в свет памфлета литературоведа-позитивиста, специалиста по творчеству Расина Р. Пикара (1917—1980) «Новая критика, или Новый обман» (1965). Выражая точку зрения так называемой «университетской критики», занимавшей вплоть до 60-х годов господствующие позиции как в академическом литературоведении, так и в высшей школе, Пикар решительно выступил против применения методов современных гуманитарных наук к изучению литературы. Книжка Пикара и ответ Барта получили самый широкий резонанс в научной и литературной среде, способствовав четкому теоретическому размежеванию «старой» и «новой» критики во Франции. — *349*

[2] *Дискурс* — семиотический термин; Барт употребляет его в нескольких значениях: 1) «язык в действии», язык в том его виде, в каком он используется говорящим субъектом; 2) всякое высказывание, превышающее по объему фразу и образующее значимое целое; 3) способ языкового «употребления» и словесного «поведения», тип речи, навязывающий говорящему определенное отношение к объекту и характеризующийся наличием ряда дополнительных правил (устный дискурс, письменный дискурс, дискурс научный, литературный, официальный, интимный, жанровый и т. п.). Подробнее о значении термина «дискурс» см. Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка//Семиотика. М., 1983. С. 488—493. — *349*

[3] *Письмо* — термин литературной семиотики, введенный Бартом; обозначает идеологически наполненный язык, социализированное, ценностно ориентированное «слово» различных социальных коллективов; может употребляться как синоним дискурса. — *351*

[4] *Тератология* — медицинская дисциплина, изучающая аномалии и уродства живых существ. — *352*

[5] *...референтную ценность...* — В семиотике термин «референция» обозначает отнесенность знака к объекту.

Суггестия — букв. внушение, подсказывание; имеется в виду намекающая сила слова, основанная на ассоциативном сочетании его смысловых оттенков. — *355*

[6] Альфред *Адлер* (1870—1937) — австрийский психолог, ученик З. Фрейда, впоследствии отвергнувший его пансексуализм и биологизм и выдвинувший положение об обусловленности психики человека общественными условиями (см.: Адлер А. Индивидуальная психология//История зарубежной психологии. Тексты. М., 1986).

«Что я знаю?» — научно-популярная серия, выпускаемая издательством «Пресс юниверситер де Франс». — *357*

[7] *Жюльен Бенда* (1867—1956) — французский литератор; в книге **«Предательство клерков»** (1927) выступил против любых форм интуитивизма с позиций «интеллектуализма». — *358*

[8] Имеется в виду попытка построения «Универсальной рациональной грамматики» (1660), предпринятая французскими филологами А. Арно и К. Лансло, согласно которым языковые категории тождественны логическим, а последние обладают вневременной и всеобщей природой, и потому во всех конкретных языках, несмотря на их видимое разнообразие, обнаруживаются одни и те же глубинные закономерности. — *359*

[9] *...пассеистского жаргона...* — Пассеист (от фр. le passé «прошлое») — сторонник возврата к прошлому, противник прогресса. — *360*

[10] *Кризаль* — персонаж комедии Ж.-Б. Мольера «Ученые женщины» (1672), с позиций житейского «здравого смысла» отвергающий всякую ученость как бесполезное мудрствование. — *361*

[11] «Переписывание» *(англ.)*. — *361*

[12] *...к тому Мраку Чернильницы, о котором говорил Малларме...* — С. Малларме противопоставлял бездонную многосмысленность поэтического слова («Мрак Чернильницы») тому слою его поверхностных, сугубо рациональных значений, усвоением которого довольствуется «толпа» (Mallarmé S. Oeuvres complètes Paris, 1945. P. 383). — *362*

[13] *Психея* — вся полнота психических процессов, как личностных, так и внеличностных, как осознаваемых, так и бессознательных, характеризующих душевный мир данного индивида. — *363*

[14] *Субститут* — явление, замещающее какое-либо другое явление. — *364*

[15] *Жизель, Альбертина, Андре* — персонажи романического цикла М. Пруста «В поисках утраченного времени». — *365*

[16] *Люсьен Февр* (1878—1956) — французский историк; Морис *Мерло-Понти* (1908—1961) — французский философ-экзистенциалист. Оба утверждали, что историческое прошлое, объективно будучи внеположно субъекту, вместе с тем способно становиться его внутренним «достоянием» в той мере, в какой непосредственно им переживается, превращаясь тем самым в факт его личного опыта. — *365*

[17] *Афатик* — больной, страдающий афазией, нарушением способности к речепроизнесению в результате поражения коры головного мозга. — *366*

[18] Гастон *Башляр* (1884—1965) — французский философ, представитель неорационализма; ряд его работ посвящен проблеме воображаемого и его отношения к реальности. — *366*

[19] *«Лихорадка»* (1965) — роман французского писателя Ж.-М.-Г. Ле Клезио (род. в 1940 г.). — *367*

[20] *...правила... «сжигаются» (в обоих смыслах этого слова).* — Французский глагол brûler означает «жечь» и «разоблачать». — *368*

[21] *...анагогический.* — Согласно средневековой схеме четырех толкований Иерусалим, например, в буквальном (историческом) смысле означал город в Иудее, в аллегорическом — христианскую церковь, в моральном — душу верующего, а в анагогическом (возвышенном, мистическом) — царствие небесное. Изложение теории четырех смыслов можно найти в письме Данте к Кан Гранде делла Скала (см.: Данте. Малые произведения. М., 1968. С. 387). — *370*

[22] *...писатели держат сторону Кратила, а не Гермогена.* — В противоположность Кратилу (персонажу одноименного диалога Платона), убежденному в том, что «существует правильность имен, присущая каждой вещи от природы» (Платон. Кратил, 383 *a*), его оппонент Гермоген утверждал, что «ни одно имя никому не врождено от природы, оно зависит от закона и обычая тех, кто привык что-либо так называть» (там же, 384 *d*). — *371*

[23] *Роман Якобсон... настаивал на многосмысленности... поэтического... сообщения...* — См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика//Структурализм: «за» и «против». М., 1975. — *371*

[24] *Порождающая модель* — теория функционирования языка, ориентированная не на описание готовых предложений, а на процесс их выведения из ряда исходных элементов. Цель этой модели — «породить», используя правила соединения названных элементов, все грамматически правильные высказывания, возможные для данного языка. — *374*

[25] *...с задачей... состоящей в описании грамматичности фразы, а вовсе не ее значения.* — Критерий «грамматичности» в порождающей лингвистике принципиально не совпадает с критерием «осмысленности» высказывания. Так, фраза «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка» бессмысленна в семантическом отношении, зато с точки зрения грамматичности является абсолютно правильной фразой русского языка; фраза же «Книга прозрачный испытываю столу» не только бессмысленна, но и аграмматична, хотя предметное значение входящих в нее слов понятно всякому. — *374*

[26] *...языковой способностью, постулированной Гумбольдтом...* — Поясняя понятие языковой способности, В. Гумбольдт писал: «Чтобы человек мог постичь хотя бы одно слово не просто как чувственное побуждение, а как членораздельный звук, обозначающий понятие, весь язык полностью и во всех своих взаимосвязях уже должен быть заложен в нем» (Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 313—314). — *375*

[27] *Бермá* — персонаж романического цикла М. Пруста «В поисках утраченного времени», актриса. О посещении героем представления «Федры» с Берма в главной роли рассказывается в начале романа «У Германтов». — *375*

[28] *Интенция* — направленность сознания, воли на какой-либо предмет, намерение. — *376*

[29] *Коннотация* — букв. «созначение»; семантические, стилистические, эмоциональные и другие оттенки, сопутствующие основному, денотативному значению слова. — *376*

[30] *Интеллигибельность* — букв. умопостигаемость, познаваемость интеллектом; здесь имеется в виду соответствие произведения правилам «литературной грамматики» (например, соблюдение в нем законов сюжетосложения), что и позволяет воспринять его как связное и понятное для представителей любых культур и исторических эпох. — *377*

[31] *...объективность фонического смысла...* — Барт имеет здесь в виду различие между фонетикой как дисциплиной, изучающей звуки с точки зрения их акустико-физических признаков, и фонологией, подходящей к тем же звукам с точки зрения их смыслоразличительной функции. — *377*

[32] *...право на «бред» было завоевано литературой... во времена Лотреамона...* — Барт имеет в виду стихию фантасмагории, господствующую в «Песнях Мальдорора» французского писателя Изидора Дюкаса (1846—1870), писавшего под псевдонимом Лотреамон. — *378*

[33] *...согласно Лукачу, Рене Жирару и Л. Гольдману...* — Имеются в виду следующие работы: «Теория романа» (1920) Д. Лукача, книга Р. Жирара «Романтическая ложь и романическая правда» (1961) и названная Бартом статья Л. Гольдмана «Введение в проблемы социологии романа», вошедшая в его книгу «Социология романа» (1964). — *384*

[34] *Дубитативная форма* — грамматическая форма, употребляемая для выражения сомнения, неуверенности, недоумения. — *386*

[35] *...апофантический риск...* — Апофансис (от гр. apophansis «утверждение») — суждение, в котором посредством утверждения или отрицания что-либо полагается как существующее или несуществующее. — *386*

[36] *...Пруста — любителя чтения и подражаний.* — Аллюзия, на сборник М. Пруста «Пастиши и смесь» (1919), где автор воспроизводит стилистическую манеру ряда крупных французских литераторов. В эту книгу входит и эссе Пруста «О чтении». — *387*

ВВЕДЕНИЕ В СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Эта работа характерна для классического структуралистского периода в научной биографии Р. Барта и представляет собой аналитическое обобщение результатов, достигнутых в европейской нарратологии (дисциплина, занимающаяся изучением повествовательных текстов) к середине 60-х годов.

Перевод выполнен по изд: Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits//Communications 8 Paris, 1966. На русском языке публикуется впервые. Сверен Е. Л. Крепковой.

[1] *Перформация* — «употребление» языка говорящим-слушающим в реальных ситуациях на основе языковой компетенции (предварительного «знания» этого языка). — *388*

[2] *...дискурс и предложение гомологичны друг другу...* — Гомология (от гр. homologia «подобие, согласие, соответствие») — сходство существенных свойств объектов, обнаруживаемое вопреки их внешним различиям. — *390*

[3] *...двойное членение в языке...* — Согласно гипотезе французского лингвиста А. Мартине первое членение речевого высказывания приводит к выделению в нем значимых единиц (фразы, синтагмы, слова и др.), причем минимальной единицей, обладающей смыслом, оказывается морфема (монема); на уровне второго членения морфемы разлагаются на еще более мелкие единицы (фонемы), не имеющие собственного значения, но выполняющие смыслоразличительную функцию. — *390*

[4] *...энтимематические...* — Энтимема (гр. enthymema «то, что в уме»), по Аристотелю, есть силлогизм от правдоподобной посылки (см.: Аристотель. Первая аналитика. Кн. II. Гл. 27), служащий средством риторического убеждения и способный давать вероятное (правдоподобное), фактически истинное или фактически необходимое заключение. — *391*

[5] *...типологическую схему актантов...* — Актант (от фр. action «действие») — агент действия (см.: Греймас А.-Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. М., 1983. С. 483—485). — *391*

[6] *Эвристическая ценность* (от гр. heurisko «отыскиваю, открываю») — ценность, связанная с получением новых, нетривиальных научных результатов. Барт имеет здесь в виду методологическое значение гипотезы. — *391*

[7] См.: Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа//Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. — *392*

[8] *Dispositio* (лат.) «расположение»; в античной риторике учение о расположении делило речь на вступление, изложение, разработку и заключение; *elocutio* (лат.) «словесное выражение» — центральная часть риторики, содержанием которой были отбор слов, их сочетание и фигуры речи. — *392*

[9] *Inventio* (лат.) «нахождение».

...ее предметом были res, а не verba. — Учение о «нахождении» было направлено на предмет высказывания (res «вещи, дела»), но в его компетенцию не входило построение самого этого высказывания, повествующего дискурса (verba «слова, выражения»). — *392*

[10] *...вслед за русскими формалистами...* — Имеется в виду разграничение «фабулы» и «сюжета», проведенное теоретиками русской «формальной школы». «Фабулой называется совокупность событий... о которых сообщается в произведении... Фабуле противостоит сюжет: те же события, но... в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них... Фабула — это то, «что было на самом деле», сюжет — то, «как узнал об этом читатель» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1925. С. 137). — *392*

[11] *Ретардация* — замедление, задержка; так, описания природы, перебивающие развитие действия в произведении, служат целям ретардации. — *395*

[12] *Денотативный уровень языка* — уровень, на котором выражаются основные, чаще всего предметные значения языковых единиц. — *396*

[13] См.: Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка//Новое в лингвистике. М., 1960. С. 308—312. — *396*

[14] *Парадигматические* отношения — отношения между единицами, принадлежащими к одному и тому же классу; *синтагматические* отношения — отношения между единицами, выбранными из разных парадигматических классов и построенных в линейно развертывающийся ряд. — *397*

[15] «После этого значит вследствие этого» (*лат.*). — *398*

[16] *Эксплетивный* — вводный, вставной, необязательный. — *399*

[17] *Фатическая функция* — языковая функция, цель которой — начать и поддерживать коммуникацию («Алло! Вы меня слушаете?»). См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика//Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 201. — *399*

[18] *Descriptio* (лат.), *ekphrasis* (гр.) — описания изображений, прерывающие ход сюжетного повествования; классический пример экфрасиса — описание щита Ахилла (XVIII песнь «Илиады»). — *400*

[19] См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика//Структурализм: «за» и «против». — *403*

[20] *Антецедент* — предыдущая единица высказывания, с которой соотнесена другая единица, последующая.

Консеквент — единица высказывания, вводимая своим антецедентом. — *403*

[21] *Бифуркация* — точка или момент, где явление распадается надвое, где возникает возможность альтернативного выбора. — *404*

[22] Аристотель. Поэтика, 1456, *a* 10. — *406*

[23] См. там же, *a* 23. — *406*

[24] См.: Барт Р. Драма, поэма, роман//Называть вещи своими именами. М, 1986. — *407*

[25] *...личную (я/ты), аперсональную... (он)... категории...* — «Лицо свойственно только позициям «я» и «ты». Третье лицо является уже в силу своей структуры неличной формой глагольной флексии. ...«я», которое производит высказывание, «ты», к которому «я» обращается, каждый раз уникальны. Напротив, «он» может представлять собой бесконечное число субъектов — либо ни одного» (Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 264). — *410*

[26] *Бенефициарий* — актант, в пользу которого совершается действие. — *410*

[27] См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика//Структурализм: «за» и «против». С. 200. — *411*

[28] *Аорист* — видо-временна́я глагольная форма, обозначающая прошедшее

действие как таковое, не указывающая на его развитие, полноту свершения или предел. — *412*

[29] «Здесь и теперь» (*лат.*). — *412*

[30] *...известная часть современной литературы является не дескриптивной, но транзитивной...* — Барт имеет в виду практику так называемого «нового нового романа», представленного в 60-е годы рядом писателей (Филипп Соллерс, Жан Рикарду, Жан-Пьер Фай и др.), группировавшихся вокруг журнала «Тель Кель». Эти писатели решительно усомнились в «языке» литературы как в нейтральном якобы средстве выражения свободной мысли писателя; напротив, они увидели в этом языке социальный механизм, обладающий такой же принудительной силой, как и любое другое общественное установление. Понимая бартовское «письмо» как опредметившуюся в языке идеологическую сетку, которую культура помещает между индивидом и действительностью («письмо» эпохи, поколения, социальной группы, политической партии, журнала, художественного направления, жанра и т. п.), они представили себе всю литературу, сложившуюся к настоящему моменту, в виде огромного «склада» различных типов «письма», выработанных цивилизацией, — склада, из которого каждый новый писатель постольку, поскольку он не идет на полный разрыв с «традицией», вынужден заимствовать свой «язык», а вместе с ним и всю систему ценностно-смыслового отношения к действительности; это значит, что вопреки иллюзии духовной независимости подобная система не столько создается самим писателем, сколько задается ему типом или типами «письма», тяготеющими над ним. Эта тотальная, по мнению новых «неороманистов», несвобода пишущего как раз и стала объектом критики и отрицания с их стороны: завороженные идеей условности всякого «письма», они попытались превратить собственные произведения из средства изображения внешней действительности (*дескриптивная,* констативная функция) в средство иронико-драматической рефлексии «письма» над своей жизненной неадекватностью, следствием чего явилось обнажение, «афиширование» самих мировоззренческо-языковых кодов, которыми пользуется литература (это, по Барту, *транзитивная* функция языка, его направленность на самого себя). — *414*

[31] *Logos* (гр.) — *зд.* акт представления предмета в мысли; *lexis* (гр.) — *зд.* акт представления предмета в речи. — *414*

[32] *Атрибутивные формулы* — клишированные формулы, при помощи которых в фольклоре изображаются персонажи, их поступки, описываются пейзаж, обстановка действия и т. п. — *414*

[33] Имеются в виду три типа рассказывания в поэзии: 1) мимесис (подражание, уподобление), когда автор полностью «скрывает себя», как бы растворяясь в поступках и речах своих персонажей (драма); 2) диегесис (повествование), когда произведение состоит исключительно из высказываний самого поэта (дифирамб); 3) «смешанный» род, представленный эпосом, когда поэт использует как приемы мимесиса (прямая речь персонажей), так и приемы диегесиса (повествование от собственного лица). См.: Платон. Государство, 392 *d* — 394 с. — *414*

[34] *..если знак фракционирован...* — Фракционированным называется знак, где одно означаемое распределено между несколькими «псевдоозначающими», которые имеют смысл только в своей совокупности. Таковы, например, фразеологизмы: входящие в них слова, будучи взяты по отдельности, лишены смысла (см.: Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955. С. 161). — *417*

[35] *Эмфатические средства* — средства выделения, подчеркивания того или иного элемента в тексте. — *418*

[36] «Волнующий, захватывающий» (*англ.*). — *418*

[37] *Диереза* — распадение единицы на две части. — *418*

[38] *Ораниграмма* — схема, изображающая порядок следования операций в программе. — *420*

[39] *Изотопия* — свойство семантической единицы, позволяющее воспринимать ее как значимое целое. — *420*

[40] *Меризматический уровень* — фонологический уровень, лежащий глубже фонематического; его единицами являются не фонемы, а их различительные черты (меризмы). — *421*

Вернер Краус *
(1900—1976)

Крупнейший в ГДР литературовед-марксист В. Краус успешно сочетал в себе дарования философа, историка и теоретика литературы, он был ученым-гуманитарием самого широкого профиля, обладал ярким писательским талантом, его деятельность одухотворена общественным темпераментом. Питомец немецкой академической литературоведческой школы, В. Краус уже в 30-е годы стал убежденным сторонником марксизма, что явственно сказалось уже в исследовании «Корнель как политический поэт» (1936). Основные научные интересы Крауса связаны с испанской, французской, итальянской и немецкой литературами; из литературных эпох он особенно тщательно изучал эпоху Просвещения. В 1941 г. Краус вступил в подпольную антифашистскую группу Сопротивления, возглавлявшуюся Х. Шульце-Бойзеном. Приговоренный в 1943 г. к смертной казни, Краус, сидя в тюрьме, написал роман «НПО. Страсти галиконской души», который случайно сохранился и с 1946 г. неоднократно издавался, снискав себе славу одного из лучших памятников литературы антифашистского Сопротивления, созданных в третьем рейхе. Чудом оставшийся в живых и освобожденный после разгрома фашизма из камеры смерти, Краус сразу же включился в активную творческую деятельность. Его работы заложили фундамент марксистского обществоведения ГДР: «История литературы как историческая задача» (1950), «Карл Маркс перед революцией 1848 г.» (1953) и др. Все работы Крауса отличает высокая литературоведческая культура, органическая и постоянная взаимосвязь в его трудах истории и теории литературы с марксистской философской методологией.

Книги и отдельные статьи Крауса широко известны, они издавались и издаются во многих странах. Например, его книга «Основные проблемы литературоведения» (1968) только в ФРГ выдержала пять отдельных изданий. В ГДР в настоящее время издается полное научно подготовленное собрание сочинений ученого, в котором немало работ публикуется впервые.

ПРИМЕНЕНИЕ МАРКСИЗМА К ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Статья представляет собой текст доклада, прочитанного В. Краусом 14 ноября 1963 г. на испанском языке во время поездки на Кубу. На испанском языке доклад был опубликован на Кубе в 1964 г., на немецком языке — в 1984 г. в кн.: Krauss W. Das wissenschaftliche Werk/Hrsg. von M. Naumann. Berlin; Weimar, 1984. Bd. 1.

Публикуемый перевод сделан с немецкого издания. Сверен А. А. Гугниным. На русском языке публикуется впервые с незначительными сокращениями.

[1] Здесь и далее прежде всего имеется в виду работа Б. Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902, русск. перевод — 1920 г., ч. 1). — *424*

[2] Здесь имеется в виду вульгарный социологизм, особенно активный в литературоведении ГДР до середины 50-х годов. — *427*

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ К МАРКСИСТСКОЙ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ, К СТРУКТУРАЛИЗМУ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И К РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Статья написана не ранее 1971 г., сохранилась в архиве ученого и была впервые опубликована на немецком языке в 1984 г. Перевод выполнен по изд.:

---

* Комментарии составлены А. А. Гугниным

Krauss W. Literaturtheorie, Phylosophie und Politik. Berlin; Weimar, 1984. S. 313—331. Сверен А. А. Гугниным. На русском языке публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

[1] Лукач Д. Своеобразие эстетического. М., 1985. Т. 1. С. 202. — *428*

[2] Althusser L. Marxisme et humanisme//La nouvelle critique. 1965. N 164. P. 11—12. — *428*

[3] Названный литературоведческий сборник был опубликован в 1968 г. — *429*

[4] *Ancien régime* (фр.) «старый строй», «старый порядок» — обозначение государственного устройства и бытового уклада во Франции до революции 1789 г. — *429*

[5] «Последний, решающий довод» (*лат.*). — *430*

[6] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 89. — *430*

[7] См. там же. С. 90—95. — *430*

[8] Краус несколько упрощает концепцию Гольдмана, который в действительности отводил общественному сознанию конститутивную роль в социальной жизни (см. его работу в настоящем сборнике), но лишь до наступления неокапиталистической эпохи, когда — в результате господства товарного фетишизма и тотального отчуждения — «коллективное сознание последовательно утрачивает всякую реальность в качестве активного фактора и стремится стать пассивным отражением экономической жизни, а в пределе — вовсе исчезнуть» (Goldmann L. Pour une théorie du roman. Paris, 1964. P. 45). — *431*

[9] См. работу Гольдмана «Структурно-генетический метод в истории литературы» в настоящем издании. — *431*

[10] См.: Фонтенель Б. Рассуждения о религии, природе и разуме. М., 1979. — *432*

[11] *Рецептивная эстетика* — литературоведческое направление, исследующее литературу в аспекте ее читательского восприятия и в связи с меняющимся историческим контекстом (см.: Jauss H. R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M., 1971; Науман М. и др. Общество, литература, чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., 1978). — *433*

[12] Barthes R. Essais critiques. Paris, 1963. — *433*

[13] См. наст. издание, с. 390. — *434*

[14] *Горизонт ожидания* — термин рецептивной эстетики; совокупность читательских представлений о жанрах, формах, функциях и т. п. литературы, существующих в определенную историческую эпоху и определяющих реакцию публики на появление каждого нового произведения. — *434*

[15] Жан *Мелье* (1664—1729) — французский философ-материалист, очертивший в своем «Завещании» контуры утопического коммунистического общества; *Морелли* (годы жизни неизвестны) — французский просветитель XVIII в., в его сочинении «Кодекс природы, или Истинный дух ее законов» (1775) изложены основы утопического законодательства будущего коммунистического общества; Леже Мари *Дешан* (1716—1774) — французский философ-материалист, предсказавший возникновение общественного строя, где будет отсутствовать социальное неравенство. — *435*

[16] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 111. — *436*

[17] См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 37. С. 36—37. — *436*

[18] Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Т. 8. С. 16. — *436*

[19] Шиллер Ф. Собр. соч. В 8-ми т. М.; Л., 1950. Т. VI. С. 357. — *437*

[20] О соотношении эстетического, этического и религиозного начал в философии С. Киркегора см.: Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. М., 1970. С. 181—183. — *437*

[21] *Кроче перенес положения... номинализма в область поэтики.* — Номинализм — философское учение, согласно которому реально существуют лишь единичные предметы, тогда как общие понятия являются произведениями ума и лишены онтологического содержания. Крочеанское представление об уникальности и неповторимости каждого отдельного произведения, не укладывающегося в рамки таких абстрактно-теоретических категорий, как жанр, направление и т. п., дают повод для интерпретации эстетики Кроче как номиналистской. — *438*

[22] *...первородное видение вещей человеком.* — Имеется в виду теория остра-

нения, изложенная В. Б. Шкловским в статье «Искусство как прием» (1919) (см.: Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1984. С. 9—25). — *439*

[23] Краус имеет в виду статьи Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» (1924) и «О литературной эволюции» (1927) (см.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255—281). Тынянов трактовал эволюцию в искусстве не как явление преемственности и развития, а как «борьбу и смену» различных систем приемов, что еще в 20-е годы вызывало упреки в некорректности употребления ученым самого термина «эволюция». — *439*

[24] См.: Валери П. Об искусстве. М., 1976. — *439*

[25] В работе «Дегуманизация искусства» (1925) Х. Ортега-и-Гассет выступил с резкой критикой романтического представления об искусстве как о средстве выражения индивидуальных переживаний творческой личности и, апеллируя, в частности, к П. Валери, стремился противопоставить личностное восприятие мира, свойственное человеку как субъекту жизни, его комбинаторно-конструирующей способности, свойственной ему как субъекту поэзии: «Поэт начинается там, где кончается человек» (Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства// Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века. М, 1980. Вып. 2. С. 135). — *439*

[26] Ср.: «Большинство проблем философии суть бессмыслицы... как правило, невозможно точно поставить их, не разрушив при этом» (Валери П. Об искусстве. С. 529). — *439*

[27] «Кому выгодно?» (*лат.*). — *440*

[28] *...которая в целом была им отвергнута.* — Очевидно, имеется в виду работа Д. Лукача «Разрушение разума» (1954). — *441*

[29] Речь идет об антидраме «Поругание публики» (1966) австрийского писателя П. Хандке (род. в 1942 г.). — *442*

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

Аббот Чарлз Дэвид (1900—1961), американский специалист по библиотековедению 183
Август (63 до н. э. — 14 н. э.), римский император с 27 г. до н. э. 67
Адам Бременский (? — после 1081), немецкий хронист, историк 55
Адлер Альфред (1870—1937), австрийский психоаналитик, создатель неофрейдистской «индивидуальной психологии» 357
Адорно (Визенгрунд-Адорно) Теодор (1903—1969), немецкий философ-неомарксист, социолог и музыковед (ФРГ) 432, 436, 438
Алкуин Флакк Альбин (ок. 735—804), англосаксонский ученый, латинский писатель, деятель «каролингского возрождения» 55
Альтюссер Луи (род. в 1918 г.), французский философ-марксист 428
Амио Жак (1513—1593), французский гуманист, автор переводов на французский язык сочинений античных авторов, прежде всего Плутарха 74
Анна Стюарт (1665—1714), королева Англии и Шотландии с 1702 г. 186
Ариосто Лудовико (1474—1533), итальянский поэт-гуманист эпохи Возрождения 255, 438
Аристотель (384—322 до н. э.), древнегреческий философ и ученый 90, 135, 136, 140, 141, 191, 195, 196, 232, 233, 237, 239, 240, 248—250, 261—263, 278, 351, 352, 385, 388, 401, 402, 406, 443
Аристофан (ок. 445 — ок. 385 до н. э.), древнегреческий комедиограф 94, 97, 242—244, 262
Артур (V—VI вв.), король бриттов, герой кельтских народных преданий 68, 236
Архимед (ок. 287—212 до н. э.), древнегреческий математик, механик 225
Аттила (?—453), предводитель гуннов с 434 г. 63

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824), английский поэт-романтик 257
Балли Шарль (1865—1947), швейцарский лингвист, один из создателей лингвистической стилистики 359, 416
Бальзак Оноре де (1799—1850), французский писатель, один из создателей критического реализма 47, 74, 136, 238, 243, 436, 441
Барнс Джуна (1892—1982), американская писательница и журналистка 197
Барон Этьенн, современный французский географ, автор учебников по географии 359
Барт Пауль (1858—1922), немецкий философ и социолог 162
Барт Ролан (1915—1980), французский литературовед, глава французской «новой критики» 350, 433, 434
Бастиан Адольф (1826—1905), немецкий этнограф, врач 162
Батай Жорж (1897—1962), французский писатель, эссеист, философ, один из основоположников совре-

* Указатель составлен Е. П. Гречаной.

менного французского романа 331, 368
Бах Иоганн Себастьян (1685—1750), немецкий композитор, органист, один из величайших мастеров искусства полифонии 328, 399
Башляр Гастон (1884—1965), французский философ-неорационалист 366, 371
Беда Достопочтенный (672 или 673—735), англосаксонский монах, автор «Церковной истории англов» 55
Бёк Август (1785—1867), немецкий филолог, историк античной культуры 109
Бельше Вильгельм (1861—1939), немецкий писатель-натуралист 154
Бенвенист Эмиль (1902—1976), французский лингвист 380, 392, 412, 416
Бенда Жюльен (1867—1956), французский писатель-эссеист, выступавший против интуитивистской концепции А. Бергсона с позиций «интеллектуализма» 358
Бергсон Анри (1859—1941), французский философ-интуитивист 206, 313, 319
Берк Эдмунд (1729—1797), английский философ-сенсуалист и эстетик 109, 195
Бернарден де Сен-Пьер Жак-Анри (1737—1814), французский писатель-сентименталист 49, 98
Берришон Патерн (наст. имя Пьер Дюфур, ум. в 1922 г.), муж Изабеллы Рембо, публиковавший новые материалы (часто фальсифицированные) об А. Рембо и издававший его произведения 326
Бетховен Людвиг ван (1770—1827), немецкий композитор 266
Бланшо Морис (род. в 1907 г.), французский романист и критик-феноменолог 364, 367, 369
Блейк Уильям (1757—1827), английский поэт и художник, предшественник романтиков 256, 261
Блекмур Ричард Палмер (1904—1965), американский поэт и теоретик литературы, один из основоположников англо-американской «новой критики» 199
Блен Жорж (род. в 1917 г.), французский литературовед, эссеист 378
Блумфилд Леонард (1887—1949), американский языковед-дескриптивист 191
Блюменберг Ганс (род. в 1920 г.), немецкий философ, литературовед (ФРГ) 439
Бодлер Шарль (1821—1867), французский поэт, предтеча символизма 443
Бодри Жан-Луи (род. в 1930 г.), французский писатель и критик, автор структуралистских романов, один из руководителей группы «Тель Кель» 428
Бокль Генри Томас (1821—1862), английский историк и социолог-позитивист 109, 144, 145
Бомарше Пьер-Огюстен Карон де (1732—1799), французский драматург, один из ведущих представителей театра Просвещения 97
Боссюэ Жак-Бенинь (1627—1704), французский церковный оратор, епископ 87, 53, 98
Браунинг Роберт (1812—1889), английский поэт; ввел в английскую поэзию жанр монолога-исповеди 239
Бремон Клод (род. в 1929 г.), французский литературовед, автор трудов по сюжетосложению 393, 396, 402—404, 407, 409
Бретон Андре (1896—1966), французский писатель, один из основоположников сюрреализма 320
Брехт Бертольд (1898—1956), немецкий драматург, поэт, режиссер, теоретик искусства (ГДР) 406, 432, 442, 443
Брут Марк Юний (85—42 до н. э.), древнеримский политический деятель, республиканец, глава заговора против Цезаря 425
Брюнетьер Фердинанд (1849—1906), французский критик, историк и теоретик литературы 363, 378, 425
Буало-Депрео Никола (1636—1711), французский поэт, теоретик классицизма 42, 43, 48, 106, 135, 378, 425
Бэкон Фрэнсис (1561—1626), английский философ-материалист 45, 51, 112, 126
Бюргер Готфрид Август (1747—1794), немецкий поэт, выразитель идей «Бури и натиска» 43
Бютор Мишель (род. в 1926 г.), французский писатель, представитель «нового романа» 415, 442
Бюффон Жорж-Луи-Леклерк (1707—1788), французский естествоиспытатель, автор «Естественной истории» (1744—1788) 102, 103
Бюхнер Георг (1813—1837) — немецкий писатель и политический деятель 432

Вагнер Рихард (1813—1883), немецкий композитор, дирижер 146, 154
Валери Поль (1871—1945), французский поэт, теоретик искусства 322, 327, 333, 399, 416, 417, 439
Ван Гог Винсент (1853—1890), голландский живописец-постимпрессионист 266, 276—278, 282, 293
Вартбург Вальтер фон (1888—1971), швейцарский языковед, изучал историю, грамматику и лексику французского языка 439
Ватто Антуан (1684—1721), французский живописец, близкий искусству рококо 395
Вельтрих Рихард (1844—1913), немецкий историк литературы, автор работ о Шиллере 152
Вергилий Марон Публий (70—19 до н. э), древнеримский поэт 40, 171, 260
Вердер Карл Фридрих (1806—1893), немецкий историк литературы, ученик Гегеля 152
Верлен Поль (1844—1896), французский поэт 386
Видукинд Корвейский (ум. в 1004 г), немецкий летописец, автор книги «Деяния саксов» (956—957) 55
Викхоф Франц (1853—1909), австрийский историк искусства, основатель Венской школы истории искусств 208
Вильмен Абель-Франсуа (1790—1870), французский критик и историк, один из создателей романтической историографии 40
Виндельбанд Вильгельм (1848—1915), немецкий философ-неокантианец 162
Вине Александр (1797—1847), швейцарский историк литературы, критик, религиозный мыслитель 52
Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768), немецкий историк искусства, основоположник эстетики неоклассицизма 109, 151, 153, 194, 206
Во Ивлин (1903—1966), английский писатель, сатирик-моралист 246
Вовенарг Люк де Клапье, маркиз де (1715—1747), французский писатель-моралист 45
Вольтер (наст. имя Франсуа-Мари Аруэ, 1694—1778), французский писатель и философ-просветитель, историк 48, 85, 106, 154, 197, 362, 430, 434
Вольф Христиан (1679—1754), немецкий философ-идеалист, последователь Лейбница 135, 154
Вордсворт Уильям (1770—1850), английский поэт-романтик 182, 184, 185, 187, 257, 258
Воррингер Вильгельм (1881—1965), немецкий эстетик, классифицировавший искусства по видам воплощенной в них «художественной воли» 206—211
Вулф Вирджиния (1882—1941), английская писательница и литературный критик 258
Вундт Вильгельм (1832—1920), немецкий философ, физиолог, один из основателей экспериментальной психологии 159, 160
Вьеле-Гриффен Франсис (1864—1937), французский поэт-символист 371

Гайм Рудольф (1821—1901), немецкий историк литературы и философ 144, 153
Галле Луи (1810—1887), бельгийский живописец-романтик 136
Гаман Иоганн Георг (1730—1788), немецкий критик, писатель, философ-мистик 152
Гананде Кристфрид (1741—1790), финский историк, автор «Финской мифологии» (1789) 63
Гарденберг, см. Новалис
Гарди Томас (1840—1928), английский писатель-реалист 238, 240, 260
Гартман Эдуард фон (1842—1906), немецкий философ, последователь Шопенгауэра 156
Гассенди Пьер (1592—1655), французский философ-материалист, математик и астроном 341
Гаупт Мориц (1808—1874), немецкий филолог-классик и германист 143
Гауптман Герхарт (1862—1946), немецкий писатель-натуралист 228
Гауэр Джон (1330—1408), английский поэт, писавший на латинском, французском и английском языках, автор поэмы «Зерцало размышляющего, или Зерцало человека» 254
Геббель (Хеббель) Кристиан Фридрих (1813—1863), немецкий драматург и теоретик драмы 146, 154
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831), немецкий философ, создатель теории диалектики на объективно-идеалистической основе 87, 90, 96, 112, 126, 135, 152, 154, 163, 164, 192, 206, 311, 317, 430, 435—437
Гейзе (Хейзе) Пауль (1830—1914), немецкий прозаик, драматург, по-

эт, поборник «чистого искусства» 154
Гейне Генрих (1797—1856), немецкий поэт-романтик и публицист 73, 100, 148, 154
Геккель Эрнст (1834—1919), немецкий биолог-эволюционист 120, 121
Гёльдерлин Фридрих (1770—1843), немецкий поэт 266, 279, 310, 376
Георге Стефан (1868—1933), немецкий поэт-символист 259
Гераклит Эфесский (кон. VI — нач. V в. до н. э.), древнегреческий философ, представитель ионийской школы 283
Герберт Джордж (1593—1633), английский религиозный поэт, представитель метафизической школы 255
Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803), немецкий философ и писатель, представитель позднего Просвещения 77, 109, 111, 146, 150, 151, 154, 206, 430
Гершель Джон Фредерик Уильям (1792—1871), английский астроном, математик, физик 112
Гесиод (VIII—VII вв. до н. э.), древнегреческий поэт 254
Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832), немецкий поэт, драматург, прозаик, теоретик искусства 76, 77, 87, 117, 135, 136, 141, 146, 148, 153, 154, 158, 171, 224, 261, 432
Гетнер (Хетнер) Герман (1821—1882), немецкий историк литературы и искусства, представитель культурно-исторической школы 153
Гизо Франсуа (1787—1874), французский историк и государственный деятель 72, 109
Гилберт (наст. имя Уильям Швенк, 1836—1911), английский драматург, автор либретто оперетт на музыку А. Салливена 244
Гилберт Стюарт, американский критик XX в., близкий к позитивизму 201
Гоббс Томас (1588—1679), английский философ, представитель механистического материализма 429
Гобино Жозеф-Артюр де (1816—1882), французский писатель, социолог, дипломат, один из основоположников антропологической школы в социологии, проповедник расизма 329
Гольдман Люсьен (1913—1970), французский философ, социолог, литературовед, создатель школы «генетического структурализма» в литературоведении 384, 431, 432
Гомер (IX в. до н. э.), древнегреческий эпический поэт 170, 172, 195, 197, 249, 250, 254, 260
Гонгора-и-Арготе Луис де (1561—1627), испанский поэт, представитель барокко 432, 433
Гораций (65—8 до н. э.), древнеримский поэт 42, 50
Готорн Натаниел (1804—1864), американский писатель-романтик 240
Готшед Иоганн Кристоф (1700—1766), немецкий писатель и теоретик раннего Просвещения 135
Гофмансталь Гуго фон (1874—1929), австрийский поэт и драматург, представитель символизма и неоромантизма 154
Гофмейстер Карл (1796—1844), немецкий историк литературы, филолог-классик 152
Грез Жан-Батист (1725—1805), французский живописец-сентименталист 316
Греймас Альжирдас Жюльен (род. в 1917 г.), французский лингвист, семиотик 391, 393, 394, 402—404, 408—410, 420
Гримм Якоб (1785—1863), немецкий филолог, один из основоположников мифологической школы в фольклористике 109
Грин Грэм (род. в 1904 г.), английский писатель 245
Гриньян Франсуаза-Маргарита де Севинье де (1646—1705), дочь французской писательницы г-жи де Севинье, адресат ее «Писем» 43
Группе Отто Фридрих (1804—1876), немецкий философ, археолог и поэт 153
Гумбольдт Вильгельм (1767—1835), немецкий филолог, философ, языковед, государственный деятель 111, 135, 136, 375
Гурауэр Готтшальт Эдуард (1800—1854), немецкий историк литературы 152
Гюго Виктор (1802—1885), французский писатель-романтик 47, 73, 102, 261
Гюисманс Шарль-Мари-Жорж (1848—1907), французский писатель 260

Давид Жан-Луи (1748—1825), французский живописец, глава неоклассической школы 136
Данкур (Флоран Картон д'Анкур, 1661—1725), французский драматург и актер, автор комедий нравов 99

Данте Алигьери (1265—1321), итальянский поэт, создатель итальянского литературного языка 171, 242, 243, 254, 261, 376
Данцель Теодор Вильгельм (1818—1850), немецкий историк литературы 152, 153
Дарвин Чарлз Роберт (1809—1882), английский естествоиспытатель, создатель материалистической теории эволюции 83
Декарт Рене (1596—1650), французский философ-рационалист, математик, физик и физиолог 116, 290, 341
Деларош Поль (наст. имя Ипполит Деларош, 1797—1856), французский живописец, основоположник натуралистической исторической живописи 136
Демель Рихард (1863—1920), немецкий писатель, предшественник экспрессионизма 154
Деметрий Фалерский (сер. IV в. — ок. 283 до н. э.), древнегреческий политический деятель, оратор и историк 364
Детуш (наст. имя Филипп Нерико, 1680—1754), французский драматург и актер, автор нравоучительных комедий 99
Дефо Даниель (ок. 1660—1731), английский писатель и политический деятель 234, 240, 247
Дешан Леже-Мари (1716—1774), французский философ, представитель метафизического материализма 435
Джеймс Генри (1843—1916), американский писатель, автор социально-психологических романов 238, 241, 248, 411
Джефри Фрэнсис (1773—1850), английский литературный критик 43, 44
Джойс Джеймс (1882—1941), английский писатель, один из основоположников литературы «потока сознания» 197, 201—203, 206, 212, 241, 257, 258
Джонсон Бен (Бенджамин) (1573—1637), английский драматург, поэт, литературный критик 189, 243, 255, 263
Джонсон Эстер (ум. в 1728 г.), адресат писем Д. Свифта, вошедших в его книгу «Дневник для Стеллы» (1710—1713; опубл. в 1766 г.) 238
Дидро Дени (1713—1784), французский философ-просветитель, прозаик, драматург 136, 432
Диккенс Чарлз (1812—1870), английский писатель-реалист 136, 238, 247
Дильтей Вильгельм (1833—1911), немецкий историк культуры и философ-идеалист, основатель духовно-исторической школы в литературоведении 153, 160, 162, 195
Диоклетиан (243 — между 313 и 316), римский император в 284—305 гг. 200
Диомед (вторая половина IV в.), римский грамматик, автор книги «Ars grammatica», касающейся вопросов поэтики 414
Дионисий Галикарнасский (вторая половина I в. до н. э.), древнегреческий историк и ритор, автор трудов по риторике 95
Донн Джон (1572—1631), английский поэт, глава метафизической школы 189
Достоевский Федор Михайлович (1821—1881), русский писатель 246, 436
Драйден Джон (1631—1700), английский писатель, представитель классицизма 87
Дункан Хьюг Дальциель, современный американский социолог 441
Дюбуа-Реймон Эмиль Генрих (1818—1896), немецкий физиолог, философ 118, 120, 121
Дюрер Альбрехт (1471—1528), немецкий живописец и график, основоположник искусства немецкого Возрождения 304

Еврипид (ок. 480—406 до н. э.), древнегреческий трагик 85, 249

Жан де Мен (наст. имя Жан Клопинель, ок. 1240 — ок. 1305), французский поэт, автор второй части «Романа о Розе» 253
Жан-Поль (наст. имя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер, 1763—1825), немецкий писатель-романтик 330
Жане Пьер (1859—1947), французский психолог, один из создателей экспериментальной психологии во Франции 227
Жанна д'Арк (Орлеанская дева) (ок. 1412—1431), национальная героиня Франции 53
Женен Франсуа (1803—1856), французский филолог и критик, сотрудничавший в журнале «Ревю де дё Монд» 40
Женетт Жерар (род. в 1930 г.), французский литературовед, представитель «новой критики» 400
Жид Андре (1869—1951), француз-

ский писатель, один из зачинателей модернистской литературы 194, 330, 435
Жильерон Жюль (1854—1926), швейцарский языковед, представитель «ареальной» лингвистики 439
Жирар Ален (род. в 1914 г.), французский социолог 369
Жирар Рене (род. в 1924 г.), французский литературовед, переводчик 384
Жироду Жан (1882—1944), французский романист и драматург 325
Жоффруа Жюльен-Луи (1743—1814), французский критик, приверженец классицизма, создатель жанра литературной хроники 95
Жубер Жозеф (1754—1824), французский писатель, автор «Мыслей» (изд. посмертно в 1838 г.) 43, 52
Жюсье Антуан-Лоран (1748—1836), французский ботаник, классифицировавший растения по естественной системе 41

Заратуштра (Заратустра) (между X в. и первой половиной VI в. до н. э.), пророк и реформатор древнеиранской религии 218, 222, 224
Зиммель Георг (1858—1918), немецкий философ-идеалист, социолог, представитель «философии жизни» 162
Зоден Юлиус (1754—1831), немецкий литератор, автор одной из литературных обработок народной легенды о Фаусте 158
Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель-натуралист 247

Ибсен Генрих (1828—1906), норвежский драматург 146, 238
Иванов Вячеслав Всеволодович (род. в 1929 г.), советский лингвист и литературовед 390
Иеринг Рудольф (1818—1892), немецкий теоретик и историк права 125
Иона (VII в.), средневековый монах, автор житий святых 55, 58
Ионеско Эжен (род. в 1912 г.), французский драматург, представитель «театра абсурда» 442, 443
Иордан (VI в.), историк готов, автор книги «О происхождении и деяниях готов» (551) 55
Иордан Вильгельм (1819—1904), немецкий писатель-романтик и политический деятель 154
Ирод I Великий (ок. 73—4 до н. э.), царь Иудеи с 40 г. до н. э; христианская легенда связывает с ним «избиение младенцев» при рождении Христа 65

Йитс (Йетс) Уильям Батлер (1865—1939), ирландский поэт и драматург 257—259, 261

Кампистрон Жан-Гальбер де (1656—1723), французский драматург, эпигон классицизма 96, 104
Кант Иммануил (1724—1804), немецкий философ-идеалист, один из создателей классической немецкой философии 96, 110, 111, 146, 154, 159, 167, 168, 437
Карл Великий (742—814), франкский король с 768 г., с 800 г. император 58, 60, 68, 70
Карлейль Томас (1795—1881), шотландский историк, критик, философ 77, 109, 134, 164
Карпаччо Витторе (ок. 1455 — ок. 1526), итальянский живописец эпохи раннего Возрождения 387
Карьер Филипп Мориц (1817—1895), немецкий историк искусства, филолог 152
Кафка Франц (1883—1924), австрийский писатель, близкий экспрессионизму, один из ведущих представителей модернистской литературы 240, 241, 384
Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35 — ок. 96), римский оратор и теоретик ораторского искусства 45, 95
Кейру Гастон, французский лексикограф, автор словаря «Классический французский язык» (1948) 353
Кёрнер Карл Теодор (1791—1813), немецкий поэт-романтик 135
Кингсли Чарлз (1819—1875), английский романист и поэт, представитель «христианского социализма» 235
Кино Филипп (1635—1688), французский драматург-классицист 48
Киркегор (Кьеркегор) Сёрен (1813—1855), датский теолог, философ, писатель, предшественник экзистенциализма 376, 437
Китс Джон (1795—1821), английский поэт-романтик 174, 256
Клее Пауль (1879—1940), швейцарский живописец, график, представитель экспрессионизма 331
Клеоним (ум. в 422 г. до н. э.), афинский политический деятель 244
Клисфен (VI в. до н. э.), афинский политический деятель 244
Клавдиан Клавдий (ок. 375 — после 404), римский поэт 85
Клейст Генрих фон (1777—1811),

немецкий писатель-романтик 146, 148, 154, 346, 432
Клеопатра (69—30 до н. э.), последняя царица Египта (с 51 г. до н. э.) 248
Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803), немецкий поэт эпохи Просвещения 426
Колридж Сэмюэл Тейлор (1772—1834), английский поэт-романтик и литературный критик 189, 239
Коменский Ян Амос (1592—1670), чешский педагог, философ, писатель 126
Конрад Джозеф (наст. имя Юзеф Теодор Конрад Коженёвский, 1857—1924), английский писатель-неоромантик 239
Конт Огюст (1798—1857), французский философ позитивист 48, 102, 109, 110, 112, 126, 144
Коперник Николай (1473—1543), польский астроном 123
Корнелиус Петер фон (1783—1867), немецкий живописец-романтик 136
Корнель Пьер (1606—1684), французский драматург-классицист 85, 98, 99, 337, 341, 353
Крейн Харт (1899—1932), американский поэт, один из представителей модернистской поэзии 209
Кристи Агата (1891—1976), английская писательница, автор детективов 411
Кромвель Оливер (1599—1658), деятель Английской буржуазной революции XVII в., с 1653 г. глава английского правительства (лорд-протектор) 77
Кроче Бенедетто (1866—1952), итальянский философ, историк, литературовед, политический деятель, представитель неогегельянства 424, 425, 437, 438
Крэшо Ричард (1612—1649), английский поэт-католик, представитель метафизической школы 255
Крюднер (Крюденер) Юлиана фон Витингоф фон (1764—1824), уроженка России, автор романа и повестей на французском языке, христианский мистик 52
Ксантиппа (V в. до н. э.), жена Сократа 327
Ксенофонт (ок. 430—355 или 354 до н. э.), древнегреческий писатель и историк, ученик Сократа, автор «Воспоминаний о Сократе» 327
Курциус Эрнст Роберт (1886—1956), немецкий литературовед и критик 211
Кювье Жорж (1769—1832), французский зоолог, один из реформаторов сравнительной анатомии, палеонтологии и систематики животных, ввел понятие «типа» в зоологии 41
Кюнеман Эйген (1868—1946), немецкий философ и филолог-германист 153

Лабрюйер Жан де (1645—1696), французский писатель-моралист 41
Лакан Жак (1901—1981), французский врач, психолог, представитель постфрейдизма 358, 368, 381, 412
Лакло Пьер-Шодерло де (1741—1803), французский писатель, представитель просветительского реализма 105
Ламартин Альфонс де (1790—1869), французский поэт-романтик 47, 73
Лами Эжен-Луи (1800—1890), французский художник, бытописатель и баталист 74
Ламот, см. Удар де Ламот
Лампрехт Карл (1856—1915), немецкий историк либерально-позитивистской ориентации 162
Лаплас Пьер-Симон (1749—1827), французский астроном, математик, физик 118
Лафонтен Жан де (1621—1695), французский поэт-классицист, баснописец 43, 330
Лахман Карл (1793—1851), немецкий филолог-классик и германист, текстолог 135, 143, 144, 149
Левин Гарри (род. в 1912 г.), американский критик социологической, а затем мифологической ориентации 202
Леви-Стросс Клод (род. в 1908 г.), французский этнолог-структуралист 369, 388, 390, 392, 402, 403
Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646—1716), немецкий философ-идеалист, математик, физик, языковед 154
Лейрис Мишель (род. в 1901 г.), французский поэт-сюрреалист и прозаик, этнограф 319
Ле Клезио Жан-Мари-Гюстав (род. в 1940 г.), французский писатель 367
Лемерсье Непомюсен (1771—1840), французский драматург, поэт, литературный критик 356
Лемке Эрнст Карл Фердинанд фон (1831—1913), немецкий историк литературы 153
Лемьер Антуан-Марен (1723—1793), французский поэт и драматург 96
Ленау Николаус (наст. имя Франц Нимбш фон Штреленау, 1802—

1850), австрийский поэт-романтик 154
Лёнрот Элиас (1802—1884), финский фольклорист, составивший на основе рун эпос «Калевала» (1835, оконч. ред. — 1849) 63
Ленц Макс (1850—1932), немецкий историк, представитель «школы Ранке» 162
Леонардо да Винчи (1452—1519), итальянский художник, скульптор, архитектор, ученый, инженер 85
Лесаж Ален-Рене (1668—1747), французский драматург и романист 97
Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781), немецкий драматург, теоретик искусства и литературный критик 75, 135, 146, 153, 154, 194—198, 210, 211
Литтре Эмиль (1801—1881), французский философ и филолог 48, 126, 353
Лойола Игнатий (ок. 1491—1556), основатель ордена иезуитов 368
Локк Джон (1632—1704), английский философ-материалист, сенсуалист, просветитель 110, 111, 195
Лонгин (III в. н. э), позднеантичный ритор, философ-неоплатоник 263
Лопе де Вега (Лопе Феликс де Вега Карпьо, 1562—1635), испанский драматург-гуманист эпохи Возрождения 95
Лотреамон, граф де (наст. имя Изидор Дюкасс, 1846—1870), французский поэт 378
Лотце Герман (1817—1881), немецкий философ, психолог и поэт 110
Лоуэнталь Лео (род в 1900 г), американский философ, литературовед, социолог 440
Лукач Дьёрдь (1885—1971), венгерский философ, литературовед, эстетик 338, 347, 384, 428, 441
Лукреций (Тит Лукреций Кар) (ок. 98—55 до н. э.), римский поэт и философ, автор дидактической поэмы «О природе вещей» 85
Людовик XIV (1638—1715), король Франции с 1643 г. 87, 105
Людовик XV (1710—1774), король Франции с 1715 г. 429
Люка Проспер (1805—1885), французский врач, автор «Трактата о природной наследственности», послужившего одной из научных основ французского натурализма 83
Лютер Мартин (1483—1546), деятель Реформации в Германии, основатель протестантизма 94
Малларме Стефан (1842—1898), французский поэт-символист 199, 257—259, 362, 364, 367, 371, 380, 382, 401, 402, 415, 438
Мальро Андре (1901—1976), французский писатель, искусствовед и государственный деятель 327, 330
Манн Томас (1875—1955), немецкий писатель 432
Марвелл Эндрю (1621—1678), английский поэт-классицист и публицист 187
Маркс Карл (1818—1883), основоположник научного коммунизма 162, 436
Марти Хосе Хулиан (1853—1895), кубинский писатель, основатель Кубинской революционной партии 424
Мартине Андре (род. в 1908 г.), французский лингвист, создатель школы функциональной лингвистики 390
Машере Пьер, современный французский литературовед 430
Мейер Конрад Фердинанд (1825—1898), швейцарский писатель, автор исторических и философских романов 279
Мейер Фридрих Элиас, старший (1723—1785), немецкий скульптор и художник по фарфору, работавший одно время в Веймаре 136
Мейнеке Фридрих (1862—1954), немецкий историк-иррационалист 430
Мелвилл Герман (1819—1891), американский писатель-романтик 238, 240
Мелье Жан (1664—1729), французский философ, утопический коммунист 435
Менандр (ок. 343 — ок 291 до н. э), древнегреческий комедиограф 242, 249
Мендельсон Моисей (1729—1786), немецкий философ-просветитель 195
Менцель Адольф фон (1815—1905), немецкий живописец и график 136
Мере Жан (1604—1686), французский драматург, один из первых создателей «правильной» классицистической трагедии 99
Мерло-Понти Морис (1908—1961), французский философ, феноменолог и экзистенциалист 314, 365
Местр Жозеф де (1753—1821), французский писатель, политический деятель и религиозный философ 48
Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт 104

Миланес-и-Фуентес Хосе Хасинто (1814—1863), кубинский поэт-романтик 424
Милль Джон Стюарт (1806—1873), английский философ-позитивист, экономист и общественный деятель 109, 110, 114, 126, 132
Мишле Жюль (1798—1874), французский историк и писатель 47, 75
Мольер (наст. имя Жан-Батист Поклен, 1622—1673), французский комедиограф, актер и театральный деятель 43, 97, 99, 337, 341, 353
Моммзен Теодор (1817—1903), немецкий историк, автор «Римской истории» 88
Монталамбер Шарль Форб (1810—1870), французский государственный деятель, публицист, писатель 48
Монтень Мишель де (1533—1592), французский философ и писатель, автор «Опытов» (1580—1588) 47, 251, 329, 330, 349, 443
Монтескье Шарль-Луи де Секонда, барон де ла Бред де (1689—1755), французский философ-просветитель, правовед, писатель 89, 93, 151, 430
Морелли (XVIII в.), представитель французского утопического коммунизма, анонимно издавший сочинение «Кодекс природы, или Истинный дух ее законов» (1755) 435
Мориак Франсуа (1885—1970), французский писатель 360
Мориц Карл Филипп (1757—1793), немецкий писатель и эстетик 135
Мур Томас (1779—1852), английский (ирландский) поэт-романтик 44
Мэлори Томас (1417—1471), автор прозаического пересказа рыцарских легенд «Смерть Артура» (ок. 1485) 254
Мюлленгоф Карл (1818—1884), немецкий филолог-германист 143
Мюллер Карл Готфрид (1797—1840), немецкий историк-классик 77
Мюссе Альфред де (1810—1857), французский писатель-романтик 47, 73, 100, 105

Нерваль Жерар де (наст. имя Жерар Лабрюни, 1808—1855), французский поэт-романтик 330
Нерон (37—68), римский император с 54 г. 355
Нерлих Пауль (1844—1904), немецкий историк литературы 152
Нибур Бартольд Георг (1776—1831), немецкий историк античности 109
Низар Дезире (1806—1888), французский историк литературы 356, 362
Ницше Фридрих (1844—1900), немецкий философ, представитель иррационализма и волюнтаризма, один из создателей «философии жизни» 146, 154, 162, 163, 218, 222, 224, 258, 365, 368
Новалис (наст. имя Фридрих фон Гарденберг, 1772—1801), немецкий поэт-романтик и философ 146, 160
Ноткер Губастый, или Немецкий (952—1022), учитель монастырской школы в Санкт-Галлене, переводчик греческих и латинских авторов на немецкий язык 55

Овидий (Публий Овидий Назон, 43 до н. э. — ок. 18 н. э.), римский поэт 252, 260
Окен Лоренц (наст. имя Оккенфус, 1779—1851), немецкий естествоиспытатель и натурфилософ 126
Омбредан Андре (род. в 1898 г.), французский психолог, изучавший психологию конголезских аборигенов 366
Орлеанская дева, см. Жанна д'Арк
Ортега-и-Гассет Хосе (1883—1955), испанский философ, теоретик модернизма в искусстве 439
Остин Джейн (1775—1815), английская писательница 250

Парен Брис (1897—1971), французский философ и писатель, автор работ по философии языка 324
Павел Диакон (ок. 720—799), лангобардский историк, автор «Истории лангобардов» 55, 58
Паскаль Блез (1623—1662), французский религиозный философ, писатель, математик и физик 115, 325, 330, 341—343, 346, 347
Пауль Герман (1846—1921), немецкий языковед-германист, теоретик младограмматизма 156, 160
Паунд Эзра Лумис (1885—1972), американский поэт, один из ведущих представителей имажизма 197—199, 201, 212, 258, 259
Перрель Габриэль (1603—1677), французский художник-пейзажист и гравер 74
Пиаже Жан (1896—1981), швейцарский психолог и педагог 347
Пикар Реймон (1917—1980), французский литературовед 349, 350, 356, 358, 378, 381
Пикассо Пабло (наст. имя Пабло Руис Бласко, 1881—1973), французский художник 316, 319, 320

Пиндар (ок. 518—442 или 438 до н. э.), древнегреческий поэт-лирик, автор од и гимнов 102, 426
Пируэ Жорж (род. в 1920 г.), швейцарский писатель и переводчик 361
Пиццоруссо Арнальдо Паоло Луиджи (род. в 1923 г.), итальянский литературовед 443
Плавт Тит Макций (сер. III в. до н. э. — ок. 184), римский комедиограф, один из создателей новой аттической комедии 242
Платон (428/427—348/347 до н. э.), древнегреческий философ-идеалист 40, 74, 90, 132, 192, 211, 219, 260—262, 327, 414
Плотин (ок. 204/205—269/270), древнегреческий философ-идеалист, основатель неоплатонизма 90
Плутарх (ок. 46 — ок. 127), греческий историк и писатель 172
По Эдгар Аллан (1809—1849), американский поэт, прозаик, критик, представитель романтизма, родоначальник детективного жанра 393, 421
Поп Александр (1688—1744), английский поэт, представитель просветительского классицизма 185, 187, 197
Портан Хенрикус Габриэль (1739—1804), финский историк и филолог 63
Прадон Жак (1644—1698), французский драматург-классицист 104
Прието Луис (род. в 1926 г.), аргентинский лингвист, автор работ на французском языке по знаковым системам 415
Присциан (кон. V — нач. VI в.), латинский грамматик, автор книги «Institutiones grammaticae», пользовавшейся большой популярностью в средние века 385
Прокл (ок. 410—485), греческий философ-идеалист, представитель неоплатонизма 90
Пропп Владимир Яковлевич (1895—1970), советский литературовед, автор трудов по теории и истории фольклора 388, 393, 394, 396, 401, 402, 407
Пруст Марсель (1871—1922), французский писатель 197, 203—206, 211, 212, 257, 349, 366, 371, 387
Пуле Жорж (род. в 1902 г.), французский литературовед 386

Раабе Вильгельм (1831—1910), немецкий писатель-реалист 154
Ранке Леопольд фон (1795—1886), немецкий историк 162
Расин Жан (1639—1699), французский поэт и драматург, представитель классицизма 43, 73, 95, 96, 100, 104, 106, 236, 326, 337, 338, 341, 343, 347, 349, 353, 355, 357, 359, 365, 366, 375, 376, 379, 386
Рафаэль Санти (1483—1520), итальянский живописец и архитектор эпохи Высокого Возрождения 141
Рембо Артюр (1854—1891), французский поэт, предтеча символизма 257, 258, 320, 321, 326, 329, 366
Рембо Изабелла (1860—1917), сестра А. Рембо 326
Ренан Жозеф Эрнест (1823—1892), французский писатель, философ-позитивист, автор «Истории происхождения христианства» (1863—1883) 88, 95
Рени Гвидо (1575—1642), итальянский живописец эпохи кризиса Возрождения 85
Рескин Джон (1819—1900), английский писатель, теоретик искусства 235
Рёттекен Губерт (1860—1936), немецкий историк литературы 160
Ретшер Генрих Теодор (1803—1871) немецкий эстетик, теоретик драмы 152
Ригль Алоиз (1858—1905), австрийский искусствовед 208
Риго Анж-Ипполит (1821—1858), французский историк литературы 40
Рикер Поль (род. в 1913 г.), французский философ-герменевтик и филолог 370
Риккерт Генрих (1863—1936), немецкий философ-неокантианец 162, 164
Рильке Райнер Мария (1875—1926), австрийский поэт 257—259
Ричард III (1452—1485), английский король с 1483 г. 327
Ричардс Айвор Армстронг (1893—1982), английский эстетик, теоретик литературы, представитель «новой критики» 191
Ришар Жан-Пьер (род. в 1922 г.), французский критик, эссеист, представитель «тематического литературоведения» 386
Ришелье Арман-Жан дю Плесси, герцог де (1585—1642), французский государственный деятель, кардинал, основатель Французской академии (1635) 99
Роб-Грийе Аллен (род. в 1922 г.), французский писатель, представитель «нового романа» 442
Робертсон Чарлз Арчибальд (1895—

1975), американский литературовед 434
Робеспьер Максимильен (1758—1794), деятель Великой Французской революции, один из руководителей якобинцев, возглавивший в 1793 г. революционное правительство 425
Розенкранц Иоганн Карл Фридрих (1805—1879), немецкий философ-гегельянец 152
Ронсар Пьер де (1524—1585), французский поэт, глава «Плеяды» 87, 426
Руге Арнольд (1802—1880), немецкий философ и публицист, младогегельянец 152
Руссо Жан-Жак (1712—1778), французский писатель и философ-просветитель, представитель сентиментализма 136, 154, 257, 328—330
Рюве Никола (род. в 1932 г.), французский лингвист, представитель генеративной лингвистики 399

Савиньи Фридрих фон (1779—1861), немецкий историк права, глава консервативной исторической школы права 109
Сад Донасьен-Альфонс-Франсуа, маркиз де (1740—1814), французский писатель 328, 368
Саксон Грамматик (1140 — ок. 1208), датский хронист-летописец 55, 67
Салливен Артур (1842—1900), английский композитор, автор оперетт 244
Сальванди Нарцисс-Ашиль (1795—1856), французский политический деятель и писатель, подражатель Шатобриана 48
Сальвиан (ок. 400 — ок. 480), христианский проповедник и писатель, автор трудов по истории Римской империи V в. 68
Сангвинетти Эдоардо (род. в 1930 г.) итальянский писатель и критик, представитель неоавангардизма 441
Сартр Жан-Поль (1905—1980), французский философ, писатель, публицист, представитель экзистенциализма 411, 436
Свифт Джонатан (1667—1745), английский писатель-сатирик и политический деятель 238
Себаг Люсьен, современный французский этнограф и философ 415
Севинье Мари де Рабютен-Шанталь де (1626—1696), французская писательница, мастер эпистолярного жанра 43
Сен-Жюст Луи (1767—1794), деятель Великой Французской революции, якобинец, сподвижник Робеспьера 425
Сен-Марк Жирарден (наст. имя Марк Жирарден, 1801—1873), французский литературный критик 362
Сен-Поль Ру (наст. имя Поль-Пьер Ру, 1861—1940), французский поэт, представитель позднего символизма 320
Сен-Симон Луи де Рувруа де (1675—1755), французский мемуарист 74
Сент-Бёв Шарль-Огюстен (1804—1869), французский критик, историк литературы, писатель-романтик 51, 77, 78, 94, 95
Сент-Эвремон Шарль де (ок. 1614—1703), французский писатель, литературный критик 326
Сервантес Сааведра Мигель де (1547—1616), испанский писатель 424, 426, 427
Сидни Филип (1554—1586), английский писатель, поэт-гуманист, ученый, теоретик раннего классицизма 256, 259
Синг Джон Миллингтон (1871—1909), ирландский драматург, поэт-реалист 239
Скотт Вальтер (1771—1832), английский писатель-романтик 75
Смайлз Сэмюэл (1812—1904), шотландский писатель и журналист 243
Снорри Стурлусон (1178—1241), исландский поэт-скальд, составитель «Младшей Эдды» (1222—1225) 67, 252
Сократ (470/469—399 до н. э.), древнегреческий философ, один из родоначальников диалектики 239, 244
Соллерс Филипп (род. в 1936 г.), французский писатель, литературный критик, представитель «структуралистской» и «постструктуралистской» литературы 407
Соссюр Фердинанд де (1857—1913), швейцарский лингвист, основоположник современной структурной лингвистики 388
Софокл (ок. 496—406 до н. э.), древнегреческий трагедиограф 40, 76, 281, 365, 375
Спенсер Герберт (1820—1903), английский философ-позитивист и социолог 126, 261
Спенсер Эдмунд (ок. 1552—1599), английский поэт-гуманист эпохи Возрождения 259
Спиноза Бенедикт (Барух) (1632—

1677), нидерландский философ-материалист, пантеист 83, 115, 128, 198
Стелла, см. Джонсон
Стендаль (наст. имя Анри-Мари Бейль, 1783—1842), французский писатель-реалист 93, 243, 329
Стерн Лоренс (1713—1768), английский писатель, один из родоначальников литературы сентиментализма 136

Тамерлан (Тимур) (1336—1405), среднеазиатский полководец, государственный деятель 238
Тацит Публий Корнелий (55—120), римский историк 68
Тейт Джон Арли Аллен (1899—1979), американский поэт и критик, один из основоположников «новой критики» в США 212
Теккерей Уильям Мейкпис (1811—1863), английский писатель-реалист 233
Теннисон Альфред (1809—1892), английский поэт, продолжатель традиций «озерной школы» 236
Теренций Публий (ок. 195—159 до н. э.), древнеримский комедиограф 242
Тибоде Альбер (1874—1936), французский литературный критик 200, 201
Тинторетто (наст. имя Робусти) Якопо (1518—1594), итальянский живописец, представитель венецианской школы позднего Возрождения 315, 321
Тодоров Цветан (род. в 1939 г.), французский литературовед-структуралист 392—394, 402, 403, 407—409
Токвиль Алексис (1805—1859), французский историк, социолог и политический деятель 109
Томашевский Борис Викторович (1890—1957), советский литературовед, текстолог 394, 396, 407
Тьерри Огюстен (1795—1856), французский историк и писатель, один из создателей романтической историографии 75
Тэн Ипполит-Адольф (1828—1893), французский литературовед и философ, представитель культурно-исторической школы 40, 49, 50, 145, 158, 363, 378

Уайетт Томас (ок. 1503—1542), английский поэт и дипломат 189
Удар де Ламот Антуан (1672—1731), французский поэт, драматург, литературный критик, представитель раннего Просвещения 426
Уичерли Уильям (1640—1716), английский драматург, автор комедий нравов 87

Февр Люсьен (1878—1956), французский историк 365
Фейербах Людвиг (1804—1872), немецкий философ-материалист 154
Фелец Шарль-Мари Доримон, аббат (1767—1850), французский литератор, основатель либеральной газеты «Журналь де деба» 48
Фенелон Франсуа де Салиньяк де Ламот (1651—1715), французский писатель-классицист 98
Феофраст (ок. 372 — ок. 287 до н. э.), древнегреческий философ и писатель 41
Фернандес Рамон (1894—1944), французский писатель и литературный критик 206, 326
Фидий (нач. V в. — ок. 432—431 до н. э.), древнегреческий скульптор 76, 104
Филдинг Генри (1707—1754), английский писатель-просветитель, драматург и романист 136, 248, 250
Фиркандт Альфред Фердинанд (1867—1953), немецкий историк культуры, социолог, философ 162
Фихте Иоганн Готлиб (1762—1814), немецкий философ, представитель немецкого классического идеализма 154
Фишер Куно (1824—1907), немецкий историк философии, гегельянец 144, 152, 153
Фишер Фридрих Теодор (1807—1887), немецкий философ, эстетик, литературовед, писатель, популяризатор немецкой классической эстетики 144, 152, 153
Флобер Гюстав (1821—1880), французский писатель 200—203, 257, 313, 394, 441
Фолкнер Уильям (1897—1962), американский писатель 427
Фолькельт Иоганн Иммануил (1848—1930), немецкий философ, один из создателей психологической школы в литературоведении 153, 160
Фома Аквинский (1225/1226—1274), католический теолог и философ 115, 116
Фонтан Луи де (1757—1821), французский писатель и государственный деятель, эпигон классицизма 43
Фонтенель Бернар ле Бовье де (1657—1757), французский писа-

тель, близкий прециозной литературе, ученый-популяризатор научных знаний 48, 432
Фосс Иоганн Генрих (1751—1826), немецкий поэт, автор идиллий и песен 43
Фоссиус Герард (1577—1649), нидерландский филолог, теоретик классицизма 406
Фосслер Карл (1872—1949), немецкий филолог, глава школы идеалистической «неофилологии» 438
Фредегар (VII в.), франкский историк 58
Фрейд Зигмунд (1856—1939), австрийский врач-психиатр и психолог, создатель психоанализа 216—219, 313, 345, 347, 357, 365, 376
Фрерон Эли-Катрин (1718—1776), французский писатель, в 1754 г. основавший литературно-критический журнал «Аннэ литтерер» («Литературный год»), в котором вел борьбу с просветителями 95, 106
Фридрих I Барбаросса (ок 1125—1190), германский король и император «Священной Римской империи» с 1152 г. 58, 60
Фромантен Эжен (1820—1876), французский художник и писатель-романтик 95
Фромм Эрих (1900—1979), немецкий, затем американский (с 1933 г.) психолог и социолог, один из ведущих представителей неофрейдизма 210

Хаксли Олдос (1894—1963), английский писатель, создатель современного «романа идей» 246
Хамерлинг Роберт (1830—1889), австрийский поэт, прозаик, драматург, поклонник античности, эпигон неоклассицизма 154
Хандке Петер (род в 1942 г.), австрийский писатель-авангардист 442
Хасс Ганс Эгон (род. в 1916 г.), немецкий литературовед-германист (ФРГ) 433
Хёлти Людвиг Генрих Кристоф (1748—1776), немецкий поэт, выразитель идей «Бури и натиска» 43
Хемингуэй Эрнест Миллер (1899—1961), американский писатель 427
Хен Виктор (1813—1890), немецкий историк литературы 152, 153
Хетцер Теодор (1890—1946), немецкий историк искусств 264
Хетчесон Фрэнсис (1694—1747), шотландский философ и моралист, последователь А Шефтсбери 195
Хиллебранд Йозеф (1788—1871), немецкий философ и историк литературы 152
Хогарт Герберт Ричард (род в 1918 г.), английский филолог, журналист 440
Хогарт Уильям (1697—1764), английский живописец, график, теоретик искусства 195
Холидей Д К, современный американский лингвист 415
Хьюм Томас Эрнст (1883—1917), английский философ и литературный критик, теоретик имажизма 206, 210, 211

Цезарь Гай Юлий (102/100 — 44 до н э), римский диктатор и полководец 244
Циглер Теобальд (1846—1918), немецкий историк литературы, позитивист 153
Цинциннат (V в. до н. э), римский патриций, консул, диктатор; согласно преданию был образцом скромности 200

Чаплин Чарлз Спенсер (1889—1977), американский актер, кинорежиссер, сценарист 241, 243
Челлини Бенвенуто (1500—1571), итальянский скульптор, ювелир, писатель 94
Чосер Джефри (1340—1400), английский поэт, один из родоначальников английской литературы Возрождения 248

Шадов Готфрид (1764—1850), немецкий скульптор, представитель просветительского классицизма 136
Шаплен Жан (1595—1674), французский писатель, теоретик классицизма 99
Шарьер Эмилия ван Зейлен де (ок. 1740—1805), швейцарская писательница, автор романов на французском и немецком языках 52
Шатобриан Люсиль де (Ко Люсиль-Анжелик де Шатобриан де, 1764—1804), сестра Шатобриана 42
Шатобриан Франсуа Рене де (1768—1848), французский писатель-романтик и политический деятель консервативного направления 39, 42, 43, 48, 75, 329, 441
Шекспир Уильям (1564—1616), английский драматург, поэт 77, 95, 100, 148, 171, 172, 190, 196, 235, 236, 242, 243, 249, 255, 327, 359, 376
Шелли Перси Биши (1792—1822),

английский поэт-романтик 182, 256, 261
Шеллинг Фридрих Вильгельм (1775—1854), немецкий философ, представитель немецкого классического идеализма 90, 112, 126, 135, 154
Шерер Вильгельм (1841—1886), немецкий филолог, глава школы литературоведов-позитивистов 143—147, 149, 158
Шефтсбери Антони Эшли Купер (1671—1713), английский философ, эстетик и моралист, представитель деизма 195
Шиллер Иоганн Фридрих (1759—1805), немецкий поэт, драматург, теоретик искусства 135, 136, 146, 148, 154, 222, 224, 234, 437
Шинк Иоганн Фридрих (1755—1835), немецкий литератор 158
Шлегель Август Вильгельм (1767—1845), немецкий историк литературы, критик, переводчик, поэт, теоретик романтизма 135, 151, 152
Шлегель Фридрих (1772—1829), немецкий критик, философ, языковед, писатель, теоретик романтизма 135, 151, 152
Шлейермахер Фридрих Данель Эрнст (1768—1834), немецкий протестантский теолог и философ 125, 126, 135
Шопенгауэр Артур (1788—1860), немецкий философ-иррационалист 154, 162, 192
Шоу Джордж Бернард (1856—1950), английский писатель, драматург 239, 259, 260
Штейнталь Хейман (Гейман) (1823—1899), немецкий языковед, один из основателей психологического направления в языкознании 160
Штифтер Альберт (1805—1868), австрийский писатель-реалист 436
Штольберг Фридрих Леопольд фон (1750—1819), немецкий поэт, выразитель идей «Бури и натиска» 43
Штраус Давид Фридрих (1808—1874), немецкий философ-младогегельянец 152

Элджер Горацио (1834—1899), американский писатель, апологет американского образа жизни 243
Элиот Томас Стернз (1888—1965), англо-американский поэт, литературный критик, основоположник «новой критики» 197—199, 201, 205, 206, 212, 258, 259, 261, 263
Эльстер Эрнст (1860—1940), немецкий историк литературы, один из создателей психологической школы в литературоведении 160
Эммануэль Пьер (1916—1984), французский поэт, один из ведущих в период Сопротивления 321
Эмерсон Ралф Уолдо (1803—1882), американский философ-идеалист и писатель 164
Энгельс Фридрих (1820—1895), один из основоположников научного коммунизма 436
Энценсбергер Ханс Магнус (род. в 1929 г.), немецкий поэт и эссеист (ФРГ) 441
Эредиа Хосе Мариа де (1803—1839), кубинский поэт-романтик 424
Эрнести Иоганн Август (1707—1781), немецкий протестантский богослов и философ 135
Эскарпи Робер Шарль Этьен Жорж (род. в 1918 г.), французский социолог литературы 440
Эсхил (ок. 525—456 до н. э.), древнегреческий трагедиограф 85, 95
Этьен Шарль, современный французский критик 331

Юм Дэвид (1711—1776), английский философ, историк, экономист, представитель агностицизма, предшественник позитивизма 110, 111
Юсти Карл (1832—1912), немецкий историк искусства 153

Якобсон Роман (1896—1982), русский, потом американский языковед, литературовед, один из основоположников современного языкознания 364, 371, 390, 399, 411, 439
Яусс Ганс Роберт (род. в 1921 г.), немецкий литературовед, представитель рецептивной эстетики (ФРГ) 434, 439

СОДЕРЖАНИЕ

Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе (*Г. К. Косиков*) 5

Ш.-О. Сент-Бёв

Из работ разных лет (*перевод с французского В. П. Большакова и Г. К. Косикова*) 39

Я. Гримм

Немецкая мифология (*перевод с немецкого А. А. Гугенина*) . . . 54

И.-А. Тэн

История английской литературы. Введение (*перевод с французского И. К. Стаф*) 72

Ф. Брюнетьер

Литературная критика (*перевод с французского И. К. Стаф*) . . 95

В. Дильтей

Введение в науки о духе (*перевод с немецкого В. В. Бибихина*) . 108

Сила поэтического воображения. Начала поэтики (*перевод с немецкого В. В. Бибихина*) 135

Р. Унгер

Философские проблемы новейшего литературоведения (*перевод с немецкого В. В. Бибихина*) 143

Т. С. Элиот

Традиция и индивидуальный талант (*перевод с английского Н. М. Пальцева*) 169

Д. К. Рэнсом

«Новая критика» (*перевод с английского Ю. В. Палиевской*) . . 177

Д. Фрэнк

Пространственная форма в современной литературе (*перевод с английского В. Л. Махлина*) 194

К. Г. Юнг

Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству (*перевод с немецкого В. В. Бибихина*) 214

Н. Фрай

Анатомия критики (*перевод с английского А. С. Козлова и В. Т. Олейника*) 232

М. Хайдеггер

Исток художественного творения (*перевод с немецкого А. В. Михайлова*) 264

Ж.-П. Сартр

Что такое литература? (*перевод с французского А. К. Авеличева*) 313

Л. Гольдман

Структурно-генетический метод в истории литературы (*перевод с французского Е. Л. Крепковой*) 335

Р. Барт

Критика и истина (*перевод с французского Г. К. Косикова*) . . 349

Введение в структурный анализ повествовательных текстов (*перевод с французского Г. К. Косикова*) 387

В. Краус

Применение марксизма к истории литературы и литературной критике (*перевод с немецкого Т. А. Холодовой*) 423

Методологические замечания к марксистской теории литературы, к структурализму в литературоведении и к рецептивной эстетике (*перевод с немецкого Т. А. Холодовой*) 428

Комментарии 445

Именной указатель 496

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
ИЗДАНИЕ

ЗАРУБЕЖНАЯ ЭСТЕТИКА
И ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.
XIX—XX вв.

Зав. редакцией *М. Д. Потапова*
Редакторы *И. И. Лебедева, М. И. Шлаин*
Художник *И. С. Клейнард*
Художественный редактор *Л. В. Мухина*
Технический редактор *К. С. Чистякова*
Корректоры *Н. В. Картышева, Л. А. Костылева*

ИБ № 2700

Сдано в набор 19.09.86. Подписано в печать 13.04.87.
Л-63198. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага тип. № 1.
Гарнитура литературная. Высокая печать.
Усл. печ. л. 32,0. Уч.-изд. л. 38,78. Тираж 17800 экз.
Заказ 480. Цена 3 руб. 20 коп. Изд. № 4600

Ордена «Знак Почета» издательство
Московского университета.
103009, Москва, ул. Герцена, 5/7.
Типография ордена «Знак Почета» изд-ва МГУ.
119899, Москва, Ленинские горы