МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Под общей редакцией В. А. Бячковой

*Допущено методическим советом
Пермского государственного национального
исследовательского университета в качестве
учебного пособия для студентов, обучающихся
по направлениям подготовки бакалавров «Журналистика»,
«Реклама и связи с общественностью», «Филология»*

Пермь 2018

УДК 821.111
ББК 83.3(4)
И907

Авторский коллектив (ПГНИУ)
Н. С. Бочкарева, В. А. Бячкова, И. А. Новокрещенных,
Б. М. Проскурнин, И. В. Суслова

История и теория зарубежной литературной критики. И907 [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Н. С. Бочкарева, В. А. Бячкова, И. А. Новокрещенных, Б. М. Проскурнин, И. В. Суслова; под общ. ред. В. А. Бячковой; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Электрон. дан. – Пермь, 2018. – 3 Мб; 530 с. – Режим доступа: http://www.psu.ru/files/docs/science/books/ uchebnie-posobiya/istoria-i-teoria-zar-lit-kritiki.pdf. – Загл. с экрана.

ISBN 978-5-7944-3205-3

Пособие содержит материалы по истории и теории зарубежной литературной критики со времен Аристотеля до наших дней. Отрывки из самых известных искусствоведческих работ критиков и теоретиков, сыгравших выдающуюся роль в развитии художественно-критической мысли в зарубежных странах, снабжены историко-культурными, теоретико-литературными и эстетико-поэтологическими комментариями составителей, а также вопросами для самоконтроля.

Пособие адресовано студентам филологических специальностей, изучающим дисциплину «История и теория зарубежной литературной критики».

УДК 821.111
ББК 83.3(4)

Издается по решению ученого совета факультета современных иностранных языков и литератур Пермского государственного национального исследовательского университета

Рецензенты: д-р филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы УрФу им. первого Президента России Б. Н. Ельцина ***О. Н. Турышева;*** кафедра русской и зарубежной литературы ОмГу им. Ф. М. Достоевского (зав. каф. – канд. филол. наук ***С. А. Демченко***)

ISBN 978-5-7944-3205-3

© ПГНИУ, 2018
© Коллектив авторов, 2018

Введение

Пособие составлено для курса «История и теория зарубежной литературной критики», а также может быть использовано при изучении других дисциплин схожей тематики и проблематики. Пособие содержит фрагменты из наиболее значимых работ, иллюстрирующих, как развивались, эволюционировали, изменялись представления о таких явлениях, как литературное произведение, автор, читатель, критик и критика со времен Аристотеля до наших дней. До XX в. характеризуются все основные этапы развития литературы и искусства: классицизм, просветительский реализм, романтизм, критический реализм, натурализм. Фрагменты из критической литературы (или литературы по теории критики) XX вв. подобраны таким образом, чтобы были представлены основные литературоведческие (и критические) парадигмы: поэтика, герменевтика, феноменология.

Каждый отрывок предваряет комментарий. Комментарий поясняет основные особенности эпохи создания критического труда, даёт краткую характеристику его автору (биография, основные эстетические, литературоведческие, научные воззрения и т.д.), а также выделяет основные идеи, на которые, при чтении, нужно обратить особое внимание. Раздел завершается вопросами для самопроверки, списком литературы, которая использовалась при подготовке комментария, а также может служить источником при более подробном и углубленном изучении материала.

Материалы пособия прошли апробацию при чтении курса «История и теория зарубежной литературной критики» на кафедре мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета.

Античность. Аристотель

Древнегреческий философ Аристотель (IV в. до н.э.), ученик в Академии Платона, учитель Александра Македонского, дал миру новую эстетическую систему, которая значительно повлияла на дальнейшее развитие науки. Аристотель «живет в конце творческого периода античной мысли» (пифагорейцы, Сократ, Платон), завершая ее: «Отдельные города-полисы поглощаются македонской империей, развитие личности приводит к первым проявлениям индивидуализма, искусство становится особой специфической формой деятельности» [Лекции по истории эстетики 1973: 43–44].

Аристотеля называют самым образованным ученым античности. Он автор многочисленных работ и коллективных трудов. Все трактаты Аристотеля объединяют в восемь групп: 1) логические («Первая аналитика», «Вторая аналитика», «Топика», «Опровержение софизмов», «Категории», «Об истолковании»; объединены позднее под общим наименованием «Органон»); 2) собственно философские («Метафизика»); 3) физические («Физика», «О небе», «О возникновении и уничтожении», «Метеорологика»); 4) биологические («История животных», «О частях животных», «О движении животных», «О происхождении животных»); 5) психологические («О душе» и восемь работ, объединенных затем под общим наименованием «Parva naturalia»); 6) этические («Никомахова этика», «Евдемова этика», «Большая этика»); 7) политико-экономические («Политика», «Экономика»); 8) искусствоведческие («Поэтика», «Риторика») [Чанышев]. Из них до нас дошла лишь небольшая часть. Пропавшими считаются такие труды по эстетике, как «О поэтах», «Гомеровский вопрос», «О прекрасном», «О музыке», «Вопросы поэтики». «Поэтика» сохранилась в конспективном виде.

В «Поэтике» представлено наиболее структурированное рассуждение о сущности искусства, поэзии, роли мимесиса, катарсиса, словесной образности (а именно иносказательности в художественной речи), родово-

© Новокрещенных И.А., 2018

го и жанрового своеобразия художественных произведений. «Поэтика, или Об искусстве поэзии» – это первое фундаментальное учение о поэзии, первый образец литературной критики. Кроме него известна «Риторика», в которой нашли отражение вопросы стиля.

Аристотель, как и Платон до него, характерным признаком литературы считал идею подражания, или *мимесис*. Однако если Платон в качестве критерия поэтического творчества выделял верность изображаемому объекту, то Аристотель в понятие мимесиса включает три компонента: объект подражания, способ подражания и средства подражания. На их основе выделяются виды поэзии: эпос, трагедия, комедия, авлетика, кифаристика. Объекты подражания – это характеры, страсти, действующие лица; способы подражания – это подражание от своего лица, в форме сообщения, в форме действия; средства подражания – ритм, гармония, слово.

Миметическая природа искусства дает ему преимущество перед наукой и жизнью, которые связаны с восстановлением действительности, тогда как в искусстве есть обобщение. Поэтому природа искусства «творческая, переоформительская», она «глубже и шире единичности». Искусство создает новую действительность, где «обобщающая сила, понимание причины событий, объяснение преобладают над единичным, одноразовым, частным фактом», которым занимается история [Лекции по истории эстетики 1973: 47].

Еще в Древней Греции наметилось понятие литературного рода. Платон делил произведения на три группы. В книге «Государство» в уста Сократа Платон вкладывает идею о трех типах говорения. Первый – когда поэт говорит напрямую (лирика), второй – поэт строит произведение в виде обмена речами героев, к которым не примешивается автор (драма), третий – поэт соединяет свои слова со словами чужими (эпос). Аристотель в 3-й главе «Поэтики» характеризует три способа подражания: первый – рассказывать о событиях, как о чем-то отдельном от себя (эпос), второй – когда подражающий остается сам с собой, не изменяя своего лица (лирика), третий – повествователь представляет лиц как дей-

ствующих и деятельных (драма). Исследователи соотнесли три типа высказывания / говорения (по Платону) и три способа подражания (по Аристотелю) и стали говорить о трех литературных родах. Аристотель стал «первым, кто сделал попытку теоретически различить литературные роды» на основе способов подражания жизни [Поспелов 1978: 92].

Впервые в истории эстетики и философии Аристотель проводит содержательный анализ жанра трагедии, ее видов, сюжетной и речевой организации, опираясь на накопленный опыт античной драматургии. Понимая трагедию как синтез музыки, поэзии, игры актера, элементов машинерии, ученый высоко оценивает своеобразное воздействие трагедии на зрителя. Оно заключается в явлении катарсиса – очищении аффектов путем сострадания и страха. Эстетическая категория катарсиса присутствует во всех видах искусства. Однако «впервые он был описан в “Поэтике” Аристотеля именно на материале драмы» [Теория литературы 2004: 89]. В произведениях Аристотель почувствовал «особенность трагического конфликта той эпохи: субъективное подчинение личности закону не снимало объективно растущего противоречия между ними. Конфликт был неотвратим, личность неизбежно сталкивалась с судьбой, что происходило даже помимо ее воли и желания. Величие трагизма греков в принятии героем вины на себя. Это было непросто признание права рода, общества, их господства над индивидуальной судьбой, но и гордость человека, способного нести на своих плечах ответственность за события» [Лекции по истории эстетики 1973: 49]. Именно в античности берет начало теория трагического, связанная с проблемой личности и ее достоинства, ее самоопределения в конфликтной ситуации. Теория Аристотеля ляжет в основу идей романтиков – Ф. Шиллера, Ф. Шеллинга, отдельные положения затронет в своих рассуждениях В. Г. Белинский.

В «Поэтике» Аристотеля формируется литературоведческий подход к речи художественного произведения как способу создания словесной образности. Ученый размышляет об иносказательности художественной речи, различая виды метафор, которые после были названы как метонимия и синекдоха.

Отдельные фрагменты «Поэтики» Аристотеля были переведены на сирийский язык в V в. В Европе она стала известна с XIII в. [Трохачев 2007: 19]. Латинский пересказ «Поэтики» Аристотеля по арабскому переводу Аверроэса был издан в 1481 г. (потом в 1522 г.), первый латинский перевод с греческого вышел в свет в 1498 г. (потом в 1536), a edition princeps (лат «первое издание») – в 1508 г. Франческо Робортелло (1516-1567) «начинает эпоху бурной ассимиляции аристотелевской “Поэтики”». Такое «обретение» и «возрождение» Аристотеля связывают с «окончательным оформлением филологии в само замкнутую дисциплину» [Бибихин 1980: 107]. С выходом в Венеции в 1537 г. «Поэтики» на греческом с параллельно латинским переводом начинается ее научное изучение, продолженное романтиками начала XIX в. [Трохачев 2007: 19].

Традиция составления поэтик дойдет, не прерываясь, от Античности до Нового времени. В эпоху Возрождения будут созданы такие труды как: «Поэтическое искусство» (1520) Марко Джиромоло Вида, «Нугерий, или О поэзии» (1540, 2-я редакция 1553) Джироиоло Фракасторо, «Толкование всего, относящегося к искусству комедии» (1548) Франческо Робортело, «Поэтика» (1586–1588) Франческо Патрици, «Поэтика» (1596) Томазо Кампанеллы, «Французское поэтическое искусство» (1548) Тома Себилле, «Защита и прославление французского зыка» (1549) Жоашена дю Белле, «Оправдание поэзии, известное также под заглавием «Защита стихотворства» Филипа Сиднея, «О природе словесного выражения» (1532) Хуана Луиса Висеса (см. [Эстетика Ренессанса 1980]).

Поэтика

(Текст цитируется по изданию: Аристотель. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 21–80.)

I

<…> Сочинение эпоса и трагедий, а также комедий и дифирамбов, большая часть авлетики и кифаристики[1] – все это, вообще говоря, подражания; различаются они друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают, – что не всегда одинаково. <…> … подражание совершается в ритме, слове и гармонии, отдельно или вместе.

<…>

II

А так как все подражатели подражают действующим [лицам], последние же необходимо бывают или хорошими, или дурными (ибо характер почти всегда следует только этому, так как по отношению к характеру все различаются или порочностью, или добродетелью), – то подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы… <…> Такое же различие и между трагедией и комедией: последняя стремится изображать худших, а первая – лучших людей, нежели ныне существующие.

III

Есть и третье различие, заключающееся в том, *как* подражать в каждом из этих случаев. Именно, подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событии как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер, или же так, что подражающий остается сам собой, не изменяя своего лица, или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных.

Вот в каких трех различиях заключается всякое подражание, как мы сказали с самого начала, именно: в средстве, предмете и способе. Поэтому в одном отношении Софокл подобен Гомеру, ибо они оба воспроизводят людей достойных, а в другом – Аристофану, ибо они оба пред-

ставляют людей действующими и делающими. Отсюда, как утверждают некоторые, драма и называется «действом», потому что изображает лиц действующих. <…>

IV

Поэтическое искусство породили две естественные причины. Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, результаты подражания всем доставляют удовольствие. Доказательством этого служит следующее: изображения того, на что смотреть неприятно, мы, однако, рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов. <…> На изображения смотрят они [люди – *И.Н.*] с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать, например, что это – такой-то; если же раньше не случалось видеть, то изображение доставит удовольствие не подражанием, но отделкой, или краской, или другой причиной того же рода. <…>

Поэзия по личным особенностям характера [поэтов] распалась на разные отделы: именно поэты более серьезные воспроизводили прекрасные деяния, притом подобных же им людей, а более легкомысленные изображали действия людей негодных, сочиняя сперва ругательные песни, как первые – гимны и хвалебные песни. <…> … насмешливый метр; он и теперь называется ямбическим, потому что этим размером осмеивали друг друга. Таким образом одни из древних поэтов стали творцами героических стихов, а другие – ямбов. <…>

Когда же появились трагедия и комедия, то, которые имели природное влечение к тому или другому роду поэзии, вместо ямбических стали комическими писателями, а вместо эпиков – трагиками, потому что последние формы поэтических произведений значительнее и достойнее первых. <…>

Возникнув с самого начала путем импровизации, и сама она [трагедия. – *И.Н.*], и комедия (первая – от зачинателей дифирамба, а вторая – от зачинателей фаллических песен[2], употребительных еще и ныне во многих городах) разрослась понемногу путем постепенного развития

того, что составляет их особенность. Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя присущую ей форму. Что касается числа актеров, то Эсхил первый ввел двух вместо одного; он же уменьшил партии хора и на первое место поставил диалог, а Софокл ввел трех актеров и декорации. Затем, что касается величия, то трагедия из ничтожных мифов и насмешливого слога – так как она произошла из сатировой драмы, – лишь впоследствии достигла своей величавости; и размер ее из тетраметра стал ямбическим: сперва же пользовались тетраметром, потому что само поэтическое произведение было сатирическим и более похожим на танец; а как скоро развился диалог, то сама природа открыла свойственный ей размер, так как ямб наиболее близок к разговорной речи. <…>

V

Комедия, как мы сказали, есть подражание худшим людям, однако не в смысле полной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы не далеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без страдания. <…>

Эпическая поэзия, за исключением только величавого размера, следовала за трагедией, как подражание серьезному; она отличается от трагедии тем, что имеет простой размер и представляет собою повествование, а кроме того, они различаются по объему: трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня или лишь немного выйти из этих границ, а эпос не ограничен временем, чем и отличается от трагедии. Но, впрочем, сперва в трагедиях поступали точно так же, как и в эпических поэмах. <…>

VI

<…> Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а

не рассказа, совершающее путем страдания и страха очищение подобных страстей. <…>

Подражание действию есть *фабула*, под этой фабулой я разумею сочетание событий, под характерами – то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь, а под мыслью – то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают свое мнение.

Итак, необходимо, чтобы в каждой трагедии было шесть частей, на основании чего трагедия бывает какой-нибудь. Части эти суть: фабула, характеры, речь, мысль, зрелище и музыкальная часть. К средствам подражания относятся две части, к способам – одна и к предмету – три; помимо же этих, других частей нет. <…>

Но самое важное в этом – состав событий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастью и злосчастью, а счастье и злосчастье заключаются в действии; и цель трагедии – изобразить какое-нибудь действие, а не качество; люди же бывают какими-нибудь по своему характеру, а по действиям – счастливыми или наоборот. Итак, поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы. <…>

VIII

<…> фабула, служащая подражанием действию должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходил в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого.

IX

<…> задача поэта — говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости. Ибо историк и поэт отличаются друг от друга

не тем, что один пользуется размерами, а другой нет: можно было бы переложить в стихи сочинения Геродота, и тем не менее они были бы историей как с метром, так и без метра; но они различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй – о том, что могло бы случится. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история – о единичном. Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, – к чему и стремится поэзия, давая [героям вымышленные] имена; а единичное, например, что сделал Алкивиад или что с ним случилось.

Относительно комедии это уже очевидно: именно, сложив фабулу по законам вероятности, поэты таким образом представляют любые имена, а не пишут, подобно ямбическим писателям, на отдельных лиц. В трагедии же придерживаются имен, взятых из прошлого; причина этого та, что убедительно [только] возможное, а в возможность того, что не случилось мы не верим, но что случилось, то возможно, так как оно не случилось бы, если бы было невозможным. Однако в некоторых трагедиях одно или два имени бывают неизвестных, прочие же вымышлены, а в некоторых нет ни одного известного имени, например в «Цветке» Агафона: в нем одинаково вымышлены как происшествия, так и имена, и тем не менее он нравится. Следовательно, не надо непременно стремится к тому, чтобы держаться традиционных мифов вокруг которых строятся трагедии. Да и смешно стремится к этому, так как и то, что известно, известно многим, однако нравится же не всем.

Итак, отсюда ясно, что поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров, поскольку он – поэт по своему подражательному воспроизведению, а подражает он действиям. Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее останется поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, какими они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом.

X

Из фабул одни бывают *простые*, другие — *сплетенные*, ибо и действия, подражание которым представляют фабулы, оказываются как раз таковыми. Простым я называю такое непрерывное и единое действие, как определено выше, в течение которого перемена судьбы происходит без перипетии или узнавания, а сплетенное действие – такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием, или с перипетией, или с тем и другим вместе.

XI

Перипетия, как сказано, есть перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в «Эдипе» [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного <…>

А узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в «Эдипе». <…>

<…> третью же часть составляет страдание. Из этих частей о перипетии и узнавании сказано, а страдание есть действие, причиняющее гибель и боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и тому подобное.

XII

<…> по составу же ее [трагедии. – *И.Н.*] подразделения следующие: пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, разделяющаяся в свое очередь на парод и стасим; последние части общи всем хоровым песням, особенность же некоторых составляют пение со сцены и коммосы. Пролог – целая часть трагедии до появление хора, эписодий – целая часть трагедии между цельными песнями хора, эксод – целая часть трагедии, после которой нет песни хора; из хоровой же части парод – первая целая часть хора, стасим – хоровая песнь без анапеста и трохея, а коммос – общая печальная песнь хора и актеров.

XIII

Так как состав лучшей трагедии должен быть не простым, а сплетенным, и притом она должна подражать страшному и жалкому (ибо это составляет особенность подобного художественного изображения), то ясно, что не следует изображать достойных людей переходящими от счастью к несчастью, так как это не страшно и не жалко, но отвратительно, ни порочных, переходящими от несчастья к счастью, ибо это всего более чуждо трагедии, так как не заключает в себе ничего, что необходимо, то есть не возбуждает ни человеколюбия, ни сострадания, ни страха; наконец, вполне негодный человек не должен впадать из счастья в несчастье, так как подобное стечение событий возбуждало бы человеколюбие, но не сострадание и страх: ведь сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх – перед несчастьем нам подобного; следовательно, в последнем случае происшествия не возбудят в нас ни жалости, ни страха.

Итак, остается человек, находящийся в середине между этими. Таков тот, кто не отличается особенной добродетелью и справедливостью и впадает в несчастье не по своей негодности и порочности, но по какой-нибудь ошибке, тогда как прежде был в большой чести и счастии, каковы, например, Эдип, Фиест[3] и выдающиеся мужи из подобных родов.

XIV

Страшное и жалкое может исходить от зрелища, а может также возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта. <…> А так как поэт должен доставлять с помощью художественного изображения удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что именно это должно заключаться в самых событиях. Поэтом исследуем, какие из событий оказываются страшными и какие жалкими. Необходимо, чтобы подобные действия совершались или друзьями между собой или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично. Если враг заставляет страдать врага, то он не возбуждает сострадания, ни совершая свой поступок, ни готовясь к нему, разве только в силу самой сущности страдания; точно так же, если так поступают лица, относящиеся друг к другу безразлично.

Но когда эти страдания возникают среди друзей, например, если брат убивает брата или сын – отца, или мать – сына, или сын – мать, или же намеревается убить, или делает что-либо другое в этом роде, вот чего следует искать поэту.

XV

Что же касается *характеров*, то есть четыре пункта, которые надо иметь в виду: первый и самый важный – чтобы они были благородны. Действующее лицо будет иметь характер, если как было сказано, в речи или действии обнаружит какое-либо направление воли, каково бы оно ни было; но этот характер будут благородным, если обнаружит благородное направление воли. Это может быть в каждом человеке: и женщина бывает благородной, и раб <…> Второй пункт – чтобы характеры были *подходящими*, например, можно представить характер мужественный, но женщине не идет быть мужественной или грозной. Третий пункт – чтобы характер был *правдоподобен*, это нечто отличное от того, чтобы создать характер нравственно благородный и подходящий, как только что сказано. Четвертый же пункт – чтобы он был *последователен*. Даже если изображаемое лицо непоследовательно и таким представляется его характер, то в силу последовательности его должно представить последовательным. Примером *низости* характера, не вызванной необходимостью, служит Менелай в «Оресте», пример недостойного и неподходящего представляет плач Одиссея в «Скилле» и витиеватая речь Меланиппы, а непоследовательного – «Ифигения в Авлиде», так как горюющая Ифигения нисколько не походит на ту, которая является впоследствии.

XVI

<…> что же касается видов узнавания, то первый – самый нехудожественный и которым очень часто пользуются по недостатку умения – это узнавание посредством *внешних примет*. <…> например, Одиссей благодаря рубцу был узнан одним способом кормилицей и другим способом – свинопасами; именно, узнавания для удостоверения менее художественны, как и все вообще подобного рода узнавания, а возникающие из перипетии, как в сцене омовения ног, лучше. Второе место занимают

узнавания, *придуманные* самим поэтом, а потому нехудожественные; так например, Орест в «Ифигении» дает узнать, что он Орест; сестру же он узнает по ее письму, а сам говорит то, что угодно поэту, но не следует из фабулы; поэтому этот род узнавания близок к только что указанной погрешности: Орест мог бы также иметь на себе некоторые приметы. <…> Третье есть узнавание посредством *воспоминания*, когда кто-либо при виде чего-нибудь испытывает сильное волнение, как в «Киприйцах» Дикеогена: [герой] при виде картины заплакал <…> Четвертое узнавания вследствие *умозаключения*, например в «Хоэфорах» – что пришел кто-то [на меня] похожий, а похож на меня только Орест, – следовательно, это он пришел. <…>

Лучшее же из всех узнавание, проистекающее из самих событий, причем изумление публики возникате благодаря естественному ходу происшествий; например, в Софокловом «Эдипе» и в «Ифигении», так как естественно, что она пожелала передать письмо. Подобные узнавания одни только обходятся без выдумки каких-либо примет; а за ними следуют те, которые основаны на умозаключении.

XVII

Должно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению, как можно живее представляя их перед своими глазами; именно в таком случае, видя все вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении событий, [поэт] мог бы находить то, что следует, и от него никогда бы не укрывались противоречия. <…> Насколько возможно, поэт должен представлять себе и положение действующих лиц, так как в силу той же самой природы вернее всего передают [какое-либо душевное движение] те, которые сами переживают его, и взволнованный действительно волнует [других], а гневающийся сердит. Поэтому поэзия есть удел человека одаренного или одержимого, так как первые способны перевоплощаться, вторые – приходить в экстаз.

Как этот, так и сочиненный материал должно и самому [поэту] представлять себе в общих чертах, а затем составлять эпизоды и распространять целое.

XVIII

В каждой трагедии есть две части: *завязка и развязка*, первая обыкновенно обнимает события, находящиеся вне [драмы], и некоторые из тех, которые лежат в ней самой, а вторая – остальное. Я называю завязкой ту часть, которая простирается от начала до момента, являющегося пределом, с которого наступает переход к счастью от несчастья или от счастья к несчастью, а развязкой ту, которая продолжается от начала этого перехода до конца <…>

Видов трагедии четыре <…>: *сплетенная*, в которой все основано на перипетии и узнавании, *трагедия страданий*, например об Аянте и Иксионе, *трагедия характеров*, например «Фтиотиды» и «Пелей», наконец, *трагедия чудесного*, например, «Форкиды», «Прометей» и все, действие которых происходит в Аиде.

Далее надлежит помнить то, о чем неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом. А под эпическим я разумею содержащий в себе много фабул, например, если бы кто сделал одну трагедию из целой «Илиады».

XIX

Итак, о всем прочем уже сказано; остается сказать о речи и мысли. Область мысли должна заключаться в риторике, так как более относится именно к этой сфере знания. К области мыслей относится все то, что должно быть достигнуто словом. Сюда относятся: доказательство, опровержение, возбуждение душевных движений, например сострадания, страха, гнева и тому подобных, и сверх того возвеличение или умаление. Ясно, что и при изложении событий должно черпать средства из тех же самых источников, как при изложении мысли словом, если необходимо представить эти события жалкими или страшными, великими или обыкновенными; разница заключается только в том, что действия должны быть явны и без игры актеров, а то, что заключается в речи, должно воспроизводится говорящим лицом и происходить помимо самой речи. Действительно, в чем бы заключалась задача говорящего, если бы [то, о чем он говорит] производило впечатление приятное или неприятное само по себе и без его речи?

XXI

<…> Метафора есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, по аналогии. С рода на вид я разумею, например, в выражении: «вон и корабль мой стоит», так как «стоять на якоре» есть часть понятия «стоять». С вида на род например, «истинно, тьму славных дел Одиссей совершает», так как «тьма» значит «много», то [поэт] и воспользовался тут [этим словом] вместо «много». С вида же на вид, например, «вычерпав душу медью» и «отсекши несокрушимой медью», так как здесь «вычерпать» в смысле «отсечь», а «отсечь» в смысле «вычерпать», а оба [эти слова] значат «отнять» что-нибудь. А под аналогией я разумею [тот случай], когда второе относится к первому так же, как четвертое к третьему; поэтому [поэт] может сказать вместо второго четвертое или вместо четвертого второе; а иногда прибавляют [к метафоре] и то имя, к которому относится заменяющая его метафора, то есть, например, чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею; следовательно, [поэт] может назвать чашу щитом Диониса, а щит – чашею Арея. Или: что старость для жизни, то и вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость – вечером жизни или, как Эмпедокл, закатом жизни. Для некоторых из аналогий нет собственного названия, но тем не менее может употребляться образное выражение; например, «разбрасывать семена» значит «сеять», а для разбрасывания света солнцем названия нет; но оно также относится к солнцу, как сеяние к семенам, поэтому сказано: «сея богоданный свет». Этим родом метафоры можно пользоваться еще и иначе, прибавив чужое слово так, чтобы оно уничтожило какую-нибудь часть собственного значения [употребленного слова]: например, если бы «щит» назвать не «чашею Арея», а «чашею вина». <…>

XXII

Достоинство речи – быть ясной и не быть низкой. Самое ясное выражение, конечно, состоит из общеупотребительных слов, но оно низко.<… Благородное же и не затасканное выражение есть то, которое пользуется необычными словами. А необычными я называю редкое слово (глоссу), метафору, удлинение и все, уклоняющееся от общеупотре-

бительного. Но если кто-нибудь сделает такой всю речь, то получится или загадка, или варваризм: если она будет состоять из метафор, то загадка, если же из глосс, то варваризм. <…>

Весьма важно пользоваться *кстати* каждым из указанных [способов выражения], так же как и сложными словами и глоссами, а всего важнее – быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это – признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство. Из слов – сложные наиболее подходят к дифирамбам, глоссы – к героическим, а метафоры – к ямбическим стихам. В героических стихах употребительно и все вышесказанное, а в ямбических – подходящие слова все те, которые пользуются в разговорах, так как эти [стихи] особенно подражают [разговорной] речи, а таковы – общеупотребительные слова, метафоры и украшающие эпитеты.

XXIII

Относительно же поэзии повествовательной и подражающей посредством гексаметра ясно, что в ней, как и в трагедиях, фабулы до́лжно составлять драматичные, относящиеся к одному целому и законченному действию, имеющему начало, середину и конец, чтобы производить свойственное ей удовольствие, подобно единому и цельному живому существу; она не должна походить на обыкновенные повествования, в которых неизбежно является не одно *действие*, а одно *время* – все, что случилось в это время с одним или многими и что имеет между собою только случайные отношения. <…> Поэтому, как мы уже сказали, Гомер и в этом отношении представляется необычайным в сравнении с другими: он не замыслил описать всю войну, хотя она имела начало и конец, так как [рассказ] должен был бы сделаться чересчур большим и нелегко обозримым, или [войну], хотя и скромных размеров, но запутанную пестрою вереницею событий. И вот, выбрав одну ее часть, он воспользовался многими из остальных обстоятельств как эпизодами, например перечислением кораблей и другими, которыми он разнообразил свою поэму. <…> Поэтому из «Илиады» и «Одиссеи», из каждой порознь, можно составить одну трагедию или только две, а из «Киприй» – много и из «Малой Илиады» свыше восьми, например «Спор об оружии»,

«Филоктет», «Неоптолем», «Еврипил», «Бедность», «Лакедемонянки», «Разрушение Илиона», «Отплытие», «Синон» и «Троянки».

XXIV

Кроме того, эпос должен иметь те же виды, какие имеет трагедия, то есть быть или простой, или сплетенной, или нравоописательной, или патетической; и составные части ее, за исключением музыки и сценической обстановки, те же самые, так как она нуждается и в перипетиях, и в узнаваниях, и в характерах, и в страданиях; наконец, и мысли, и способ выражения должны быть хороши. Всем этим превосходно впервые воспользовался Гомер. Именно каждая из его двух поэм есть: «Илиада» – простая и патетическая, а «Одиссея» – сплетенная (вся она полна узнаваний) и нравоописательная. <…>

По отношению же к растяжимости объема эпопея обладает некоторым важным свойством: в трагедии невозможно изображать многие события, происходящие одновременно, но только часть их, являющуюся на сцене и исполняемую актерами, а в эпопее благодаря тому, что она представляет собою рассказ, можно сразу изобразить много событий, относящихся к делу, благодаря которым увеличивается объем поэмы. Следовательно, она имеет преимущество, способствующее ее возвышенности: она может изменять настроение слушателя и разнообразится различными эпизодами; однообразие же, скоро пресыщающее, бывает причиной неудачи трагедий. <…>

Следует и в эпосе, и в трагедиях изображать удивительное, но особенно в эпопее можно изобразить *немыслимое*, благодаря которому главным образом и происходит удивительное, так как не видно действующего лица.

XXVI

<…> Затем, трагедия имеет все, что есть у эпопеи: она может пользоваться [ее] метром, и сверх того не малую долю ее составляет музыка и зрелище, благодаря чему наслаждение чувствуется особенно живо. Далее, она обладает жизненностью и при чтении, и в развитии действия, а также благодаря тому, что цель подражания достигается в ней при ее

небольшом сравнительно объеме, ибо все сгруппированное воедино производит более приятное впечатление, чем растянутое на долгое время; представляю, если бы кто-нибудь сложил «Эдипа» Софокла в стольких же песнях, как «Илиада». Наконец, единства изображения в эпопее меньше; доказательством этому служит то, что из любой поэмы образуется несколько трагедий, так что если создают одну фабулу, то или при кратком выражении [поэма] кажется кургузой, или благодаря длине метра – водянистой… Если же [поэма] сложена из нескольких действий, как «Илиада» и «Одиссея», то она заключает в себе много таких частей, которые сами по себе имеют [достаточный] объем. Но эти поэмы составлены насколько возможно прекрасно и служат отличным изображением единого действия.

Итак, если трагедия отличается всем только что сказанным и сверх того действием своего искусства – ведь должно, чтобы и трагедия, и поэма доставляли не какое придется удовольствие, но [только] вышесказанное, – то ясно, что трагедия стоит выше, достигая своей цели лучше эпопеи.

Примечания

[1] Авлетика и кифаристика – это искусство игры на таких музыкальных инструментах, как авлос (духовой) и кифара (струнный щипковый).

[2] Исполнялись на праздниках в честь бога виноделия Диониса.

[3] Эдип – герой трагедий Софокла. Фиест – герой трагедий Софокла, Эврипида, Сенеки.

Список литературы

Аристотель. Поэтика // Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. С. 21–80.

Бибихин В. Франческо Робортелло. 1516–1567 // Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. Т. 2. Сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1980. С. 107–109.

Лекции по истории эстетики / под ред. проф. М.С. Кагана. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1973. Кн. 1. 208 с.

Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 352 с.

Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т.2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. 368 с.

Трохачев С. Аристотель и классическая теория литературы // Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука-классика. 2007. С. 5–19.

Чанышев А. Аристотель. URL: Royallib.ru (дата обращения: 06.06.2016).

Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. Т. 2. Сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. М.: Искусство, 1980. 639 с.

Вопросы для самоконтроля

1. Объясните краткие определения Аристотеля. Что значит «рассказывать о событии как о чем-то отдельном от себя», «подражающий остается собой, не изменяя своего лица», подражающий «представляет всех изображаемых лиц как действующих и деятельных»?
2. Что говорит Аристотель о происхождении искусства? Как произошли трагедия и комедия?
3. Дайте определение трагедии, ее элементов, по Аристотелю.
4. Какое определение дает Аристотель комедии?
5. В чем, по Аристотелю, различие между эпосом и трагедией?

Классицизм. Никола Буало

Никола Буало *(Nicolas Boileau-Despréaux, 1636–1711)* – французский поэт, критик, теоретик классицизма. Поэма-трактат в четырёх песнях «Поэтическое искусство» (*«L'art poétique», 1674)* – его самое знаменитое сочинение. К моменту вступления Буало в литературу классицизм во Франции уже стал ведущим направлением, определились основные принципы эстетики и поэтики классицизма. Историческая заслуга Н. Буало заключается в том, что он *обобщил* и *подытожил* классицистическую доктрину *на материале современной ему литературы*. Сопоставив классицизм с другими литературными течениями эпохи (прециозность, бурлеск, бытовой реализм), утвердил его непререкаемый авторитет и исключительные выразительные возможности.

Создавая «Поэтическое искусство», Н.Буало ориентировался на опыт Аристотеля («Поэтика») и Горация («Наука поэзии»). Он изложил принципы классицистического искусства александрийским стихом, непринужденно, легко и остроумно. Для стиля «Поэтического искусства» характерны отточенный лаконизм и афористичность. Эстетические убеждения Н. Буало непосредственно связаны с этическими и идеологическими установками. Важнейшая тема трактата «Поэтическое искусство» – социальная миссия литературы, моральная ответственность поэта. Буало критикует дилетантское отношение к поэзии, высмеивает новейшие литературные моды. Общее для классицизма требование следовать велению разума в поэзи он конкретизирует следующим образом: необходимо подчинить форму содержанию, мыслить ясно, последовательно и логично, поэзия должна быть ясной и понятной, стиль – изящным и высоким.

«Поэтическое искусство» делится на четыре песни. В Песне I (232 стиха) перечисляются общие требования, предъявляемые к истинному поэту, – талант, правильный выбор своего жанра, следование законам разума, содержательность поэтического произведения; излагается краткая история французской поэзии от Средних веков (Вийон, Маро, Рон-

© Суслова И.В., 2018

сар) до середины XVII в. Определяются ведущие современные поэты, их вклад в национальную культуру. Особых похвал удостаивается Ф. Малерб *(«Но вот пришел Малерб и показал французам / Простой и стройный стих, во всем угодный музам <…>Его признали все; он до сих пор вожатый; Любите стих его, отточенный и сжатый»).* В Песне II (204 стиха) представлены основные поэтические жанры: идиллия, элегия, сонет, мадригал, рондо, сатира и др. Определяется традиция каждого жанра начиная от античной древности, кратко оговариваются их содержательные и формальные параметры. Основательнее комментируется стилистическая и языковая составляющая. Наибольшее внимание уделяется сатире, *низкому* в классицистической иерархии жанру, но в котором преуспел сам Н. Буало, обосновывается его социально-воспитательная актуальность, сложная, поистине *высокая,* проблемная ориентированность *(«Не злобу, а добро стремясь посеять в мире, / Являет истина свой чистый лик в Сатире»).* Говорится о необходимости для поэта быть скромным, соблюдать законы жанра, приводятся негативные примеры искажения жанровых канонов. Критикуются бурлеск и каламбур как явления современной литературной моды *(«Словесная игра — плод итальянской музы./ Проведали о ней не так давно французы. / <…>Уселся каламбур на высоте парнасской. <…>Разило вкривь и вкось двусмысленное слово. / Но разум, наконец, очнулся и прозрел»).* В Песне III (428 стихов), самой известной, разбираются «большие» жанры: трагедия, эпическая поэма, комедия (роман не признаётся значительным явлением литературного процесса). Обсуждаются ключевые проблемы поэтической и эстетической теории, прежде всего проблема «подражания природе». Н. Буало преимущественно опирается на идеи Аристотеля. В соответствии с классицистической доктриной предметом искусства определяется не вся природа, но лишь тщательно отобранная, «правдоподобная и «разумная». Б***о***льшая часть Песни посвящена трагедии. Оговариваются содержательные составляющие жанра (сюжетная основа, герой, конфликт, развязка и т.д.). Автор обосновывает главный принцип трагедии в классицизме – принцип трех единств: места, времени и действия.

Показана преемственность и развитие жанра от Античности до XVII в. Среди современных трагиков наивысшей оценки заслуживает Ж. Расин. При описании жанровой сути эпопеи, Н. Буало опирается главным образом на традиции Гомера и Вергилия, эпические поэты нового времени подвергаются резкой критике, ключевые предметы которой — использование христианской мифологии вместо античной, псевдонациональная героика, прославляющая королей и военачальников раннего средневековья (Буало разделял общую для его времени неприязнь к средневековью как к эпохе «варварства»). В целом ни одна из эпических поэм XVII в. не могла представить достойного образца жанра. В своих суждениях о комедии ориентируется на серьезную нравоучительную комедию характеров, представленную в античности Менандром и Теренцием, отвергает традиции народного фарса как грубые и вульгарные. Среди современных авторов образец для подражания – Мольер. Однако и в его произведениях Н. Буало находит отступления от классицистической теории. В Песне IV вновь обращается к общим вопросам, даёт советы литераторам: избегать льстецов, приносить пользу, проявлять благородство и бескорыстие и быть признательным королю *(«Чего страшитесь вы, когда у нас поэт Светилом-королем обласкан и согрет? / Когда властителя вниманье и щедроты/ Довольство вносят в дом и гонят прочь заботы? /Пускай питомцы муз ему хвалы поют! Он вдохновляет их на плодотворный труд»).*

Как критик, Буало пользовался внушительным авторитетом и оказал огромное влияние на всю поэзию XVIII в. Он указывал на лучшие образцы французской поэзии того времени, создал «кодекс изящного вкуса», который долгое время считался обязательным во французской литературе. Значительным было влияние Буало и на русскую литературу конца XVIII – начала XIX в.

Поэтическое искусство

(Текст цитируется по изданию: Буало Н. Поэтическое искусство / пер. с франц. Э.Л. Линецкой; комментарии Н.А. Сигал. М.: Художественная литература, 1957. 232 с.)

ПЕСНЬ ПЕРВАЯ

<…> Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет, и не идет борьба:
Он – властелин ее, она – его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчинясь привычному ярму,
Неся богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать — восстанет против долга,
И разуму ловить ее придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!
<… > Оставим итальянцам
Пустую мишуру с ее фальшивым глянцем.
Всего важнее смысл; но, чтоб к нему прийти,
Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума всего одна дорога.
Нередко пишущий так в свой предмет влюблен,
Что хочет показать его со всех сторон:
Похвалит красоту дворцового фасада;
Начнет меня водить по всем аллеям сада;
Вот башенка стоит, пленяет арка взгляд;
Сверкая золотом, балкончики висят;
На потолке лепном сочтет круги, овалы:
«Как много здесь гирлянд, какие астрагалы!»
Десятка два страниц перелистав подряд,
Я жажду одного — покинуть этот сад.

Остерегайтесь же пустых перечислений,
Ненужных мелочей и длинных отступлений!
Излишество в стихах и плоско и смешно:
Мы им пресыщены, нас тяготит оно.
Не обуздав себя, поэт писать не может.
<…>
Чтоб «горы мертвых тел и раненых стенали».
С изящной простотой ведите свой рассказ
И научитесь быть приятным без прикрас.
Своим читателям понравиться старайтесь.
О ритме помните, с размера не сбивайтесь;
На полустишия делите так ваш стих,
Чтоб смысл цезурою подчеркивался в них.
Вы приложить должны особое старанье,
Чтоб между гласными не допустить зиянья.
Созвучные слова сливайте в стройный хор:
Нам отвратителен согласных грубый спор.
Стихи, где мысли есть, но звуки ухо ранят,
Ни слушать, ни читать у нас никто не станет.
<…>
Но вот пришел Малерб и показал французам
Простой и стройный стих, во всем угодный музам,
Велел гармонии к ногам рассудка пасть
И, разместив слова, удвоил тем их власть.
Очистив наш язык от грубости и скверны,
Он вкус образовал взыскательный и верный,
За легкостью стиха внимательно следил
И перенос строки сурово запретил.
Его признали все; он до сих пор вожатый;
Любите стих его, отточенный и сжатый,
И ясность чистую всегда изящных строк,
И точные слова, и образцовый слог!
Неудивительно, что нас дремота клонит,
Когда невнятен смысл, когда во тьме он тонет;

От пустословия мы быстро устаем
И, книгу отложив, читать перестаем.
Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею,
И разума лучам его не разорвать, —
Обдумать надо мысль и лишь потом писать!
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.
Законам языка покорствуйте, смиренны,
И твердо помните: для вас они священны.
Гармония стиха меня не привлечет,
Когда для уха чужд и странен оборот.
Иноязычных слов бегите, как заразы,
И стройте ясные и правильные фразы.
Язык должны вы знать: смешон тот рифмоплет,
Что по наитию строчить стихи начнет.
Пишите не спеша, наперекор приказам:
Чрезмерной быстроты не одобряет разум,
И торопливый слог нам говорит о том,
Что стихотворец наш не наделен умом.
Милее мне ручей, прозрачный и свободный,
Текущий медленно вдоль нивы плодородной,
Чем необузданный, разлившийся поток,
Чьи волны мутные с собою мчат песок.
Спешите медленно и, мужество утроя,
Отделывайте стих, не ведая покоя,
Шлифуйте, чистите, пока терпенье есть:
Добавьте две строки и вычеркните шесть.
Когда стихи кишат ошибками без счета,
В них блеск ума искать кому придет охота?
Поэт обдуманно все должен разместить,
Начало и конец в поток единый слить

И, подчинив слова своей бесспорной власти,
Искусно сочетать разрозненные части.
Не нужно обрывать событий плавный ход,
Пленяя нас на миг сверканием острот.

ПЕСНЬ ВТОРАЯ

<…>

Чужда Идиллия кичливости надменной.
Блистая прелестью изящной и смиренной,
Приятной простоты и скромности полна,
Напыщенных стихов не признает она,
Нам сердце веселит, ласкает наше ухо,
Высокопарностью не оскорбляя слуха.

<…>

Стремится Ода ввысь, к далеким кручам горным,
И там, дерзания и мужества полна,
С богами говорит как равная она;
Прокладывает путь в Олимпии атлетам
И победителя дарит своим приветом;
Ахилла в Илион бестрепетно ведет

<…>

В Сонете Аполлон завел порядок строгий:
Он указал размер и сосчитал все слоги,
В нем повторять слова поэтам запретил
И бледный, вялый стих сурово осудил.
Теперь гордится он работой не напрасной:
Поэму в сотни строк затмит Сонет прекрасный.
Но тщетно трудятся поэты много лет:
Сонетов множество, а феникса все нет.

<…>

Блистательный Сонет поэтам непокорен:
То тесен чересчур, то чересчур просторен.

<…>

Стих Эпиграммы сжат, но правила легки:
В ней иногда всего острота в две строки.

Словесная игра — плод итальянской музы.
Проведали о ней не так давно французы.
Приманка новая, нарядна, весела,
Скучающих повес совсем с ума свела.
Повсюду встреченный приветствием и лаской,
Уселся каламбур на высоте парнасской.
<…>
В любой поэме есть особые черты,
Печать лишь ей одной присущей красоты:
Затейливостью рифм нам нравится Баллада,
Рондо — наивностью и простотою лада,
Изящный, искренний любовный Мадригал
Возвышенностью чувств сердца очаровал.
Не злобу, а добро стремясь посеять в мире,
Являет истина свой чистый лик в Сатире.

ПЕСНЬ ТРЕТЬЯ

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад
Живыми красками приковывает взгляд,
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным.
Так, чтобы нас пленить, Трагедия в слезах
Ореста мрачного рисует скорбь и страх,
В пучину горестей Эдипа повергает
И, развлекая нас, рыданья исторгает.
Поэты, в чьей груди горит к театру страсть,
Хотите ль испытать над зрителями власть,
Хотите ли снискать Парижа одобренье
И сцене подарить высокое творенье,
Которое потом с подмостков не сойдет
И будет привлекать толпу из года в год?
Пускай огнем страстей исполненные строки
Тревожат, радуют, рождают слез потоки!
Но если доблестный и благородный пыл

Приятным *ужасом* сердца не захватил
И не посеял в них живого *состраданья*,
Напрасен был ваш труд и тщетны все старанья!
Не прозвучит хвала рассудочным стихам,
И аплодировать никто не станет вам
<…>
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.
Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.
<…>
В далекой древности, груба и весела,
Народным празднеством Трагедия была:
В честь Вакха пели там, кружились и плясали,
Чтоб гроздья алые на лозах созревали,
И вместо пышного лаврового венца
Козел наградой был искусного певца.
Двух действующих лиц Эсхил добавил к хору,
Пристойной маскою прикрыл лицо актеру,
И на котурнах он велел ему ходить,
Чтобы за действием мог зритель уследить.
<…>
Чтобы понравиться ценителям надменным,
Поэт обязан быть и гордым и смиренным,
Высоких помыслов показывать полет,
Изображать любовь, надежду, скорби гнет,
Писать отточенно, изящно, вдохновенно,
Порою глубоко, порою дерзновенно,
И шлифовать стихи, чтобы в умах свой след
Они оставили на много дней и лет.

Вот в чем Трагедии высокая идея.
Еще возвышенней, прекрасней Эпопея.
Она торжественно и медленно течет,
На мифе зиждется и вымыслом живет.
Чтоб нас очаровать, нет выдумке предела.
Все обретает в ней рассудок, душу, тело:
В Венере красота навек воплощена;
В Минерве — ясный ум и мыслей глубина
<…>
Нельзя событьями перегружать сюжет:
Когда Ахилла гнев Гомером был воспет,
Заполнил этот гнев великую поэму.
Порой излишество лишь обедняет тему.
Пусть будет слог у вас в повествованье сжат,
А в описаниях и пышен и богат:
Великолепия достигнуть в них старайтесь,
До пошлых мелочей нигде не опускайтесь.
<…>
Пусть гармоничное, изящное творенье
Богатством образов дарует наслажденье.
С величьем вы должны приятность сочетать:
Витиеватый слог невмоготу читать.
<…>
Любите искренне Гомера труд высокий,
И он вам преподаст бесценные уроки.
Поэму стройную, чей гармоничен ход,
Не прихоть легкая, не случай создает,
А прилежание и целой жизни опыт:
То голос мастера, не подмастерья шепот.
<…>
Была Комедия с ее веселым смехом
В Афинах рождена Трагедии успехом.
В ней грек язвительный, шутник и зубоскал,
Врагов насмешками, как стрелами, сражал.

Умело наносить бесстыдное злоречье
И чести и уму тяжелые увечья.
Прославленный поэт снискал себе почет,
Черня достоинства потоком злых острот
<…>
Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить,
Заставив действовать, лукавить, говорить.
Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленяя простотой и яркими тонами.
Природа, от своих бесчисленных щедрот,
Особые черты всем людям раздает,
Но подмечает их по взгляду, по движеньям
Лишь тот, кто наделен поэта острым зреньем.
<…>
Героя каждого обдумайте язык,
Чтобы отличен был от юноши старик.
Узнайте горожан, придворных изучите;
Меж них старательно характеры ищите.
Присматривался к ним внимательно Мольер;
Искусства высшего он дал бы нам пример,
Когда бы, в стремлении к народу подольстится,
Порой гримасами не искажал он лица,
Постыдным шутовством веселья не губил.
<…>
Но унизительно Комедии серьезной
Толпу увеселять остротою скабрезной.
В Комедии нельзя разнузданно шутить,
Нельзя запутывать живой интриги нить,

Нельзя от замысла неловко отвлекаться
И мыслью в пустоте все время растекаться.
Порой пусть будет прост, порой — высок язык,
Пусть шутками стихи сверкают каждый миг,
Пусть будут связаны между собой все части,
И пусть сплетаются в клубок искусный страсти!
<…>
Комический поэт, что разумом ведом,
Хранит изящный вкус и здравый смысл в смешном.
Он уважения и похвалы достоин.

ПЕСНЬ ЧЕТВЕРТАЯ
<…>
Я повторяю вновь: прислушивайтесь чутко
К достойным доводам и знанья и рассудка,
А суд невежества пускай вас не страшит.
Бывает, что глупец, приняв ученый вид,
Разносит невпопад прекрасные творенья
За смелость образа и яркость выраженья.
Напрасно стали бы вы отвечать ему:
Все доводы презрев, не внемля ничему,
Он, в самомнении незрячем и кичливом,
Себя ценителем считает прозорливым.
Его советами вам лучше пренебречь,
Иначе ваш корабль даст неизбежно течь.
<…>
Хотите ли, чтоб вас вполне одобрил свет?
Я преподать могу вам дружеский совет:
Учите мудрости в стихе живом и внятном,
Умея сочетать полезное с приятным.
Пустячных выдумок читатели бегут
И пищи для ума от развлеченья ждут.
Пускай ваш труд хранит печать души прекрасной,
Порочным помыслам и грязи непричастной
<…>

Бегите зависти, что сердце злобно гложет.
Талантливый поэт завидовать не может
И эту страсть к себе не пустит на порог.
Посредственных умов постыднейший порок,
Противница всего, что в мире даровито,
Она в кругу вельмож злословит ядовито,
Старается, пыхтя, повыше ростом стать
И гения чернит, чтобы с собой сравнять.
Мы этой низостью пятнать себя не будем
И, к почестям стремясь, о чести не забудем.
Вы не должны в стихи зарыться с головой:
Поэт не книжный червь, он — человек живой.
Умея нас пленять в стихах своим талантом,
Умейте в обществе не быть смешным педантом.

Список литературы

Виппер Ю. Б. Буало // История всемирной литературы. М.: Наука. Город печати, 1987. Т. 4. С. 161.

Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. М.: Наука, 1968. 376 с.

Песков А.М. Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX в. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 103 с.

Сигал Н.А. «Поэтическое искусство» Буало // Буало Н. Поэтическое искусство / пер. с франц. Э.Л. Линецкой. М.: Художественная литература, 1957. С.7–52.

Вопросы для самоконтроля

1. Каковы суждения Н. Буало о сущности искусства?
2. Что говорит Н. Буало о социальных функциях поэта и поэзии?
3. Каковы особенности формы и содержания основных поэтических жанров у Н. Буало?
4. Какие функции выполняет сатира согласно Н. Буало?
5. Охарактеризуйте искусство трагедии и комедии, опираясь на текст «Поэтического искусства».
6. Приведите примеры суждений Н. Буало о современной литературе.
7. Приведите примеры афоризмов Н. Буало.

Критическая мысль Просвещения

Готхольд Эфраим Лессинг

Готхольд Эфраим Лессинг (*Gothold Ephraim Lessing, 1729–1781)* – немецкий философ-просветитель, драматург, эстетик, теоретик искусства и литературный критик. Выступал за национальную самобытность немецкой литературы. Философская основа его эстетических взглядов – материализм. Наряду с Д.Дидро – крупнейший теоретик реалистического искусства XVIII века. Заложил основы немецкой реалистической драматургии и театра. Искусство определял как подражание природе и познание жизни. Обосновывая теорию реалистического искусства, использовал учение Аристотеля для борьбы с классицизмом и академическим педантизмом. Эталоном реализма в драматургии считал творчество Шекспира.

Деятельность Лессинга как литературного и театрального критика продолжалась почти всю жизнь. В своих критических выступлениях помимо вопросов литературы, поднимал актуальные социальные, философско-исторические и моральные проблемы, пропагандировал учение английских и французских просветителей. Придавал большое значение театру, определял его как «выразительнейшее из всех видов искусств». Ставил перед собой задачу вывести немецкий театр из жалкого положения и воспитать настоящего зрителя. Инициировал организацию ряда театральных журналов, с помощью которых старался обновить театральный репертуар, реформировать устоявшиеся принципы драматургии. Важным этапом становления Лессинга-критика является основание журнала «Письма о новейшей литературе» *(«Briefe, die neueste Literatur betreffend», 1759–1765)*. На страницах этого издания он критиковал театр французского классицизма и немецких теоретиков, прежде всего И. К. Готшеда (1700–1766), который ориентировал немецкий театр на французскую драму. Внеистрическим, претендующим на универсальность нормам классицизма противопоставил историческое понимание национального характера. Путь к постижению этого характера, по его определению, лежит через изучение творчества Шекспира и древних авторов.

© Суслова И.В., 2018

Трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» *(«Laokoon, oder Uber die Grenzen der Malerei und Poesie», 1766)* явился следствием углублённого изучения теории и истории искусства. В его основе лежит выявление различий между пластическими искусствами (живопись, скульптура) и поэзией. «Лаокоон» полемически направлен против концепции И.И.Винкельмана, изложенной в «Мыслях по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1764). Лессинг исходит из понимания искусства как отражения действительности, считает, что подход к действительности и сам способ её видения в живописи и поэзии различны: живопись действует в пространстве, поэзия – во времени; живопись отражает какой-то один момент бытия, поэзия – его временную последовательность. Лессинг подчёркивает способность поэзии наиболее всесторонне и глубоко охватить действительность, раскрыть внутренний мир человека. Идеи Лессинга оказали большое влияние на дальнейшее развитие литературы и теории искусства. Это был переворот в эстетической мысли не только Германии, но и Европы.

Вершиной в развитии эстетики драмы и театра стала «Гамбургская драматургия» *(«Hamburgische Dramaturgie», 1767–1769).* Задуманная как постоянный обзор театральных постановок, Гамбургская драматургия вылилась в анализ драматургической теории и классицистического наследия французского театра. Теория драмы Аристотеля оставалась для Лессинга высшим авторитетом, следование ей – обязательным условием «хорошей» драмы. Он сурово критикует безжизненность театра классицизма, допущенные в нём искажения идей Аристотеля и античной традиции в целом. По мысли Лессинга, характер в драме должен быть правдоподобным, только тогда он может стать типическим. В учении о трагедии утверждал, что она должна изображать не прекрасную действительность, а диссонансы жизни, которые являются проявлением её внутренней гармонии. Сформулировал теорию «трагической вины», суть которой в том, что характер героя связан с его несчастливой участью; несчастье героя не только случайность, но и закономерное проявление естественных причин. Обосновал концепцию «мещанской драмы». Драматургия Лессинга является подтверждением его теоретических взглядов. По мнению советского литературоведа А.А.Аникста, «Лессинг представляет собой фигуру столь же значительную в теории драмы, как Аристотель» [Аникст 1967: 342].

Гамбургская драматургия

(Текст цитируется по изданию: Лессинг Э.Г. Гамбургская драматургия / пер. с нем. И.П. Рассадина; под общей редакцией Мих. Лифшица; вступ. ст. В.Р. Гриба; комментарии Б.И. Пуришева. М. – Л.: ACADEMIA, 1936. 455 с.)

ИЗВЕЩЕНИЕ

<...>Наша Драматургия будет критическим перечнем всех пьес, которые будут ставиться на сцене, и будет следить за каждым шагом, который будет совершать на этом поприще искусство поэта и актёра<...>.

ИЗ СТАТЬИ I

1 мая 1767 года

Я намерен сделать два замечания, которые, если ими будут руководиться, могут предохранить начинающего трагического поэта от больших ошибок. Первое касается трагедии вообще. Если поэт хочет вызвать удивление геройскими чувствами, то не должен распоряжаться ими слишком расточительно: что мы видим часто и у многих, тем мы перестаем любоваться. <...> Хороший писатель, в каком бы роде он ни писал, если он пишет не для того только, чтобы блеснуть своим остроумием и ученостью, всегда имеет в виду самых просвещенных и лучших людей своего времени и своей страны и считает достойным писать только то, что им нравится, что их может трогать. Даже драматический поэт, если он нисходит до простого народа, то лишь затем, чтобы исправить его, а не для того, чтобы укреплять в нем его предрассудки, его неблагородный образ мыслей.

ИЗ СТАТЬИ XIV

16 июня 1767 года

Мещанская трагедия нашла себе весьма основательного поборника в том французском критике, который ознакомил своих соотечественников с «Сарою Сампсон». Французы вообще редко одобряют какие-либо произведения, если у них нет собственных образцов их. Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие, но нисколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых

всего ближе к нашему, естественно, всего сильнее действуют на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям. Если благодаря сану их несчастья приобретают большее значение, то в нас они от этого не возбуждают большего сочувствия. Бывает, что речь идет и о целых народах, но для нашего сострадания нужна отдельная личность: государство не может вызвать нашей симпатии, как понятие слишком отвлеченное для ваших чувств. <…> Священные имена друга, отца, возлюбленного, мужа, сына, матери, наконец вообще человека патетичнее всех остальных; они всегда, навеки сохраняют свои права. Что нам за дело до того, каково положение, имя и происхождение того несчастного, которого снисходительность к недостойным друзьям и соблазнительный пример вовлекли в игру, который через нее лишился своего благосостояния и чести и теперь томится в тюрьме, мучимый стыдом и раскаянием? Если спросят, кто он, то я отвечу: он был честный человек, и на свое мучение он, муж и отец; его жена, которую он любит и взаимностью которой пользуется, теперь в крайней нужде и, кроме слез, ничего не может дать своим детям, когда они просят хлеба. Укажите в истории героев положение более трогательное, более вызывающее на нравственные размышления, одним словом, более трагическое! И если, наконец, этот несчастный отравится, если он, отравившись, узнает, что небо еще хотело спасти его в эту печальную и ужасную минуту, когда к страху смерти присоединяются мучительные мысли о том, что он мог жить счастливо, скажите мне, чего в этом сюжете недостает, чтобы он был достоин трагедии? Необыкновенного, чудесного, скажут нам. Как! Разве вы не видите этого чудесного во внезапном переходе от чести к позору, от невинности к преступлению, от самого сладостного спокойствия к отчаянию, одним словом, в той глубине несчастия, в которую человек низринут просто вследствие слабости воли?»

Но как бы французам ни развивали эти соображения их Дидро и Мармонтели, все же, кажется, мещанская трагедия не будет иметь у них большого успеха. Эта нация слишком тщеславна, слишком влюблена в титулы и другие внешние знаки отличия. У них все, даже самые простые люди, хотят знаться с высшими, а общество равных считается дурным обществом. Конечно, сильный талант может иметь большое влияние на

свой народ; природа нигде не отказывалась от своих прав; она, может быть, и во Франции только ждет писателя, который был бы в состоянии изобразить ее во всем ее истинном величии и силе.

СТАТЬЯ XXIX

7 августа 1767 года

Комедия старается исправлять людей смехом, а не насмешкою, и она не ограничивается исправлением именно только тех пороков, над которыми смеется, и только тех людей, которые заражены этими смешными слабостями. Польза, которую она действительно приносит всем, заключается в самом смехе, в упражнении нашей способности подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его под разными масками страсти и моды во всех его сочетаниях с другими, еще худшими качествами, а также и с хорошими, даже под морщинами торжественной серьезности. Если мы допустим, что «Скупой» Мольера не исправил ни одного скупого, а «Игрок» Реньяра ни одного игрока, если согласимся, что смех никаким образом не может исправить этих безумцев, тем хуже для них, а не для комедии. Если она не может врачевать неизлечимо больных, то с нее достаточно и того, что она будет укреплять силы здоровых. Комедия «Скупой» назидательна и для щедрого, а «Игрок», и для того, кто совсем не играет; те слабости, которых эти люди чужды, есть у других, с которыми им приходится жить; полезно знать тех, с кем легко можно столкнуться в обществе, полезно предохранить себя от влияния дурных примеров. Предохранительные меры – это тоже ценное лекарство, и во всей морали нет средства более сильного и действенного, чем смех.

СТАТЬЯ XXXII

18 августа 1767 года

Что касается примеров, заимствованных у древних, то Корнель мог бы обратиться за ними и к более ранней эпохе. Многие воображают, что трагедия была изобретена в Греции действительно для освежения в памяти великих и необыкновенных событий, что поэтому исконным ее назначением было строго следовать по стопам истории, не уклоняясь ни вправо, ни влево. Но эти люди ошибаются. Уже Феспид нимало не забо-

тился об исторической истине. Правда, что этим он вызвал строгое порицание Солона. Но, не говоря уже о том, что Солон больше понимал толку в государственных законах, чем в поэзии, можно другим путем устранить те выводы, какие можно было бы сделать из его порицания. Уже при Феспиде искусство пользовалось всеми преимуществами, хотя еще и не могло показать себя достойным их по приносимой им пользе. Феспид сочинял, вымышлял, заставляя самых известных лиц говорить и делать то, что он хотел; но, быть может, он не умел придать своим вымыслам ни правдоподобия, ни назидательности. Следовательно, Солон видел в них только искажение истины и не замечал ни тени пользы. Он ратовал против яда, который легко мог повести к гибельным последствиям, так как давался без противоядия.

Я очень боюсь, что Солон, пожалуй, назвал бы жалкою ложью и вымыслы великого Корнеля. Ведь к чему все эти вымыслы? Вносят ли они хотя малейшее правдоподобие в историю, которую он ими загромождает? Они неправдоподобны даже и сами по себе. Корнель гордился ими как плодами весьма замечательной силы воображения, а ему бы следовало знать, что доказательством творческого духа являются не всякие вымыслы вообще, а только вымыслы целесообразные.

Поэт находит в истории женщину, убившую мужа и сыновей: такое злодейство способно возбудить страх и сострадание, и он решает сделать его сюжетом трагедии. Но история не сообщает ему ничего больше, кроме этого голого факта, а последний столь же возмутителен, как и необычен. Больше трех сцен из этого не выйдет, и притом совершенно неправдоподобных сцен, так как отсутствуют детали, поясняющие событие. Что же делает поэт?

Смотря по тому, насколько он заслуживает это имя, он может усмотреть более важный недостаток сюжета или в его неправдоподобии, или в краткости и сухости содержания.

Если он истинный поэт, то он прежде всего постарается придумать такой ряд причин и следствий, в силу которых эти невероятные преступления должны совершиться. Неудовлетворенный тем, что возможность их основывается просто на исторической достоверности, он будет стараться так изобразить характеры действующих лиц, будет стараться,

чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, так неизбежно вытекали одно из другого, он будет стараться, чтобы страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такою постепенностью, чтобы во всем нам был виден только самый естественный, самый правильный ход вещей, и при каждом шаге, который делают его герои, мы должны были бы сознаваться себе, что и мы поступили бы точно так же при подобной же силе страсти и в подобном же положении; что нас при этом поражает только незаметное приближение к цели, которую наше воображение страшится представить себе и к которой мы приходим наконец, проникнутые самым глубоким состраданием к тем, кого увлекает этот роковой поток событий, полные ужаса при мысли о том, что и нас может увлечь подобный же поток, и мы тогда совершим такие поступки, на которые в хладнокровном состоянии считаем себя неспособными. Если поэт пойдет по этому пути, если талант подскажет ему, что он не сложит позорно оружия, то это уже устранит скудную краткость его фабулы. Его не будет уже заботить мысль о том, как наполнить пять действий столь немногими событиями. Он, напротив, будет бояться, что в рамке этих пяти действий не уместится весь тот материал, который при его обработке будет постоянно разрастаться сам собою, если только поэт сумеет понять скрытые в нем возможности и развернуть их.

Напротив, поэт, который мало заслуживает названия поэта, являясь просто остроумным человеком и хорошим стихотворцем, такой поэт, говорю я, не будет поражен невероятностью сюжета, а увидит в нем скорее источник удивительных эффектов, действие которых ему отнюдь не следует ослаблять, чтобы не лишить себя самого верного средства возбуждать ужас и сострадание.

Ведь он плохо понимает, в чем, собственно, состоит этот ужас и это сострадание, и поэтому, чтобы вызвать ужас, он постарается придумать как можно больше странных, невероятных, неожиданных, небывалых происшествий, а чтобы возбудить сострадание, сочтет необходимым прибегнуть к измышлению самых необычайных и самых отвратительных злодейств и бедствий.

Поэтому, как только он выудит из истории какую-нибудь Клеопатру, убийцу своего мужа и сыновей, то, чтобы обратить этот сюжет в трагедию, он сочтет своей задачей только заполнить промежутки между двумя преступлениями, и притом заполнить их такими вещами, которые по меньшей мере столь же невероятны, как и самые эти преступления.

Все это, и собственные свои вымыслы и исторический материал, он месит, как тесто, и делает из этого роман, отменно длинный, отменно тяжеловесный, а когда тесто хорошо смесилось, – насколько можно смесить соломенную сечку с мукой, – он раскладывает его на проволочный остов действий и сцен; он заставляет своих героев рассказывать и рассказывать, бесноваться и говорить рифмованными стихами, – и вот в месяц или полтора, смотря по тому, легко или с трудом подбираются рифмы, чудо готово; его называют трагедией, печатают и ставят на сцене, читают и смотрят, награждают похвалами или освистывают, – оно удерживается на сцене или забывается, смотря по тому, как судьба решит. Ведь et habent sua fata libelli.

Смею ли применить все это к великому Корнелю? Или еще требуются длинные пояснения? Благодаря неисповедимой судьбе, которой подчиняются как сочинения, так люди, вся Франция, а с нею вместе и вся Европа больше столетия восхищались его «Родогюной» как величайшим, образцовым произведением величайшего трагика. Может ли быть неосновательным вековое удивление?

Где так долго были у людей и глаза и вкус? Неужели с 1644 по 1767 год только гамбургскому драматургисту суждено было открыть пятна на солнце и низвести созвездие на степень метеора?

О нет! Уже в прошлом веке сидел однажды в парижской Бастилии честный гурон. Время тянулось для него медленно, хотя он был в Париже, и от скуки он стал изучать французских поэтов. Этому гурону «Родогюна» вовсе не понравилась.

Потом в начале нынешнего столетия жил где-то в Италии один педант, у которого голова была битком набита трагедиями греков и своих земляков XVI века, и он тоже нашел в пьесе Корнеля много недостатков.

Наконец явился несколько лет тому назад даже один француз, вообще большой поклонник Корнеля (человек богатый и с весьма добрым серд-

цем; он принял участие в бедной, покинутой внучке великого поэта, воспитал ее под своим надзором, научил писать приятные стишки, устроил сбор вспоможений для нее, а чтобы обеспечить ее приданым, написал обширный комментарий к творениям ее деда, давший большой доход, и т. д.), но все-таки и он признал «Родогюну» произведением крайне несообразным и не мог надивиться, что такой великий человек, как великий Корнель, мог написать подобную чепуху.

Без сомнения, автор «Драматургии» учился у одного из этих людей, по всей вероятности у последнего. Ведь понятно, что только француз открывает иностранцам глаза на ошибки француза. Разумеется, иностранец рабски следует ему, а если не ему, так по крайней мере итальянцу, если уж не гурону. Все-таки у кого-нибудь из них он позаимствовался. Кому может прийти в голову, что немец дошел до всего своим умом, сам отважился усомниться в достоинствах француза?

При следующем представлении «Родогюны» я буду говорить подробнее об этих моих предшественниках.

Мои читатели желают итти далее, я тоже. Теперь еще несколько слов о переводе, в котором давалась эта трагедия. Это не старый вольфенбюттельский перевод Брессанда, а совершенно новый, сделанный здесь александрийскими рифмованными стихами и еще не напечатанный. Он смело выдержит сравнение с лучшими переводами, и в нем много сильных, удачных мест. Но, как мне известно, переводчик настолько обладает умом и вкусом, что не возьмет на себя еще раз столь неблагодарной работы. Чтобы хорошо переводить Корнеля, надобно уметь писать стихи лучше, чем он.

ИЗ СТАТЬИ XLVI

6 октября 1767 года

Одно дело обходить правила, а другое действительно выполнять их. Первое делают французы, а второе, по-видимому, умели делать только древние.

Единство действия было у древних первым законом драмы; единства времени и места были, так сказать, только следствиями его, с которыми они едва ли считались бы так же строго, как того необходимо требовало

первое условие, если бы хор не являлся связующим началом. Действие должно было непременно совершаться в присутствии толпы народа, и эта толпа была постоянно одна и та же и не могла уходить на большое расстояние от своих жилищ и на более долгое время, чем это обыкновенно делается из простого любопытства; поэтому и приходилось довольствоваться для места одною и тою же площадью, а время ограничивать одним и тем же днем.

Древние подчинялись этому требованию bona fidej но так легко и разумно, что в семи случаях из девяти гораздо больше выигрывали от этого, чем теряли. Этою необходимостью они пользовались как поводом упростить до такой степени самое действие, так тщательно отделить от него все лишнее, что оно, ограниченное самыми существенными составными частями, было не чем иным, как идеалом этого действия, развивавшегося всего свободнее в той именно форме, которая весьма легко могла обойтись без добавочных условий времени и места.

Напротив, французы, не находившие никакой прелести в истинном единстве действия, избалованные дикими интригами испанских пьес раньше, чем ознакомились с греческою простотой, смотрели на единства времени места не как на следствия первого единства, но как на самостоятельные требования при изображении действия, которые они должны применять к более обширным и запутанным событиям с такою строгостью, как того могло бы требовать участие хора, от которого они, однако, совсем отказались. Но так как они видели, насколько это трудно, часто даже невозможно, то вошли в сделку с тираническими правилами, от которых не имели мужества совсем отречься. Вместо одного места они придумали какую-то неопределенную местность, под которою можно было разуметь то ту, то другую. Довольно было и того, чтобы эти местности отстояли не слишком далеко друг от друга и чтобы ни одна не требовала особой декорации, но чтобы одна и та же декорация могла приблизительно служить как для одной, так и для другой. Вместо единства суток они ввели единство неопределенного времени и признавали за сутки такой его период, в течение которого не было речи о восходе и закате солнца, никто не ложился спать или по крайней мере ложился

спать не больше одного раза, какие бы разнообразные события ни совершались в этом промежутке.

За это никто и не посетовал бы на них; можно, конечно, и при таком условии создавать превосходные пьесы, и пословица говорит: «Буравь доску там, где она всего тоньше». Но я и должен убеждать соседа буравить только там. Мне не следует указывать ему постоянно на самый толстый край, на самое сучковатое место доски и кричать: «Буравь вот тут! Тут я всегда буравлю!» Однако все французские ценители искусства кричат это, особенно когда дело касается драматических произведений англичан. Какой шум поднимают они из-за соблюдения правил, которые так безгранично облегчили для себя! Но мне неприятно дольше останавливаться на этих элементарных вещах.

По мне пусть действие «Меропы» Вольтера или Маффеи тянется целую неделю и совершается хоть в семи местах Греции! Но пусть в них будут такие красоты, которые бы заставили меня забыть про весь этот педантизм!

Самое строгое соблюдение правил не может вознаградить за малейшую ошибку в изображении характеров.

ИЗ СТАТЬИ XLVIII

13 октября 1767 года.

Разве полезное и необходимое приятны для нас только тогда, когда доставляются нам потаенным путем? Разве нет таких явлений, особенно в будущем, которых никто решительно не может знать, кроме какого-нибудь бога? И если интерес сосредоточивается на таких предметах, то не лучше ли нам узнать о них раньше, через посредство божества, чем совсем не узнать? Чего, наконец, добиваются, толкуя о смешении жанров? Отграничивайте их один от другого, насколько возможно, в учебниках; но если гений ради высших целей соединяет их в одном и том же произведении, то забудьте учебник и обращайте внимание лишь на то, достиг ли поэт этих высших целей. Какое мне дело до того, будет ли произведение Еврипида только рассказом или с начала до конца драмою? Назовите ее, пожалуй, гермафродитом; с меня довольно и того, что этот гермафродит доставляет мне больше наслаждения и поучительнее,

чем самые законные детища ваших благопристойных Расинов или как бы они там ни назывались. Мул – не лошадь и не осел, но не является ли он все-таки одним из самых полезных вьючных животных?

ИЗ СТАТЬИ XLIX

16 октября 1767 года

Одним словом: там, где хулители Еврипида думают, будто перед ними поэт, который по неспособности, или беспечности, или по обеим этим причинам вместе всячески облегчал себе дело; там, где они видят драматическое искусство еще в колыбели, там я вижу его на ступени высшего совершенства и восхищаюсь поэтом, который в сущности так безупречен, как они того требуют, но не кажется таким только потому, что придал своим произведениям красоты, о которых они и понятия не имеют.

Сократ был наставником и другом Еврипида, и многие могли держаться того мнения, что поэт обязан этой дружбе с философом обилием прекрасных нравственных изречений, которые он столь щедро расточает в своих трагедиях. Я полагаю, что он был обязан этой дружбе гораздо большим; не будь ее, он бы так же щедро расточал изречения, но, быть может, без нее трагического в нем было бы меньше. Прекрасные сентенции и нравоучения? это именно то, что мы всего реже слышим от такого философа, как Сократ; его собственная жизнь – вот единственная мораль, которую он проповедует. Но познавать человека и себя самих, обращать внимание на наши чувства, исследовать и любить во всем самые прямые и кратчайшие пути, указываемые природой, судить о каждой вещи по ее назначению – вот чему мы учимся у Сократа; этому же научился у него и Еврипид, и это сделало его первым в области его искусства. Счастлив поэт, который имеет такого друга и может обращаться за советом к нему каждый день, каждый час! Если же пышность и этикет обращают людей в машины, то дело поэта опять превратить эти машины в людей.

Пусть настоящие королевы выражаются так изысканно и напыщенно, как им угодно; его королевы должны выражаться естественно. Пусть он прислушивается внимательно к речам Еврипидовой Гекубы и не тужит, что не беседовал ни с какими другими королевами.

Ничего не может быть достойнее и приличнее простой природы. Грубость и беспорядок так же далеки от нее, как высокопарность и вычурность – от всего возвышенного. То самое чувство, которое улавливает черту раздела между ними, заметит ее всюду. Самый напыщенный поэт непременно будет и самым вульгарным. Оба эти недостатка неразрывно связаны между собой, и ни в одном жанре нельзя так легко впасть в них, как в трагедии.

ИЗ СТАТЬИ LXVIII

5 февраля 1768 года

К чему трудиться над тяжелой обработкой драматической формы? К чему строить театр, переодевать мужчин и женщин, утруждать их память, собирать в одно место целый город, если я моим произведением и представлением его на сцене могу вызвать лишь некоторые из тех душевных волнений, какие может вызвать и хороший рассказ? А ведь его каждый может прочесть у себя дома. Только произведением в драматической форме можно возбудить сострадание и страх: по крайней мере никакая другая поэтическая форма не может возбудить этих чувств в столь сильной степени. Однако скорее хотят возбуждать с ее помощью все другие чувства, чем эти, и хотят пользоваться ею скорее для любых других целей, чем для той, к которой она так отлично приспособлена. Публика довольна тем, что ей дают. Это и хорошо и нехорошо. Не очень-то манит нас к себе тот стол, за которым приходится довольствоваться одним и тем же. Известно, как падки были до зрелищ греческий и римский народы; в особенности первый любил трагедии. Напротив, как равнодушен и холоден к театру наш народ! Отчего происходит эта разница вкусов, если не оттого, что греки при представлениях воодушевлялись столь сильными, столь необычайными чувствами, что не могли дождаться той минуты, когда снова будут испытывать их? Мы, напротив, выносим из театра такие слабые впечатления, что редко считаем посещение его стоящим траты времени и денег. Мы почти все и почти всегда идем в театр из любопытства, от скуки, ради моды, за компанию, желаем на других посмотреть и себя показать, и лишь немногие идут с иною це-

лью, да и то редко. Я говорю: *мы, наш народ, наш театр,* но имею в виду не одних нас, немцев.

Мы, немцы, довольно чистосердечно сознаемся в том, что у нас еще нет театра. Что думают при этом многие из наших критиков, которые согласны с таким признанием и вместе с тем являются большими поклонниками французского театра, этого я, собственно говоря, не знаю. Зато я знаю хорошо, что думаю сам. А я думаю, что не только у нас, немцев, но и у людей, хвастающихся тем, что у них уже сто лет существует театр, даже лучший во всей Европе, именно у французов, еще нет театра. Трагического театра, конечно, нет! <…> Ведь те впечатления, какие производит французская трагедия, так слабы и холодны! <…> Следовательно, если поэту нечего заботиться о декорациях, если при отсутствии их может и не быть особого ущерба для пьесы даже в том случае, когда эти декорации, по-видимому, нужны, то зачем объяснять теснотою и неудовлетворительностью сцены то обстоятельство, что французские поэты не написали более впечатляющих пьес? Это было бы неверно: все зависело от них самих. То же самое показывает и опыт. Теперь у французов театр лучше, просторнее, зрителей на сцену не пускают, за кулисами никого нет; декоратору дана полная свобода; он рисует и строит для поэта все, чего бы последний ни потребовал, но где же те более пламенные пьесы, которые с тех пор должны были появиться? Может быть, Вольтер льстит себя мыслью, что к числу таких пьес принадлежит его «Семирамида». В ней достаточно пышности и украшений, даже есть и привидение, однако я не знаю ничего холоднее его «Семирамиды».

ИЗ СТАТЬИ XCVII

5 апреля 1768 года

Если и допустить, что чужеземные нравы не так идут к комедии, как отечественные, то все же останется под вопросом, не лучше ли и для трагедии отечественные нравы, чем чужеземные? По крайней мере вопрос этот не решается в отрицательном смысле трудностью сценической обработки отечественного сюжета без слишком резких и бросающихся в глаза изменений. Конечно, отечественные нравы требуют и отечествен-

ных сюжетов. Но если бы только при помощи их трагедия всего легче и вернее достигла своей цели, то, конечно, было бы лучше преодолеть все трудности, возникающие при обработке их, чем пренебречь самым существенным, то есть целью. К тому же не все отечественные сюжеты требуют при обработке таких резких и бросающихся в глаза изменений, и нет необходимости обрабатывать именно такие, которые их требуют.

Уже Аристотель указал на то, что могут быть и есть такие события, которые произошли именно так, как это нужно для поэта. Но так как подобные события редки, то и он решил, что поэт должен иметь в виду не столько меньшинство своих зрителей, которое, быть может, знает уже истинные события, сколько исполнение своего долга. То преимущество, которое представляют отечественные нравы для комедии, обусловливается нашим близким знакомством с ними. Поэту нет нужды предварительно знакомить нас с ними; он избавлен от всяких описаний и разъяснений, требующихся в подобных случаях. Он может тотчас же заставить свои лица действовать согласно с их обычаями, не прибегая к скучным описаниям.

Следовательно, родные обычаи облегчают для него труд, а зритель при этом легче поддается иллюзии.<…> По крайней мере греки никогда иных нравов, кроме собственных, не клали в основу не только комедии, но и трагедии.

ИЗ СТАТЕЙ CI, CII, CIII и CIV

19 апреля 1768 года

У меня бы хватило тщеславия заявить о некоторых моих заслугах перед нашим театром, если бы я полагал, что открыл наивернейшее средство для прекращения этой порчи вкуса. Могу по крайней мере льстить себя мыслью, что трудился над этим, считая для себя более всего важным оспаривать заблуждение насчет правильности французской драмы. Как раз ни один народ не понял так ложно законы античной драмы, как именно французы. Некоторые второстепенные замечания о наиболее искусном внешнем построении драмы, найденные у Аристотеля, они приняли за самое существенное, а существенное так ослабили разными ограничениями и толкованиями, что в результате могли явиться только

пьесы, далеко не производившие того сильного впечатления, на какое рассчитывал философ, создавая свои правила. Я осмеливаюсь высказать здесь одно мнение, как бы его ни приняли.

Назовите мне любую пьесу великого Корнеля, которую я не мог бы написать лучше. На сколько идете?

Впрочем, нет! Я не хочу, чтобы это мое предложение сочли хвастовством. Итак, заметьте, что я добавляю: я, наверное, напишу пьесу лучше его и все-таки далеко не буду Корнелем и не создам образцового произведения. Я, наверное, напишу лучше, но все же не буду иметь права слишком уж воображать о себе. Я ведь сделаю только то, что может сделать каждый, кто так же твердо верит в Аристотеля, как и я.

Лаокоон, или о границах живописи и поэзии

(Текст цитируется по изданию: Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / пер. с нем. Е. Эдельсона; общ. ред., вступ. ст. и примечания Г. М. Фридлендера. М.: Художественная литература, 1957. 520 с.)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Первый, кому пришла мысль сравнить живопись и поэзию, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он открыл, что то и другое представляют нам вещи отдаленные в таком виде, как если бы они находились вблизи, видимость превращают в действительность; и то и другое обманывают нас, и обман обоих нравится.

Второй попытался глубже вникнуть во внутренние причины этого удовольствия и открыл, что в обоих случаях источник его один и тот же. Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, получила для него значимость общих правил, прилагаемых как к действиям и идеям, так и к формам.

Третий стал размышлять о значении и применении этих общих правил и заметил, что одни из них господствуют более в живописи, другие – в поэзии, и что, следовательно, в одном случае поэзия может помогать живописи примерами и объяснениями, в другом случае – живопись поэзии.

Первый из трех был просто любитель, второй – философ, третий – художественный критик.

Первым двум трудно было сделать неправильное употребление из своего непосредственного чувства или из своих умозаключений. Другое дело – критика. Самое важное здесь состоит в правильном применении эстетических начал к частным случаям, а так как на одного проницательного критика приходится пятьдесят просто остроумных.

Между тем новейшие критики, совершенно пренебрегшие этим различием, сделали из сходства живописи с поэзией дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом. Поглощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, считая главными недостатками в произведениях художников и поэтов отклонения друг от друга этих двух родов искусства и большую склонность поэта или художника к тому или другому роду искусства в зависимости от собственного вкуса.

И эта лжекритика частично сбила с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи – жажду аллегорий, ибо первую старались превратить в говорящую картину, не зная, в сущности, что же поэзия могла и должна была изображать, а вторую – в немую поэзию, не думая о том, в какой мере живопись может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом литературы.

Главнейшая задача предлагаемых ниже статей заключается в том, чтобы противодействовать этому ложному вкусу и необоснованным суждениям. Они возникли случайно и являются в большей мере результатом моего чтения, нежели последовательным развитием общих начал. Они представляют, таким образом, в большей мере разрозненный материал для книги, чем книгу. <...>

В заключение считаю нужным отметить, что под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и

того, что, говоря о поэзии, я в известной мере имел в виду и остальные искусства, где подражание совершается во времени. <...>

I

Между утраченными пьесами Софокла есть и «Лаокоон». О, если бы судьба сохранила нам и этого «Лаокоона»! По небольшим указаниям на него, встречаемым у старых грамматиков, нельзя заключить, как подошел поэт к этой теме. Я убежден лишь в том, что он не представил Лаокоона стоиком в большей мере, нежели Филоктета и Геракла. Все стоическое не сценично, и наше сочувствие всегда соизмеримо с тем страданием, какое испытывает интересующий нас человек. Если он переносит свои страдания благородно, то величие его духа вызывает у нас удивление; но удивление есть чувство холодное, его бездейственная созерцательность уничтожает всякое другое, более теплое чувство и исключает всякое другое, более живое представление.

И теперь я прихожу к следующему заключению: если справедливо, что крик при ощущении физической боли, в особенности по древнегреческим воззрениям, совместим с величием духа, то очевидно, что проявление его не могло бы помешать художнику отобразить в мраморе этот крик. Должна существовать какая-то другая причина, почему художник отступил здесь от своего соперника-поэта, который умышленно ввел в свое описание этот крик. <...>

II

Есть страсти и такие выражения страстей, которые чрезвычайно искажают лицо и придают телу такое ужасное положение, при котором совершенно исчезают изящные линии, очерчивающие его в спокойном состоянии. Древние художники избегали изображения этих страстей или старались смягчить их до такой степени, в какой им свойственна еще известная красота. <...>

Короче говоря, неполнота этого изображения есть жертва, которую художник принес красоте. Она является примером не того, как выражение может выходить за пределы искусства, а того, как надо подчинять его основному закону искусства – требованию красоты.

Применяя сказанное к Лаокоону, мы тотчас найдем объяснение, которое ищем: художник стремится к изображению высшей красоты, связанной с телесной болью. По своей искажающей силе эта боль несовместима с красотой, и поэтому он должен был ослабить ее; крик он должен был превратить в стон не потому, что крик изобличал бы неблагородство, а потому, что он отвратительно искажает лицо. Стоит только представить себе мысленно Лаокоона с раскрытым для крика ртом, чтобы судить о сказанном; заставьте его только кричать, и вы сами все поймете: раньше это был образ, внушавший сострадание, ибо в нем боль сочеталась с красотой; теперь это неприятная, отталкивающая фигура, от которой захочешь отвернуться, ибо вид боли возбуждает неудовольствие, а красота не приходит на помощь и не превращает это неудовольствие в светлое чувство сострадания.

III

Как уже было сказано выше, искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность. Одним словом, благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве. <...>

Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с определенной точки зрения; если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного только мимолетного просмотра, а для внимательного и неоднократного обозрения, то очевидно, что этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша добавляет к видимому, и чем сильнее ра-

ботает мысль, тем больше возбуждается наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким изображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта – значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента. Поэтому, когда Лаокоон только стонет, воображению легко представить его кричащим; если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше, ни спуститься одним шагом ниже показанного образа, и Лаокоон предстал бы перед зрителем жалким, а следовательно, неинтересным. Зрителю оставались бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне, или уже мертвым. Далее, так как это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее. <...>

IV

<…> Так как поэту открыта для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что, когда его герой успевает привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если не красивую, то, по крайней мере, не противную наружность. Всего менее будет он прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены непосредственно для глаза. Когда Лаокоон у Вергилия кричит, то кому придет в голову, что для крика нужно широко раскрывать рот и что это некрасиво? Достаточно, что выражение «к светилам возносит ужасные крики» создает должное впечатление для слуха, и нам безразлично, чем оно может быть для зрения. На того, кто требует здесь красивого зрительного

образа, поэт не произвел никакого впечатления. Ничто также не принуждает поэта ограничивать изображаемое на картине одним лишь моментом. Он берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое от художника потребовало бы особого произведения, стоит поэту лишь одного штриха, и если бы даже этот штрих сам по себе способен был оскорбить воображение слушателя, он может быть так подготовлен предшествующим или так ослаблен и приукрашен последующим штрихом, что потеряет свою обособленность и в сочетании с прочим произведет самое прекрасное впечатление. Так, если бы в самом деле мужу было неприлично кричать от боли, может ли повредить в нашем мнении эта преходящая невыдержанность тому, кто уже привлек наше расположение другими своими добродетелями? Вергилиев Лаокоон кричит, но этот кричащий Лаокоон – тот самый, которого мы уже знаем и любим как предусмотрительного патриота и как нежного отца. Крик Лаокоона мы объясняем не характером его, а невыносимыми страданиями. Только это и слышим мы в его крике, и только этим криком мог поэт наглядно изобразить нам его страдания. Кто же станет осуждать за то поэта? Кто не признает скорее, что если художник сделал хорошо, не позволив своему Лаокоону кричать, то так же хорошо поступил и поэт, заставив его кричать? <…>

XIII

<…> Насколько жизнь превосходит картину, настолько поэт здесь (Гомер «Илиада». – *И.С.*) выше живописца. Разгневанный, с луком и колчаном сходит Аполлон с вершины Олимпа. Я не только вижу, я слышу, как он идет; каждый шаг сопровождается звоном стрел за плечами разгневанного бога. Он выступает, ночи подобный. И вот он садится против кораблей и спускает первую стрелу (страшно звенит серебряный лук) в мулов и собак. Потом он мечет ядовитые стрелы и в самих людей, и повсюду начинают беспрерывно пылать костры с трупами. Невозможно ни на каком другом языке передать звукопись, которая слышится в словах поэта. Точно так же нельзя воссоздать ее и по картине, а между тем это лишь одно из самых незначительных преимуществ поэзии перед

живописью. Главнейшее же ее преимущество состоит в том, что поэт при помощи целого ряда картин подводит нас к тому, что составляет сюжет одной определенной картины художника. <…>

XIV

<…> если действительно иное поэтическое произведение может быть весьма пригодным для живописца, не будучи само по себе живописно, и, наоборот, другое, весьма живописное само по себе, может представлять очень мало данных для живописи, то отпадает мысль Кэйлюса (Кейлюс А.К – французский археолог, искусствовед, прозаик XVIII в. – *И.С.*), который хочет, чтобы пробным камнем для поэта была возможность использования художником поэтического произведения и чтобы сила поэтического таланта определялась числом картин, которые поэт доставляет живописцу. Мысль эту, которую можно принять за правило, я не могу обойти молчанием. Мильтон был бы первой невинной жертвой применения этого правила, ибо, как кажется, презрительный отзыв Кэйлюса о Мильтоне объясняется не столько национальным вкусом, сколько вытекает из принятого Кэйлюсом правила. «Утрата зрения, – говорит он, – это, может быть, самое большое сходство, какое есть между Мильтоном и Гомером». Конечно, Мильтон не может наполнить картинных галлерей. Но если бы область моего зрения стала бы областью моего внутреннего взора, я согласился бы потерять свое зрение, лишь бы освободиться от такой ограниченности. «Потерянный рай» – это, без сомнения, первая эпопея после Гомера, хотя она и доставляет живописцу мало картин – точно так же, как, с другой стороны, описание страстей Христовых не является, конечно, поэмой, хотя в нем нельзя найти и строчки, которая бы не дала повода к живописной их обработке многими великими художниками. Евангелисты повествуют о событиях сухо и просто, но художник может все-таки пользоваться разнообразными подробностями из их рассказов, хотя в них и нет ни одной искры поэтического гения. Есть события, пригодные для живописи, и есть такие, которые для нее не годятся. Историк может передавать первые так же неживописно, как поэт живописно передает вторые. Причиной другого понимания является только двусмысленность слова «живописный». По-

этическая картина вовсе не должна непременно служить материалом для картины художника. Напротив, каждая отдельная черта, каждое сочетание нескольких черт, посредством которых поэт придает такую жизненность описываемому предмету, что он представляется нам яснее, чем слова, употребляемые для его описания, такое сочетание и составляет то, что мы называем поэтической картиной, живописью в поэзии, ибо этими чертами поэт больше всего приближает нас к ощущению той иллюзии, к созданию которой по преимуществу способна живопись и которая прежде и легче всего создается при виде картины.

XV

Хотя оба сюжета, касающиеся изображения наглядных действий, одинаково пригодны для живописи, однако между ними есть весьма важное различие, состоящее в том, что первая картина дает видимое постепенное действие, различные моменты которого последовательно раскрываются один за другим во времени; во второй же картине мы имеем тоже видимое, но остановившееся действие, различные моменты которого раскрываются одновременно, один подле другого в пространстве. Но так как живопись должна совершенно отказаться от воспроизведения времени, ибо в ее силах воспроизведение лишь пространственных соотношений, то последовательно развивающиеся действия не могут быть для нее сюжетом, и она должна ограничиться изображением действий, происходящих одно наряду с другим, или просто воспроизведением тел, которые лишь своими положениями заставляют думать о наличии каких-либо действий.

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 дру-

га; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности.

Предметы, которые сами по себе или части которых сосуществуют друг подле друга, называются телами. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии.

Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных сочетаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и в свою очередь может сделаться причиной последующих перемен, а следовательно, и стать как бы центром действия. Следовательно, живопись может изображать также и действия, но только опосредствованно, при помощи тел.

С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа – действительные тела, или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий.

В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно, в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие моменты.

Точно так же поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбирать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно.

Отсюда вытекает правило о единстве живописных эпитетов и о скупости в описаниях материальных предметов.

XXI

Однако не потеряет ли слишком много поэзия, если мы исключим из ее области всякое изображение телесной красоты? Но кто же собирается это сделать! Если мы и хотим загородить для нее путь рабского следования по стопам родственного ей искусства, то вытекает ли из этого, что мы думаем заслонить перед ней все другие пути, на которых, напротив, изобразительное искусство должно будет ей уступать? Тот же Гомер, который так упорно избегает всякого описания телесной красоты, который не более одного раза, и то мимоходом, напоминает, что у Елены были белые руки и прекрасные волосы, – тот же поэт умеет, однако, дать нам такое высокое представление о ее красоте, которое далеко превосходит все, что могло бы сделать в этом отношении искусство. Вспомним только о том месте, где Елена появляется на совете старейшин троянского народа. Увидев ее, почтенные старцы говорят один другому:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят;
Истинно, вечным богиням она красотою подобна.

Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез. То, чего нельзя описать по частям и в подробностях, Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас. Изображайте нам, поэты, удовольствие, влечение, любовь и восторг, которые возбуждает в нас красота, и тем самым вы уже изобразите нам самое красоту. Кто в состоянии представить себе безобразным возлюбленного Сафо, при виде которого она, по ее собственным словам, лишилась сознания и чувств? Перед кем не предстанет привлекательным образ, если только он соответствует тем ощущениям, которые этот образ возбуждает? Овидий заставляет нас наслаждаться вместе с ним красотою своей Лесбии. Но как достигает он этого? Тем ли, что описывает эту красоту по частям? Нет, не этим, но благодаря тому, что его описание проникнуто сладострастным упоением, которое возбуждает наше собственное желание и заставляет нас как бы испытать те же чувства, какие владели им.

Другое средство, которое позволяет поэзии сравниться с изобразительными искусствами в передаче телесной красоты, состоит в том, что

она превращает красоту в прелесть. Прелесть есть красота в движении, и потому изображение ее более доступно поэту, нежели живописцу. Живописец позволяет лишь угадывать движение, а в действительности фигуры его остаются неподвижными. Оттого прелестное показалось бы у него "гримасою". Но в поэзии оно может оставаться тем, что есть, т. е. красотою в движении, на которую все время хочется смотреть. Оно живет и движется перед нами, и так как нам вообще легче припоминать движение, нежели формы и краски, то понятно, что и прелестное должно действовать на нас сильнее, чем неподвижная красота. Все, что еще и доныне нравится нам и привлекает нас в изображении Альцины, есть прелесть, грация. Глаза ее производят на нас впечатление не потому, что они черны и пламенны, а потому, что они мило и нежно смотрят вокруг, потому, что Амур порхает вокруг них и расстреливает из них весь свой колчан. Рот ее нравится не потому, что губы цвета прекрасной киновари закрывают два ряда изящных перлов, а потому, что здесь зарождается та очаровательная улыбка, которая одна уже может доставить райское блаженство, ибо оттуда исходят те сладкие речи, которые могут смягчить самые жестокие сердца. Грудь ее нравится не столько потому, что молоко, слоновая кость и яблоки призваны на помощь <…> Сам Анакреон скорее предпочел бы быть неловким, потребовав от живописца невозможного, нежели оставить образ своей красавицы холодным и не одухотворенным прелестью: "Рядом с нежным подбородком, с беломраморною шейкой все хариты пусть порхают".

Он приказывает живописцу, чтобы грации порхали вокруг ее нежного подбородка и шеи! Как так? Неужели он понимает это буквально? Но ведь это не в силах живописи. Художник мог придать подбородку изящную округлость, изобразив на нем прекраснейшую ямочку, мог сделать шею нежной и полной привлекательной белизны, но большее было ему недоступно. Изобразить повороты этой прекрасной шеи или игру мускулов, при которой эта ямочка делается то более, то менее заметной, изобразить, одним словом, прелесть движений было выше его сил. Поэт использовал все средства, какие предоставляет ему его искусство в области телесного изображения красоты для того, чтобы тем самым заставить и художника отыскать соответственные средства выразительности в его

искусстве. Это является лишним подтверждением уже высказанной выше мысли, что поэт даже тогда, когда он говорит о произведении изобразительного искусства, не связан в своем описании рамками этого искусства.

XXIII–XXVIII

Поэтому безобразное по существу своему, казалось бы, также не могло быть предметом поэзии, а между тем Гомер изобразил самую безобразную наружность в лице Терсита и притом изобразил по частям. На каком же основании позволил он себе при описании безобразного то, чего так старательно избегал в описании прекрасного? Разве впечатление от безобразного не ослабляется, как и впечатление от красоты, благодаря постепенному перечислению составляющих его частей?

Без сомнения; но в этом-то именно и заключается оправдание Гомера. Именно потому, что в воспроизведении поэта безобразное ослабляется и описание телесных недостатков не производит на нас такого противного впечатления, именно потому и может оно найти место в поэзии. Если поэт не может пользоваться им для своих прямых целей, то по крайней мере он может вводить безобразное для возбуждения и усиления тех смешанных впечатлений, которыми он продолжает нас занимать при недостатке одних только приятных впечатлений.

Эти смешанные впечатления создаются из сочетания смешного и страшного. <…> Именно так пользуется поэт чертами безобразного. Что же допустимо для живописца? Живопись как искусство подражательное может, конечно, изображать безобразное, но, с другой стороны, живопись как изящное искусство не должна изображать его. В первом смысле к области живописи относятся все видимые предметы; во втором – лишь такие, которые возбуждают приятные ощущения.

Но не могут ли и неприятные ощущения нравиться в подражании? По крайней мере не все. Вот, например, что говорит об отвращении один из остроумнейших критиков: «Представления страха, печали, испуга, жалости возбуждают в нас неудовольствие только тогда, когда мы считаем зло реальным. Поэтому они могут разрешиться в приятные ощущения, когда мы вспомним, что они – только художественная иллюзия. Совсем другое дело – отвращение. Чувство это образуется по законам воображе-

ния, исключительно в связи с представлением отвратительности, независимо от того, верим ли мы в его реальность или нет. Что пользы оскорбленному воображению, если даже искусство и выдает свой обман? Неудовольствие в душе нашей происходит не от предположения что предмет реально существует, а от самого представления об этом предмете. Поэтому ощущение отвратительного представляется нам всегда реальностью, а не подражанием».

То же самое можно сказать и о безобразии форм. Это безобразие оскорбляет наше зрение, противоречит требованиям нашего вкуса в смысле расположения и гармонии частей и возбуждает в нас отвращение, безотносительно к действительному существованию предмета, безобразие которого мы наблюдаем. Мы не можем без неудовольствия видеть Терсита ни в действительности, ни в изображении; и если в изображении он не производит на нас такого неприятного впечатления, разница эта происходит не от того, что безобразие его форм перестает быть безобразием в художественном подражании, а потому, что мы можем отвлечься от этого безобразия, любуясь искусством художника. Но даже и это удовольствие беспрестанно нарушается при мысли, как дурно использовано здесь искусство, а эта мысль редко не влечет за собой падения художника в нашем мнении.

Аристотель называет еще одну причину, почему вещи, на которые в действительности мы смотрим с отвращением, доставляют нам удовольствие в точнейшем художественном воспроизведении. Это – общая всем людям потребность в знании. Мы радуемся, когда можем узнать по изображению вещи, что она собою представляет, или признать в этом изображении ту или другую вещь. Но и отсюда, однако, не следует оправдание отвратительного в художественном изображении. Удовольствие, проистекающее от удовлетворения нашей потребности в знании, лишь мгновенно, и отношение его к изображенной вещи случайно и несущественно; напротив, неудовольствие, возбуждаемое в нас отвратительным, – постоянно и притом существенно связано с предметом, его возбуждающим… Итак, внешнее безобразие не может быть само по себе предметом живописи как изящного искусства, ибо чувство, возбуждаемое им, есть, во-первых, чувство неприятное и, во-вторых, оно не при-

надлежит к тому роду неприятных чувств, которые переходят при художественном подражании в ощущения приятные. Но появляется еще вопрос: не может ли безобразное служить для усиления других ощущений, как составной элемент живописи, подобно тому как оно служит в поэзии.

Может ли живопись пользоваться безобразным для возбуждения чувств смешного и страшного?

Я не беру на себя смелость прямо ответить на этот вопрос отрицательно. Не подлежит сомнению, что безвредное уродство может быть смешным и в живописи, особенно если с ним связывается стремление казаться привлекательным. Неоспоримо также, что безобразие, приносящее вред, возбуждает как в действительности, так и в изображении чувство ужасного и что как смешное, так и ужасное, будучи уже само по себе чувством смешанным, смягчается еще более в подражании и даже получает способность нравиться.

Я должен, однако, напомнить при этом, что живопись и поэзия находятся в этом случае не в одинаковых условиях. В поэзии, как я уже заметил, безобразие форм теряет почти совершенно свое неприятное действие уже в силу того, что отдельные детали безобразного передаются поэзией не в их совокупности, а во временной последовательности; безобразное в поэзии перестает в известном смысле быть безобразным, получает вследствие того способность еще теснее сливаться с явлениями иного рода и производит вместе с ними совершенно другое действие. Напротив, в живописи безобразное дается сразу во всей своей полноте и действует на нас почти точно так же, как и в природе. Таким образом, безразличное безобразие не может здесь долго оставаться смешным; впечатление неприятное берет верх, и то, что в первое мгновение казалось только забавным, делается со временем просто отвратительным. То же происходит и с безобразием, приносящим вред: страшное малопомалу исчезает в нем, и под конец остается одно впечатление отвратительного. <…>

Все, что я заметил здесь о безобразном, применимо еще в большей мере к отвратительному. В живописи действенность последнего ослаб-

ляется еще меньше, чем в поэтическом описании, где впечатления воспринимаются посредством слуха; поэтому оно и не может так тесно сливаться с ощущениями смешного и страшного. Как только проходит изумление, как только успевает насытиться первый жадный взгляд, чувство отвращения тотчас же совершенно выделяется из остальных смешанных с ним ощущений и предстает перед нами во всей своей отталкивающей наготе. <…>

"История искусства древности" г-на Винкельмана вышла в свет. Я не смею итти дальше, не прочитав этого сочинения. Разглагольствования об искусстве на основании одних общих представлений могут повести к нелепостям, которые рано или поздно увидишь, к стыду своему, опровергнутыми самими же произведениями искусств. Древним также известна была связь между живописью и поэзией, и они не делали ее более тесной, чем это позволяли оба искусства. То, что сделали их художники, будет служить примером того, что вообще должны делать художники, и там, где такой человек, как г. Винкельман, идет впереди с факелом истории, спекулятивное мышление может смело следовать за ним. Обыкновенно значительную работу прежде перелистываешь, а потом уж приступаешь к серьезному ее чтению. Особенно интересно мне было узнать мнение автора о Лаокооне, правда, не о художественном его достоинстве, о котором он уже высказался в другом месте, но о времени, к какому он относится. Чьего мнения придерживается он в этом отношении? Тех ли, кто полагает, что Виргилий имел перед глазами уже готовую группу, или тех, которые думают, что художники подражали поэту?

ПЛАН ВТОРОЙ ЧАСТИ «ЛАОКООНА»

XXXIII

Идеал телесной красоты. Из чего он состоит? Он заключается, в первую очередь, в идеальной форме, но также в идеальном воспроизведении телесного цвета и господствующего выражения. Окраска как таковая и преходящее выражение не имеют идеала, так как природа не стремилась в них к чему-то определенному.

XXXIV

Ложное перенесение живописного идеала в поэзию. Там это идеал тел, здесь же это должен быть идеал действий. Драйден в своем предисловии к Френуа. Бэкон у Ловта.

XXXV

Еще более ошибочным было бы ожидать и требовать от поэта не только морального, но и физического совершенства его персонажей. Тем не менее г. Винкельман настаивает на этом в своем суждении о Мильтоне. Мне кажется, что г. Винкельман мало читал Мильтона. В противном случае он должен был бы знать, что, как уже давно было замечено, только Мильтон сумел изобразить Сатану и его воинство, не прибегая при этом к обычному средству других — к безобразию формы. К смягченному изображению безобразия Сатаны стремился, быть может, Гвидо Рени. Но ни Рени, ни какому-либо другому художнику не удалось это выполнить. Что же касается отвратительных образов Мильтона, таких, как Грех и Смерть, то они не участвуют в действии и представляют эпизодические фигуры. Благодаря этому художественному приему Мильтону удалось отделить в Сатане гонителя от гонимого, которые объединяются в обычном представлении о нем.

XXXVI

Но из главных действий Мильтона лишь немногие могут быть изображены живописцем. Верно; но отсюда не следует, что и у Мильтона они не живописны. Поэзия живописует с помощью одной-единственной черты; живопись должна присоединить к этой черте все остальные. В поэзии может быть поэтому весьма живописным то, что вовсе не доступно живописи.

XXXVII

Следовательно, то, что у Гомера все доступно живописному изображению, зависит не от превосходства его гения, но только от выбора предметов. Первое доказательство: различные невидимые предметы, ко-

торые Гомер изображает столь же неживописно, как Мильтон: например, раздор и т. д.

XXVIII

Второе доказательство: видимые предметы, которые Мильтон изображает превосходно. Любовь в раю. Однообразие и бедность у художников при обработке этого сюжета. В противоположность этому — богатство у Мильтона.

XXXIX

Сила Мильтона в последовательных картинах. Примеры их из всех книг «Потерянного рая».

XL

Живописное изображение отдельных физических предметов у Мильтона. Нужно было бы признать, что Мильтон далеко превосходит в нем Гомера, если бы мы уже не доказали выше, что оно не относится к области поэзии. Мое мнение, что эта живопись была следствием его слепоты. Следы его слепоты, встречающиеся в различных местах поэмы. Противоположное доказательство: что Гомер не был слепым.

XLI

Новое подтверждение того, что Гомер стремился изображать лишь последовательные картины, путем опровержения некоторых возражений против этого, например — об описании дворца в «Илиаде». Гомер хотел вызвать при помощи этого описания лишь представление о величине. Описание садов Алкиноя. Одиссея, VII; описание, которое выбрал Поп и перевод которого он дал в «Опекуне» до окончания перевода всей поэмы. Также знамениты были у древних сады Адониса. Описание их у Марини, песнь VI. Сравнение этого описания с описанием Гомера. Описание рая у Мильтона: песнь IX, стих 439, также песнь IV, стих 268. Здесь он тоже не дает описания прекрасных предметов, которые поражают глаз своей красотой одновременно (чего нет и в самой природе).

XLII

Даже у Овидия последовательное описание картин встречается чаще всего и является самым удачным; и это картины именно того, что никогда не изображала и не в силах изобразить живопись.

XLIII

Среди картин, изображающих действие, существуют такие, где действие выражается не через последовательное развитие одного единичного тела, но где оно поделено между несколькими телами, находящимися одно подле другого. Подобные действия я называю коллективными действиями. Они равно доступны как живописи, так и поэзии, однако с различными ограничениями.

XLIV

Подобно тому как, изображая тела, поэт означает их через движения, так он стремится и видимые свойства тел претворить в движения. Например, величину. Примеры. Высота дерева. Ширина пирамид. Величина змеи.

Список литературы

Альтман И. А. Лессинг и драма. М.: Искусство, 1939. 185 с.

Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 458 с.

Гриб В. Р. Избранные работы. М.: Художественная литература, 1956. 416 с.

Лессинг и современность: материалы науч. конф., посвящ. памяти Г. Э. Лессинга / под. ред. М. Лифшица. М.: Изобразительное искусство, 1981. 191 с.

Ипатова А. В. Лессинг в России: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1997. 20 с.

Перфильева З.Е. Осмысление творческого наследия Г. Э. Лессинга в России в XVIII—XX веках. URL: http://vestospu.ru/archive/2012/stat/perfil_2012_4.pdf (дата обращения: 12.12.2017).

Стадников Г. В. Г. Э. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество. Л.: ЛГУ, 1987. 99 с.

Фридлендер Г. М. Лессинг. Очерк творчества. М.; Л.: Гослитиздат, 1957. 240 с.

Вопросы для самоконтроля

1. Назовите принципы классификации видов искусства в трактате Г. Э. Лессинга «Лаокоон».
2. Обозначьте основные пункты полемики Г.Э.Лессинга с И.И.Винкельманом («Лаокоон»).
3. В чем видит Г.Э.Лессинг превосходство поэзии над живописью?
4. Каковы особенности живописного у Дж. Мильтона («Лаокоон»)?
5. Приведите примеры суждений Лессинга о современной литературе из «Гамбургской драматургии».
6. Приведите примеры суждений Лессинга о трагедии, комедии и мещанской драме из «Гамбургской драматургии».
7. За что Лессинг критикует П. Корнеля («Гамбургская драматургия»)?
8. Обозначьте основные направления критики классицизма и классицистического театра в «Гамбургской драматургии».

Дени Дидро

Дени Дидро *(Denis Diderot, 1713–1784)* – французский просветитель, философ, писатель, теоретик эстетики и литературы, критик. Основоположник буржуазной художественной критики, которая отстаивала демократические эстетические воззрения третьего сословия и осуществлялась, как правило, в форме непринужденной беседы по вопросам искусства. Создатель эстетической теории «просветительского реализма» («Прекрасное», 1751). Отвергает классицистическую эстетику, так как она лишена простоты и естественности, ибо апеллирует не к природе, а к ее искаженному образу. Заявляет, что прекрасным может быть только полезное и истинное. Задача искусства – воспитывать честных, добрых, отзывчивых людей, добродетельных граждан. Большое влияние на эстетические воззрения Д. Дидро оказали идеи английского философа-моралиста Э. Шефтсбери (добродетель как основное содержание искусства, принцип тождества прекрасного, добра и т.д.).

Как критик комментировал различные области искусства: литературу, театр, музыку и живопись. В знаменитых «Салонах» (отчеты о париж-

ских выставках за 1761–1781 гг.) дал глубокий социальный анализ и оценку современного искусства. Был автором девяти «Салонов», помещенных в газете с 1759 по 1781 г., все они написаны в виде писем немецкому просветителю Ф. М. Гримму. В «Салонах» сформулировал просветительскую программу в изобразительном искусстве. Критиковал манерность, жеманность, внешнее изящество искусства рококо («галантизма»), требовал «нравственных картин», рассматривал изобразительные искусства как средство воздействия на умы, сближал живопись и скульптуру с литературой.

Вопросам драматургии и театра посвящены работы «Беседы о „Побочном сыне“» (1757), «О драматической поэзии» (1758), «Парадокс об актере» (1773, изд. 1830 г.). Дидро признавал огромную воспитательную роль театра, отвергал нормативную эстетику классицизма, которая мешала проникновению в театр нового, актуального содержания, требовал реализма и правдивости. Основной сферой драматургии, по его мнению, должно стать изображение повседневной жизни частного человека. В трактате «О драматической поэзии» системно и последовательно представлена просветительская концепция драматического искусства. Обоснована и описана новая система драматургических жанров: «весёлая комедия» (изображает смешное и порочное), «серьёзная комедия» (изображает добродетель, герой – человек долга), «трагедия» (народные несчастья и гражданские катастроф). Главным жанром заявлена мещанская драма («семейная трагедия»), сочетающая черты серьёзной комедии и трагедии. Тематика мещанской драмы – жизнь буржуазной семьи, конфликты, происходящие в отношениях между членами семьи и представителями высшего сословия. В структуре мещанской драмы Дидро считал определяющими не характеры, а «положения». Русский критик Н. Г. Чернышевский позднее высоко оценил реформу Дидро, его стремление вывести на сцену вместо «героев и полководцев» обыкновенного человека, «такого, как мы все, в такой обстановке, в таких коллизиях, которые знакомы всем нам из собственного опыта». Дидро написал в новом жанре мещанской драмы пьесы «Побочный сын» (1757) и «Отец семейства» (1758), однако художественная практика не смогла адекватно воплотить его теоретические идеи.

Актуальны до наших дней суждения Дидро об искусстве актера. В «Парадоксе об актере» подчеркнут объективный характер искусства. Дидро выступает за актера, размышляющего, управляющего своими эмоциями, опирающегося на большой жизненный опыт, хорошо образованного, глубоко воспринимающего драматургический текст *(«Власть над нами принадлежит не тому, кто в экстазе, кто — вне себя: эта власть — привилегия того, кто владеет собой»)*.

В своих критических суждениях Дидро предстает как истинный просветитель, приверженец реалистической эстетики. Он особо отмечает идеологическую и воспитательную функции как искусства, так и критики.

Своеобразие стиля Дидро-критика заключается, во-первых, в сочетании «научной» и «поэтической» манеры: научная манера дает детальное рассмотрение технических приемов, поэтическая – «описывает картину со страстью, как жизненную драму или как спектакль»; во-вторых, в диалогической структуре текста. В своих трактатах он, как правило, обращается к гипотетическому собеседнику, создает атмосферу живой, доверительной беседы.

О драматической поэзии
Моему другу господину Гримму

(Текст цитируется по изданию: Дидро Д. О драматической поэзии / Д. Дидро Эстетика и литературная критика / пер. с франц. Р.И. Линцер; сост. Мих. Лифшица; ред. пер. М. Черневич; вступ. ст. В. Бахмутского; примечания Е. Сапрыкиной. М.: Худож. лит., 1980. С. 216–300.)

I. О ДРАМАТИЧЕСКИХ ЖАНРАХ

Когда один жанр уже существует, трудно вводить новый. <…> И если когда-нибудь у меня на то найдется досуг и мужество, я не откажусь от надежды создать драму, стоящую между серьезным жанром и трагедией.

II. О СЕРЬЕЗНОЙ КОМЕДИИ

Вот какова драматическая система во всем ее объеме. Веселая комедия, предмет которой – все смешное и порочное, серьезная комедия, предмет которой – добродетель и обязанности человека. Трагедия, предметом которой могли бы послужить наши домашние несчастия; трагедия, предмет которой – общественные катастрофы и несчастья великих мира сего.

Но кто же убедительно расскажет нам об обязанностях людей? Какими качествами должен обладать поэт, поставивший себе такую задачу?

Он должен быть философом, должен заглянуть в самого себя, увидеть там человеческую природу, глубоко изучить общественные сословия, хорошо узнать их назначение и вес, их невыгоды и преимущества. <…> Все возражения против этого жанра доказывают только одно: что им трудно овладеть, что это не детская забава и что он требует больше искусства, знаний, серьезности и силы ума, чем имеется обычно у тех, кто посвящает себя театру.

Чтобы правильно судить о произведении, не нужно сравнивать его с другим произведением. Именно эту ошибку сделал один из первых наших критиков. Он сказал: «У древних не было оперы, следовательно, опера – дурной жанр». Будь он более осторожен или более образован, он мог бы сказать: «У древних была лишь опера, следовательно, наша трагедия не хороша». Будь он лучшим мыслителем, он не сделал бы ни того, ни другого заключения. Нет ли признанных образцов, есть ли они – не важно. Есть правила, предшествовавшие всему, и поэтическое мышление, существовавшее тогда, когда не было еще ни одного поэта; иначе как бы судили о первой поэме? Была ли она хороша, потому что понравилась? Или понравилась, потому что была хороша? <…> Окинем взглядом составные части драматического произведения и подумаем. По сюжету ли нужно судить о нем? В нравственном, серьезном жанре сюжет не менее важен, чем в веселой комедии, и трактуется он здесь более правдиво. По характерам ли? Здесь они могут быть так же разнообразны и оригинальны, а поэт должен рисовать их еще более ярко. По страстям ли? Здесь они проявятся с тем большей силой, чем больше интереса вызывает пьеса. По стилю? Здесь он будет напряженнее, значительнее, воз-

вышеннее, сильнее и сможет лучше передавать то, что называем мы чувствами, — качество, без которого ни один стиль не доходит до сердца. Быть может, по отсутствию смешного? Но разве безрассудные поступки и речи, продиктованные плохо понятым интересом или же порывом страсти, не являются истинно смешным в людях и в жизни? <…>удававшийся мне способ принять решение, к которому я прибегаю всякий раз, когда привычка или новизна делают суждение мое неуверенным (ибо и та и другая производят одинаковое действие), состоит в том, чтобы, охватив мыслью предметы, перенести их из природы на полотно и изучать их на таком расстоянии, когда они не слишком близки и не слишком далеки от меня.

Применим здесь это средство. Возьмем две комедии, одну в серьезном стиле, другую в веселом. Образуем из них, сцена за сценой, две картинные галереи и посмотрим, в какой останемся мы дольше и охотнее, где испытаем мы ощущения более сильные и сладостные и куда захотим мы скорее вернуться.

Итак, я повторяю: нравственность, нравственность. Она трогает нас более задушевно и сладостно, чем то, что возбуждает наше презрение и смех. Поэт, ты тонок и чувствителен? Коснись этой струны, и ты услышишь, как зазвучит или дрогнет она во всех душах. <…> Поэт, романист, актер идут к сердцу обходным путем и тем сильнее и вернее поражают душу, чем больше она открывается сама и поддается удару. Горести, которыми они трогают меня, вымышлены, – согласен, но все же они меня трогают. <…> Есть ли искусство более губительное, чем то, которое могло бы сделать меня сообщником порочного человека? Но, вместе с тем, что может быть драгоценнее искусства, которое незаметно связывает меня с судьбой честного человека, вырывает меня из спокойного и приятного состояния, которым я наслаждался, чтобы повести меня за собой и увлечь в трущобы, где он ютился, приобщить ко всем злоключениям, которыми поэту угодно было испытывать его твердость? О, каким было бы благом для людей, если бы все подражательные искусства задались общей целью и выступили однажды с законами, повелевающими нам любить добродетель и ненавидеть порок! Философ должен призвать их к этому, он должен обратиться к поэту, к художнику, к музыканту и

крикнуть им с силой: «Гении, зачем одарило вас небо?» Если они услышат его, то вскоре картины разврата исчезнут со стен наших дворцов, наши голоса не будут уже орудием преступления, а вкус и нравы от этого выиграют. Неужели действительно думают, что изображение слепых супругов, которые стремятся друг к другу и в преклонном возрасте, которые со слезами нежности, увлажнившими их веки, сжимают друг другу руки, ласкают друг друга, можно сказать, на краю могилы, не потребовало бы того же таланта и не возбудило бы большего интереса, чем зрелище страстных наслаждений, опьянявших неопытные их чувства в юности?

III. О ТИПЕ МОРАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Иногда я думал, что на театре нужно бы обсуждать важнейшие вопросы морали, но так, чтобы это не вредило бурному и стремительному ходу драматического действия. <…>Не слова хочу я унести из театра, а впечатления. Тот, кто объявит драму, из которой будут вспоминать только отдельные мысли, произведением посредственным, редко ошибется. Превосходен тот автор, чье воздействие живет во мне долго.

О драматические поэты! Истинное одобрение, к которому вы должны стремиться, заключается не в тех рукоплесканиях, что разражаются внезапно, после блестящего стиха, а в том глубоком вздохе, что вырывается из души после невольного и долгого молчания и облегчает ее. Есть впечатление еще более могучее, и вы породите его, если созданы для своего искусства и чувствуете всю его волшебную силу: это власть поэзии над всем народом. Тогда смятение, неуверенность, растерянность и колебания воцарятся в умах и ваши зрители будут подобны тем, кто при сотрясении земного шара видят, как дрожат стены домов, и чувствуют, как почва ускользает из—под ног. <…>

V. О ДРАМАХ ПРОСТЫХ И СЛОЖНЫХ

Что касается меня, то я больше ценю страсть или характер, который раскрывается постепенно и лишь под конец проявляется во всей своей мощи, чем те сочетания событий, из которых образуется ткань пьесы, где одинаково водят за нос и действующих лиц, и зрителей. Мне кажет-

ся, что хороший вкус их презирает, а сильные эффекты с ними не вяжутся. Это, однако же, называют у нас движением. Древние об этом думали иначе. Простое построение, действие, взятое в момент, наиболее близкий к его развязке, дабы все было в напряжении; катастрофа, неминуемо надвигающаяся и все время отдаляемая каким-нибудь простым и правдоподобным обстоятельством; выразительные речи, сильные страсти; картины; один—два четко обрисованных характера — вот все их средства. Софоклу не нужно было больше, чтобы свести всех с ума. Тот, кто не любит читать древних, никогда не узнает, сколь многим наш Расин обязан старому Гомеру.

Не замечали ли вы, подобно мне, что, как бы ни была сложна пьеса, почти все пересказывают ее содержание после первого же представления? Легко запоминаются события, а не рассуждения, и стоит лишь узнать события, как сложная пьеса теряет свой эффект. <…> Середины нет: всегда теряешь с одной стороны то, что выигрываешь с другой. Если вы добьетесь интереса и стремительности в развитии фабулы, умножив количество событий, у вас не будет речей; у ваших персонажей не хватит времени разговаривать; они будут действовать вместо того, чтобы рассуждать. Я говорю об этом по опыту.

IX. О СОБЫТИЯХ

Если поэт одарен воображением и доволен своим эскизом, он начнет развивать его, он увидит, какое множество событий при этом возникает, и тогда его будет затруднять разве лишь выбор между ними.

Пусть будет он разборчив, если сюжет его серьезен. Сейчас публика не потерпит, чтобы отец звоном колокольчика обращал в бегство педанта или чтобы муж прятался под столом, желая сам убедиться, о чем разговаривают с его женой. Все это приемы фарса.

Да будет поэт требователен в выборе событий и воздержан, когда вводит их в действие; пусть соразмерит их со значительностью сюжета и установит между ними почти необходимую связь.

«Чем темнее и сокровенней пути, которыми совершается воля богов над людьми, тем больше трепещу я за их участь».

Согласен. Но я должен не сомневаться, что такова была воля богов, а не поэта.

Трагедия требует значительности приемов, комедия – тонкости. <…> Старик, тщеславный до глупости, меняет мещанское имя Арнольф на имя г. де ла Суш; эта искусная уловка ляжет в основу всей интриги и приведет к развязке простейшим и неожиданным способом; тогда-то они закричат: «Превосходно!» – и будут правы. Но если без всякого правдоподобия пять или шесть раз кряду им покажут того же Арнольфа, ставшего наперсником своего соперника и одураченного своей воспитанницей, они скажут, от Горация переходя к Агнессе и от Агнессы возвращаясь к Горацию: «Какая же это драма! Это сказка». И если нет у вас ума, веселости и гения Мольера, вас обвинят в недостатке изобретательности и будут повторять: «Детские сказки!»

Если у вас мало событий, то и действующих лиц должно быть мало. Не вводите лишних персонажей, и пусть невидимые нити связывают все события.

Никогда не протягивайте нити впустую. Занимая меня путаницей, которая так и не разрешится, вы только отвлекаете мое внимание.

X. О ПЛАНЕ ТРАГЕДИИ И ПЛАНЕ КОМЕДИИ

Как трудно составить план, не вызывающий никаких возражений! Да и бывает ли такой план? Чем он будет сложнее, тем менее будет правдив. Спрашивается, что же труднее – составить план комедии или план трагедии? Существуют три положения: история, где факты даны; трагедия, где поэт прибавляет к истории то, чем мнит повысить ее интерес; комедия, где поэт выдумывает все. Отсюда можно заключить, что автор комедии является поэтом по преимуществу. Он создает. Он является в своей области тем, чем всемогущее существо является в природе. Он творит, он вызывает из небытия; в природе мы встречаем лишь цепь следствий, причины которых нам неизвестны; в противоположность этому, ход драматического произведения всегда ясен; а если поэт и прячет какие-нибудь пружины своего произведения, чтоб нас подзадорить, все же он оставляет немало пружин на виду, чтобы удовлетворить наше любопытство.

«Но раз комедия во всех своих частях является лишь подражанием природе, то нет ли у поэта образца, с которым он должен сверяться, даже когда составляет план?»

Несомненно.

«Что же это за образец?»

Прежде чем ответить, я спрошу: что такое план?

«План — это чудесная история, построенная согласно правилам драматического жанра; история, частично вымышленная автором трагедии и целиком вымышленная автором комедии».

Прекрасно. Что же является основой драматического искусства?

«Искусство истории».

Ничто не может быть вернее. Поэзию сравнивали с живописью и правильно делали; но более полезным и богатым истинами было бы сравнение поэзии с историей.

Тогда можно было бы составить четкое представление о правдивом, правдоподобном и возможном и установить ясное и точное понятие чудесного – термин, общий всем жанрам поэзии, смысл которого мало кто из поэтов в состоянии определить.

Не все исторические события пригодны для создания трагедии; так же не всякое домашнее событие может служить сюжетом для комедии. Древние ограничивали трагический жанр семействами Алкмеона, Эдипа, Ореста, Мелеагра, Фиеста, Телефа, Геракла.

Гораций не хочет, чтобы на сцену выводили персонаж, который вынимает живого ребенка из чрева Ламии. Если показать зрителю что—либо подобное, он не сможет ни поверить в возможность этого, ни перенести такое зрелище. Но где та грань, за которой кончается нелепость события и начинается правдоподобие? Как почувствует поэт, на что он может осмелиться?

Иногда случается, что в естественный ход вещей вплетаются необычайные события. Именно это положение отличает чудесное от сверхъестественного. Редкие случаи — чудесны; случай, в природе невозможные, – сверхъестественны: драматическое искусство отвергает все сверхъестественное.

Если бы природа никогда не сочетала события необычайным способом, то все, что задумал бы поэт вне простого и холодного однообразия повседневности, казалось бы невероятным. Но это не так. Что же делает поэт? Либо пользуется этими необычными сочетаниями, либо придумывает подобные же. Но в то время как в природе связь событий нередко ускользает от нас и мы, не зная всей их совокупности, видим в фактах лишь роковое совпадение, поэт хочет, чтобы во всем его произведении царила видимая и осязаемая связь; таким образом, он менее правдив, но более правдоподобен, чем историк. <…> Дело в том, что известная доля, заимствованная автором трагедии у истории, заставляет нас и вымысел принимать как историческую правду. Реальные события сообщают правдоподобие и вымышленным. Но автору комедии ничего не дано: следовательно, ему менее дозволено опираться на одновременность событий. Кроме того, в трагедии необходимы рок или воля богов, так пугающая людей, чья участь отдана во власть высших существ, от которых нельзя укрыться, чья рука преследует и настигает людей в минуты полной безмятежности. Нет ничего трогательнее зрелища человека, помимо своей воли ставшего виновным и несчастным. В комедии — люди должны играть ту роль, которую в трагедии исполняют боги. Рок и коварство — вот основа драматического интереса в одном и в другом жанре. «А что такое романические прикрасы, в которых упрекают некоторые наши пьесы?»

Произведение будет романическим, если чудесное порождено одновременностью событий; если в пьесе действуют боги или слишком коварные либо слишком добрые люди, если события и характеры слишком отличаются от того, что показывает нам опыт или история и, особенно, если связь событий слишком сложна и необычна.

Отсюда можно заключить, что роман, из которого нельзя сделать хорошей драмы, не будет вследствие этого плох; но что нет ни одной хорошей драмы, из которой нельзя было бы сделать превосходный роман. Оба эти поэтических жанра различны по своим законам.

Иллюзия – их общая цель. Но от чего зависит иллюзия? От обстоятельств. Обстоятельства облегчают или затрудняют ее создание.

Позвольте мне на мгновение заговорить языком геометров. Всем известно, что они называют уравнением. Иллюзия находится по одну сторону. Это постоянная величина, равная сумме положительных и отрицательных членов, число и комбинация которых могут меняться бесконечно, но чья общая значимость неизменна. Положительные члены представляют обстоятельства заурядные, отрицательные – обстоятельства необычайные. Они должны уравновешивать друг друга.

Иллюзия не произвольна. Тот, кто скажет: я хочу создать себе иллюзию, – подобен тому, кто сказал бы: у меня есть жизненный опыт, но я не собираюсь с ним считаться.

Когда я говорю, что иллюзия – величина постоянная, это относится к одному человеку, рассуждающему о разных произведениях, а не к разным людям. Быть может, на всем земном шаре нет двух индивидуумов, пользующихся одинаковой мерой достоверности, и все же поэт обречен создавать иллюзию равно для всех! Поэт играет на разуме и опыте образованного человека, как воспитательница играет на недомыслии ребенка. Хорошая поэма – это сказка, достойная служить здравомыслящим людям.

Романист располагает временем и пространством, которых нет у драматического поэта: по справедливости я с меньшим уважением отнесусь к роману, чем к пьесе. К тому же не существует трудности, которой романист не мог бы обойти. Он скажет: «Нежный туман сна не столь сладостно обволакивает отяжелевшие веки и усталые члены удрученного человека, как льстивые речи богини, которые прокрадывались в сердце Ментора, стремясь очаровать его; но богиня все время чувствовала какую-то силу, которая отталкивала все ее попытки и издевалась над ее чарами. Подобно обрывистой скале, скрывающей свое чело в тучах и смеющейся над яростью ветров, Ментор упорствовал в своих мудрых замыслах, предоставляя Калипсо наступать на него. Временами он даже позволял ей надеяться, что ее вопросы смущают его и что ей удастся вырвать правду из глубины его сердца. Но в тот момент, когда она думала уже удовлетворить свое любопытство, надежды ее гибли. То, что – мнилось ей – она держала уже в руках, внезапно исчезало; а краткий ответ Ментора вновь повергал ее в сомнения». Вот романист и спасен. Но ка-

кую бы трудность ни представлял этот разговор, автор драматического произведения должен либо перевернуть вверх дном весь свой план, либо преодолеть эту трудность. Большая разница – описать эффект или произвести его!

У древних были трагедии, целиком вымышленные поэтами. История не предоставляла даже имен персонажей. Что нужды в том, если поэт не преступает точную меру чудесного? <…> Семейная трагедия соединила бы в себе трудности двух жанров: необходимость произвести эффект, присущий героической трагедии, и построить весь план на вымысле, как в комедии.

Не раз я спрашивал себя, можно ли семейную трагедию писать в стихах, и, сам толком не зная почему, отвечал: нет. Однако обычная комедия пишется в стихах; героическая трагедия пишется в стихах. Чего только нельзя писать в стихах! Но быть может, серьезный жанр требует особого стиля, мне неизвестного? Или же правдивость сюжета и напряженность интереса отвергают симметрически расположенную речь, а общественное положение действующих лиц слишком близко к нашему, чтобы подчиниться стройной гармонии? <…> Воображение! Без этого качества нельзя быть ни поэтом, ни философом, ни умным человеком, ни мыслящим существом, ни просто человеком.

«Что же такое воображение? Не скажете ли вы мне?»

О друг мой, какую ловушку вы ставите тому, кто задумал побеседовать с вами о драматическом искусстве! Если он начнет философствовать, прощай его тема!

Воображение — это способность вызывать образы. Человек, начисто лишенный этой способности, был бы тупицей, чья умственная деятельность сводилась бы к тому, чтоб произносить звуки, сочетать которые он научился еще в детстве, и механически применять их во всех случаях жизни.

Таков печальный удел народа, а иногда и философа. Когда стремительность разговора увлекает его и не оставляет ему времени связывать слова с образами, он только и делает, что вспоминает звуки и произносит их, располагая в известном порядке. О, как еще автоматически мыслит даже тот, кто мыслит больше других.

XI. ОБ ИНТЕРЕСЕ

О сочинители общих правил, как плохо вы знаете искусство, как мало в вас того гения, что создал образцы, послужившие основой для ваших правил, которые он волен нарушать, когда ему вздумается!

Пусть найдут в моих мыслях сколько угодно парадоксов, но я буду упорно верить, что на один случай, где уместно скрыть от зрителя какое-нибудь важное событие, пока оно еще не случилось, приходится множество таких, где интерес требует обратного. <…> Поэт готовит мне своей скрытностью миг изумления; своим доверием он обрек бы меня на длительную тревогу.

Не более мгновения я буду жалеть того, кто поражен и сломлен в одно мгновение. Но что станет со мной, если удар медлит, если я вижу, как гроза собирается над моей головой или над головой другого и нависает надолго?

Почему некоторые монологи производят столь сильный эффект? Потому что они посвящают меня в тайные замыслы героя, и посвящение это захватывает меня в момент страха или надежды.

Если положение персонажей неизвестно, зритель заинтересован в действии не больше, чем сами персонажи; но интерес для зрителя удвоится, если он достаточно осведомлен и понимает, как изменились бы поступки и речи персонажей, когда бы те знали друг друга. Только таким путем вы заставите меня страстно ожидать того, что с ними станет, когда они смогут сравнить свое действительное положение с тем, как они поступали или хотели поступить.

Пусть зритель будет посвящен во все, а персонажи, если это возможно, друг друга не знают; пусть, удовлетворенный происходящим, я буду жадно ждать дальнейшего; пусть один персонаж вызывает у меня желание ознакомиться с другими; пусть влекут меня за собой события; пусть сцены будут стремительны; пусть заключают они лишь то, что необходимо для действия, – и тогда я заинтересуюсь.

Впрочем, чем больше я размышляю о драматическом искусстве, тем больше досадую на тех, кто о нем писал. Их работы – это сплетение частных законов, из которых создают всеобщие заповеди. Увидев, что некоторые события производят сильный эффект, они немедленно вменяют

поэту в обязанность применять те же средства для достижения того же эффекта, тогда как, присмотревшись поближе, они могли бы обнаружить, что часто еще более сильный эффект вызывается совсем противоположными средствами. Таким образом искусство перегружают правилами; и авторы, рабски подчиняясь им, иногда дают себе немало труда, чтобы писать хуже.

Если бы поняли, что, хотя драматическое произведение и создано для представления, все же автор и актер должны забывать о зрителе и весь интерес сосредоточить на персонажах, мы не читали бы так часто в поэтиках: если вы сделаете то или это, вы так или этак подействуете на зрителя. Наоборот, мы бы читали там: если вы сделаете то или это, вот что произойдет с вашими персонажами.

Пишущие о драматическом искусстве подобны человеку, который, изыскивая способы внести смуту в семью, вместо того чтобы придумывать эти способы применительно к данной семье, стал бы придумывать их применительно к тому, что скажут соседи. Э! да оставьте вы соседей! Терзайте своих героев и будьте уверены, что они не испытают ни одной горести, которой не разделили бы зрители.

Следуя другим образцам, предписали бы другие законы и, быть может, сказали бы: пусть ваша развязка будет известна, пусть будет известна с самого начала, пусть зрителя не отпускает ни на минуту ожидание того луча, что осветит всем персонажам их поступки и положение.

Хотя и важно сосредоточить интерес драмы к ее концу, – все же этот прием кажется мне не более законным, чем обратный.

Неизвестность и неуверенность вызывают и поддерживают любопытство зрителя; но только вещи известные и постоянно ожидаемые волнуют его и возбуждают. Это верное средство – все время держать его под угрозой катастрофы.

Если вместо того, чтобы заниматься своими персонажами и предоставить зрителя самому себе, поэт прервет действие пьесы и спустится в партер, он искалечит свой план. Он уподобится художникам, которые, вместо того чтобы стараться наиболее точно воспроизвести природу, забывают о ней, думая лишь о средствах искусства, и заботятся не о том, чтобы показать мне природу такой, как она есть и какой они ее

видят, а о том, чтобы распоряжаться ею применительно к общим техническим приемам.

XIII. О ХАРАКТЕРАХ

Если план произведения составлен хорошо, если поэт хорошо выбрал первый момент, если он вошел в самую суть действия, если он хорошо обрисовал характеры, как же ему не иметь успеха? Но характеры определяются положениями.

План драмы может быть составлен, и хорошо составлен, но поэт еще ничего не знает о характерах, которыми он наделит своих персонажей. Каждодневно одни и те же события случаются с людьми разных характеров. Тот, кто приносит в жертву свою дочь, может быть честолюбивым, слабым или жестоким. Тот, кто потерял деньги, может быть бедным или богатым. Тот, кто боится за свою возлюбленную, может быть мещанином или героем, нежным или ревнивым, принцем или слугой.

Характеры обрисованы хорошо, если они способствуют тому, что положения становятся более сложными и необычными. Подумайте, ведь те двадцать четыре часа, что предстоят вашим персонажам, — самые бурные, самые мучительные часы их жизни. Держите их в величайшем напряжении. Пусть положения ваши будут трудны, сталкивайте их с характерами, сталкивайте между собой интересы. Пусть никто из ваших персонажей не стремится к своей цели, не встречаясь с замыслами другого; пусть каждый будет по-своему заинтересован в событии, занимающем всех.

Истинный контраст – это контраст между характерами и положениями, это контраст интересов. <…> Вот единственные контрасты, которые мне нравятся. Впрочем, существуют три разновидности контраста характеров. Контраст добродетели и порока. Если один персонаж скуп, другой может контрастировать с ним бережливостью или расточительностью. Причем контраст добродетели и порока может быть подлинным или мнимым. Последнему я не могу подыскать примера; впрочем, я мало знаю театр. Мне кажется, что в веселой комедии он дал бы довольно приятный эффект, но не больше одного раза. Первая же пьеса исчерпает этот характер. Мне бы хотелось увидеть человека, который в действи-

тельности не имеет, а лишь прикидывается, что имеет характер, противоположный другому. Такой характер был бы оригинален; нов ли он, не знаю.

Сделаем вывод, что существует лишь один довод в пользу контраста характеров и множество в пользу их различия.

Но почитайте любую поэтику; ни слова вы не найдете о контрастах. Мне кажется, и с этим законом дело обстоит так же, как со многими другими; его вывели на основании какого-нибудь оригинального произведения, где заметили большой эффект, вызванный контрастом, и заявили: здесь контраст написан хорошо, следовательно, нельзя хорошо писать без контраста. Вот логика большинства тех, кто смеет указывать границы искусству, которым они никогда не занимались. А также неопытных критиков, которые судят нас, опираясь на эти авторитеты.

XVI. О СЦЕНАХ

После того как автор наделил своих персонажей наиболее подходящими характерами, то есть характерами, наиболее противоречащими положениям, тогда, я думаю, если у него есть хоть капля воображения, он не замедлит создать их образы. То же постоянно происходит с нами по отношению к людям, о которых мы много слышали. Не знаю, есть ли какая-нибудь связь между физиономией и поступками людей, но я знаю, что, чуть только чьи-нибудь страсти, слова, поступки становятся нам известны, мы тотчас же воображаем лицо, к которому их относим, а случись нам встретить человека, не похожего на созданный нами образ, мы готовы сказать, что не узнаем его, хотя бы видели его в первый раз. Каждый художник, каждый поэт должен быть физиономистом.

Эти образы, созданные на основе характеров, будут в свою очередь влиять на речи, на развитие сцен, особенно если поэт о них думает, видит их, держит их в своей памяти и замечает в них изменения. <…> Персонаж всегда будет живым и выразительным, если его действия непосредственно связаны с положением тех, кого застает он на сцене.

Наделите своих персонажей физиономиями; но пусть они принадлежат им, а не актерам. Актер должен подходить к роли, а не роль к акте-

ру. Пусть никогда не говорят о вас, что, вместо того чтобы выводить характеры из положений, вы подгоняете свои положения к характеру и таланту актера.

Не удивляет ли вас, друг мой, что и древние иногда не были чужды этой слабости? В те времена венчали лаврами и поэта и актера. А если был актер, любимый публикой, то дружественно настроенный автор включал в драму эпизод, который ее обычно портил, но зато выводил на сцену обожаемого актера.

Сложными я называю такие сцены, где несколько персонажей стремятся к одной цели, а остальные – к другой или к той же самой, но по-своему.

В простых сценах диалог идет не прерываясь. Сложные сцены построены либо на речи, либо на пантомиме и речи, либо целиком на пантомиме.

Если в сцене есть и речь и пантомима, слова вводятся в промежутках между пантомимами и действие идет не сбиваясь. Но требуется искусство, чтобы наладить такое переплетение.

XV. ОБ АНТРАКТАХ

Антрактом называется время, отделяющее один акт от другого. Время это различно; но поскольку действие не останавливается, нужно, чтобы движение продолжалось за сценой, как только оно прекращается на сцене. Ни остановки, ни перерыва. <… >

Задача поэта будет решена, если он оставит меня в ожидании важных событий и если действие, заполняющее антракт, возбуждает моё любопытство и усиливает впечатление, к которому я готовлюсь. Ибо дело не в том, чтобы вызвать в душе моей разнообразные волнения, а в том, чтобы сохранить в ней господствующее, расширяя его непрестанно. Это дротик, который нужно вонзить целиком, от острия до другого конца; такого эффекта не добьётся сложная пьеса, разве что все события, сосредоточенные на одном персонаже, не свалят его с ног и не раздавят своей тяжестью. Тогда персонаж этот – поистине в драматическом положении. Он жалок и пассивен, он говорит, а другие действуют.

Часто во время антракта или в ходе пьесы возникают события, которые поэт скрывает от зрителей и которые предполагают какие-то отношения между персонажами, происходящие внутри дома. Я не требую, чтобы он писал и отделывал эти сцены также тщательно, как если бы я должен был их услышать. Но если бы он хотя бы набросал их эскиз, сюжет и характеры пьесы были бы законченнее; а если бы он показал эскиз этот актёру, тот утвердился бы в понимании своей роли и в живости игры. <… >

Если автор хорошо обдумал сюжет и хорошо распределил действие, он может дать название каждому акту, и так же, как в эпической поэме говорят: сошествие в ад, погребальные игры, клятва воинов, появление тени, – в драматической говорили бы: акт подозрений, акт неистовств, акт узнавания или жертвоприношения. Удивляюсь, как не додумались до этого древние, это совершенно в их вкусе. Если бы они называли свои акты, они бы оказали большую услугу нашим современникам, которые не преминули бы воспользоваться примером, а раз характер акта указан, автор обязан был его соблюдать.

XXII. ОБ АВТОРАХ И КРИТИКАХ

Путешественники рассказывают о неких дикарях, которые каждого проходящего осыпают отравленными стрелами. Так выглядят наши критики.

Это сравнение кажется вам преувеличенным? Согласитесь по крайней мере с тем, что они очень похожи на пустынника, который жил в долине, со всех сторон окруженной холмами. Это замкнутое пространство было его вселенной. Поворачиваясь на одном месте, обводя взглядом свой узкий горизонт, он восклицал: я знаю все, я все видел. Но однажды, искушенный желанием отправиться в путь и приблизиться к предметам, ускользавшим от его взора, он взобрался на вершину холма. Каково же было его изумление, когда он увидел необъятное пространство, раскинувшееся перед ним? И вот он уже говорит по-другому: я не знаю ничего, я ничего не видел.

Я сказал, что критики подобны этому человеку, я ошибся – они сидят в своем шалаше и никогда не меняют высокого мнения о самих себе.

Роль автора довольно бесполезна; это роль человека, полагающего, что он может давать уроки обществу. А роль критика? Она еще более бесполезна; это роль человека, полагающего, что он может давать уроки тому, кто мнит себя способным давать их обществу.

Автор говорит: господа, слушайте меня, ибо я ваш учитель. А критик: меня, господа, нужно слушать, ибо я учитель ваших учителей.

Что же до публики, – она решает сама. Если работа автора написана плохо, она издевается над ней так же, как над рассуждениями критика, если они ложны.

Критик тогда восклицает: «О времена! О нравы! Хороший вкус утрачен!» Вот он и утешился.

Автор, со своей стороны, обвиняет зрителей, актеров и во всем усматривает козни врагов. Он взывает к друзьям; он читал им пьесу, прежде чем отдать ее в театр: она должна была иметь огромный успех. Но ваши ослепленные или слишком слабодушные друзья не решились сказать вам, что в ней нет ни стройности, ни характеров, ни стиля, а публика, поверьте мне, никогда не ошибается. Ваша пьеса провалилась потому, что она плоха.

«Но разве не колебался успех «Мизантропа»?»

Верно. О, как сладко после неудачи утешаться таким примером! Если суждено мне подняться на сцену и быть освистанным, я обязательно вспомню о нем.

Критика совсем по-разному обращается с живыми и мертвыми. Автор умер? Она старается выставить на вид его достоинства и смягчить недостатки. Он жив? Тогда все наоборот: недостатки она выставляет на вид, а о достоинствах забывает. В этом есть известный смысл: живых еще можно исправить, мертвецы же безнадежны.

Но все же самым строгим цензором произведения является автор. Сколько он работает над самим собой! Он-то знает, где кроется недостаток! Почти всегда не там, куда указывает перст критика. Это часто напоминает мне слова философа: «Они дурно говорят обо мне? Ах! если бы они меня знали так, как я себя знаю!..»

Древние авторы и критики начинали с того, что учились; они вступали на литературное поприще, лишь пройдя школу философии. Сколько

времени автор хранил произведение, прежде чем показать его публике! Отсюда эта точность, плод добрых советов, отделки и времени!

Мы слишком торопимся печатать свои произведения и, возможно, бываем недостаточно просвещенные и недостаточно добродетельны, когда беремся за перо.

Если вся нравственная система развращена, вкус неизбежно становится ложным.

Истина и добродетель – подруги искусств. Хотите быть автором? Хотите быть критиком? Станьте сначала добродетельным человеком. Чего ждать от того, кто неспособен глубоко переживать? А что же даст мне глубокие переживания, как не истина и добродетель – наиболее могущественные силы природы?

Если меня убедят, что человек скуп, я с трудом поверю, что он может создать что-нибудь великое. От этого порока мельчает ум и опустошается сердце. Для скупца народные бедствия ничто. Порой он им радуется. Он черств. Как может он подняться до подлинного величия? Не разгибаясь сидит он над денежным сундуком. Он презирает бег времени и быстротечность жизни. Он замкнулся в себе и чужд благотворительности. Счастье ближнего в его глазах ничто рядом с кусочком желтого металла. Никогда не знал он радости — подать тому, кто нуждается, утешить того, кто страждет, плакать с тем, кто плачет. Он плохой отец, плохой сын, плохой друг, плохой гражданин. Чтоб извинить свой порок перед самим собой, он создал философию, которая все обязанности приносит в жертву его страсти. Если он захочет изобразить сострадание, щедрость, гостеприимство, любовь к родине, к человечеству, где найдет он нужные краски? В глубине души он считает все эти качества лишь причудами и безумством.

После скупца, все приемы которого мелки и низменны и который не решится даже на крупное преступление во имя денег, – наиболее ограниченным среди талантливых людей, наиболее способным ко злу, наименее затронутым истиной, добром и красотой является суевер. После суевера – лицемер. У суевера неясное зрение, у лицемера – лживое сердце.

Если у вас хорошие задатки, если природа одарила вас честным умом и чувствительным сердцем, бегите на время от общества, познайте самого себя. Как может инструмент правильно передать мелодию, если он расстроен? Составьте себе точные представления о жизни, согласуйте свое поведение с долгом, станьте добродетельным человеком – и поверьте, что работа и время, затраченные на человека, не пропадут даром для автора. Моральное совершенство, которого достигнут ваш характер и ваше поведение, бросит отблеск величия и справедливости на все, что вы напишете. Если вам нужно нарисовать порок, подумайте, как враждебен он всей природе и общественному и личному счастью, – и вы нарисуете его с силой. Если же речь идет о добродетели, то как сможете вы внушить другим любовь к ней, если не вдохновитесь ею сами? Вернувшись опять к людям, прислушивайтесь к тем, кто хорошо говорит, и почаще беседуйте с самим собой.

Друг мой, вы знаете Ариста, от него я узнал то, что сейчас расскажу вам. Ему было тогда сорок лет. С особым рвением он отдавался занятиям философией. Его прозвали философом, потому что он был чужд честолюбию, обладал честной душой и зависть никогда не смущала ее покой и кротость. Впрочем, при его степенной осанке, строгих нравах, суровой и простой речи, ему, пожалуй, не хватало лишь одного – плаща древнего философа; ибо он был беден и доволен своей бедностью.

Однажды, когда он задумал провести несколько часов с друзьями и побеседовать о литературе или морали, ибо он не любил говорить о делах общественных, они не пришли, и он решил погулять в одиночестве.

Он редко посещал места людных сборищ. Уединенные уголки нравились ему больше. Он шел, отдавшись своим мыслям, и вот что он говорил сам себе:

Мне сорок лет. Я многому учился; меня называют философом. Однако если бы кто-нибудь спросил меня сейчас: Арист, что такое истина, добро, красота, – был бы у меня готов ответ? Нет. Как, Арист, вы не знаете, что такое истина, добро, красота, и вы позволяете, чтобы вас называли философом!

После раздумья о суетности восхвалений, расточаемых без смысла и принимаемых без стыда, он принялся искать первоисточник основных идей нашего поведения и взглядов; и вот как рассуждал он сам с собой:

Едва ли во всем человеческом роде найдутся две личности, хоть сколько-нибудь схожие между собой. Общая организация, чувства, внешний вид, внутренние органы – различны. Волокна, мышцы, твердые и жидкие вещества – различны. Ум, воображение, память, идеи, истины, предрассудки, пища, занятия, знания, положение, воспитание, вкусы, богатство, таланты – различны. Обстановка, климат, нравы, законы, привычки, обычаи, правительства, религии – различны. Как же может случиться, чтобы два человека обладали одинаковым вкусом или одинаковыми представлениями об истине, добре и красоте? Разницы в образе жизни и разнообразия событий достаточно, чтобы внести различие и в наши взгляды. Это еще не все. Даже у отдельного человека все находится в вечном движении, возьмем ли мы физическую или моральную сторону; печали сменяются наслаждением, наслаждения печалью, здоровье болезнью, болезнь здоровьем. Только благодаря памяти мы остаемся той же личностью и для других, и для самих себя. Быть может, теперь в моем теле не осталось ни одной молекулы, находившейся в нем при рождении. Мне неизвестен срок моего существования, но когда настанет час предать земле мое тело, в нем не останется, быть может, ни одной из нынешних его молекул. Душа в различные периоды жизни равна себе не больше, чем тело. Я лепетал в младенчестве; мне кажется, сейчас я размышляю; но вместе с размышлениями идет время, и вот я возвращаюсь к лепету. Таков удел мой и всех людей. Как же может случиться, чтобы хоть один из нас на всем протяжении своей жизни сохранил неизменный вкус и неизменный взгляд на истину, добро и красоту? Одних только потрясений, вызванных горем или людской злобой, достаточно, чтоб изменить наши взгляды. <…>

Никто не судит и не может судить одинаково верно во всех областях об истине, добре и красоте. Нет, и считать, что человек со вкусом – лишь тот, кто носит в себе самом идеальный образ всех совершенств, значит гнаться за призраком.

Но что я буду делать, когда обрету этот идеальный образ, согласный с моим званием философа, раз уж вздумали так называть меня? То же, что художники и скульпторы делали со своим. Я буду изменять его смотря по обстоятельствам. Вот второе занятие, которому нужно отдаться.

Занятия сгибают стан литератора. Упражнения укрепляют походку и поднимают голову солдата. Привычка носить тяжести искривляет поясницу грузчика. Беременная женщина откидывает голову назад. Горбун иначе двигает конечностями, чем стройный человек. Вот те наблюдения, которые, умножаясь до бесконечности, формируют ваятеля, учат его изменять, усиливать, ослаблять, уродовать свой идеальный образ и приводить его из состояния естественного в такое состояние, которое нужно художнику.

Изучение страстей, нравов, характеров, обычаев научит художника, живописующего людей, изменять свой образ и превращать его из человека вообще в человека доброго или злого, спокойного или разгневанного.

Так из одного призрака возникнет бесконечное разнообразие представлений, которые заполнят сцену и полотно. Кто это – поэт? Поэт, который творит? Что он творит, сатиру или гимн? Если сатиру, взор его будет суров, голова втянута в плечи, рот закрыт, зубы сжаты, дыхание прерывисто и глухо: это одержимый. Он пишет гимн? Голова будет вскинута, рот полуоткрыт, глаза обращены к небу, он в упоении, в экстазе, он задыхается: это энтузиаст. А радость обоих после успеха, не будет ли она по характеру совершенно различна?

Список литературы

Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М.: Наука, 1967. 455 с.

Державин К. Н. Дени Дидро. URL: http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/derzhavin-deni-didro.htm (дата обращения: 13.03.2016).

Гачев Д.И. Эстетические взгляды Дидро. М.: Художественная литература, 1961. 178 с.

Загороднева К.В. Оригинальность художественной критики Д. Дидро (на примере «Салона 1765 года»). URL: http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/zagorodneva-originalnost-didro.htm (дата обращения: 15.06.2017).

Вопросы для самоконтроля

1. На сколько видов стоит делить драму, по мнению Д.Дидро?
2. Д.Дидро о комедии и трагедии.
3. Серьёзная комедия в определении Д.Дидро и её проблемная направленность.
4. Мещанская драма в определении Д.Дидро: герой и проблемная направленность.
5. Суждения Д.Дидро о драматических характерах.
6. Новое в суждении Д.Дидро об антрактах и актах.
7. Д.Дидро об авторах и критиках

Александр Поуп

Александр Поуп (Alexander Pope, 1688–1744) – поэт, один из крупнейших представителей английского просветительского классицизма, критик, реформатор национальной системы стихосложения. Перевёл на английский язык «Илиаду» и «Одиссею» Гомера (при участии Э. Фентона и В. Брума), автор философских («Опыты морали», 1731–1735; «Опыт о человеке», 1734), сатирических («Дунсиада», 1728) и ироикомических поэм («Похищение локона», 1712–1714). Автор эпитафии на надгробии И. Ньютона. На протяжении всей творческой жизни А. Поупа волновали вопросы литературной теории и критики. В «Опыте о критике» (An Essay on Criticism, 1711), опираясь на «Поэтическое искусство Н. Буало и «Науку поэзии» Горация он обобщил и развил классицистические принципы в соответствии с просветительскими воззрениями. «Опыт о критике» – произведение раннего периода творчества – был признан литературным манифестом английского просветительского классицизма. Это первое сочинение подобного рода, обращенное не к поэтам, а критикам. В период раннего Просвещения в Англии интересы критики начинают смещаться от предписывающей нормативной инстанции в сторону проблем читательского восприятия.

Античное искусство Поуп тенденциозно определял как идеал, воплощение разума и красоты Природы. Само «подражание Природе» понимал прежде всего как подражание античному образцу («Природа – это сам Гомер»). Задача поэта, по А. Поупу, состоит в том, чтобы выразить

то, что «часто всем приходило на ум, но никогда не бывало облечено в столь удачную форму». «Опыт о критике» состоит из трёх частей. В первой части представлены общие суждения о природе поэтического творчества, о функции критики и качествах, необходимых для литературного критика (Природе следуй; так сужденье строй,/Как требует ее извечный строй), присутствуют сетования на собственные ограниченные возможности, говорится о необходимости как для поэта, так и для критика знать основные формы Природы; подражание древним и применение установленных правил остаются актуальными для поэтического творчества и критической рефлексии («Каноны древних принимай в расчет,/ Кто верен им – Природе верен тот»). Во второй части оговариваются частные законы, касающиеся литературной критики: подход к произведению как целому, осмысление авторского замысла («Творение оценит верно тот,/Кто замысел писателя поймет./ Всё в целом зри…»), присутствуют примеры досадных критических ошибок. В третьей части А. Поуп исследует интеллектуальные и моральные качества, способствующие мастерству критика и поэта.

В целом Поуп вышел за рамки строгой классицистической теории: он не отрицал возможность отклонения от античных правил; признавал влияние «гения» и возможность появления шедевров искусства не только в Античной культуре. Выступал против двенадцатисложного (александрийского) стиха, способствовал окончательному утверждению героического куплета. По-новому у него предстает и традиционный классицистический принцип подражания природе как источнику и критерию прекрасного. Рассуждая о красоте природы, Поуп отмечал, что она не всегда укладывается в рамки правил, хотя сами правила и рождены природой. Истинный поэт далеко не всегда руководствуется правилами.

Многие литературоведы комментируют очевидную связь ключевых положений «Опыта о критике» А. Поупа с «Поэтическим искусством» (1674) Н.Буало. Одни расценивают это как факт зависимости суждений английского поэта от взглядов Буало, а имеющиеся различия объясняют неопытностью и просчетами; другие полагают, что у А. Поупа есть свои достоинства. Е. А. Первушина считает, что своеобразие «Опыта о критике» состоит, во-первых, в обращении к национальному литературному

материалу, а во-вторых – в более гибком отношении к правилам, меньшей строгости предлагаемых эстетических норм (см. [Первушина 1988].

Особого внимания заслуживает стиль А.Поупа: лёгкий, изящный, ироничный, но компромиссный – он стремиться давать (в отличие от того же Н. Буало) не предписания, а советы поэтам и критикам. Жанр его работы – «опыты», эссеизация суждений о природе творчества и критики, свободная композиция рефлексии о правилах и формах поэзии свидетельствует и об интеллектуально-творческой свободе автора, и о просветительских трансформациях классицистической эстетической доктрины.

«Опыт о критике»

(Текст цитируется по изданию: Поуп А. Опыт о критике / Поуп А. Поэмы / сост. и коммент. А. Субботина; перевод А. Субботина; вступ. ст. И.О. Шайтанова. М.: Художественная литература, 1988. С.423–460.)

I
Не часто блещет мастерством пиит,
Равно и критик, что его хулит;
Однако лучше докучать стихом,
Чем с толку сбить неправедным судом.
Немало многогрешных там и тут,
Один скропает – десять оболгут;
Разоблачит себя невежда сам,
Коль пристрастится к виршам иль к речам.

Сужденья наши как часы: чужим
Никто не верит – верят лишь своим.
Талантом редкий наделен поэт,
У критика нередко вкуса нет;
А их должно бы небо одарить –
Всех, кто рожден судить или творить.
Пусть учит тот, кто сам любимец Муз,
И тот хулит, чей не испорчен вкус.

Не правда ли, влюблен в свой дар пиит?
С пристрастием и критик суд творит.
<…>
Природе следуй; так сужденье строй,
Как требует ее извечный строй
Она непогрешима и ясна,
Жизнь, мощь, красу придать всему должна,
Наш свет, предмет всех помыслов и чувств,
Исток, мерило и предел искусств.

Искусство обретает всякий раз
В Природе матерьял свой без прикрас.
И плоть тогда жива и хороша,
Когда ей силу придает душа,
Ее питает, мускулы крепит;
Невидима, но видимо творит.

Кто одарен, тот хочет одного:
Чтоб все служило гению его;
Талант и рассудительность порой
Питаются взаимною враждой,
А, по идее, жить они должны
Согласной жизнью мужа и жены.

Не шпорь Пегаса – только направляй;
Удерживай уздой, не распаляй;
Скакун крылатый словно кровный конь:
Замедлишь бег – взыграет, как огонь.
Открыты эти правила давно,
Не следовать им было бы грешно,
Сама Природа в них заключена,
Природа, что в систему сведена.
Природа как свобода: тот закон
Ее стеснил, что ею же рожден.

Эллада нам урок преподает:
Когда сдержать, когда стремить полет;
Нам показала, как ее сыны
Добрались до парнасской вышины;
Зовет и остальных по их пути
Идти, чтобы бессмертье обрести.
Примерами титанов рождены
Все мудрые заветы старины,
Открыло грекам их же мастерство
Установленья неба самого.
А критик разжигал в поэте пыл,
Резонно восторгаться им учил;
Служанкой Музы критика была,
Ее принаряжала, как могла,
Дабы казалась госпожа милей.
Теперь иные нравы у людей.
Для тех, кого отвергла госпожа,
Бывает и служанка хороша;
На бардов поднял их же меч зоил,
Не терпят люди тех, кто их учил.
Так, вызубрив прескрипты докторов,
Аптекарь роль врача играть готов,
Предписывает, лечит – и притом
Врача же обзывает дураком.
Тот, нахватавшись разной чепухи,
Дает рецепты, как слагать стихи;
А тот грызет страницы древних книг
(Ни моль, ни время так не портят их);
Иные, вовсе не вникая в суть,
Ученостью стремятся щегольнуть;
Другие так сумеют объяснить,
Что исчезает всякой мысли нить.

Но если кто решил судьею стать,

Тот должен древних превосходно знать:
Характер, коим обладал поэт,
Его труды, их фабулу, сюжет,
И понимать, вживаясь в старину,
Его эпоху, веру и страну.
Кто в этом совершеннейший профан,
Тот будет не судья, а критикан.
Гомера с наслажденьем изучай,
Днем прочитал, а ночью размышляй;
Так формируя принципы и вкус,
Взойдешь туда, где бьет источник Муз;
И стих сопоставляя со стихом,
Вергилия возьми проводником.
<…>
Не вянут лавры древних. Их алтарь
Недостижим для скверны, как и встарь;
Его не одолели до сих пор
Ни пламена, ни зависти напор;
Ему ни разрушения войны,
Ни паутина века не страшны.
Смотри: любой ученый муж кадит!
Внимай: на всех наречьях гимн звучит!
И каждый пусть своею похвалой
Пополнит этот общий хор людской.
Так торжествуйте, барды! Ваш удел –
Стяжать бессмертье славой ваших дел!
Ее лишь приумножили века –
Так, с гор стекая, ширится река;
И нации, которые грядут,
С восторгом имя ваше назовут,
И мир уж аплодирует тому,
Что только предстоит открыть ему!
О, если вдохновил бы Эмпирей
Последнего из ваших сыновей

(На слабых крыльях вслед вам он парит,
Горит, читая, но, дрожа, творит),
Тогда глупца он поучить бы мог
Тому, что пустомелям невдомек:
Пленяться выдающимся умом
И быть не столь уверенным в своем!

II
<…>
Творение оценит верно тот,
Кто замысел писателя поймет.
Все в целом зри; выискивать грехи
Не стоит, если хороши стихи,
Передают они Природы суть,
И восхищеньем пламенеет грудь;
Дарованных нам гением услад
Ужели слаще критиканства яд?
Но песни бесталанного певца
Не могут волновать ничьи сердца;
Их приглушенный и холодный тон
Наводит скуку и ввергает в сон.
Пленит в искусстве и в Природе нас
Отнюдь не частность – не губа иль глаз;
Мы постигаем красоту вещей
В гармонии, в единстве их частей.
Великолепный храм когда мы зрим
(То чудо мира и твое, о Рим),
Он не отдельной частью нас дивит,
Он в целом весь являет дивный вид;
Не ширина, длина иль высота -
Чарует всей постройки красота.
<…>
Слова как листья; где обилье слов,
Там зрелых мыслей не найдешь плодов.

Витийство, будто преломленный свет,
Все в радужный окрашивает цвет;
Все в равной мере ярко, все горит,
А лик Природы совершенно скрыт.
Но верный слог, как солнца ясный свет,
Сумеет просветлить любой предмет,
Отделать и позолотить его,
Не исказив при этом ничего.
Слова – лишь платье мысли; право, ей
Тем более подходят, чем скромней.
Как царский пурпур не к лицу шуту,
Так слог не скроет мысли пустоту;
И как имеешь много платьев ты:
Для дома, бала, верховой езды,
Так стили различаются, затем
Что нужен разный стиль для разных тем.
Дабы лавровый заслужить венок,
Иные воскрешают древний слог;
Старинный слог, а смысл по сути нов –
Что толку от подобных пустяков?
Лишь неуча он удивить бы мог,
И только усмехается знаток.
Мечтая, как Фунгосо, лишь о том,
Чтоб только не ударить в грязь лицом,
Тем хвастаются щеголи пера,
Что дворянин носил еще вчера.
Тот глуп, кто лучше дела не нашел,
Чем наряжаться в дедовский камзол.
Для слов ли, мод ли – правило одно:
Старье или новинка – все чудно;
Новинки восхвалять остерегись,
А за старье подавно не держись.
<…>

Признанья жаждут множество писак,
Казаться хочет умником дурак;
И с грустью вижу я, глядя вокруг:
Плохой поэт всегда неважный друг.
Как низко смертных заставляет пасть,
Как мучает святая к славе страсть!

Так жаждать славы! В кой же это век
Был так унижен словом человек?
А надо ум с добром бы совмещать,
Грешить как люди и как Бог прощать.
Но даже дух возвышенный порой
Снедаем недовольством и хандрой;
Так пусть же гнев он изольет на зло,
Что вред неизмеримый принесло,
Хоть и опасно делать это в век,
Когда за смелость платит человек.
Нельзя простить бесстыдство никому -
Ни дурню, ни блестящему уму;
Не может циник вдохновенным быть,
Как неспособен евнух полюбить.

III

Будь верен, критик, этике судьи,
Дабы задачи выполнить свои.
Ум, вкус и знанья пользу принесут,
Когда правдив и откровенен суд;
Те, кто способен разделить твой взгляд,
И твоего участия хотят.

Молчи, раз усомнился в чем-нибудь,
А если судишь - тверд, но скромен будь.
Кичливые хлыщи - мы знаем их -

Упорны в заблуждениях своих;
Но ты умей увидеть свой просчет
И каждый день веди ошибкам счет.

Не всякий правильный совет хорош,
Правдивых слов милей иная ложь.
Учись людей учить - не поучать,
Буди умы, чтоб к знанью приобщать;
Когда искусен справедливый суд,
Твои слова одобрят и поймут.

И не скупись на дружеский совет,
Ведь, право, худшей скаредности нет.
Тщеславья ради веру не теряй;
Из вежливости ложь не одобряй;
Не бойся мудрым преподать урок,
Хвалы достойный примет и упрек.

Но кто свободен в критике у нас?
Ведь Апий багровеет всякий раз,
Выходит из себя от ваших слов
И взглядом всех испепелить готов,
Как лютый деспот, чудище на вид,
Что с гобелена старого глядит.
Страшись судить почтенного глупца,
Чье право быть тупицей до конца,
Угодливого барда, если он
За пустозвонство в званье возведен.
Пускай сатирик истины твердит,
А тот, кто книги посвящает, – льстит,

Не больше верят в искренность его,
Чем в одаренность или мастерство.
Не будь судьей нелепости любой,

Пускай глупец любуется собой:
Как ни ругай – ну разве он поймет,
Что сам он не поэт, а виршеплет?

Жужжащие в дремоте дурачки,
Они кружат лениво, как волчки,
Споткнувшись, снова тащатся вперед -
Так, сбившись, кляча исправляет ход.
Какие толпы этих наглецов,
Внимая лишь созвучиям слогов,

Все продолжают сочинять стихи
И напрягают скудные мозги,
Чтоб каплю смысла выдавить из них!
О рифмоплеты, вам ли делать стих!
<…>
Поэты, дикой вольности сыны,
Неистово в свободу влюблены;
Отныне волю их связал закон,
И убедились все, что нужен он;
Властителю Природы должно знать,
Как гений свой разумно обуздать.
<…>
Но где тот муж, кто может дать совет
И, сам уча, ценить ученья свет?
Кто злобы и пристрастия лишен,
Ни слепо прав, ни тупо убежден,
Воспитан, а не только просвещен,
И хоть воспитан, откровенен он?
Кто друга пожурит за ложный шаг,
Врага похвалит, коль достоин враг -
Отважности и честности союз?
Кто с широтою сочетает вкус
И знает не одну лишь мудрость книг,

Но глубоко людскую жизнь постиг,
Душою щедр, надменности лишен,
И если хвалит, есть на то резон?

Такими были критики; таким
Рукоплескали Греция и Рим.
О, это были славные века!
Покинул первым Стагирит брега;
Исследовать глубины он поплыл,
Он правил верно, многое открыл,
Ведь над отважным парусом всегда
Светила Меонийская звезда.
Поэты, дикой вольности сыны,
Неистово в свободу влюблены;
Отныне волю их связал закон,
И убедились все, что нужен он;
Властителю Природы должно знать,
Как гений свой разумно обуздать.
Гораций нас чарует колдовской
Изысканно-небрежною строкой
И незаметно вовлекает в круг
Своих понятий, словно близкий друг.
Он так же смело мыслил, как творил,
Он пылко пел, но сдержанно судил,
И то, чем всех пленил искусный стих,
Запечатлел он в правилах своих.

Успели наши критики в ином:
Бесстрастно пишут, судят же с огнем.
Теряет в их цитатах больше Флакк,
Чем в переводах продувных писак.

Изящно Дионисий, например,
Толкует то, что говорил Гомер;

Он много новых прелестей извлек
Из бесподобных знаменитых строк.

Шутник Петроний – сколько у него
Фантазии, какое мастерство!
Нас покоряет смелой остротой,
Ученостью и светской простотой.

В труде Квинтилиана целый свод
Предельно ясных правил и метод;
Таким бывает оружейный склад:
Все вычищено, выстроено в ряд,
Все под рукой – не просто тешит глаз,
Готово в бой, как только дан приказ.

Все девять Муз в тебя вдохнули пыл,
Лонгин! и критик их благословил.
Судья, был строг твой ревностный надзор
И беспристрастен страстный приговор;
И в высь зовя, ты в собственном труде
Был сам всегда на должной высоте.

Так критики наследовали трон,
Так своеволье заменил закон.
Подобно Риму знания росли
В державе покорителей земли;
И щедро расцвели искусства там,
Где довелось летать ее орлам;
Враг Латия принес погибель им,
И вместе пали – знания и Рим.
Жестокость к суеверью привела,
Под гнетом стыли души и тела;
Считалось: лучше верить, чем понять,
А быть глупцом – и вовсе благодать;

Второй потоп, казалось, наступил,
И дело готов инок довершил.

Эразм (священства слава и позор!),
Чье имя оскорбляют до сих пор,
В свой дикий век на варварство восстал,
И был повержен им святой вандал.

Дни Льва златые! Снова праздник Муз,
И ожил лавр, и пробудился вкус!
И гений Рима, этот исполин,
Пыль отряхнув, поднялся из руин.
Затем искусства-сестры расцвели;
Жизнь – скалы, форму – камни обрели;
Стал благозвучней храм, чем был досель;
Пел Вида и творил сам Рафаэль.
Бессмертный Вида, над твоим челом
Поэта лавр овит судьи плющом;
Тебя Кремона будет вечно чтить
И может славу с Мантуей делить!

Но вскоре, нечестивцами гоним,
Весь цвет искусств покинул вечный Рим;
И север стал обителью для Муз,
Но в критике всех превзошел француз:
В стране служак, где чтут закон зело,
По праву Флакка правит Буало.
А бравый бритт, да разве примет он
Чужое – и культуру, и закон?
Кичась свободным разумом своим,
Презрел он то, что нам оставил Рим.
Но кое-кто все ж был (хвала судьбе!),
Кто больше знал, чем позволял себе,
Кто жаждал дело древних отстоять,

Умы законам подчинить опять.
Известна Муза, чей девиз гласит:
"Природы чудо создает пиит".
Был славный, благородный Роскоммон,
Он так же был сердечен, как учен;
Он мудрость древних глубоко постиг,
Всех знал заслуги, лишь не знал своих.
И был Уолш – давно ль! – судья, поэт,
Кто точно знал, что – хорошо, что – нет;
Кто слабости прощал, как добрый друг,
Но был ревнитель истинных заслуг.
Какое сердце! Что за голова!
Прими же, друг, признания слова
От Музы, продолжающей скорбеть;
Ее, младую, научил ты петь,
Отверз ей выси и подсек крыло
(Тебя уж нет, и время то ушло).
Подняться ль ей? – Она уже не та,
Отяжелила крылья суета;
Желает разве неучам – прозреть,
Ученым – в знаньях больше преуспеть;
Не жаждет славы и презрит хулу;
Бесстрашно судит, рада петь хвалу;
Равно не любит льстить и обижать;
Не без греха, но лучше ей не стать.

Список литературы

Мирошкина В.А. «Моральные Опыты» Александра Поупа в контексте литературно-философской проблематики своего времени: дисс. … канд. филол. наук. М., 2000. 282 с.

Первушина Е.И. Особенности классицизма А. Поупа: автореф. дисс… канд. филол. наук. М., 1988. 16 с.

Сидорченко Л.В. Своеобразие классицизма А. Поупа // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе : межвуз. сб. науч. тр. М. : МПГИ, 1983. С. 3–18.

Сидорченко Л.В. Александр Поуп и художественные искания в английской литературе первой четверти XVIII в. СПб., 1992. 146 с.

Шайтанов И. Имя, некогда славное. URL: http://fanread.ru/book/3299863/?page=1 (дата обращения: 10.10.2017).

Вопросы для самоконтроля

1. Приведите примеры суждений А. Поупа о сущности искусства в «Опыте о критике».
2. Что в «Опыте о критике» А. Поуп пишет о классицистических правилах?
3. Прокомментируйте суждения А. Поупа об античных авторитетах и правилах?
4. В чем, по А. Поупу, состоит секрет поэтического дара?
5. Какими талантами и нравственными качествами должен обладать критик?
6. Приведите примеры афоризмов А. Поупа.

Критика эпохи романтизма

Критика эпохи романтизма напрямую связана с литературным направлением романтизм, ней отражаются его основные черты. Романтическая теория в Германии особенно связана с философскими концепциями идеализма. В 1797 г. в г. Иене вокруг братьев Августа и Фридриха Шлегель формируется кружок, в который входили писатели Новалис, Людвиг Тик, Вильгельм Ваккенродер, поэт К. Брентано, философы Ф. Шеллинг, И. Фихте, Ф. Шлейермахер.

Неоспоримым теоретиком романтического направления является Фридрих Шлегель (1772–1829) – автор множества философских трактатов. Его единственное значительное литературное произведение – повесть «Люцинда» (1799). «Критические фрагменты» (опубл. в 1797, 1798) стали программным документом романтизма, «История древней и новой литературы» (1809–1811) «находится у истоков литературоведения, базирующегося на принципах историзма» [Храповицкая, Коровин 2002: 40].

«Разговор о поэзии» затрагивает проблемы эпох искусства поэзии, мифологии, жанра романа, стиля произведений Гете. Вклад романтиков «в развитие жанра романа» был одновременно скромным и существенным (по сравнению с просветителями и критическими реалистами) [Дмитриев 1980: 16]. «Разговора о поэзии» Шлегеля начинается описание встречи нескольких друзей (Амалия и Камилла, Марк Антоний, Лотарио, Андреа, Людовико), которые поразмышляют о поэзии, об увиденных пьесах, о прочитанных произведениях и о тех произведениях, которые они хотят создать: «Интерес возрастал вместе с самим делом и приготовлениями к нему, женщины превратили это в празднество, и наконец был назначен день, когда каждый должен был прочитать то, что он принесет с собой» [Шлегель 1983: 368]. Разделы «Разговора…» по форме и содержанию представляют небольшие доклады (причем автор дает им разное жанровое обозначение – речь, письмо, опыт) каждого участ-

© Новокрещенных И.А., 2018

ника, перемежающиеся диалогами, пересказами и уточнениями собравшихся молодых людей. Об «Эпохах искусства поэзии» говорит Андреа, «Речь о мифологии» читает Людовико, «Письмо о романе» – Антонио, «Опыт о различиях в стиле ранних и поздних произведений Гете» – Марку.

Еще одним «романтическим манифестом» считается «Предисловие к драме "Кромвель"» (1827) В. Гюго [Берковский 2002: 228]. Во Франции в 1830-е гг. романтизм господствует в прозе, а на сценических площадках все еще царит классицистический репертуар. «Предисловие…» Гюго было создано как отторжение классицистической системы театра. В этом заключается его историко-культурное значение. Автор рассуждает о происхождении жанров, основываясь на историческом принципе (каждой из трех эпох – первобытная, античная, романтическая – соответствует свой жанр литературы и искусства), о драме, ее свойствах, стиле. Главный тезис, сформулированный им, – «требование колорита места и времени, т.е. тщательного описания обстановки той эпохи, в которой происходит действие художественного произведения, конкретно-исторических, порой даже бытовых реалий эпохи» [Дмитриев 1980: 22]. В качестве основных тем современного искусства Гюго определяет социальные конфликты и жизнь в ее контрастных и многосторонних проявлениях. В этом прослеживается переход к реалистическому постижению действительности. Гюго определил эстетическое понятие гротеска, обосновал вершинность творчества У. Шекспира. В финале «Предисловия…» В. Гюго кратко обращается к своей драме «Кромвель».

Большое влияние на развитие теории романтизма оказали труды У. Вордсворта. В 1798 г. он совместно с С. Кольриджем анонимно издал поэтический сборник «Лирические баллады». Ко второму изданию сборника Вордсворт написал предисловие, в котором дал «логическое обоснование теории, лежащей в основе стихотворений» [Предисловие… 1980: 261] и которое стало рассматриваться как манифест озерной (лейкистской) школы и романтизма в целом. Главная задача стихотворений сборника «Лирических баллад» состояла в том, чтобы «отобрать случаи

и ситуации из повседневной жизни и пересказать или описать их, постоянно пользуясь, насколько это возможно, обыденным языком, и в то же время расцветить их красками воображения, благодаря чему обычные вещи предстали бы в непривычном виде; наконец – и это главное – сделать эти случаи и ситуации интересными, выявив в них с правдивостью, но не нарочито основополагающие законы нашей природы; это в основном касается способа, при помощи которого мы связываем понятия, находясь в состоянии возбуждения» [Предисловие… 1980: 262]. Вордсворт размышляет о различиях поэзии и прозы, поэта и ученого, историка и философа.

В эпоху романтизма был разработан один из первых **научных** способов изучения литературы – биографический метод. Его автором – французский критик, писатель Шарль Огюстен Сент-Бев. В биографическом методе «***биография*** и ***личность*** (выд. автором) писателя рассматриваются как определяющие моменты творчества» [Зинченко, Зусман, Кирнозе 2002: 48]. В предлагаемых в хрестоматии статьях «Корнель» (1828), «Дидро» (1831), «Виктор Гюго (романы)» (1832), «“Госпожа Бовари” Флобера» (1857) по-разному воплощается метод Сент-Бева. В центре его критического метода неизменно находится личность писателя. Она представлена критиком «как фокус, в котором отражаются страна и эпоха, как равнодействующая многих разнородных – психологических, литературных и социальных – влияний» [Трескунов 1970: 33].

Фридрих Шлегель. Разговор о поэзии

(Текст цитируется по изданию: Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Шлегель Ф. История. Философия. Критика: в 2 т. / вст. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. Ал. В. Михайлова, Ю. Н. Попова. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 365–417.)

Поэзия сближает и соединяет неразрывными узами все любящие ее души. Пусть в остальном они ищут в своей жизни самых разных вещей, один совершенно презирает то, что для другого – святая святых, пусть они не ценят, не внимают друг другу, вечно остаются чужими, в этой сфере они все же соединены и умиротворены высшей волшебной силой. Одна муза ищет и находит другую, и все потоки поэзии сливаются в великое общее море.

<…> Безмерен и неисчерпаем мир поэзии, подобно богатству живой природы, ее растений, животных и созданий всякого рода, цвета и формы. Даже человеку с всеохватывающим кругозором нелегко будет полностью охватить те искусственные произведения или естественные создания, которые имеют форму и носят имя поэтических творений. Но что они по сравнению с неоформленной и бессознательной поэзией, дышащей в растении, сияющей в луче света, улыбающейся в ребенке, светящейся в цветении юности, пылающей в груди любящей женщины? А ведь это исконная первоначальная поэзия, без которой, разумеется, не было бы словесной поэзии. Да и все мы, люди, всегда имеем один предмет и материал нашей деятельности и радости – единое поэтическое творение божества, частью и цветом которого мы являемся, – Землю. Мы потому способны услышать музыку бесконечного игрового механизма (Spielwerk), понять красоту поэтического творения, что и в нас живет часть поэта, искра его творческого духа, никогда не переставая пылать с тайной силой под пеплом содеянного нами неразумия.

Излишне, чтобы кто-либо посредством, например, разумных речей и поучений стремился сохранить и развить поэзию или даже впервые породить и создать ее и дать ей строгие законы, как это хотела сделать теория искусства поэзии. Подобно тому как ядро Земли само собой покрылось всевозможными образованиями и растениями, как жизнь сама со-

бой возникла из глубин и все стало полно существ, радостно плодящихся, так и поэзия сама собой цветет из незримой исконной силы человечества, когда ее касается и оплодотворяет животворный луч божественного солнца. Только форма и цвет могут воссоздать строение человека; так и о поэзии, собственно, можно говорить только поэзией.

Воззрение каждого на поэзию истинно и хорошо, если оно само является поэзией. Но поскольку его поэзия, именно потому, что это его поэзия, по необходимости ограничена, то и его воззрение на поэзию не может не быть ограниченным. Дух, несомненно, не может этого вынести, так как он, не зная этого, все же знает, что ни один человек не является только этим человеком, но воистину и действительно может и должен быть вместе с тем всем человечеством. Поэтому человек, уверенный, что он всегда обретет себя, вновь и вновь выходит из себя самого, чтобы искать и обрести дополнение своего сокровенного существа в глубине другого. Искра высказывания и сближении – это дело и сила жизни, абсолютное завершение возможно только в смерти.

Оттого и для поэта недостаточно оставить в пребывающих произведениях выражение его самобытной поэзии, врожденной и усвоенной им. Он должен стремиться вечно расширять свою поэзию и свое воззрение на нее, приближая ее к высшей поэзии, какая только возможна на земле, стараясь самым определенным образом сомкнуть свою часть с великим целым, ибо мертвящее обобщение привело бы как раз к противоположному. <…>

Эпохи искусства поэзии

<…> Всякому искусству свойственно, по существу, примыкать к уже созданному, и поэтому история его восходит от поколения к поколению, от ступени к ступени все далее, в глубь древности, вплоть до первоначальных истоков.

Для нас, людей нового времени, для Европы эти истоки лежат в Элладе, а для эллинов и их поэзии это был Гомер старая школа гомеридов. Это был неиссякаемый источник поэтического воплощения, могучий поток изображения, где одна волна жизни набегает на другую, спокойное море, где в мирном согласии отражаются изобилие земли и блеск

небес. И как мудрецы искали начала природы в воде, так и древнейшая поэзия является нам в облике текучей стихии.

<…>

В произрастании гомеровской поэзии мы видим как бы возникновение поэзии вообще; но корни ее ускользают от взгляда, и цветы и ветви с непостижимой красотой выступают из мрака древности. Этот пленительно оформленный хаос и есть тот зародыш, из которого возник весь мир древней поэзии.

Эпическая форма быстро пришла к упадку. Вместо этого у тех же ионийцев возвысилось искусство ямба, по своему материалу и обработке – прямая противоположность мифической поэзии и именно потому второй центр эллинской поэзии; вместе с ним развилась и элегия, претерпевшая почти такие же многообразные метаморфозы, как и эпос.

О том, чем был Архилох, мы кроме фрагментов, отдельных известий и подражаний в эподах Горация можем догадываться по близкому родству его с комедиями Аристофана и более отдаленному – с римскими сатирами. Больше у нас нет ничего, чтобы заполнить этот громадный пробел в истории искусства. Но для каждого, кто захочет поразмыслить над этим, станет ясно, что вечная суть высшей поэзии заключает и способность излиться в священном гневе и выразить всю полноту своих сил в самом чужеродном материале, в обыденной современности.

Таковы источники эллинской поэзии, ее основа и начало. Высший расцвет – это мелические, хоровые, трагические и комические произведения дорийцев, эолийцев и афинян от Алкмана и Сапфо до Аристофана. Все, что дошло до нас из высших родов поэзии от этого воистину *золотого века,* отмечено более или менее прекрасным или возвышенным стилем, живой силой вдохновения и божественной гармонией художественного воплощения. <…>

Мелическая поэзия, с ее музыкой прекрасных чувств, примыкала сначала к ямбической, с ее натиском страсти, и к элегической, с ее сменой настроения в игре жизненных сил, выступающей с такой живостью, что можно было бы усмотреть в этом ту вражду и любовь, которыми спокойный хаос гомеровской поэзии был подвигнут к новым формам и образам. Напротив, хоровые песнопения были более близки героическому

духу эпоса и так же различались в зависимости от преобладания сурового закона или священной свободы в установлениях и настроениях народа. Дышит музыкой все, что внушал Сапфо Эрос, и как величавость Пиндара смягчается радостным весельем гимнастических игр, так и дифирамбы в их необузданной свободе подражают смелой красоте орхестики.

Свой материал и прообраз создатели трагического искусства нашли в эпосе, и подобно тому как он развил из себя собственную пародию, так те же самые мастера, которые создали трагедию, разрабатывали и сатировскую драму. <…>

Из сочетания пародии с древними ямбами и как противоположность трагедии возникла комедия, полная той высшей мимики, какая только может быть выражена в словах. Если там действия и события, характеры и страсти, взятые из готовых сказаний, гармонически претворялись в стройную и прекрасную систему, то здесь в этой смелой рапсодии щедро расточалось все богатство вымысла, скрывая глубокий смысл в своей кажущейся бессвязности.

Оба вида аттической драмы действенно вторгаются в жизнь благодаря своему отношению к идеалу обеих великих форм, в которых проявляется высшая и единственная жизнь, жизнь человека среди других людей. Республиканский энтузиазм мы находим у Эсхила и Аристофана, высокий образец прекрасной семьи в условиях героической древности лежит в основе драм Софокла.

Если Эсхил – это вечный прообраз сурового величия и еще не развитого энтузиазма, а Софокл – гармонического завершения, то Еврипид обнаруживает уже беспредельную размягченность, возможную только для художника эпохи упадка, и его поэзия – часто лишь остроумная декламация. Эта первая масса эллинского искусств в поэзии – древний эпос, ямбы, элегия, праздничные песнопения и представления – это сама поэзия. Все последующее вплоть до наших времен – это только остатки, отзвуки, отдельные догадки, приближения, возврат к этому высочайшему Олимпу поэзии. Ради полноты следует упомянуть, что и первые истоки и образцы дидактической поэмы, взаимопереходы поэзии и философии следует искать в эту эпоху расцвета древней культуры в славящих

природу гимнах мистерий, в глубокомысленных нравоучениях гном, во всеобъемлющих поэмах Эмпедокла и других исследователей, наконец, в симпозиях, где философский диалог и его изложение полностью становятся поэзией.

Такие исключительные умы, как Сапфо, Пиндар, Эсхил, Софокл, Аристофан, уже не повторялись. Но существовали еще гениальные виртуозы вроде Филоксена, характеризующие состояние распада и брожения – переход от великой идеальной поэзии эллинов к поэзии изящной и ученой. Центром ее была Александрия. Но не только здесь расцвела классическая плеяда трагических поэтов. И на аттической сцене блистало множество виртуозов, и хотя поэты делали опыты во всех родах, подражая любой старой форме и преобразуя ее, все же в драматическом роде по преимуществу сказался дар вымысла, еще присущий этой эпохе, – в обилии новых, остроумных и нередко причудливых сочетаний, задуманных отчасти серьезно, отчасти пародийно. Но и в этом роде поэзии, как и в остальных, все ограничилось изяществом, остроумием и изощренностью. Среди других жанров в качестве специфической формы эпохи назовем идиллию – форму, своеобразие которой почти исчерпывается бесформенностью. В ритме и некоторых оборотах языка и способа изображения она до некоторой степени следует эпическому стилю, в действии и диалоге – дорическим мимам (в отдельных сценах бытовой жизни, отмеченных местным колоритом), в чередующемся пении – безыскусным песням пастухов; эротический дух элегии сближает ее с элегией и эпиграммой той эпохи, когда этот дух проникал даже в эпические произведения, большинство которых, однако, было лишь формой, в какой художник стремился показать, что и в дидактическом роде его изображение способно победить самый сухой и неподатливый материал. В мифологической же поэзии он стремился обнаружить свое знание самых редких сюжетов и свою способность к обновлению и утонченной переработке самых древних и разработанных из них либо же в изящных пародиях играл с мнимыми объектами. Вообще поэзия этой эпохи тяготела либо к изощренности формы, либо к чувственной привлекательности материала, господствовавшей даже в новой аттической комедии; однако то, что отличалось особенной чувственностью, было утрачено.

После того как подражание себя исчерпало, поэты довольствовались тем, что сплетали новые венки из увядших цветов, – эллинская поэзия завершается антологиями.

У римлян была лишь краткая вспышка поэзии, когда они приложили большие усилия, стремясь освоить образцы предшествующего искусства. Они получили их из рук александрийцев; оттого эротический и ученый элемент господствует в их произведениях и должен определять критерий оценки их искусства. Ибо знаток признает любое создание в подобающей ему сфере и оценивает его лишь согласно его собственному идеалу. Хотя Гораций интересен в любом жанре и мы напрасно стали бы искать среди поздних эллинов человека такого же масштаба, однако этот всеобщий интерес к нему связан более с моральной, нежели с художественной его оценкой, согласно которой он может быть высоко поставлен лишь в области сатиры. Слияние римской мощи с эллинским искусством создает величественное явление. <…>

На протяжении нескольких поколений в Риме все хотели быть поэтами, и каждый считал, что должен оказывать внимание и покровительствовать музам. Этот период, который римляне назвали *золотым веком* своей поэзии, – в действительности пустоцвет в культуре этой нации. Им следовали в этом в новое время; то, что происходило при Августе и Меценате, стало прообразом итальянского чинквеченто, Людовик XIV стремился искусственно вызвать такой же духовный подъем во Франции, и даже англичане сошлись на том, чтобы вкус времен королевы Анны считать наилучшим. <…>

Возвращаюсь к римлянам. У них была, как уже говорилось, лишь краткая вспышка поэзии, всегда остававшейся, собственно говоря, чем-то противоестественным для них. Им была присуща лишь поэзия остроумия и веселой общительности, и они обогатили искусство одним лишь жанром сатиры. У каждого мастера он принимал новую форму, и великий древний стиль римского общежития и остроумия то заимствовал классическую смелость Архилоха и древней комедии, то от беззаботной легкости импровизатора переходил к безупречному изяществу корректного эллина, то со своим стоическим духом и в неподдельности своего стиля возвращался к древнему величию нации, то вдохновенно преда-

вался гневу. Благодаря сатире предстает в новом блеске то, что еще живет из культуры вечного Рима у Катулла, Марциала или – в разрозненных деталях – у других авторов. Сатира дает нам римскую точку зрения на создания римского духа.

Когда сила поэзии иссякла так же быстро, как и возникла, человеческий дух принял иное направление, искусство исчезло в столкновении древнего и нового мира, и прошло более тысячелетия, прежде чем на Западе снова появился великий поэт. Обладавший ораторским талантом у римлян посвящал себя судебным делам, если же он был эллином, то читал популярные лекции о философии. Довольствовались лишь тем, что сохраняли, собирали, смешивали и портили всякого рода сокровища древности, и, как и в других областях культуры, в поэзии редко встречаются отдельные и малоприметные следы оригинальности; нигде ни одного художника, ни одного классического произведения за столь долгое время. Тем больше было творчества и вдохновения в религии; в развитии новой, в попытках преобразования старой, в мистической философии должны искать мы силу этой эпохи, великой в данном отношении, – промежуточный мир культуры, плодотворный хаос, из которого возник новый порядок вещей, выросло истинное средневековье.

С германцами открылся чистый источник новых героических песнопений, распространившихся по всей Европе. Когда неистовая сила готической поэзии через арабов встретилась с отзвуками чудесных сказок Востока, на южном побережье Средиземного моря расцвело веселое ремесло сочинителей нежных песен и удивительных историй, и наряду со священной латинской легендой то в той, то в иной форме получили распространение и светские романсы, воспевавшие ратные подвиги и любовь.

<…> великий Данте, святой основоположник и отец современной поэзии. Усвоив от прародителей нации все, что было самобытного, святого и пленительного в новом народном наречии, он сумел придать ему классическое достоинство и силу и облагородить таким образом провансальское искусство рифмы. И хотя ему не дано было дойти до истоков, но косвенно римляне смогли внушить ему замысел большого произведения, строго построенного и расчлененного. Всецело отдавшись этому замыс-

лу, он сосредоточил на одном все силы своей богатой фантазии, охватив в могучем порыве в одной грандиозной поэме свой век и свою нацию, церковь и империю, мудрость и откровение, природу и царство Божие. Он отобрал самое благородное и самое позорное из виденного им, самое великое и необычайное, что он способен был измыслить, простодушно изобразил себя самого и своих друзей, возвеличил и прославил свою возлюбленную, представив все с верностью и правдивостью в видимом и полным тайного смысла и соотнесенности с невидимым. Петрарка сообщил канцоне и сонету совершенство и красоту. Его песни – это дух его жизни, единое дыхание одушевляет их, превращая в одно неделимое произведение; вечный Рим на земле и Мадонна на небесах как отблеск единственной Лауры в его сердце образно воплощают и удерживают в прекрасной свободе духовное единство всего поэтического создания. Его чувство как бы изобрело язык любви, спустя века находящий признание у людей возвышенных настроений, в то время как ум Бокаччо создал для поэтов всех наций неиссякаемый источник замечательных историй, в большинстве своем правдивых и тщательно разработанных, и благодаря силе выражения и большим расчлененным периодам превратил повествовательный разговорный язык в прочную основу для романа в прозе. Насколько строга и чиста любовь Петрарки, настолько же материальна сила Боккаччо, который предпочел утешить всех очаровательных женщин, нежели боготворить одну из них. Пленительной веселостью и шутливым тоном своих канцон он создал нечто новое по сравнению со своим учителем, оказавшись счастливее, чем тот в своих подражаниях видениям и терцинам великого Данте.

<…> История искусства испанцев, близко знакомых с итальянской поэзией, и англичан, весьма восприимчивых к романтическому, попадавшему к ним, однако, через третьи или четвёртые руки, история их искусства сосредоточивается в творчестве двух людей, Сервантеса и Шекспира, столь великих, что по сравнению с ними все остальное кажется лишь подготовляющим, объясняющим и дополняющим их фоном. <…>

Впервые взявшись вместо меча, которым он больше не владел, за перо, Сервантес создал «Галатею» – великое и чудесное создание, полное

вечной музыки фантазии и любви, самый нежный и пленительный из всех романов; далее – множество произведений, царивших на сцене и достойных древних котурнов, подобно божественной «Нумансии». Это была первая великая эпоха его поэзии: ее характер составляла высокая красота, серьезная, но и очаровательная. Главное произведение его второй манеры – это первая часть «Дон Кихота», где царит причудливое остроумие и щедрое богатство смелого вымысла. В том же духе и, вероятно, одновременно с этим он написал и многие из своих новелл, преимущественно комические. В последние годы жизни он пошел на уступки вкусам, господствовавшим в драме, к которой по этой причине он не прилагал особых усилий. И во второй части «Дон Кихота» он прислушивался к различным суждениям, что не помешало ему, однако, удовлетворить собственным своим требованиям и с непостижимым умом разработать во всей ее глубине всю эту массу, повсюду согласующуюся с тем, что содержится в первой части этого исключительного произведения, раздвоенного и соединенного и здесь как бы возвращающегося к себе самому. Великого «Персилеса» он написал с замысловатой вычурностью, в манере серьезной и темной, согласно его представлениям о романе Гелиодора. Смерть помешала ему осуществить последние его замыслы, относившиеся, по-видимому, к жанру рыцарских книг и драматизированного романа, равно как и завершить вторую часть «Галатеи».

До Сервантеса испанская проза отличалась в рыцарских романах архаической красотой, в пасторальном романе цветистостью, а в романтической драме точно и остро воспроизводила непосредственную жизнь в разговорной речи. В этой стране с давних пор бытовали нежные песни, пленительные по форме, музыкальные или остроумно-игривые, а также романсы, созданные, чтобы с благородной простотой и серьезной правдивостью повествовать о старинных историях трогательных и возвышенных. Менее была подготовлена почва для Шекспира, разве что лишь пестрое многообразие английской сцены, для которой работали то ученые, то актеры, знатные люди и придворные шуты, где мистерии из ранней эпохи драмы или староанглийские фарсы сменялись чужеземными новеллами, отечественными историями и другими предметами, во всех манерах и формах, однако ничего из этого нельзя было бы назвать ис-

кусством. Все же успеху и основательности способствовало то счастливое обстоятельство, что уже издавна актеры работали для сцены совершенно не рассчитанной на внешний блеск, и однообразие материала в исторических драмах направляло внимание поэта и зрителя на форму.

Самые ранние произведения Шекспира[1] следует рассматривать так же, как знаток оценивает достоинства старой итальянской живописи. В них нет перспективы и иных совершенств, но они содержательны, значительны и глубокомысленны и в своем роде превзойдены лишь произведениями того же мастера, принадлежащими лучшей его манере. <…>

Из первоначально драматизированных новелл упомянем только «Ромео» и «Тщетные усилия любви», эти самые светлые создания его юношеской фантазии, более всего близкие «Адонису» и сонетам. В трех драмах о Генрихе VI и в «Ричарде III» мы наблюдаем постоянный переход от старой, еще не романтизированной манеры к большому стилю. Ко всей этой массе он присоединил драмы от «Ричарда II» до «Генриха V», и все эти создания – вершина его силы. В «Макбете» и «Лире» мы видим признаки мужественной зрелости, а «Гамлет» образует неуловимый переход от новеллы к тому, чем являются эти трагедии. Из последней эпохи упомянем «Бурю», «Отелло» и римские драмы. В них безмерно много ума, но присутствует и старческий холод.

Со смертью этих великих писателей художественная фантазия на их родине угасла. Примечательно, что философия, пребывавшая до тех пор в девственном состоянии, быстро стала искусством, вызывая энтузиазм выдающихся людей и полностью привлекая их к себе. В поэзии же не было поэтов, хотя от Лопе де Вега до Гоцци и было несколько ценных виртуозов, да и то только для сцены. Впрочем, число ложных тенденций во всех ученых и популярных жанрах и формах неизменно росло. <…>Между тем даже здесь сохранилась еще та традиция согласно которой нужно возвратиться к древности и к природе, и эта искра вспыхнула у немцев после того, как они постепенно пробились через все свои образцы. Винкельман учил рассматривать древность как нечто целое и первый дал пример обоснования искусства через историю его развития. Универсальность Гете явилась таким отблеском поэзии почти всех времен и народов; это неисчерпаемая и поучительная сюита произведений,

штудий, набросков, фрагментов, опытов во всех родах и различных формах. <…> Философия и поэзия, высшие силы человека, которые даже в Афинах в эпоху своего расцвета действовали обособленно, каждая сама по себе, теперь проникают друг в друга, чтобы в вечном взаимодействии оживлять и формировать друг друга. Переводы поэтов и воспроизведение их ритмов стали искусством, а критика превратилась в науку, устраняющую старые заблуждения и открывающую новые пути в познании древности, в глубине которого намечается законченная история поэзии.

Нужно только, чтобы немцы и дальше пользовались этими средствами, чтобы они следовали примеру Гете, исследовавшему художественные формы вплоть до их корней ради возможности вновь оживить или по-новому сочетать их, чтобы они возвратились к истокам своего языка и своей поэзии и высвободили былую силу, высокий дух, дремлющий до настоящего времени в забвении в памятниках отечественной древности, начиная с «Песни о Нибелунгах» и кончая Флемингом и Векерлином. Тогда эта поэзия, изначально развитая столь превосходно, как ни у какой другой современной нации, сначала в качестве героической саги, затем рыцарской игры и, наконец, бюргерского ремесла, снова станет у немцев основательной наукой подлинных ученых и настоящим искусством изобретательных поэтов. <…>

Речь о мифологии

<…> Я утверждаю, что нашей поэзии недостает средоточия, каковым для поэзии древних была мифология, и все существенное, в чем современная поэзия уступает античной, можно выразить в словах: у нас нет мифологии. Но <…> мы близки к тому, чтобы иметь ее, или, точнее говоря, наступает время, когда мы со всей серьезностью должны содействовать ее созданию.

Ибо она придет к нам совершенно противоположным путем, чем древняя, прежняя мифология, первый цвет юношеской фантазии, непосредственно примыкающий к ближайшим, самым жизненным элементам чувственного мира и образующийся в соответствии с ними. Напротив, новая мифология должна быть создана из сокровеннейших глубин духа;

это должно быть самым искусным из всех произведений искусства, ибо оно должно охватывать все остальные, – новое вместилище и сосуд древнего извечного источника поэзии и само бесконечное произведение поэзии, заключающее в себе зачатки всех остальных.

<…> Ибо мифология и поэзия едины и неразрывны. Все произведения поэзии древности примыкают одно к другому, образуя из все более крупных масс и сочленений некое целое; все переходит друг в друга, повсюду один и тот же дух, лишь выраженный иначе. И поистине это не пустые слова, что древняя поэзия представляет собой одно неделимое завершенное произведение. Почему бы снова не осуществиться тому, что уже было однажды? Разумеется, в ином виде – и почему бы не более прекрасном и величественном? <…>

Если новая мифология как бы сама собой может развиться из сокровенных глубин духа, то важным знамением и примечательным подтверждением того, что мы ищем, предстает нам великий феномен эпохи – идеализм! Он возник тем же путем, как бы из ничего, и теперь в духовном мире существует твердая точка, из которой во все стороны может распространяться в восходящем развитии сила человека, будучи уверенной, что никогда не потеряет себя и обратного пути. Великая революция охватит все науки и искусства. Вы уже видите ее воздействие в физике, куда идеализм собственно вторгся раньше, еще до того, как ее коснулась волшебная палочка философии. <…> Идеализм во всякой своей форме *д*олжен выйти из себя тем или иным образом чтобы затем возвратиться в себя и остаться тем, что он есть. Поэтому из его лона должен вырасти новый столь же безграничный реализм, а идеализм должен не только явиться в способе своего возникновения примером новой мифологии, но и сам косвенно стать ее источником. Следы подобной тенденции вы можете теперь наблюдать почти повсюду, особенно в физике, которой, кажется, так недостает именно мифологического взгляда на природу.

<…> И что представляет собой всякая прекрасная мифология, как не иероглифическое выражение окружающей природы в этом преображении фантазией и любовью?

У мифологии есть великое преимущество. То, что вечно ускользало бы от сознания, удерживается здесь в чувственно-духовном созерцании,

подобно тому как душа благодаря облекающему ее телу доступна нашему взору и слуху. Дело в том, что ради высшего мы не полагаемся исключительно на нашу душу. Разумеется, у кого здесь пусто, нигде не будет густо, это известная истина, которую я никак не собираюсь оспаривать. Но мы должны везде опираться на нечто уже сложившееся и развивать, воспламенять, питать – одним словом, образовывать высшее, прикасаясь к нему чем-то однородным, сходным или враждебным равного достоинства. Но если это высшее действительно непригодно к какому-либо преднамеренному формированию, давайте оставим тогда сразу же всякие притязания на свободное искусство идей, которое было бы в этом случае пустым словом.

Мифология – это художественное произведение природы. В ее ткани действительно воплощено высшее; все в ней – связь и превращение, все сообразуется и преобразуется, и это сообразование и преобразование и составляет своеобразный ее способ, ее внутреннюю жизнь, её метод, если можно так выразиться. <…>

Но и другие мифологии должны быть пробуждены в меру их глубокомыслия, красоты и развития, чтобы ускорить возникновение новой мифологии. Если бы только сокровища Востока были столь же доступны для нас, как и сокровища древности! Какой новый источник поэзии мог бы притечь к нам из Индии, если бы немецкие художники со свойственными им универсальностью и глубиной понимания и гением перевода имели бы ту возможность, которую мало использует-нация, становящаяся все более грубой и тупой. На Востоке мы должны искать высот романтического, и если только мы сможем черпать из первоисточника, нам, вероятно, вновь покажется умеренной и чисто европейской та южная пламенность, которая так пленяет нас теперь в испанской поэзии. <…>

Я не могу кончить, не призвав еще раз к изучению физики, из динамических парадоксов которой теперь со всех сторон раскрываются священные откровения природы.

Давайте же не будем более медлить, но пусть каждый ускорит, там, где он может, великое развитие, к которому мы призваны. Будьте достойны величия эпохи, и пелена спадет с ваших глаз; станет светло перед

вашим взором. Вся кое мышление – это прорицание, но человек только сейчас начинает сознавать свою провидческую силу. Какие безмерные горизонты еще откроются ему, и именно теперь. Мне думается, что тому, кто понял бы эпоху, то есть этот великий процесс всеобщего омоложения, эти принципы вечной революции, тому удалось бы охватить полюсы человечества и познать деяния первых людей, равно как и характер грядущего *золотого века.* Тогда прекратилась бы всякая болтовня, человек внутренне уяснил бы себе, что́ он есть и понял бы землю и солнце.

Вот что я имею в виду под новой мифологией.

* * *

<…> Все священные игры искусства – это только далекие воспроизведения бесконечной игры мира, вечно формирующегося художественного произведения. <…>

Поэтому глубочайшие мистерии всех искусств и наук составляют достояние поэзии. Отсюда все вышло, и сюда все должно возвратиться. В идеальном состоянии человечества существовала бы только поэзия; искусства и науки слились бы тогда воедино. В нашем состоянии только истинный поэт был бы идеальным человеком и универсальным художником.

Письмо о романе

<…> гротеск и исповедь суть единственные романтические создания нашего неромантического века.

<…> Однако пока арабеска – это не произведение искусства, а естественное создание, я считаю это, скорее, преимуществом и потому ставлю Рихтера выше Стерна, ибо его фантазия значительно болезненнее, а следовательно, удивительнее и фантастичнее.

<…> Ибо, согласно моему взгляду и словоупотреблению, романтическим является именно то, что представляет нам сентиментальный материал в фантастической (fantastisch) форме.

Забудьте на мгновение обычное, пользующееся дурной славой понимание сентиментального, когда под этим словом разумеют почти все,

что самым банальным образом трогает нас, вызывает слезы и полно тех немудреных возвышенных чувств, которые позволяют людям, лишенным характера, чувствовать себя несказанно счастливыми и значительными. <…>

Что же такое сентиментальное? То, что трогает нас, где господствует чувство – и не физическое, а духовное. Источник и душа всех этих проявлений – любовь, и дух любви должен незримо, но явственно витать повсюду в романтической поэзии. Таков смысл этой дефиниции. Галантные страсти, от которых, как на это весело жалуется Дидро в «Фаталисте», не уйти в современных произведениях, начиная с эпиграммы и кончая трагедией, – такая ничтожная малость, что их даже нельзя считать буквой этого духа любви, иногда они и вовсе ничто, иногда же нечто неприятное и отталкивающее. Нет, это священное дуновение, касающееся нас в звуках музыки. Им нельзя овладеть насильно и механически, но оно может быть привлечено смертной красотой и способно проникнуть в нее. Волшебные слова поэзии также могут быть пронизаны и одушевлены его силой. Но если в поэтическом произведении его нет или могло бы и не быть от начала до конца, то его там нет вообще. Это бесконечное существо, его интерес отнюдь не ограничивается героями, событиями, ситуациями и индивидуальными склонностями; для подлинного поэта все это, как бы близко ни захватывало оно его душу, есть лишь намек на высшее, бесконечное, иероглиф единой вечной любви и священной жизненной полноты творящей природы.

Только фантазия может постигнуть загадку этой любви и изобразить ее как загадку. И эта загадочность – источник фантастического во всякой поэтической форме. <…> Древняя поэзия всецело примыкает к мифологии, избегая собственно исторического материала. Даже древняя трагедия была игрой, и поэт, изобразивший подлинное событие, глубоко волновавшее весь народ, был за это наказан. Романтическая поэзия всецело покоится на исторической основе – в гораздо большей мере, чем об этом знают и подозревают. <…> Прошу Вас все же не понимать меня так, будто романтическое и современное означают для меня одно и то же. <…> Если Вы хотите полностью уяснить это различие, прочитайте, по-

жалуйста, хотя бы «Эмилию Галотти», это необычайно современное и нисколько не романтическое произведение, а затем вспомните о Шекспире, в котором я усматриваю подлинный центр, средоточие романтической фантазии.. Здесь я ищу и нахожу романтическое, у самых старых современных поэтов, у Шекспира, Сервантеса, в итальянской поэзии, в той эпохе рыцарства, любви и сказки, откуда происходит само явление и слово. До сих пор это единственное, что может быть противопоставлено классическим творениям древности; только эти вечные, неувядающие цветы фантазии достойны увенчать статуи древних богов. И несомненно, что все самое прекрасное в современной поэзии по духу своему и даже по форме склоняется к этому; разве что произошло бы возвращение к античности. Как наша поэзия началась с романа, так поэзия греков – с эпоса, чтобы в конце концов снова растворяться в нем.

С той только разницей, что романтическое является не столько неким отдельным родом, сколько неотъемлемым элементом поэзии, который может господствовать в большей или меньшей мере или же отступать на задний план.

<…>Роман – это романтическая книга. <…> когда мы говорим о книге, мы думаем о произведении, о целом, существующем само по себе. Далее, в противоположность драме, рассчитанной на то, чтобы ее смотрели, роман с давних пор предназначался для чтения, и из этого можно вывести почти все различия обеих форм в манере изображения. Как и все поэтическое искусство, драма также должна быть романтической, но романом она является только при известных ограничениях, – прикладным романом. Драматическая связность сюжета еще отнюдь не делает роман неким целым, произведением, если он не становится таковым в силу соотнесенности всей своей композиции с единством более высоким, чем то формальное единство, от которого он часто отступает и вправе отступать в силу связи идей, наличия духовного центра.

Не считая этого, в остальном противоположность между драмой и романом оказывается настолько незначительной, что драма в глубокой и исторической трактовке ее, как, например, у Шекспира, составляет подлинную основу романа. <…> Более того, я не могу себе представить ро-

ман иначе, как в виде сочетания рассказа, песни и других форм. Сервантес никогда не писал иначе, и даже столь прозаический Боккаччо украшает свой сборник песенным обрамлением. Если и существуют романы, где этого нет и быть не может, то дело здесь только в индивидуальности произведения, а не в характере самого рода, исключением из которого оно является. Но это лишь предварительное замечание. Главная моя мысль заключается в следующем. Ничто так не противоречит эпическому стилю, как хотя бы малейшее проявление собственного настроения автора, и уж не может быть и речи о том, чтобы он в такой степени отдавался своему юмору и играл с ним, как это происходит в лучших романах.

<…> в круге романтической поэзии новелла и сказка, например, кажутся мне, если можно так сказать, бесконечно противоположными. И я желаю только, чтобы художники обновляли каждый из этих видов, возвращая их к их первоначальному характеру. Если бы появились подобные образцы, тогда и я решился бы на *теорию романа,* которая была бы теорией в первоначальном смысле этого слова: духовным созерцанием предмета со спокойной, радостной, ясной душой, подобно тому как осмысленную игру божественных образов надлежит созерцать с радостной приподнятостью. Подобная теория романа сама должна бы быть романом, который в фантастической форме воспроизводил бы все вечные образы фантазии и возродил бы хаос рыцарских времен. Тогда старые герои оживут в новом виде, священная тень Данте восстанет из преисподней, божественная Лаура явится перед нашим взором, Шекспир и Сервантес будут вести дружескую беседу, а Санчо начнет снова обмениваться шутками с Дон Кихотом.

* * *

Опыт о различиях в стиле ранних и поздних произведений Гете

Универсальность Гете открывалась мне часто заново, когда я наблюдал многообразное воздействие его произведений на поэтов и друзей поэтического искусства. Один устремляется к идеальному строю «Ифигении» или «Тассо», другой усваивает себе легкую и в то же время непо-

вторимую манеру безыскусных песен и прелестных пьесок, тот наслаждается прекрасной и наивной формой «Германа и Доротеи», этого зажигает и вдохновляет пафос «Фауста». Мне самому «Мейстер» представляется наиболее подходящим образцом, чтобы хоть как-то охватить весь объем его многосторонности, словно соединенной в одном центре.

<…> «Фауст», о котором здесь нельзя сказать ничего другого, кроме того, что он принадлежит к величайшему из всего сочиненного когда-либо человеком.

Примечания

[1] Всем друзьям поэта мы можем обещать здесь подробное исследование Тика о так называемых неподлинных пьесах Шекспира и доказательствах их подлинности. Тик с его учеными познаниями и оригинальным взглядом впервые обратил внимание автора на этот интересный критический вопрос.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое поэзия и мир поэзии с точки зрения Ф. Шлегеля?
2. Какие эпохи выделяет Ф. Шлегель в истории искусства? Каковы их характеристики?
3. Что такое мифология? Как связаны мифология и поэзия?
4. Как характеризует Ф. Шлегель гротеск и исповедь? Как Ф. Шлегель определяет понятия «сентиментальное», «фантастическое», «романтическое»?
5. Как Ф. Шлегель характеризует жанр романа, драмы, новеллы и сказки? В чем их отличия?
6. В чем заключается «универсальность» Гете?

В. Гюго
Предисловие к драме «Кромвель»

(Текст цитируется по изданию: Гюго В. Что я видел. Эссе и памфлеты. СПб.: ЛИМБУС-ПРЕСС, 2014. 420 с.)

<…> Мы исходим из следующего факта: не всегда на земле существовала одна и та же цивилизация, или, употребляя выражение более точное, хотя и более широкое, – одно и то же общество. Человеческий род в его совокупности рос, развивался, созревал, как каждый из нас. Он был ребенком, он был мужем: теперь мы наблюдаем его почтенную старость. До той эпохи, которую современное общество называет античной, существовала другая эра, которую древние называли легендарной, хотя точнее было бы назвать ее первобытной. Вот три великих последовательных формы цивилизации с самого ее зарождения вплоть до нашего времени. А так как поэзия всегда являет собой точное подобие общества, мы постараемся определить, на основании природы последнего, каковы были особенности поэзии в эти три великие эпохи – первобытную, античную и новую.

В первобытную эпоху, когда человек пробуждается посреди только что родившегося мира, вместе с ним пробуждается и поэзия. Чудеса эти ослепляют и опьяняют его, и первое его слово – это гимн. Он еще так близок к богу, что все его размышления – это восторги, все его мечты – видения. Он изливает свои чувства, он поет так же, как дышит. На его лире только три струны: бог, душа, творение, но эта тройная тайна покрывает собой все, но эта тройная идея охватывает все. Земля еще почти пустынна. Есть семьи, но нет народов; есть отцы, но нет королей, и каждый род существует свободно; нет собственности, нет закона, нет столкновений, нет войн. Все принадлежит каждому и всем. Общество – это община. Человек ничем не стеснен в ней. Он ведет ту кочевую пастушескую жизнь, которая является началом всякой цивилизации и так благоприятствует одиноким созерцаниям, причудливым грезам. Он отдается течению жизни; его мысль, как и его жизнь, подобна облаку, которое меняет форму и направление в зависимости от ветра, его уносящего.

Таков первый человек, таков первый поэт. Он молод, он лиричен. Молитва – вот вся его религия, ода − вот вся его поэзия.

Эта поэма, эта ода первобытных времен − «Книга бытия».

Но постепенно юность мира проходит. Все развивается; семья становится племенем, племя − нацией. Каждая из человеческих групп располагается вокруг одного общего центра; так возникают царства. Инстинкт кочевой сменяется инстинктом общественным. Становище уступает место селению, палатка − дворцу, ковчег − храму. Вожди этих возникающих государств, конечно, еще пастыри, но уже пастыри народов; их пастырский посох уже имеет форму скипетра. Все устанавливается и приобретает отчетливые очертания. Религия принимает определенную форму; обряды подчиняют молитву правилам; культ обрастает догматами. Так жрец и царь делят между собой отцовскую власть над народом; так патриархальную общину сменяет теократическое общество.

Между тем народам становится слишком тесно на земном шаре, они мешают друг другу и ссорятся между собой; отсюда – столкновения царств, война[1]. Они вторгаются в чужие пределы; отсюда – переселение народов, странствия[2].

Поэзия отражает эти великие события. От идей она переходит к делам; она воспевает века, народы, царства. Она становится эпической, она порождает Гомера.

Действительно, Гомер властвует над античным обществом. В этом обществе все просто, все эпично. Поэзия – это религия, религия – это закон. Девственность первой эпохи сменилась целомудрием второй. Отпечаток какой-то торжественной важности лежит на всем – на семейных нравах, на нравах общественных. Народы сохранили от бродячей жизни только уважение к чужеземцу и путешественнику. У семьи есть родина; все привязывает ее к ней; существует культ очага, культ могилы.

Повторяем: выражением такой цивилизации может быть только эпопея. Эпопея будет принимать здесь множество форм, но никогда не утратит своего характера. <…> Летописцы, неизбежные спутники этой второй эпохи мира, уже собирают предания и ведут счет столетиями, – но, несмотря на все их старания, хронология не в силах вытеснить поэзию; история остается эпопеей. <…>

Но с особенной силой эпопея проявляется в античной трагедии. Она поднимается на греческую сцену, как бы совсем не теряя своих гранди-

озных, гигантских размеров. Ее персонажи все те же герои, полубоги, боги; силы, движущие ее действие, – это сновидения, прорицания, судьба; ее картины – перечисления народов, погребения, битвы. То, что пели рапсоды, теперь декламируют актеры, – вот и вся разница.

Но это еще не все: после того, как перешло на сцену все действие, все образы эпической поэмы, остальное берет себе хор. Хор поясняет трагедию, ободряет героев, дает описания, призывает и гонит день, радуется, скорбит, иногда описывает декорации, объясняет нравственный смысл сюжета, льстит слушающему его народу. И что же такое хор, этот странный персонаж, стоящий между зрелищем и зрителем, как не поэт, завершающий свою эпопею?

Театр древних, подобно их драме, грандиозен, торжествен, эпичен. Он может вместить тридцать тысяч зрителей; здесь играют под открытым небом, при ярком солнце; представление длится целый день. Актеры усиливают свой голос, закрывают масками лица, увеличивают свой рост; они становятся гигантскими, как их роли. Сцена имеет колоссальные размеры. Она может одновременно изображать внутренний и внешний вид храма, дворца, лагеря, города. На ней развертываются огромные зрелища. Это <…> Прометей на своей горе; Антигона, с высоты башни ищущая глазами своего брата Полиника среди вражеского войска («Финикиянки»); Эвадна, бросающаяся с высокой скалы в костер, где сжигают тело Капанея («Молящие о защите» Еврипида); входящий в гавань корабль, из которого высаживаются пятьдесят царевен с их свитой («Молящие о защите» Эсхила). Архитектура и поэзия – все носит здесь монументальный характер. Античность не знает ничего более торжественного, ничего более величественного. Ее культ и ее история соединяются в ее театре. Ее первые актеры – жрецы; ее сценические игры – это религиозные церемонии, народные празднества.

<…> как своими сюжетами, так и принятыми ею формами трагедия лишь повторяет эпопею. Все древние трагики пересказывают Гомера. Та же фабула, те же катастрофы, те же герои. <…> Это все те же «Илиада» и «Одиссея». Подобно Ахиллу, влачащему за собой Гектора, греческая трагедия кружится вокруг Трои.

Но вот век эпопеи приходит к концу. Подобно обществу, которое она представляет, поэзия эта, вращаясь вокруг самой себя, исчерпала свои

силы. Рим подражает Греции, Вергилий следует Гомеру; и словно для того, чтобы достойно окончить жизнь, эпическая поэзия умирает, породив своего последнего поэта.

Пора пришла. Для мира и для поэзии наступает новая эпоха.

В сердце древнего общества проникает спиритуалистическая религия, вытесняя собой грубое, поверхностное язычество; она убивает его и в этот труп одряхлевшей цивилизации закладывает зародыш новой цивилизации. Эта религия объемлет все, ибо она истинна; между своей догмой и своим культом она поселяет мораль. И прежде всего, как самую первую свою истину, она внушает человеку, что перед ним – две жизни, одна – преходящая, другая – бессмертная; одна – земная, другая – небесная. Она учит его тому, что он является двойственным, как и его судьба, что он заключает в себе животное и дух, душу и тело, словом – что он является точкой пересечения, общим звеном обеих цепей тех существ, которые обнимают собою все сущее, существ материальных и существ бестелесных, из которых первые идут от камня, чтобы прийти к человеку, вторые – от человека, чтобы закончиться в боге.

Некоторые мудрецы древности, может быть, и угадывали часть этой истины, но только в евангелии получила сна свое полное, ясное и свободное выражение. <…>

Так язычество, лепя все свои создания из одной глины, умаляет божество и возвеличивает человека. Герои Гомера почти что под стать богам. Аякс спорит с Юпитером, Ахилл не уступает Марсу. Как мы только что видели, христианство, напротив, резко отделяет дух от материи. Оно разверзает бездну между душой и телом, бездну между человеком и богом.

В этот период – отметим это, чтобы не опустить ни одной черты в предпринятом нами обзоре, – вместе с христианством и через его посредство в душу народов проникало новое чувство, незнакомое древним и особенно развившееся у современных народов, чувство, которое больше, чем серьезность, и меньше, чем печаль, – меланхолия. Действительно, могло ли сердце человека, притупленное до тех пор культами чисто иерархическими и жреческими, не пробудиться и не почувствовать, что какая-то неизвестная ему прежде способность развивается в

нем под влиянием религии, религии человеческой, ибо она божественна, религии, которая из молитвы бедняка создает богатство богача, религии равенства, свободы, милосердия? Мог ли он не увидеть все в новом свете, с тех пор как евангелие показало ему за чувствами душу и после жизни – вечное бытие?

Как раз в этот момент в мире происходили столь глубокие изменения, что они не могли не вызвать такого же переворота в умах. До тех пор крушения царств редко чувствовались в гуще народа; низвергались цари, исчезали величества – и только Молния поражала лишь высшие сферы, и – как мы упоминали – казалось, будто события разворачиваются с торжественностью эпопеи. В античном обществе индивидуум стоял так низко, что бедствие должно было снизойти до его семьи, чтобы поразить его. Поэтому он и не знал других несчастий, кроме домашних горестей. Нельзя было представить себе, чтобы общегосударственные бедствия могли нарушить течение его жизни. Но к тому моменту, когда утвердилось христианское общество, старый материк был потрясен. Все было поколеблено до самых корней. События, которым суждено было разрушить древнюю Европу и построить новую, сталкивались, следовали одно за другим беспрерывно и толкали народы кого куда – одних к свету, других в ночь. Столько шума происходило на земле, что отголоски этого смятения не могли не дойти до самых глубин народов. Это было больше чем отзвук – это был мощный ответный гул. Перед лицом великих превратностей человек, углубляясь в себя, почувствовал жалость к человечеству, стал размышлять о горькой насмешке жизни. Это чувство, которое для язычника Катона означало отчаяние, христианство превратило в меланхолию.

В то же время зарождался дух исследования и любознательности. Эти великие катастрофы были также и великими зрелищами и перипетиями, вызывающими удивление. То был север, бросившийся на юг, римская вселенная, меняющая свою форму, последние судороги целого мира. <…>

И вот перед нами – новая религия и новое общество; на этой двойной основе должна была возникнуть новая поэзия. До сих пор, – да простят нам, что мы излагаем выводы, которые читатель, конечно, сам уже сде-

лал из всего сказанного, – до сих пор чисто эпическая муза древних, подобно античному политеизму и философии, изучала природу лишь с одной точки зрения, безжалостно изгоняя из искусства почти все то, что в мире, которому она должна была подражать, не соответствовало определенному типу красоты – типу, первоначально великолепному, но, как всегда бывает со всем, что возведено в систему, ставшему в конце концов ложным, скудным и условным. Христианство приводит поэзию к правде. Подобно ему, новая муза будет смотреть на веши более возвышенным и свободным взором. Она почувствует, что не все в этом мире прекрасно с человеческой точки зрения, что уродливое существует в нем рядом с прекрасным, безобразное – рядом с красивым, гротескное – с возвышенным, зло – с добром, мрак – со светом. Она будет спрашивать себя, должно ли предпочесть узкий и относительный разум художника бесконечному, абсолютному разуму творца; пристало ли человеку исправлять бога; станет ли природа более прекрасной, если она будет искалечена; имеет ли искусство право, так сказать, раздваивать человека, жизнь, творение; будет ли каждая вещь двигаться лучше, если у нее отнять мускулы и пружины; одним словом, является ли неполнота средством для того, чтобы стать гармоничным, – и тогда, устремив взор на события, одновременно и смешные и страшные, под влиянием только что отмеченного нами духа христианской меланхолии и философской критики, поэзия сделает великий шаг вперед, решающий шаг, который, подобно землетрясению, изменит все лицо духовного мира. Она начнет действовать как природа, сочетая в своих творениях, но не смешивая между собою мрак со светом, гротескное с возвышенным, другими словами – тело с душой, животное с духом, ибо отправная точка религии всегда есть отправная точка поэзии. Все связано друг с другом.

Вот начало, чуждое античности, вот новый элемент, вошедший в поэзию; и так же как всякое новое явление в организме изменяет весь организм целиком, в искусстве развивается новая форма. Этот элемент – гротеск. Эта форма – комедия.

И на этом мы позволим себе настаивать, ибо мы здесь указали на характерную особенность, на основное различие, противопоставляющее, по нашему мнению, современное искусство – искусству античному, ны-

нешнюю форму – форме мертвой, или, пользуясь терминами менее ясными, но более популярными, литературу *романтическую* – литературе *классической*. <…>

Конечно, ошибкой было бы утверждать, что комедия и гротеск были совершенно неизвестны древним. <…>

Но чувствуется, что этот элемент искусства еще находится в младенчестве. Эпопея, в ту эпоху на все накладывающая свой отпечаток, эпопея тяготеет над ним и заглушает его. Античный гротеск робок, он постоянно старается спрятаться. Видно, что он не уверен в себе, потому что это не его стихия. Он скрывается, насколько это возможно. Сатиры, тритоны, сирены только чуть-чуть уродливы. Парки, гарпии безобразны скорее по своим атрибутам, чем внешностью; фурии красивы, и их называют эвменидами, то есть ласковыми, благодетельными. Дымка величия или божественности окутывает другие гротески. Полифем – гигант; Мидас – царь; Силен – бог.

Поэтому-то комедия и проходит почти незамеченной в великом эпическом целом античности. <…>

В мировоззрении новых народов гротеск, напротив, играет огромную роль. Он встречается повсюду; с одной стороны, он создает уродливое и ужасное, с другой – комическое и шутовское. Вокруг религии он порождает тысячу своеобразных суеверий, вокруг поэзии – тысячу живописных образов. Это он разбрасывает полными пригоршнями – в воздухе, в воде, на земле, в огне – мириады промежуточных существ, которые так живучи в средневековых народных преданиях; это он во мраке ночи кружит страшный хоровод шабаша, это он дает сатане вместе с крыльями нетопыря козлиные рога и копыта, и это он ввергает в христианский ад уродливые фигуры, которые оживит затем суровый гений Данте и Мильтона, или населяет его теми смешными существами, которыми будет забавляться впоследствии Калло, этот Микеланджело бурлеска. Переходя от идеального мира к миру действительности, он создаст неиссякаемые пародии на человечество. Это его фантазия сотворила всех этих Скарамушей, Криспинов, Арлекинов, гримасничающие тени человека, образы, совершенно неизвестные суровой античности и все же ведущие свое происхождение из классической Италии. <…>

И как свободен и смел он в своих движениях! Как дерзко выделяет он все эти причудливые образы, которые предшествовавшая эпоха так робко окутывала пеленами! Когда античной поэзии нужно было дать спутников хромому Вулкану, она старалась скрыть их уродство, смягчая его, так сказать, колоссальными их размерами. Современный гений сохраняет этот миф о необыкновенных кузнецах, но он сообщает ему как раз противоположный характер, делая его гораздо более поражающим; он заменяет великанов карликами, из циклопов он делает гномов. С той же самобытностью он заменяет несколько банальную Лернейскую гидру многочисленными местными драконами наших преданий; это Гаргулья в Руане, «гра-ульи» в Меце, «шер-сале» в Труа, «дре» в Монлери, «тараск» в Тарасконе – разнообразнейшие чудовища, причудливые имена которых также составляют их характерную особенность. Все эти создания черпают в собственной своей природе ту предельную выразительность, перед которой иногда отступала, по-видимому, античность. Греческие эвмениды, конечно, менее ужасны, а следовательно, и менее правдивы, чем ведьмы «Макбета». Плутон – не дьявол.

Следовало бы, по нашему мнению, написать совершенно новую книгу о применении гротеска в искусстве. Можно было бы показать, какие мощные эффекты извлекли новые народы из этой плодотворной художественной формы, которую ограниченная критика преследует еще и в наши дни. Может быть, в дальнейшем нам еще придется мимоходом указать на некоторые особенности этой обширной картины. Здесь мы только отметим, что гротеск как противоположность возвышенному, как средство контраста является, на наш взгляд, богатейшим источником, который природа открывает искусству. Так, конечно, понимал его Рубенс, охотно помещавший среди пышных королевских торжеств, коронований, блестящих церемоний уродливую фигуру какого-нибудь придворного карлика. Та всеобщая красота, которую античность торжественно распространяла на все, не лишена была однообразия; одно и то же постоянно повторяющееся впечатление в конце концов утомляет. Возвышенное, следуя за возвышенным, едва ли может составить контраст, а между тем отдыхать надо от всего, даже от прекрасного. Напротив, гротескное есть как бы передышка, мерка для сравнения, исходная точка, от

которой поднимаешься к прекрасному с более свежим и бодрым чувством. Благодаря саламандре Ундина сильно выигрывает; гном делает сильфа еще более прекрасным.

Мы будем также правы, сказав, что соседство с безобразным в наше время сделало возвышенное более чистым, более величественным, словом – более возвышенным, чем античная красота; так и должно быть. <…>

Если от этих необходимых разъяснений, которые можно было бы значительно углубить, нить нашего рассуждения не оборвалась в сознании читателя, он, конечно, понял, с какой силой гротеск, этот зародыш комедии, унаследованный новой музой, должен был расти и развиваться с того времени, как его перенесли на почву более благоприятную, чем язычество и эпопея. Действительно, в то время как возвышенное в новой поэзии призвано изображать душу в истинном ее виде, очищенную христианской моралью, гротеск исполняет по отношению к ней роль заключенного в человеке зверя. Первая из этих форм, освобожденная от всякой нечистой примеси, получит в удел все очарование, всю прелесть, всю красоту; она когда-нибудь создаст Джульетту, Дездемону, Офелию. Второй достанется все смешное, все немощное, все уродливое. При этом разделе человека и творения на ее долю придутся страсти, пороки, преступления; это она породит образы сластолюбия, раболепства, чревоугодия, скупости, вероломства, сварливости, лицемерия; отсюда возникнут один за другим Яго, Тартюф, Базилио, Полоний, Гарпагон, Бартоло, Фальстаф, Скапен, Фигаро. Прекрасное имеет лишь один облик; уродливое имеет их тысячу, – ибо прекрасное в применении к человеку есть лишь форма в ее наиболее простом соотношении, в совершеннейшей пропорции, в глубочайшей гармонии с нашей организацией. Поэтому оно всегда являет нам нечто целое – законченное, но ограниченное, как мы сами. Напротив, то, что мы называем уродливым, есть лишь частный случай неуловимого для нас огромного целого, согласующийся не с человеком, но со всем бытием. Вот почему уродливое постоянно обнаруживает нам новые, но лишь частные стороны жизни.

Любопытно проследить появление и развитие гротеска в новой эпохе. Вначале это вторжение, извержение, наводнение; это поток, прорвавший плотину. Родившись, он проходит сквозь умирающую латинскую лите-

ратуру, окрашивая Персия, Петрония, Ювенала, и создает в ней апулеевского «Золотого осла». Оттуда он разливается в воображении новых народов, которые перестраивают Европу. Он бьет ключом в новелле, в хронике, в романе. Он распространяется с юга до севера. Он искрится в мечтаниях германских народов и в то же время оживляет своим дыханием все эти восхитительные испанские Romanceros, {сборники романсов} являющиеся подлинной «Илиадой» рыцарства. Вот как, например, он изображает в «Романе о Розе» величественную церемонию – избрание короля:

Un grand vilain lors ils esleurent
Le plus ossu qu'entre eux ils eurent.
{«Тогда они избрали рослого парня, самого костистого,
какой только нашелся среди них» (франц.).}

Его печать особенно заметна на той чудесной архитектуре, которая в средние века заменяет собою все другие виды искусства. Он запечатлевает свои стигматы на челе соборов, его ад и его чистилище изображены на стрельчатых сводах порталов, пламенеют на витражах, своих чудовищ, лютых псов и демонов он разбрасывает вокруг капителей, вдоль фризов, по карнизам крыш. В бесчисленных формах выступает он на деревянных фасадах домов, на каменных фасадах замков, на мраморных фасадах дворцов. Из искусства он переходит в нравы; и, восхищая народ своими graciosos {слуги-шуты в испанской комедии} в комедии, он в то же время дарит королям придворных шутов. Позднее, в век этикета, он покажет нам Скаррона около самого ложа Людовика XIV. А пока что он расписывает гербы и рисует на щитах рыцарей символические иероглифы феодализма. Из нравов он проникает в законы; множество причудливых обычаев свидетельствуют о нем в установлениях средневековья. <…> Наконец, допущенный в искусство, в нравы и законы, он проникает даже в церковь. В каждом городе католического мира он организует какую-нибудь из тех своеобразных церемоний, тех причудливых процессий, где религия шествует в сопровождении всевозможных суеверий, возвышенное – в окружении всяческих гротесков. Чтобы дать понятие о его напоре, мощи и творческой силе на заре литературы, достаточно сказать, что он сразу же дарит нам, на пороге новейшей поэзии, трех шу-

товских Гомеров: Ариосто в Италии, Сервантеса в Испании, Рабле во Франции[3].

Нет надобности останавливаться долее на влиянии гротеска в третий период цивилизации. В так называемую романтическую эпоху все обнаруживает тесную и творческую связь его с прекрасным. Даже самые наивные народные предания с удивительным чутьем передают иногда эту тайну нового искусства. Древность не могла бы создать «Красавицу и чудовище».

Бесспорно, что в эпоху, на которой мы остановились, преобладание гротеска над возвышенным в литературе ясно заметно. Но это лихорадка реакции, жажда новизны, которая скоро проходит; это первая волна, постепенно спадающая. Прекрасное вскоре вернет себе свое место и свое право, заключающееся не в том, чтобы изгнать другое начало, но чтобы возобладать над ним. Наступит время, когда гротеск вынужден будет удовлетвориться лишь одним уголком картины в королевских фресках Мурильо, на религиозных полотнах Веронезе и тем местом, которое будет уделено ему в двух чудесных «Страшных судах», составляющих гордость искусства, в этом видении восторга и ужаса, которым Микеланджело украсит Ватикан, и в том страшном потоке людей, которых Рубенс низвергнет вдоль сводов Антверпенского собора. Наступит момент, когда между двумя этими началами установится равновесие. Придет человек, поэт-владыка, Poeta soverano, как Данте называет Гомера, и всему определит свое место. Два соперничающих гения соединят свое двойное пламя, и из этого пламени возникнет Шекспир.

Мы подошли к вершине поэзии нового времени. Шекспир – это драма; а драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию, – такая драма является созданием, типичным для третьей эпохи поэзии, для современной литературы.

Итак, резюмируя отмеченные выше явления, скажем: поэзия прошла три возраста, из которых каждый соответствовал определенной эпохе общества, – оду, эпопею, драму. Первобытный период лиричен, древний период эпичен, новое время драматично. Ода воспевает вечность, эпопея прославляет историю, драма изображает жизнь[4].

Особенность первого рода поэзии – наивность, особенность третьего – истина. Появление рапсодов знаменует переход от поэтов лирических

к поэтам эпическим, как появление романистов – переход от поэтов эпических к поэтам драматическим. Историки рождаются вместе со второй эпохой; хронисты и критики – вместе с третьей. Действующие лица оды – колоссы: Адам, Каин, Ной, герои эпопеи – гиганты: Ахилл, Атрей, Орест; герои драмы – люди: Гамлет, Макбет, Отелло. Ода живет идеальным, эпопея – грандиозным, драма – реальным. Словом, эта троякая поэзия берет свое начало от трех великих источников – библии, Гомера, Шекспира.

<…> Вот три лика их – лик юности, лик зрелости и лик старости. <…> лирические поэты предшествуют эпическим, эпические – драматическим. Во Франции Малерб предшествует Шаплену, Шаплен – Корнелю; в древней Греции Орфей предшествует Гомеру, Гомер – Эсхилу; в первозданном произведении «Книга бытия» предшествует «Книге царств», «Книга царств» – «Книге Иова», или, возвращаясь к той великой лестнице всеобщей поэзии, которую мы только что обозревали, библия предшествует «Илиаде», «Илиада» – Шекспиру.

Действительно, общество сперва воспевает то, о чем оно мечтает, затем рассказывает о том, что оно делает, наконец начинает изображать то, что оно думает. На этом-то основании, заметим мимоходом, драма, объединяя самые противоположные качества, может быть одновременно глубокомысленной и изобразительной, философской и живописной.

Следовало бы прибавить, что все в природе и в жизни проходит через эти три фазы – лирическую, эпическую и драматическую, так как все рождается, действует и умирает. Если бы не было смешно примешивать причудливые создания фантазии к строгим выводам разума, поэт мог бы сказать, что восход солнца, например, – это гимн, полдень – сверкающая эпопея, закат – мрачная драма, в которой борются день и ночь, жизнь и смерть. Но ведь это было бы поэзией, может быть – безумием; и, кроме того, «что это доказывает»?

<…> Мы вовсе не хотели отвести каждой из трех эпох поэзии строго ограниченную область, мы хотим лишь определить их главную отличительную черту. Библия, этот божественный лирический памятник, заключает в себе, как мы только что отметили, эпопею и драму в зародыше – «Книгу царств» и «Книгу Иова». Во всех гомеровских поэтах чувствуется остаток

лирической поэзии и зачатки поэзии драматической. Ода и драма скрещиваются в эпопее. Все содержится во всем; но в каждой эпохе есть творческое начало, подчиняющее себе все остальное и накладывающее свою печать на целое.

Драма заключает в себе всю поэзию целиком. Ода и эпопея содержат в себе лишь зародыши драмы, между тем как в драме они обе содержатся в развитии; она вобрала в себя их сущность. <…> бесспорно также, что серия хроник Шекспира являет собой род великой эпопеи. Но особенно подобает драме лирическая поэзия; она никогда не стесняет драму, уступает всем ее прихотям, принимает все ее формы, то возвышенную – в Ариэле, то гротескную – в Калибане. Наша эпоха, по преимуществу драматическая, тем самым в высшей степени лирична. Ведь между началом и концом есть много сходного; закат солнца похож на восход его, старец вновь становится ребенком. Но это последнее младенчество не похоже на первое; оно печально настолько же, насколько первое радостно. То же самое можно сказать и о лирической поэзии. Сияющая, мечтательная на заре народов, она вновь предстает в пору их упадка мрачной и задумчивой. Библия открывается радостной «Книгой бытия» и заканчивается грозным «Апокалипсисом». Ода нового времени все так же вдохновенна, но она уже утратила свое неведение. Она больше размышляет, чем созерцает; ее мечтательность – меланхолия. По ее родовым мукам видно, что она вступила в союз с драмой.

<…> Таким образом, в современной поэзии все стремится к драме. «Потерянный рай» – скорее драма, чем эпопея. Как известно, именно в форме драмы был он первоначально задуман поэтом, и именно в этой форме он навсегда запечатлевается в памяти читателя – настолько ясно еще проступает драматический остов под эпическим сооружением Мильтона. Когда Данте Алигьери закончил свой страшный «Ад», когда он закрыл за собою врата его и ему оставалось лишь дать название своему творению, его инстинкт гения подсказал ему, что эта многообразная поэма есть детище драмы, а не эпопеи; и на фронтисписе этого гигантского памятника он начертал своим бронзовым пером: «Divina Commedia». {«Божественная комедия» (итал.).}

Итак, мы видим, что два единственных поэта нового времени, по величию своему равные Шекспиру, приходят к тому же, что и он. Вместе с ним они придают драматический характер всей нашей поэзии, подобно ему они являют сочетание гротескного и возвышенного; и, нисколько не отклоняясь от этого великого литературного целого, опирающегося на Шекспира, Данте и Мильтон подобны двум контрфорсам здания, в котором он представляет собою центральный столб, – боковым аркам того свода, замком которого является Шекспир. <…>

Поэзия, рожденная христианством, поэзия нашего времени есть, следовательно, драма; особенность драмы – это ее реальность; реальность возникает из вполне естественного соединения двух форм: возвышенного и гротескного, сочетающихся в драме так же, как они сочетаются в жизни и в творении, ибо истинная поэзия, поэзия целостная, заключается в гармонии противоположностей. И, наконец, – пора уже сказать об этом громко, тем более что исключения здесь особенно подтверждают правило, – все, что есть в природе, есть и в искусстве. <…>

В драме – такой, какой ее можно если не написать, то задумать, – все связано и вытекает одно из другого, так же как в действительной жизни. Тело играет в ней свою роль, так же как и душа; и люди и события, движимые этой двойной силой, бывают то смешными, то страшными, иногда и страшными и смешными одновременно. Так, судья скажет: «Казнить его – и пойдем обедать». Так, римский сенат будет обсуждать вопрос о палтусе Домициана. Так, Сократ, выпив цикуту и беседуя о бессмертной душе и едином боге, прервет эту беседу просьбой о том, чтобы принесли в жертву Эскулапу петуха. Так, Елизавета будет браниться площадными словами и говорить на ученом латинском языке. Так, Ришелье будет подчиняться капуцину Жозефу, а Людовик XI – своему брадобрею Оливье Дьяволу. Так, Кромвель скажет: «Парламент у меня в мешке, а король – в кармане» или той самой рукой, которая подписала смертный приговор Карлу I, вымажет чернилами лицо какого-нибудь цареубийцы, и тот, смеясь, отплатит ему тем же. Так, Цезарь будет бояться упасть со своей триумфальной колесницы. Потому что, как бы ни были гениальные люди велики, в них всегда есть животное, которое издевается над их разумом. Этим-то они и связаны с человечеством, так

как этим они и бывают драматичны. «От великого до смешного один шаг», – сказал Наполеон, убедившись, что и он человек, и этот луч света, который вырвался из приоткрывшейся пламенной души, озаряет одновременно и искусство и историю; этот крик смертельной тоски определяет сущность драмы и сущность жизни.

Поразительная вещь! И сами поэты – ведь они тоже люди – заключают в себе все эти противоречия. Размышляя о жизни, раскрывая ее жгучую иронию, изливая потоки сарказма и насмешек, эти люди, которые смешат нас, становятся глубоко печальными. Эти Демокриты оказываются также и Гераклитами. Бомарше был угрюм, Мольер мрачен, Шекспир меланхоличен.

Итак, гротеск составляет одну из величайших красот драмы. Он не только приличествует ей – он часто ей необходим. Иногда он появляется в ней однородной массой, в виде цельных характеров: Данден, Прузий, Трисотен, Бридуазон, кормилица Джульетты; иногда он наводит ужас: Ричард III, Бежар, Тартюф, Мефистофель; иногда он даже смягчен грацией и изяществом: Фигаро, Озрик, Меркуцио, дон Жуан. Он проникает повсюду, так как если у самых низких натур бывают часто возвышенные порывы, то и самые высокие нередко платят дань пошлому и смешному. Поэтому он всегда присутствует на сцене, даже когда молчит, даже когда скрывается, часто неуловимый, часто незаметный. Благодаря ему не бывает однообразных впечатлений, Он вносит в трагедию то смех, то ужас. Он заставляет Ромео встретиться с аптекарем, Макбета – с тремя ведьмами, Гамлета – с могильщиками. Наконец, он может иногда, не нарушая гармонии, – как в сцене короля Лира с его шутом, – присоединить свой крикливый голос к самой возвышенной, самой мрачной, самой поэтической музыке души.

Все это умел делать лучше всех и совершенно особенным образом, подражать которому столь же бесполезно, как и невозможно, Шекспир, этот бог сцены, в котором соединились, словно в триединстве, три великих и самых характерных гения нашего театра – Корнель, Мольер, Бомарше.

Мы видим, как быстро рушится произвольное деление жанров перед доводами разума и вкуса. Столь же легко можно было бы разрушить и

ложное правило о двух единствах. Мы говорим – о двух, а не о трех единствах, так как единство действия, или целого, – а только оно является истинным и обоснованным, – давно уже всеми признано.

Наши выдающиеся современники, иностранные и французские, выступали уже и практически и теоретически против этого основного закона псевдоаристотелева кодекса. Впрочем, битва не могла быть долгой. При первом же толчке закон дал трещину – настолько прогнил этот столб старого схоластического здания.

<…> А чем греческий театр и драма похожи на нашу драму и наш театр? Впрочем, мы уже указывали на то, что античная сцена благодаря своим необычайным размерам могла охватывать целую местность, так что поэт мог, когда того требовало действие, переносить его по своему желанию с одного места сцены на другое, – а это почти равносильно перемене декораций. Странное противоречие! Греческий театр, как ни подчинен он национальным и религиозным задачам, гораздо свободнее, чем наш. А между тем единственной задачей нашего театра является увеселение и, если угодно, поучение зрителя. Дело в том, что греческий театр следовал лишь своим собственным законам, между тем как наш повинуется требованиям, совершенно чуждым его природе. Там – искусство, здесь – искусственность.

В наши дни начинают понимать, что точное определение места действия является одним из первых условий реальности. Не одни только говорящие или действующие персонажи запечатлевают в уме зрителя достоверный образ событий. Место, где произошла катастрофа, становится страшным и неразлучным ее свидетелем; и отсутствие такого немого персонажа обеднило бы в драме картины исторических событий<…>

Единство времени не более обоснованно, чем единство места. Действие, искусственно ограниченное двадцатью четырьмя часами, столь же нелепо, как и действие, ограниченное прихожей. Всякое действие имеет свою продолжительность, так же как и свое особое место. <…> Переплести единство времени с единством места, как прутья клетки, и педантически усадить туда, во имя Аристотеля, все события, все народы, все персонажи, которые в таком множестве создает провидение в мире ре-

ального, – это значит калечить людей и события, это значит искажать историю. <…>

Наконец, чтобы доказать нелепость правила о двух единствах, достаточно было бы последнего довода, заложенного в самой сущности искусства. Этот довод – существование третьего единства, единства действия, которое одно только всеми признано, потому что оно вытекает из следующего факта: ни глаз, ни ум человеческий не могут охватить больше одного целого сразу. Это правило настолько же необходимо, насколько два других бесполезны. Оно-то и составляет отличительную особенность драмы: вот почему оно исключает два остальные. <…> Однако не следует смешивать это единство с простотой действия. Единство целого нисколько не исключает побочных действий, на которые должно опираться главное. Нужно только, чтобы эти части, искусно подчиненные общему, постоянно тяготели к центральному действию и группировались вокруг него разными этажами, или, вернее, в разных планах драмы. Единство целого есть закон театральной перспективы. <…>

Итак, скажем смело: время настало! И странно было бы, если бы в нашу эпоху, когда свобода проникает всюду подобно свету, она не проникла бы в область, которая по природе своей свободнее всего на свете, – в область мысли. Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства! Нет ни правил, ни образцов; или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету. Первые – вечны, заключены в природе вещей и неизменны; вторые – изменчивы, зависят от внешних условий и служат лишь один раз. Первые – это сруб, на котором зиждется дом; вторые – леса, служащие при стройке и возводимые заново для каждого здания. Словом, одни составляют костяк драмы, другие – ее одежду. Однако как раз об этих правилах не пишут в поэтиках. Ришле не подозревает даже об их существовании. Гений, который скорее угадывает их, чем научается им, для каждого своего произведения извлекает первые из общего порядка вещей, вторые – из обособленного единства разрабатываемого им содержания; но действует он не как химик, который затапливает свою печь,

раздувает огонь, нагревает тигель, анализирует и разлагает, но как пчела, которая летит на своих золотых крылышках, садится на каждый цветок и высасывает из него мед, и при этом чашечка цветка не теряет своей свежести, а венчик – своего аромата.

Итак, поэт – подчеркиваем это – должен советоваться только с природой, истиной и своим вдохновением, которое также есть истина и природа. Лопе де Вега говорит:

Quando he de escrivir una comedia,

Encierro los preceptos con seis llaves.

[Когда я собираюсь писать комедию, я запираю правила шестью замками (исп.).]

Действительно, чтобы запереть правила, и «шести замков» не слишком много. Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было – Шекспиру или Мольеру, Шиллеру или Корнелю[5]. <…>

Итак, природа! Природа и истина! Новое направление, нисколько не разрушая искусства, хочет лишь построить его заново, более прочно и на лучшем основании; чтобы показать это, попытаемся установить непреодолимую границу, отделяющую, по нашему мнению, реальное в искусстве от реального в действительности. Было бы легкомысленно смешивать их, как это делают некоторые отсталые сторонники *романтизма*. Правда в искусстве никогда не может быть, как это некоторые утверждали, полным воспроизведением действительности. Искусство не может дать самого предмета. В самом деле, предположим, что один из этих опрометчивых проповедников абсолютной природы – такой, какая она бывает вне искусства, – присутствует на представлении какой-нибудь романтической пьесы, например «Сида». «Как это так, – скажет он при первых же словах, – Сид говорит стихами! Говорить стихами неестественно». – «Как же, по-вашему, он должен говорить?» – «Прозой». – «Отлично». Через минуту, если он будет последователен, он заявит: «Как! Сид говорит по-французски?» – «Ну и что же?» – «Естественность требует, чтобы он говорил на своем языке; он может говорить только по-испански». – «Мы тогда ничего не поймем; но пусть будет так». Вы думаете, что этим и кончится? Нет; не прослушав еще и десяти кастиль-

ских фраз, он поднимется и спросит, настоящий ли это Сид из плоти и крови. По какому праву этот актер, какой-нибудь Пьер или Жак, присвоил себе имя Сида? Это ложь. А затем на том же основании он может потребовать, чтобы рампу заменили солнцем, а лживые декорации – *настоящими* деревьями и *настоящими* домами. Ибо раз уж мы вступили на этот путь, логика тащит нас за шиворот и мы не можем остановиться.

Поэтому, во избежание абсурда, мы должны признать, что область действительности и область искусства совершенно различны. Природа и искусство – две разные вещи, иначе либо то, либо другое не существовало бы. Искусство, кроме своей идеальной стороны, имеет еще сторону земную и положительную. Что бы оно ни делало, оно ограничено грамматикой и просодией, Вожела и Ришле. Для самых причудливых своих созданий оно должно пользоваться различными формами, приемами исполнения, целым арсеналом разнообразных средств. Для гения это орудия искусства; для посредственности – инструменты ремесла.

Кажется, уже кто-то сказал, что драма есть зеркало, в котором отражается действительность. Но если это обыкновенное зеркало с ровной и гладкой поверхностью, оно будет давать лишь тусклое и плоскостное отражение, верное, но бесцветное; известно, сколько теряют краски и свет в простом отражении. Следовательно, драма должна быть концентрирующим зеркалом, зеркалом, которое не ослабляет цветных лучей, но, напротив, собирает и конденсирует их, превращая мерцание в свет, а свет – в пламя. Только в этом случае драма может быть признана искусством.

Театр есть оптический прибор. Все, что существует в истории, в жизни, в человеке, должно и может найти в нем свое отражение, но лишь с помощью магического жезла искусства. Искусство перелистывает века, перелистывает природу, черпает из хроник, учится воспроизводить реальность событий, особенно реальность нравов и характеров, гораздо менее подлежащих сомнениям и спорам, чем события[6]; оно восстанавливает то, что отбросили летописцы, согласует то, что они исказили, угадывает их пропуски и исправляет их, восполняя пробелы созданиями своего воображения, окрашенными колоритом эпохи; оно соединяет то, что у них разбросано, восстанавливает действие нитей провидения,

управляющих человеческими марионетками, облекает все это в форму одновременно и поэтическую и естественную и придает всему ту правдивую и рельефную жизненность, которая порождает иллюзию – чудесное ощущение реальности, захватывающее зрителя, и прежде всего самого поэта, ибо поэт искренен. Итак, цель искусства почти божественна – воскрешать, когда оно занимается историей, творить, когда оно занимается поэзией.

Какое величественное и прекрасное зрелище – развивающаяся с такой широтой драма, в которой искусство властно истолковывает природу; драма, действие которой движется к развязке легкой и уверенной поступью, без многословия, но и без судорожной сжатости; словом, драма, в которой поэт вполне достигает многообразных целей искусства, открывая зрителю двойной горизонт, освещая одновременно внутренний и внешний облик людей: внешний – с помощью их диалогов и действий, внутренний – путем реплик в сторону и монологов, словом – сочетая в одной картине драму жизни и драму совести.

Если для произведения такого рода поэт должен выбирать в мире явлений, – а он должен делать это, – то он, разумеется, выберет не *прекрасное*, а *характерное*. И не для того, чтобы, как теперь говорят, «придать местный колорит», то есть, после того как произведение уже закончено, наложить кое-где несколько кричащих мазков на общий фон, притом совершенно ложный и условный. Местный колорит должен быть не на поверхности драмы, но в глубине ее, в самом сердце произведения, откуда он распространяется на поверхность сам собою, естественно, равномерно проникая, если можно так выразиться, во все уголки драмы, как сок поднимается от корня дерева до самого последнего листка его. Драма должна глубоко проникнуться этим колоритом эпохи; чтобы он, так сказать, носился в воздухе, чтобы, только вступая в драму и покидая ее, вы могли заметить, что переходите в другой век и другую атмосферу. Необходимо ученье, необходим труд, чтобы достигнуть этого; тем лучше. Хорошо, когда дороги к искусству покрыты терниями, перед которыми отступают все, за исключением людей с твердой волей. К тому же только такая работа в соединении с пламенным вдохновением способна охранить драму от одного порока, который ее убивает, – от банальности.

Банальность – удел поэтов со слабым зрением и коротким дыханием. Оптика сцены требует, чтобы во всякой фигуре была выделена самая яркая, самая индивидуальная, самая характерная ее черта. Даже пошлое и грубое должно быть подчеркнуто. Ничем нельзя пренебрегать. Подлинный поэт, подобно богу, присутствует одновременно всюду в своем творении. <…>

Чтобы убедиться в том, что природа нашей поэзии нисколько не препятствует свободному выражению всего правдивого, нужно изучать наш стих, быть может не столько у Расина, сколько у Корнеля или, еще лучше, у Мольера. Расин, этот чудесный поэт, элегичен, лиричен, эпичен; Мольер драматичен. Пора дать должную оценку тем нападкам, которым дурной вкус прошлого века подвергал этот изумительный стиль, и громко заявить, что Мольер – вершина нашей драмы не только как поэт, но и как писатель. Palmas vere habet iste duas. {Буквально: он поистине имеет две пальмы (лат.), то есть дважды увенчан.}

У него стих охватывает мысль, тесно сливается с нею, ограничивает и раскрывает ее одновременно, придает ей более стройный, более краткий, более полный вид и подносит нам, так сказать, самую ее суть. Стих есть оптический фокус мысли. Вот почему он больше всего подходит для сценической перспективы. Построенный известным образом, он сообщает свою выразительность тому, что иначе показалось бы незначительным и пошлым. Он делает ткань стиля более прочной и более тонкой. Это узел, закрепляющий нить. Это пояс, поддерживающий одежду и создающий все ее складки. Что теряют природа и истина, облекаясь в стих? Что теряют они – спросим хотя бы у тех же сторонников прозы – в стихах Мольера? Разве вино – да простят нам еще одно банальное сравнение – перестает быть вином оттого, что оно налито в бутылку?

Если бы нам было дано право высказаться по поводу того, каким должен быть, по нашему мнению, стиль драмы, мы сказали бы, что стих ее должен быть свободный, непосредственный, искренний, смело высказывающий все без ложной стыдливости и жеманства; стих, легко и свободно переходящий от комедии к трагедии, от возвышенного к гротескному, попеременно то позитивный, то полный поэзии, но всегда художе-

ственный и вдохновенный, глубокий и непосредственный, широкий и правдивый; умеющий, когда нужно, ломать или переставлять цезуру, чтобы скрасить свое александрийское однообразие; более склонный к переносам, удлиняющим его, чем к инверсии, его затемняющей; верный рифме, этой рабыне-царице, этой высшей прелести нашей поэзии, родоначальнице нашей метрики; неисчерпаемый в правдивости своих оборотов, неуловимый в тайнах своего изящества и мастерства; принимающий, подобно Протею, тысячу форм, не меняя при этом своей природы и характера; избегающий тирад, резвящийся в диалоге, всегда скрытый за действующим лицом; прежде всего стремящийся к тому, чтобы быть на своем месте, а если ему случится быть *красивым*, то как бы случайно, помимо своей воли и не сознавая этого[7]; лирический, эпический или драматический, по мере надобности; способный охватить всю гамму поэзии, пройти ее сверху донизу, от самых возвышенных мыслей до самых вульгарных, от самых смешных до самых серьезных, от самых поверхностных до самых отвлеченных; словом, такой, каким бы его создал человек, если бы некая фея наградила его душой Корнеля и умом Мольера. Нам кажется, что такой стих был бы «так же прекрасен, как и проза». <…>

Повторяем еще раз: стих на сцене должен отбросить всякое самолюбие, всякие претензии, всякое кокетство. Здесь он только форма, и притом такая, которая должна все допускать, ничего не навязывать драме, но, напротив, все получить от нее, чтобы все передать зрителю, – французский и латинский языки, тексты законов, королевскую брань, народные словечки, комедию, трагедию, смех, слезы, прозу, поэзию. Горе поэту, если стих его начнет жеманиться! Но форма эта – бронзовая форма, которая охватывает мысль своим размером, делает драму несокрушимой, заставляет актера глубже понять смысл действия, указывает ему то, что он пропускает или добавляет, не позволяет ему изменять свою роль и принимать на себя обязанность автора, делает священным каждое слово и поэтому надолго закрепляет в памяти слушателя сказанное поэтом. Мысль, закаленная в стихе, сразу же становится более острой и сверкающей. Это – железо, превращенное в сталь.

Ясно, что проза, по природе своей более робкая, неизбежно лишающая драму всякой лирической и эпической поэзии, ограниченная диалогом и внешними фактами, далеко не располагает подобными средствами. Крылья ее не так широки. К тому же она несравненно более доступна; посредственность отлично орудует ею, и потому искусство, – если не говорить о нескольких замечательных произведениях, появившихся в последнее время, – могли бы легко наводнить ублюдки и недоноски. Другая группа реформаторов склоняется в пользу драмы, написанной одновременно стихами и прозой, как у Шекспира. Такой способ имеет свои преимущества. Однако при переходе от одной формы к другой здесь могут возникнуть противоречия: ткань бывает гораздо прочнее, когда она однородна. Впрочем, вопрос о том, написана ли драма прозой или стихами, имеет второстепенное значение. Достоинство произведения определяется не формой, но внутренними его качествами. В подобных вопросах возможно только одно решение. Склонить весы искусства может только одна гиря – талант.

Вообще говоря, первое и самое необходимое качество драматического писателя, будь он прозаик или стихотворец, – это правильность. <…> глубокая, внутренняя, продуманная правильность, проникшаяся духом языка, исследовавшая его корни, изучившая его этимологию, всегда свободная, так как она всегда уверена в себе и всегда согласуется с логикой языка. Первую держит на помочах наша царица грамматика, вторая сама ведет за собой грамматику. Она может быть смелой, дерзать, творить, создавать свой стиль; она имеет на это право. Ибо что бы ни говорили об этом некоторые лица, плохо разбирающиеся в том, о чем они говорят, – и в числе которых был когда-то и автор этих строк, – французский язык не принял своей окончательной формы и никогда не примет ее. Язык не останавливается в развитии. Человеческий ум всегда движется вперед, он постоянно изменяется, а вместе с ним изменяется и язык. Таков порядок вещей. Когда изменяется тело, может ли не измениться одежда? Французский язык девятнадцатого века не может быть французским языком восемнадцатого века, а этот последний не есть язык семнадцатого века, так же как язык шестнадцатого века не есть язык пятнадцатого

века. Язык Монтеня уже не тот, что язык Рабле, язык Паскаля не тот, что язык Монтеня, язык Монтескье не тот, что язык Паскаля. Каждый из этих четырех языков сам по себе изумителен, ибо он своеобразен. Каждая эпоха имеет свои понятия; ясно, что она должна иметь и слова, выражающие эти понятия. Языки – словно море: они находятся в вечном движении. По временам они отливают от одного из берегов мира человеческой мысли и устремляются к другому. Тогда все то, что покинуто их волной, высыхает и исчезает с поверхности земли. Так угасают понятия, так умирают слова. С человеческими языками происходит то же, что и со всем другим. Каждый век что-нибудь приносит в них и уносит из них. Что же делать? Это неизбежно. Поэтому тщетны попытки закрепить подвижную физиономию нашего языка в той или иной ее форме. <…> в наши дни ни языки, ни солнце уже не останавливаются. В тот день, когда они принимают свою окончательную форму, они умирают. Вот почему французский язык одной из наших современных школ – это мертвый язык. <…>

В настоящее время существует литературный старый режим, так же как политический старый режим. Прошлый век почти во всем еще тяготеет над новым. Особенно подавляет он его в области критики. Мы встречаем, например, живых людей, повторяющих определение вкуса, брошенное Вольтером: «Вкус в поэзии – то же, что вкус в женских нарядах». Иначе говоря, вкус – это кокетство. Замечательные слова, превосходно характеризующие эту поэзию восемнадцатого века, нарумяненную, напудренную, в мушках, эту литературу с фижмами, бантиками и фальбалой. Они великолепно выражают дух эпохи, соприкасаясь с которой самые возвышенные гении не могли не стать маленькими, по крайней мере в известном отношении, – дух тех времен, когда Монтескье мог и вынужден был написать «Книдский храм», Вольтер – «Храм вкуса», Жан-Жак – «Деревенского колдуна».

Вкус – это разум гения. Вот что скоро будет установлено другой критикой, мощной, откровенной, научной, критикой нового века, которая начинает пускать мощные ростки под старыми, иссохшими ветвями старой школы. Эта молодая критика, столь же серьезная, сколь первая была

легкомысленной, столь же ученая, сколь первая была невежественной, уже создала свои авторитетные органы, и иной раз мы изумляемся, встречая в самых легковесных газетках превосходные статьи, проникнутые ее духом. Соединившись со всем, что есть лучшего и смелого в литературе, она освободит нас от двух бичей – от дряхлого классицизма и от ложного романтизма, который смеет дерзко поднимать голову рядом с истинным романтизмом. Ибо современный дух уже имеет свою тень, свою скверную копию, своего паразита, свой классицизм, который гримируется под него, принимает его цвета, надевает его ливрею, подбирает крохи его и, подобно «ученику чародея», подслушанными словами пускает в ход пружины действия, тайна которого ему неизвестна. Поэтому он делает глупости, которые учителю часто бывает трудно исправить. Но прежде всего следует уничтожить старый ложный вкус. Необходимо очистить от него современную литературу. Тщетно пытается он извратить и погубить ее: он обращается к новому, суровому, могучему поколению, которое не понимает его. Шлейф восемнадцатого века волочится еще в девятнадцатом, но не нам, молодому поколению, видевшему Бонапарта, нести его.

Близок час, когда новая критика, опирающаяся на широкую, прочную и глубокую основу, восторжествует. Скоро все поймут, что писателей нужно судить не с точки зрения правил и жанров, которые находятся вне природы и вне искусства, но согласно неизменным законам этого искусства и особым законам, связанным с личностью каждого из них. И тогда все устыдятся той критики, которая заживо колесовала Пьера Корнеля, зажимала рот Жану Расину и нелепо оправдывала Джона Мильтона лишь на основании эпического кодекса отца Лебоссю. Тогда придут к выводу, что понять произведение можно только приняв точку зрения его автора, взглянув на вещи его глазами. Отбросят – я здесь говорю словами г-на де Шатобриана – «жалкую критику недостатков ради широкой и плодотворной критики красот». Пора уже зорким умам уловить нить, часто связующую то, что, по нашему личному капризу, мы называем недостатком, с тем, что мы называем красотой. Недостатки, – по крайней мере то, что мы называем этим именем, – часто бывают естественным, необходимым, неизбежным условием достоинств.

Seit genius, natale comes qui temperat astrum.

{Знает это гений, в качестве спутника управляющий звездою, под которой я родился (лат.).}

Бывает ли медаль, у которой нет оборотной стороны? Бывает ли талант, который не давал бы вместе со своим светом и своей тени, вместе со своим пламенем и своего дыма? Иной недостаток является, быть может, лишь неотъемлемым следствием той или иной красоты. Какой-нибудь резкий мазок, неприятный на близком расстоянии, дополняет впечатление и придает живость целому. Уничтожив одно, вы уничтожите и другое. То и другое вместе составляют самобытность. Гений должен быть неровным. Нет высоких гор без глубоких пропастей. Засыпьте долину горой – и вы получите лишь степь, пустошь, Саблонскую равнину вместо Альп, жаворонков, но не орлов.

Нужно также принять во внимание эпоху, страну, местные влияния. Иногда библия и Гомер даже своими возвышенными местами производят на нас неприятное впечатление. Но кто предложил бы выбросить из них хотя бы одно слово? Наша немощность часто пугается вдохновенной дерзости гения, не будучи в силах ринуться на явления с той же глубиной постижения. А кроме того, повторяем еще раз, бывают ошибки, которые укореняются только в шедеврах. Некоторыми недостатками одарены лишь немногие гении. Шекспира упрекают в злоупотреблении метафизикой, в злоупотреблении остротами, в лишних сценах, в непристойностях, в применении мифологических побрякушек, модных в его время, в экстравагантности, в неясности, в дурном вкусе, в напыщенности, в шероховатости слога. Дуб, это гигантское дерево, которое мы только что сравнивали с Шекспиром, имеет с ним немало сходства: у него также причудливый вид, узловатые сучья, темная листва, жесткая и грубая кора; но он – дуб.

И именно по этим причинам он дуб. Если же вам больше нравится гладкий ствол, прямые ветви, атласные листья – ступайте к бледной березе, к дуплистой бузине, к плакучей иве; но не троньте великого дуба. Не бросайте камень в того, кто дает вам тень.

Примечания

[1]«Илиада».

[2]«Одиссея».

[3] Это поразительное выражение – «шутовской Гомер» – принадлежит г-ну Шарлю Нодье, который создал его для Рабле и простит нам то, что мы относим его к Сервантесу и Ариосто.

[4] Но, возразят нам, драма также изображает историю народов. Да, но как *жизнь*, а не *как* историю. Она предоставляет историку точную последовательность общих событий, серию дат, движения масс, сражения, завоевания, распадения царств – всю внешнюю сторону истории. Она берет себе внутреннюю сторону. То, что забывает или отбрасывает история, – подробности костюма, нравов, физиономий, изнанку событий, словом – жизнь, – все это принадлежит ей; и драма может быть всеобъемлющей по охвату жизни и целостности ее изображения, когда эти мелочи берутся большой горстью, prensa manu magna. Но не следует искать чистой истории в драме, даже если она «историческая». Драма излагает легенды, а не летописи. Это хроника, а не хронология.

[5] И не посредством переработки для сцены романов, хотя бы они были написаны Вальтером Скоттом, можно достигнуть действительного развития искусства. Это хорошо один или два раза, особенно когда авторы переработок обладают другими, более серьезными достоинствами; но по существу это приводит лишь к замене одного подражания другим.

Впрочем, когда мы говорим, что не нужно подражать ни Шекспиру, ни Шиллеру, мы имеем в виду лишь тех неловких подражателей, которые, выискивая правила там, где эти поэты лишь проявили свой гений, воспроизводят их форму без их духа, их кору без их сока, – а не искусные переводы этих авторов, которые могли бы сделать другие, истинные поэты. Г-жа Тастю превосходно перевела ряд сцен из Шекспира. Г-н Эмиль Дешан в настоящее время перелагает для нашего театра «Ромео и Джульетту», и такова замечательная гибкость его таланта, что в своих стихах он передает всего Шекспира, как он уже передал в них всего Горация. Конечно, это тоже работа художника и поэта – труд, который не

исключает ни оригинальности, ни жизни, ни творчества. Именно таким образом авторы псалмов переложили «Книгу Иова».

[6] Удивляешься, читая у Гете следующие строки: «Собственно говоря, в поэзии нет исторических персонажей; но когда поэт хочет изобразить мир, который он замыслил, он делает честь некоторым лицам, которых он встречает в истории, заимствуя их имена, чтобы назвать ими созданные им существа». – «Uber Kunst und Altertum» («Об искусстве и античности»). Ясно, к чему может привести это воззрение, если принять его всерьез: к праву на ложь и на фантастику. К счастью, знаменитый поэт, которому, несомненно, оно однажды показалось в некотором отношении правильным, поскольку он его высказал, конечно не применит его на практике. Он, наверно, не создаст Магомета, подобного Вертеру, или Наполеона, подобного Фаусту.

[7] Автор этой драмы однажды обсуждал ее с Тальма и изложил некоторые из приводимых здесь мыслей о драматическом стиле в беседе, которую он запишет впоследствии, когда нельзя будет предположить у него намерения поддержать свое произведение или слова авторитетами. «О да! – воскликнул Тальма, живо прервав его. – Это то самое, что я без конца им повторяю: не нужно красивых стихов!» *Не нужно красивых стихов!* Инстинкт гения открыл это правило – глубокомысленное правило. Действительно, именно *красивые стихи* убивают прекрасные пьесы.

Вопросы для самоконтроля

1. Объясните теорию В. Гюго о происхождении родов и жанров литературы.

2. В чем смысл критики В. Гюго классицистической теории театра?

3. Каким образом В. Гюго определяет эстетическое понятие гротеска?

4. Каким до́лжно изображать человека и мир в соответствии с поэтикой романтизма?

У. Вордсворт
Предисловие к «Лирическим балладам»

(Текст цитируется по изданию: Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 261–278.)

<…> Ибо истинная поэзия представляет собой стихийное излияние сильных чувств; и, хотя это верно, все хоть сколько-нибудь стоящие стихотворения на любую возможную тему писали только люди, которые, будучи наделены более чем обычной природной чувствительностью, в то же время долго и глубоко размышляли. Ведь постоянный поток наших чувств модифицируется и направляется нашими мыслями, которые, по сути дела, обозначают испытанные нами ранее чувства; размышляя над взаимосвязью этих общих обозначений, мы открываем то, что является истинно значительным для человека, а благодаря постоянному повторению этого процесса, наши чувства приходят в соответствие с важными явлениями, пока, наконец, если мы от рождения наделены повышенной чувствительностью, в нашем сознании не возникнут определенные ассоциации, слепо и механически повинуясь которым, мы опишем предметы и выразим эмоции такого рода и в таком отношении друг к другу, что разум читателя должен будет обязательно просветиться, а его чувства стать сильнее и чище.

Как сказано, каждое из этих стихотворений преследует определенную цель. Необходимо также упомянуть другую черту, отличающую эти стихотворения от основного потока поэзии наших дней; она заключается в том, что выраженное здесь чувство придает значительность действию и обстоятельствам, а не наоборот.

<…> Человеческий ум способен испытывать волнение без вмешательства грубых и сильных раздражителей; и человек должен обладать очень смутным представлением о красоте и благородстве ума, если не знает этого, равно как и того, что степень этих способностей возвышает одних людей над другими. Поэтому мне кажется, что попытаться пробудить и развить эти способности – одна из лучших целей, которую писа-

тель может поставить перед собой в любую эпоху; но эта цель, прекрасная во всякое время, особенно важна в наши дни. Ибо множество неизвестных доселе сил, объединившись, действуют сейчас, стараясь притупить проницательность человеческого ума, и, сделав его непригодным ко всякому самостоятельному усилию, довести его до состояния почти дикарского отупения. Наиболее действенными из этих сил являются важные государственные события, которые происходят ежедневно, и возрастающее сосредоточение людей в городах, где единообразие занятий порождает страсть к необычным происшествиям, которую своевременная информация ежечасно удовлетворяет. К этой тенденции жизни и нравов и подлаживаются литература и театральное искусство нашей страны. Бесценные творения писателей нашего прошлого – я чуть было не сказал творения Шекспира и Мильтона – вытесняются романами ужасов, болезненными и пустыми немецкими трагедиями и лавиной никчемных и нелепых рифмованных историй. Когда я размышляю об этой недостойной жажде сильных ощущений, мне делается почти стыдно тех слабых усилий, которые были предприняты в этом томе, чтобы противостоять ей; а при виде огромных размеров этого повсеместного зла меня бы охватила не столь уж позорная меланхолия, если бы не мое глубокое убеждение, что существуют некоторые извечные и неистребимые качества человеческого ума, равно как и великие и неизменные цели, воздействующие на него, которые тоже извечны и неистребимы; и если бы это убеждение не сочеталось в моей душе с верой в то, что приближается время, когда против этого зла последовательно выступят люди, наделенные большей силой, которые и добьются более ощутимого успеха.

Столь подробно описав предмет и цель этих стихотворений, я прошу у читателя разрешения изложить ряд соображений, касающихся их стиля, чтобы меня, по крайней мере, не обвинили в том, что я не сделал того, чего делать не собирался. <…> Я старался подражать и, насколько возможно, воспроизвести не что иное, как обычный разговорный язык людей; персонификации же вовсе не являются естественной и составной частью этого языка. Они являются стилистическим приемом, иногда подсказанным чувством, и в этом качестве я пользовался ими, но я постарался полностью отказаться от них как от шаблонного стилистиче-

ского приема или как от особого языка, на котором будто бы должны изъясняться поэты. Я хотел, чтобы читатель соприкоснулся с подлинной жизнью, посчитав, что именно так я сумею увлечь его. Пусть другие, идущие иными путями, тоже увлекут его по-своему; я не имею ничего против этого, но предпочитаю собственный путь. В этом томе вы также почти не найдете того, что принято называть поэтическим слогом <…> делал я это по уже названной мной причине – дабы приблизить мой язык к языку обыденной речи, а также потому, что удовольствие, которое я хочу доставить читателю, совершенно иного рода, чем то, которое, по мнению многих, является истинной целью поэзии. <…> Я также счел необходимым наложить на себя еще одно ограничение и воздержался от употребления многих выражений, достойных и прекрасных самих по себе, но столь часто и неуместно использовавшихся плохими поэтами, что с ними связаны такие неприятные чувства, побороть которые вряд ли сможет какой-либо [искусный художник].

<…> язык прозы может быть с успехом использован в поэзии; к этому мы и вели, говоря, что язык любого хорошего стихотворения в целом ничем не отличается от языка прозы. Более того, можно с уверенностью сказать, что между языком прозы и языком поэзии нет и не может быть существенного различия. Мы любим находить сходство между поэзией и живописью и не случайно зовем их сестрами; но как нам с достаточной точностью обозначить степень родства, передающую близость поэзии и хорошей прозы? Обе они творятся и воспринимаются одними и теми же органами чувств; плоть, в которую они обе облечены, создана из одного и того же вещества, их чувства родственны и почти тождественны, не обязательно отличаясь друг от друга даже степенью; поэзия «проливает не слезы, какими плачут ангелы»[1], но естественные человеческие слезы; она не может похвастаться какой-то особой божественной кровью, которая отличала бы ее от прозы; человеческая кровь, и никакая другая, струится в венах обеих.

Если мне возразят, что рифма и размер сами по себе являются различием, устраняющим все, что я сказал о близком родстве языка поэзии и прозы, и открывающим путь для других искусственных разграничений, которые с легкостью приходят на ум, я отвечу, что язык поэзии, пред-

ставленной здесь, воспроизводит, насколько это возможно, живую разговорную речь, что речь эта там, где она передана с должным вкусом и тактом, сама по себе будет отличием гораздо большим, чем можно поначалу предположить, и полностью отделит поэзию от вульгарности и убожества обыденной жизни; и если добавить сюда еще размер, то возникнет несходство вполне достаточное, чтобы убедить разумно мыслящего оппонента. Какое еще отличие нам нужно? Откуда ему возникнуть? И где может оно существовать? Конечно же, не там, где поэт говорит устами своих героев: здесь оно не нужно ни для возвышения стиля, ни для необходимых якобы украшений; ибо если поэт правильно выбрал тему, она естественным образом и в надлежащем месте вызовет в нем чувства, слог которых, будучи продуман верно и тщательно, обязательно окажется приподнятым и красочным, насыщенным метафорами и образами. Я не стану говорить о несоответствии, которое неприятно поразило бы искушенного читателя, если бы поэт добавил какие–либо неуместные изыски красноречия к словам, внушенным естественным чувством: достаточно сказать, что такие добавления излишни. И вполне вероятно, что те отрывки, в которых многочисленные метафоры и риторические фигуры необходимы, окажут большое воздействие, тогда как и в других случаях, когда чувства не столь сильны, стиль будет сдержанным и умеренным. <…>

Рассматривая предмет нашего обсуждения в самом общем виде, зададимся вопросом, что значит слово Поэт? Что такое поэт? К кому он обращается? И какого языка нужно ждать от него? Это человек, говорящий с людьми; человек, правда, наделенный более тонкой чувствительностью, большей способностью к восторгу и нежности, обладающий большими знаниями человеческой природы и более отзывчивой душой, чем мы предполагаем у простых смертных; человек, испытывающий радость от своих страстей и желаний и радующийся более других людей обитающему в нем духу жизни, с радостью взирающий на подобные страсти и желания, которые проявляют себя повсюду, и обычно вынужденный творить их, когда он их не находит. Помимо этих качеств, он более других людей наделен склонностью воспринимать отсутствующие предметы, как если бы они были рядом, способностью возбуждать в сво-

ей душе страсти, которые весьма далеки от страстей, вызываемых реальными событиями, и тем не менее (особенно когда они связаны с радостью и удовольствием) гораздо больше напоминают страсти, вызываемые реальными событиями, чем те, что обычно испытывают другие люди, питаясь лишь импульсами интеллекта. Благодаря этому, а также практике поэт обретает большую быстроту и силу выражения мыслей и чувств, особенно таких, которые по его желанию или по складу его ума рождаются в нем без непосредственного внешнего воздействия. <…>

Каким бы возвышенным нам ни хотелось видеть образ поэта, ясно, что, когда он описывает страсти или подражает им, его работа носит отчасти механический характер в сравнении с естественным накалом подлинных, невыдуманных действий и страданий. Так что поэту захочется приблизить свои чувства к чувствам людей, которые он описывает, более того, на короткое время полностью поддаться иллюзии и даже смешать и отождествить с их чувствами свои собственные, изменив лишь язык, который при этом рождается в его сознании, поскольку он пишет с определенной целью – доставить удовольствие. Здесь он тогда и применит принцип отбора, о котором мы уже говорили. Этим он устранит все неприятное или отталкивающее в переживаниях; он не будет чувствовать необходимости приукрашивать или возвышать, и чем усерднее будет он придерживаться этого принципа, тем полнее он ощутит, что никакие слова, подсказанные его фантазией или воображением, не могут сравниться со словами, порожденными действительностью и истиной.

<…> Как мне известно, Аристотель сказал, что поэзия – самый философский вид литературного творчества; так оно и есть: ее предмет – истина, не индивидуальная, не частная, но всеобщая и действенная; не зависящая от стороннего подтверждения, но прямо проникающая в сердце вместе с чувством; истина, сама свидетельствующая о себе, делающая правомочным и безоговорочным суд, к которому она обращается и который платит ей тем же. Поэзия представляет собой образ человека и природы.

Препятствия, мешающие биографу и историку быть точным и тем самым приносить пользу, несравнимо больше препятствий, с которыми сталкивается поэт, сознающий величие своего искусства. Поэт подчиня-

ется лишь одному требованию, а именно: необходимости доставить непосредственное удовольствие читателю, обладающему не специальными познаниями адвоката, врача, мореплавателя, астронома или натурфилософа, но общечеловеческими интересами. Кроме этого ограничения ничто не стоит между поэтом и образом вещей; тогда как между образом, с одной стороны, и биографом и историком, – с другой, существуют тысячи препятствий.

И пусть эта необходимость доставлять непосредственное удовольствие не уничтожает искусства поэта. Совсем наоборот. Она является признанием красоты вселенной, признанием тем более искренним, что оно не формально, но опосредовано; задача легка и проста для того, кто с любовью смотрит на мир: более того, это дань уважения исконному и истинному достоинству человека, великому первейшему принципу – удовольствию, благодаря которому он познает, чувствует, живет и движется. Даже наше сочувствие всегда порождено удовольствием: я не хотел бы, чтобы меня неправильно поняли, но всякий раз, когда мы сочувствуем боли, можно обнаружить, что сочувствие наше порождено и проявляет себя в едва заметном соединении с удовольствием. Все наши познания, то есть общие принципы, выводимые из рассмотрения определенных фактов, созданы удовольствием и существуют в нас только благодаря удовольствиям. Ученый, например, химик или математик, какие бы трудности и неприятности ему ни пришлось выдержать, знает и чувствует это. Как бы болезненно ни относился анатом к своим занятиям, его знания доставляют ему радость, а если нет радости, нет и знаний. А что же поэт? Он рассматривает человека и предметы, окружающие его, в их взаимодействии, из которого рождается бесконечно сложное переплетение боли и наслаждения; он рассматривает природу человека, который в естественных условиях размышляет обо всем на основании своих практических познаний, со сложившимися убеждениями, готовыми умозаключениями, в силу привычки приобретающими свойство интуиции; он рассматривает человека, который глядит на это сложное взаимодействие идей и ощущений и везде обнаруживает явления, возбуждающие его сочувствие, которое благодаря устройству его природы сопровождается избытком удовольствия.

<…> поэт, побуждаемый этим чувством удовольствия, которое сопутствует ему на протяжении всех его занятий, вступает в общение с природой, проникаясь любовью сродни той, которую ученый благодаря долгому труду выработал в себе, имея дело с теми областями природы, которые служат объектом его изучения. Знание и поэта и ученого основано на удовольствии; но знание первого является необходимой частью нашего существования, нашим врожденным и неотъемлемым достоянием; знание второго – частное и индивидуальное приобретение, трудно завоевываемое и не связывающее нас с другими людьми узами привычной и непосредственной симпатии. Ученый ищет истину, подобно далекому и неизвестному благодетелю, он любит и лелеет ее в одиночестве; поэт, поющий песнь, которую подхватывает все человечество, радуется истине, подобно близкому другу и постоянному собеседнику. Поэзия является духом и квинтэссенцией познания. Она выражает страсть, вдохновляющую ученого. Образно говоря, о поэте можно сказать, как Шекспир сказал о человеке, что он смотрит в будущее и прошлое. Он оплот человеческой природы; защитник и хранитель, приносящий с собой взаимопонимание и любовь. Вопреки различию почвы и климата, языка и нравов, законов и обычаев, вопреки всему, что постепенно ушло или было насильно выброшено из памяти, поэт связует с помощью чувства и знания огромную человеческую империю, охватывающую всю землю и все времена. Мысли поэта направлены на все окружающее; хотя глаза и чувства поистине его лучшие поводыри, однако он устремляется в любой конец, где есть атмосфера чувств, в которой он может расправить свои крылья. Поэзия – начало и венец всякого знания, она так же бессмертна, как человеческое сердце. Если труды ученых когда-либо и произведут в прямой или косвенной форме материальную революцию в условиях нашего существования и наших привычных представлениях о вещах, поэт и тогда будет продолжать свой поиск; он не только с готовностью пойдет вслед за ученым, откликаясь на общие косвенные воздействия, но и встанет рядом с ним, одухотворяя чувством объекты самого исследования. Сложнейшие открытия химиков, ботаников, минералогов станут такими же неотъемлемыми темами поэзии, как и любые другие, если наступит время, когда эти открытия сделаются общим достоянием,

а обстоятельства, при которых ученые соответствующих профессий обдумывали их, будут ощущаться нами как существами, наделенными способностью испытывать радость и страдание. Если настанет время, когда то, что мы сейчас зовем наукой, став общим достоянием, как бы облечется в плоть и кровь, поэт пожертвует свое божественное вдохновение, чтобы помочь этому преображению, и будет приветствовать возникшее таким образом существо как дорогого ему и полноправного жителя в доме человека. Это не значит, что художник, разделяющий возвышенное представление о поэзии, которое я постарался нарисовать, нарушит святость и подлинность созданных его воображением образов скороспелыми и случайными украшениями и попытается внушить восхищение к себе уловками, явно порожденными откровенным ничтожеством его темы.

<…> от других людей поэт отличается главным образом большей быстротой мыслей и чувств, возникающих без непосредственного внешнего стимула, и большей силой выражения мыслей и чувств, рождающихся в нем. Но эти страсти, и мысли, и чувства суть страсти, и мысли, и чувства, присущие всем людям. С чем же они связаны? Конечно, с нашими моральными переживаниями и физическими ощущениями, а также с причинами, их побуждающими; с действием стихий и явлениями внешнего мира; с бурей и солнечным светом, с круговоротом времен года, с холодом и жарой, с утратой друзей и близких, с огорчениями и обидами, благодарностью и надеждой, со страхом и печалью. Эти и им подобные чувства и явления описывает поэт, ибо они являются чувствами всех людей и явлениями, вызывающими их интерес. Поэт мыслит и чувствует, воодушевляясь человеческими страстями. <…> чтобы вызвать разумный отклик, он должен выражаться так же, как выражаются другие люди. К этому можно добавить, что, только отбирая слова из подлинного разговорного языка или, что то же самое, творя точно в духе такого выбора, поэт может твердо стоять на ногах, а мы будем знать, чего ожидать от него. То же самое касается и размера, ибо напомним читателю: характерная особенность размера в его постоянстве и единообразии, а не – в отличие от так называемого поэтического слога – в произвольности и зависимости от бесконечных капризов, которые никак нельзя предусмотреть. <…>

<…> для меня все же остается открытым самый ценный по общему признанию объект всякой литературной деятельности, будь то проза или стихи, – великие и всеобщие чувства людей, их наиболее распространенные и интересные занятия и весь мир природы, доступный моему взору, в бесконечных сочетаниях форм и образов. <…>

Цель поэзии – вызвать возбуждение, сопровождающееся повышенным удовольствием; но считается, что возбуждение – непривычное и хаотичное состояние ума; мысли и чувства в этом состоянии не следуют друг за другом в обычном порядке. Однако, если слова, вызывающие это возбуждение, достаточно сильны сами по себе или если образы и чувства порождают слишком болезненные ассоциации, возникает некоторая опасность, что возбуждение может перейти надлежащие границы. Поэтому наличие чего–то постоянного, к чему ум привык при разных настроениях и в менее возбужденном состоянии, обязательно должно умерить и сдержать страсти, перемежая их с обычным чувством, нетесно и необязательно связанным со страстью. Это безусловно верно; а потому, хотя такое мнение на первый взгляд может показаться парадоксальным, в силу способности размера увеличивать условность языка и тем придавать произведению некую зыбкую нереальность, не приходится сомневаться, что ситуации и чувства, вызывающие в нас наибольшую жалость, то есть те, которые связаны с чрезмерным страданием, лучше воспринимаются в стихах, особенно рифмованных, чем в прозе. Размер старинных баллад предельно безыскусен, но в них есть множество мест, которые подтверждают мою мысль, и, я надеюсь, внимательно изучивший нижеследующие произведения найдет в них подобные примеры. Эта мысль подтверждается также и собственным опытом читателя, который с неохотой возвращается к печальным местам «Клариссы Гарлоу» или «Игрока»[2], тогда как творения Шекспира в самых трогательных сценах никогда не вызывают у нас жалости, переходящей границы удовольствия, – эффект, который в гораздо большей мере, чем кажется на первый взгляд, следует приписать слабым, но постоянным и повторяющимся порывам радостного удивления, порожденным размером. <…>

Если бы я предпринял систематическую защиту изложенной здесь теории, я должен был бы раскрыть разнообразные причины, обусловли-

вающие удовольствие, которое мы испытываем от размера стихотворения. Одним из главных тут является принцип, хорошо известный всякому внимательному исследователю предмета искусства, а именно удовольствие, которое мы получаем, обнаруживая сходное в несходном. Этот принцип – важнейшая пружина нашей умственной деятельности и ее основной двигатель. Этот принцип движет нашими любовными увлечениями и всеми страстями, с ними связанными, он оживляет наши повседневные беседы; от точности, с которой мы воспринимаем сходное в несходном и несходное в сходном, зависят наш вкус и моральные убеждения. <…>

Я сказал, что поэзия представляет собой стихийное излияние сильных чувств, ее порождает чувство, к которому мы в спокойствии мысленно возвращаемся; мы размышляем над этим чувством до тех пор, пока благодаря некой реакции спокойствие постепенно не исчезнет и чувство, родственное тому, над которым мы только что размышляли, постепенно не возникнет и не закрепится в нашем сознании. В этом состоянии обычно начинается и продолжается процесс творчества; однако чувство любой силы и степени связано с зависящим от него удовольствием, поэтому при сознательном описании какой–либо страсти разум, как правило, тоже испытывает удовольствие. Поскольку природа в данном случае столь предусмотрительно поддерживает в человеке чувство удовольствия, поэт должен воспользоваться предложенным ему уроком и с особым вниманием проследить, чтобы все те чувства, какие он внушает читателю, при наличии у читателя здравого и острого ума всегда несли с собой избыток удовольствия. Тогда музыка гармоничного размера, сознание преодоленной трудности и смутное воспоминание об удовольствии, ранее испытанном от таких же или подобных произведений, имеющих рифму и размер, неясное, но постоянно снова возникающее впечатление знакомости языка, столь похожего на язык реальной жизни и все же, с точки зрения метрики, так сильно отличающегося от него, – все это незаметно породит сложное чувство наслаждения, совершенно необходимого, чтобы умерить боль, всегда присутствующую в описаниях сильных страстей. Чувствительная и страстная поэзия всегда производит такое впечатление, тогда как в сочинениях более легкого характера непри-

нужденность и изящество, с которыми написаны стихи, служат, по общему признанию, главным источником удовольствия, испытываемого читателем. Однако все, что необходимо сказать по этому поводу, можно выразить, заявив – и мало кто будет это отрицать, – что из двух отрывков о чувствах, нравах и характерах, одинаково хорошо написанных в прозе и в стихах, поэтический отрывок будут читать в сто раз чаще, чем прозаический.

<…>

Если автор внушил нам уважение к своему таланту каким–либо одним произведением, то следует помнить, что, возможно, и в тех случаях, когда мы остались недовольны, он все же не написал плохую или нелепую вещь; или, более того, помня об этом одном произведении, нужно отнестись к тому, что нас разочаровало, с большим, нежели обычно, вниманием. <…> *безошибочный* вкус в поэзии, как и в других видах искусства, по мнению сэра Джошуа Рейнольдса, – это талант благоприобретенный, талант, порожденный размышлением и долгим изучением лучших образцов искусства. <…>

Примечания

[1] Вордсворт цитирует «Потерянный рай» Д. Мильтона.

[2] Имеется в виду роман сентименталиста С. Ричардсона «Кларисса, или История молодой леди» (1748). «Игрок» (1753) – трагедия представителя мещанской драмы Э. Мура.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое «истинная поэзия» по Вордсворту?

2. Как реализован принцип подражания в теории и творческой практике Вордсворта? Сравните его с пониманием подражания Аристотелем.

3. В чем отличие стихов от прозы? Сравните рассуждения Вордсворта с размышлениями современных литературоведов (Гаспаров, Томашевский, Тынянов).

4. Как Вордсворт характеризует «Поэта»? Сравните толкование английского поэта с интерпретациями образа поэта А. С. Пушкиным, М. Ю. Лермонтовым.

О. Сент-Бев

Пьер Корнель

(Текст цитируется по изданию: Пьер Корнель/ пер. Н. Сигал // Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / пер. с франц; сост., вст. ст., коммент. М. Трескунова. М.: Худож. лит., 1970. С. 47–66.)

В области критики и истории литературы нет, пожалуй, более занимательного, более приятного и вместе с тем более поучительного чтения, чем хорошо написанные биографии великих людей. Разумеется, не те суховатые, скупые жизнеописания, не те изысканно-жеманные наброски, где автор, стремясь получше блеснуть, превращает каждый параграф в остро отточенную эпиграмму, но обширные, тщательно составленные, порою даже несколько многословные повествования о личности и творениях писателя, цель которых – проникнуть в его душу, освоиться с ним, показать его нам с самых разных сторон, заставить этого человека двигаться, говорить, – так, как это должно было быть на самом деле; представить его средь домашнего круга, со всеми его привычками, которым великие люди подвластны не менее, чем мы с вами, бесчисленными нитями связанным с действительностью, обеими ногами стоящим на земле, от которой он лишь на некоторое время отрывается, чтобы вновь и вновь возвращаться к ней. <…> Но так было далеко не всегда: когда мы обращаемся к жизни наших великих писателей я поэтов XVII века, особенно к их детству и первым шагам в литературе, нам лишь с большим трудом удается обнаружить скудные, малодостоверные предания и анекдоты, разбросанные во всевозможных «анах»[1]. Литература и поэзия в ту пору не носили личного характера; писатели не занимали публику рассказами о собственных делах и переживаниях. Биографы считали, неизвестно почему, что вся история писателя сводится к его сочинениям, и поверхностная их критика не умела разглядеть в поэте человека. К тому же репутации в те времена создавались не сразу, слава приходила к великому человеку поздно, и еще гораздо позже, уже под старость, появлялся какой-нибудь восторженный почитатель его таланта, какой-нибудь Броссет или Моншене, которому приходило в голову составить

жизнеописание поэта. Иногда это бывал какой-нибудь родственник, благоговейно преданный, но слишком юный, чтобы помнить молодые годы писателя – таким биографом был для Корнеля его племянник Фонтенель, для Расина – его сын Луи[2]. <…>

А между тем самое важное для биографа великого писателя, великого поэта – это уловить, осмыслить, подвергнуть анализу всю его личность именно в тот момент, когда более или менее удачное стечение обстоятельств – талант, воспитание, окружающие условия – исторгает из него первый его шедевр. Если вы сумели понять поэта в этот критический момент его жизни, развязать узел, от которого отныне протянутся нити к его будущему, если вам удалось отыскать, так сказать, тайное звено, что соединяет два его бытия – новое, ослепительное, сверкающее, великолепное, и то – прежнее – тусклое, замкнутое, скрытое от людских взоров, которое он предпочел бы навеки забыть, – тогда вы можете сказать, что знаете этого поэта, что постигли самую суть его, проникли с ним в царство теней, словно Данте с Вергилием; и тогда вы достойны стать равноправным и неутомимым спутником на всем его дальнейшем жизненном пути, исполненном новых чудес. <…>

Общее состояние литературы в тот момент, когда в нее вступает новый писатель, полученное им воспитание и особенности таланта, которым наделила его природа, – вот три влияния, которые необходимо распознать в его нервом шедевре, чтобы отдать должное каждому из них и ясно определить, что здесь следует по праву отнести за счет самого таланта. Корнель родился в 1606 году, следовательно, того возраста, когда поэзия и театр могли уже интересовать его, он достиг около 1624 года. Если мы представим себе тогдашнее положение в литературе в том общем виде, в каком оно могло представиться юному Корнелю из его провинциального далека, три громких имени должны были прежде всего обратить на себя его внимание – имена трех поэтов, ныне отнюдь не пользующихся равной известностью: Ронсар, Малерб и Теофиль[3]. Ронсар, в ту пору уже давно покойный, тем не менее пользовался еще необыкновенной славой и представлял поэзию ушедшего века; Малерб, еще живой, но уже одряхлевший, открывал собой поэзию нового столетия, и те, кто не стоял близко к тогдашним литературным опорам, стави-

ли его рядом с Ронсаром. Наконец, Теофиль, молодой, бесшабашный, пылкий, первыми блестящими выступлениями, казалось, обещал сравняться в недалеком будущем со своими предшественниками. Что касается театра, то им уже двадцать лет безраздельно владел один человек – Александр Арди, постоянный драматург труппы, даже не подписывавший своих пьес на афишах, ибо и без того всем было известно, что он – главный и единственный драматический поэт. Правда, его диктатура клонилась к упадку; Теофиль уже нанес ей решительный удар своей трагедией «Пирам и Тисба», и недалек был час, когда на сцене должны были появиться Мере, Ротру, Скюдери. Но все эти зарождавшиеся знаменитости, о которых так много толковали в модных прециозных салонах, вся эта толпа второстепенных и третьестепенных литераторов, кишевшая вокруг Малерба, чуть пониже Ракана и Менара[4], – были совершенно неизвестны молодому Корнелю в его Руане, куда долетали лишь громкие отзвуки общественного мнения. Таким образом, вся современная литература ограничивалась для него почти исключительно Ронсаром, Малербом, Теофилем и Арди. Впрочем, воспитанный в иезуитской коллегии, он вынес оттуда неплохое знание древней литературы; но его предназначали к юридической карьере, до двадцати одного года (1627) он вынужден был заниматься юриспруденцией, а это не могло не задержать развития его поэтических вкусов. Тем временем он влюбился; и если даже отвергнуть неправдоподобный анекдот, рассказанный Фонтенелем, в частности, его остроумный, но смехотворный вывод, будто этому увлечению мы обязаны великим Корнелем, можно все же утверждать на основании собственного признания поэта, что именно эта, первая, любовь пробудила его к жизни и научила писать стихи. Не исключено, что какой-нибудь эпизод этой любовной истории и в самом деле навел его на мысль написать «Мелиту», хотя трудно представить себе, какова была его собственная роль в этой истории. Предметом его увлечения, судя по рассказам, была некая руанская девица, ставшая женой местного чиновника – в замужестве госпожа Дюпон. Красивая и неглупая, она с детских лет была знакома с Корнелем и, судя по всему, на его почтительную любовь отвечала лишь снисходительной дружбой. Она принимала от него стихи, иной раз требовала, чтобы он писал их ей, но

крепнувший талант поэта уже не укладывался в рамки мадригалов, сонетов и галантных стишков, с которых он начал. Он чувствовал себя в них, как «в плену», «чтобы творить, ему нужна была свобода и простор». По собственному его признанию, ему «легче было написать сотню стихотворных строк, чем сочинить песенку в несколько слов». Его влекло к театру; советы его любезной, по-видимому, приободрили его. Он написал «Мелиту» и послал ее старику Арди. Тот нашел, что это «премилый фарс», и молодой двадцатилетний адвокат отправился из Руана в Париж, дабы воочию убедиться в успехе своей пьесы.

Главное событие первых лет жизни Корнеля — это бесспорно его любовь, и в ней уже раскрывается своеобразный характер этого человека. Простодушный, мягкий, застенчивый, робкий в речах, неловкий, но искренний и почтительный в любви, Корнель продолжает боготворить женщину, которая не ответила ему взаимностью и, поманив призраком надежды, вышла за другого. <…>

Прошло целых пятнадцать лет, прежде чем померкло это грустное и сладостное воспоминание, осенявшее его юность, и он смог жениться на другой; а затем началась для него семейная жизнь почтенного буржуа, ни разу не поддавшегося соблазнам и вольным нравам театральной среды, с которой ему приходилось соприкасаться. Быть может, я ошибаюсь; но в этой чувствительной, смиренной, сдержанной натуре мне мерещится некая трогательная наивность, напоминающая добряка Дюсиса[5] и его любовь, мне видится неуклюжая добродетель, прямодушие и доброта, которые восхищают нас в Векфилдском священнике[6]. И я вижу, или, если хотите, воображаю себе все это с тем большей охотой, что здесь уже чувствуется гений и что речь идет о великом Корнеле.

С 1629 по 1636 год – с момента первой поездки в Париж и до постановки «Сида» – он по-настоящему завершил свое литературное образование, едва лишь наметившееся в провинции. Он завязал знакомства с литераторами и поэтами того времени, в особенности со своими сверстниками – Мере, Скюдери, Ротру; он узнал то, чего ранее не знал: что Ронсар уже вышел из моды и на его месте в умах воцарился Малерб, скончавшийся за год до того, что Теофиль не оправдал возлагавшихся на него надежд[7], что заботы кардинала способствовали облагораживанию и

очищению сцены, что Арди уже не является единственным ее оплотом, и, к величайшему его неудовольствию, кучка молодых соперников[8] произносит о нем довольно дерзкие суждения и оспаривает друг у друга честь быть его преемником. А главное, Корнель узнал нечто, – о чем и не подозревал у себя в Руане, – что существуют правила, вызывающие споры в Париже, например – оставаться ли на протяжении пяти актов в одном и том же месте или менять его, ограничивать ли действие двадцатью четырьмя часами или нет и т.п. <…> В различных пьесах, написанных им за эти пять лет, Корнель приложил все усилия, чтобы, досконально изучив театральные обычаи, приноровиться ко вкусам публики. Не станем следовать за ним в этих его поисках. Двор и город сразу приняли и признали его; кардинал обратил на него внимание и приблизил к своей особе в числе знаменитой «пятерки» драматургов[9]; собратья по перу ласкали его и наперебой восхищались им. Но особенно подружился он с Ротру – то была дружба, какие редко встречаются в литературной среде, дружба, не охлаждаемая никаким соперничеством. <…>

Тем временем Корнель часто наведывался в Руан. В одну из таких поездок он посетил г-на де Шалона, бывшего секретаря королевы-матери, на старости лет поселившегося в Руане. «Сударь, – сказал ему старик, поздравив его с успехом, – избранный вами комический жанр способен принести вам лишь мимолетную славу. У испанских писателей вы найдете сюжеты, которые могут произвести огромное впечатление, если рука, подобная вашей, обработает их в нашем вкусе. <…>». Эта встреча была великой удачей для Корнеля; едва ступив на благородную почву испанской поэзии, он почувствовал себя здесь будто на родной земле. Честный, высоконравственный, привыкший ходить с гордо поднятой головой, он не мог не поддаться сразу же глубокому обаянию рыцарских героев этой доблестной нации. Его неукротимый сердечный пыл, детская искренность, нерушимая преданность в дружбе, меланхолическое самоотречение в любви, культ долга, его открытая, бесхитростная натура, простодушно серьезная и склонная к нравоучениям, гордая и безупречно честная, – все это должно было внушить ему склонность к испанскому жанру. <…> Движимый безошибочным инстинктом, он сразу берется за высокое, горделивое, патетическое, как за нечто давно знако-

мое, и облекает все это в великолепный и простой язык, понятный всем и свойственный только ему. С первым представлением «Сида» у нас появился настоящий театр, а у Франции — ее великий Корнель. <…>

Потрясающий успех «Сида» и законная гордость, которую испытывал Корнель — и которую не скрывал, — восстановили против него его вчерашних соперников и всех сочинителей трагедий, от Клавере до Ришелье[10]. <…> Как мы говорили, Корнель был натурой чистой, импульсивной, — он действовал, слепо подчиняясь своему первому побуждению, Он был почти совершенно лишен тех заурядных качеств, которые служат иной раз столь надежным подспорьем высокому, божественному дару поэта. Не было у него ни ловкости, ни умелой хватки, ни дипломатической тонкости; вкус его еще не определился, ему не хватало такта; к тому же он не отдавал себе как следует отчета в собственных художественных приемах, стараясь, однако, делать вид, будто держит их в секрете. У него был только гений и здравый смысл, а между ними ничего или почти ничего; и этому-то здравому смыслу, который был и достаточно гибок и изворотлив, пришлось теперь, когда его принудили к этому обстоятельства, делать тысячи усилий, чтобы дотянуться до уровня гения, объять его, постигнуть и научиться им управлять.

<…> Спор вокруг «Сида», остановив его на первом же шагу, заставил задуматься над самим собой, сопоставить свое творение с правилами, прервал его грядущий рост, скрытый, могучий, полный неожиданностей, казалось, предназначенный ему самой природой. Вначале он взбунтовался, возмущенный придирками критиков; но после долгих внутренних раздумий над навязываемыми ему правилами в конце концов согласился с ними и поверил в них. Неприятности, последовавшие за успехом «Сида», заставили его вернуться в Руан, в лоно семьи; в Париже он вновь появился лишь в 1639 году, привезя с собой «Горация» и «Цинну». Расстаться с Испанией, едва ступив на ее почву, приостановить победоносное шествие, открытое триумфом «Сида», добровольно отказаться от всех этих благородных героев, издали простиравших к нему руки, свернуть с избранного пути и обратиться к «испанизированному Риму», довершившись Лукану и Сенеке, этим испанцам [11], этим буржуа эпохи Нерона, — для Корнеля все это значило не воспользоваться главным своим

преимуществом и не внять голосу своего гения в минуту, когда тот зазвучал так ясно. Но в те времена мода влекла умы к древнему Риму ничуть не менее, чем к Испании. Помимо галантных любовных bнтриг и высоких стоических чувств, которыми наделяли всех этих древних республиканцев, то был удобный повод воплотить на сцене государственные принципы и пустить в ход тот политический и дипломатический лексикон, который мы встречаем у Бальзака и Габриеля Ноде и который введен был в обращение кардиналом Ришелье. Вероятно, Корнель поддался соблазну, веянию времени; но важно здесь то, что само заблуждение его породило шедевры. <…> Памятниками этих успехов остались «Полиевкт», «Помпей», «Лгун», «Родогуна», «Ираклий», «Дон Санчо» и «Никомед». Вновь он обратился к подражанию испанцам в «Лгуне» – комедии, которая восхищает нас не столько своим комическим элементом (в этом Корнель мало что смыслил), сколько искусным построением интриги, движением, блестящей выдумкой; еще раз он вернулся к кастильскому гению в «Ираклии» и особенно в «Никомеде» и «Дон Санчо», этих двух восхитительных, неповторимых созданиях нашего театра, которые появились в разгар Фронды и, странным образом сочетая романическую героику с непринужденной иронией, рождали множество сопоставлений с современностью, воспринимались как лукавые или смелые намеки и снискали всеобщее одобрение. Однако вскоре после этих триумфов, в 1653 году, удрученный провалом «Пертарита», а быть может, и под влиянием религиозного чувства и связанных с ним угрызений совести, Корнель принял решение покинуть театр. Ему было в ту пору сорок семь лет. Он только что перевел стихами первые главы «Подражания Христу»[12] и отныне собирался посвятить остаток своего вдохновения предметам благочестивым.

С 1640 пода Корнель был женат и, несмотря на частые поездки в Париж, обычно жил в Руане, в кругу семьи. Он и его брат Тома были женаты на двух сестрах и жили в соседних домах. На их попечении находилась овдовевшая мать. У Пьера было шестеро детей, а так как в то время театральные пьесы приносили актерам больше дохода, чем авторам, и к тому же он не всегда оказывался в нужную минуту на месте, чтобы отстаивать свои интересы, его заработков едва хватало, чтобы прокормить

большую семью. В Академию его избрали только в 1647 году. <…> В столицу он переселился лишь в 1662 году, а до тех пор не пользовался никакими выгодами, которые получали академики от присутствия на заседаниях. <…> В посвящении к «Горацию» Корнель говорит, что имеет честь «принадлежать его преосвященству»; точно так же член Академии г-н де Бальдан «имел честь принадлежать г-ну канцлеру»[13]; <…> В ту пору дворяне хвастались тем, что они «слуги» такого-то князя или вельможи. <…> В Англии в эту пору положение писателей было нисколько не лучше: любопытные подробности на этот счет можно найти в «Жизнеописаниях поэтов» Джонсона и мемуарах Сэмюела Пеписа. <…> Такие нравы существовали еще и во времена Корнеля, а если бы даже они и начали понемногу отходить в прошлое, его бедность и необходимость содержать семью помешали бы ему освободиться от них. Несомненно, временами его это угнетало, и он сам как-то горько жалуется на некое «невыразимое тайное унижение», которое трудно вытерпеть благородному сердцу; но у него нужда брала верх над тонкостью чувств. Повторим снова: вне сферы высокой патетики Корнель не отличался ни тонкостью, ни тактом.

В обычной жизни он казался неуклюжим и провинциальным; так, например, его вступительная речь в Академии – образец дурного вкуса, плоских славословий и банальной напыщенности. <…>

В 1653 году Корнель вообразил себе, будто отныне отрекается от сцены. Иллюзия! Будь такое отречение возможно, оно, несомненно, благотворно оказалось бы на нем, быть может, и на его славе. <…> Поэтому достаточно было одного-единственного поощрения со стороны щедрого Фуке, чтобы вернуть его в театр, где он оставался еще целых двадцать лет, до 1674 года, день ото дня обнаруживая все большие признаки упадка, допуская бесчисленные просчеты и испытывая горькие разочарования. Но прежде чем сказать несколько слов о его старости и конце, остановимся в общих чертах на главных особенностях его таланта и творчества.

Драматической форме Корнеля не свойственна ни свобода фантазии, как у Лопе де Вега и Шекспира, ни строгая правильность, которой подчинил себя Расин. <…> Корнель прекрасно чувствует группу и в самые

важные моменты умеет чрезвычайно драматично расположить действующих лиц так, чтобы они уравновешивали друг друга, очерчивает их сильными штрихами с помощью скупых и мужественных речей, противопоставляет их друг другу посредством коротких, словно обрубленных реплик, и глазам зрителей предстает массивное, но необыкновенно искусно построенное здание. Но ему не хватало художественного чутья, чтобы провести сквозь всю драму целиком концентрический принцип расположения, осуществленный им в отдельных местах; с другой стороны, его фантазия была недостаточно свободной и гибкой, чтобы создать себе подвижную, зыбкую, изменчивую, плавную форму, вместе с тем ничуть не менее реальную и прекрасную, чем та, другая форма, которая пленяет нас в некоторых пьесах Шекспира и которой так восторгается Шлегель у Кальдерона[14]. Добавим к этим природным несовершенствам влияние поверхностной и мелочной поэтики, с которой Корнель считался больше чем следовало, и мы получим объяснение всего двусмысленного, неопределенного, не до конца рассчитанного в построении его трагедий. Его «Рассуждения» и анализ, предпосланный каждой пьесе, сообщают на этот счет множество подробностей, приоткрывающих самые сокровенные уголки ума великого Корнеля. Мы видим, как тяготит его неумолимое единство места и как охотно он крикнул бы ему: «О, как ты мне мешаешь!» – и как старается он примирить его с «благопристойностью». Последнее не всегда ему удается. <…>. А вот к какому способу прибегал Корнель, чтобы обойти правила, когда необходимость безусловно требовала перемены действия: «Дело в том, что эти два места не требовали разных декораций и ни одно из них не было названо, а только то общее место действия, где оба они находятся, например, Париж, Рим, Лион, Константинополь и т. п. Это помогает обмануть зрителя, который, не видя ничего такого, что свидетельствовало бы о перемене места, и не заметит этой перемены, разве что станет предаваться придирчивой критике, на которую мало кто окажется способен, поскольку большинство будет с увлечением следить за представляемым действием»[15]. <…>

Герои Корнеля величественны, великодушны, доблестны, у них открытая натура, гордо поднятая голова, благородное сердце. В большинстве своем они воспитаны в суровых правилах, с их уст не сходят изре-

чения, по которым они строят свою жизнь. И поскольку такой герой ни на шаг не отступает от своих принципов, в нем нетрудно разобраться. Он понятен с первого же взгляда – то есть происходит как раз обратное тому, что бывает с персонажами в драмах Шекспира и в этом мире с живыми людьми. Нравственность героев Корнеля безупречна – все эти отцы, любовники, друзья или враги вызывают в нас чувство восторга или почтения; в патетических местах они находят великолепные интонации, волнующие нас до слез; но соперники и мужья приобретают у него порой немного смешной оттенок: например, дон Санчо в «Сиде», Прусий и Пертарит. Его тираны и мачехи вылеплены, как и герои, из единого куска, это отрицательные фигуры от начала и до конца. Иногда же, став свидетелями благородного поступка, они вдруг полностью меняются и сразу же вступают на путь добродетели, например, Гримоальд и Арсиноя[16]. Мужчины у Корнеля наделены формальным и мелочным умом, они спорят по поводу правил этикета, долго рассуждают и разглагольствуют сами с собой, даже в минуты страсти. Кажется, будто Август, Помпей и другие изучали диалектику в Саламанке и читали Аристотеля по арабским источникам. Его героини, эти «очаровательные фурии», все похожи друг на друга; любовь их строится на хитроумных, сложных комбинациях, идет не столько от сердца, сколько от головы. Чувствуется, что Корнель плохо знал женщин. И вместе с тем он сумел воплотить в Химене и Полине[17] ту благородную силу самоотречения, которую сам проявил в юности. Удивительное дело! С момента возвращения в театр в 1659 году, в многочисленных пьесах периода своего упадка, в «Аттиле», «Беренике», «Пульхерии», «Сурене», Корнель одержим какой-то манией вмешивать всюду любовь <…>. В конце концов, он вообразил, будто сам в молодости совсем по-другому был галантен и влюблен, чем эти молодые щеголи в белокурых париках, и о прошлом говорил не иначе, как скорбно покачивая головой, словно какой-нибудь престарелый пастушок.

Стиль Корнеля, по-моему, самое лучшее, что у него есть. Вольтер в своих комментариях[18] проявил в этом отношении, как и в ряде других, величайшую несправедливость и изрядное невежество в вопросе о подлинных истоках нашего языка. Он поминутно упрекает Корнеля в отсут-

ствии грации, изящества, ясности, с пером в руке измеряет длину каждой метафоры, и когда они превышают положенную мерку, называет их преувеличенными. Он выворачивает на прозаический лад величавые, звучные фразы, которые так соответствуют всей повадке героев, и спрашивает, можно ли так говорить и писать по-французски. Он грубо обзывает «солецизмом » то, что следовало бы определить как идиоматизм и чего так сильно не хватает узкому, симметричному, урезанному «истинно французскому» языку XVIII века. <…> Мне же стиль Корнеля со всеми его небрежностями кажется одним из самых замечательных в этом веке, обладавшем Мольером и Боссюэ. У него грубоватая, суровая могучая хватка. Пожалуй, я сравнил бы его со скульптором, который лепит портреты героев из глины, не пользуясь никаким другим инструментом, кроме своего большого пальца: созданная таким способом скульптура его обретает высшую жизненность со всеми присущими ей и завершающими ее неожиданными контрастами, но при этом остается неправильной, шероховатой; это, как говорится, не «чистая работа». В стиле Корнеля мало живописи, мало красок: его скорее можно назвать горячим, нежели ослепительным; он тяготеет к абстракции, мысль и разум преобладают у него над воображением. Более всего он должен нравиться государственным деятелям, геометрам, военным, тем, кто питает пристрастие к стилю Демосфена, Паскаля и Цезаря.

В целом, Корнель, этот чистый и несовершенный талант, со своими высокими достоинствами и со всеми недостатками напоминает мне огромное дерево с обнаженным узловатым, скучным и однообразным стволом, лишь на самой верхушке украшенным ветвями и темной листвой. Это сильное, могучее, огромное дерево, полное соков: не ждите от него тени, защиты, цветов. Его крона зеленеет поздно, опадает рано, и долго еще стоит оно с опавшей листвой. Даже когда осенний ветер обнажает его чело, унеся последние остатки листвы, его живучая натура дает еще местами зеленые побеги, отдельные затерявшиеся ростки. Умирая, оно издает резкий, пронзительный стон, подобно тому стволу, сломавшемуся под бременем доспехов, с которым Лукан сравнил великого Помпея.

Такой же была и старость великого Корнеля, старость, несущая с собой морщины, седину, разрушение, медленный распад, медленное умирание души. Всю свою жизнь, всю душу свою он вложил в театр. Вне этого он мало чего стоил – был угловат, неуклюж, молчалив, сумрачен, но стоило ему заговорить о театре, особенно о своем, как его высокое, нахмуренное чело словно озарялось, тусклый взор загорался огнем, сухой, резкий голос становился выразительным. Он не умел поддержать беседу, не умел вести себя в свете и бывал у Ларошфуко, Ретца и г-жи Севиньи только затем, чтобы читать им свои пьесы. С годами он становился все более унылым и угрюмым. Успехи младших современников раздражали его, он не скрывал своей досады и благородной зависти; он напоминал сраженного быка или состарившегося атлета. <…>. Корнель пережил смерть двух своих сыновей, бедность препятствовала жизненному продвижению остальных детей. Задержка в выплате пенсии заставила его испытать нужду даже на смертном одре: всем известно в этой связи благородное поведение Буало[19]. Великий старец испустил дух 30 сентября 1684 года на улице Аржентейль, где он тогда жил. Шарлотта Корде была правнучкой одной из дочерей Пьера Корнеля.

Примечания

[1] ...во в с е в о з м о ж н ы х «анах». – Имеются в виду сборники различных материалов, в том числе и изречений, посвященных отдельным французским писателям. К имени писателя на заголовке сборника присоединялось окончание «ана».

[2]... б и о г р а ф ом был для Корнеля... Фонтенель, д л я Р а с и н а – е г о сын Луи... – Имеются в виду труды: Б. Ф о н т е н е л ь , «Жизнеописание Корнеля» (1691); Луи Р а с и н , «Мемуары о жизни Жана Расина» (1747).

[3] Т е о ф и л ь – Теофиль де Вио.

[4] ...толпа... л и т е р а т о р о в , к и ш е в ш а я в о к р у г Малерба... – Малерб, один из основателей французского классицизма, создал в начале XVII в. кружок поэтов, куда, кроме упоминаемых Сент-Бёвом Р а к а н а и Менара, входили Ивранд, Коломби, Туван, Дюмутье и Жаннен.

[5] …н а п о м и н а ю щ а я д о б р я к а Дюсиса. – Дюсис, переводивший трагедии Шекспира на французский язык, стремился «облагородить» героев Шекспира, «смягчить» их нрав.

[6]В е к ф и л д с к и й с в я щ е н н и к . – Имеется в виду герой одноименного романа английского писателя Голдсмита (1766).

[7]...Теофиль не о п р а в д а л в о з л а г а в ш и х с я на него надежд... – Известный лирический поэт Теофиль де Вио написал множество стихов для придворных балетов и маскарадов; вершина его славы – постановка трагедии «Пирам и Фисба» (1617). В более поздние годы как драматург успеха не имел. За вольнодумство и религиозный скептицизм подвергся жестоким гонениям со стороны властей и был осужден официальной критикой.

[8]...кучка молодых с о п е р н и к о в . – Имеются в виду Жан де Мере, Шаплен и другие приверженцы «итальянских» правил, то есть правил классицизма.

[9]... з н а м е н и т о й «пятерки» д р а м а т у р г о в . – В эту группу входили: Корнель, Ротру, Буаробер, Кольте и Л'Этуаль, состоявшие на государственной службе; они писали трагедии и другие пьесы, пользуясь советами первого министра, кардинала Ришелье.

[10] ...до Ришелье. – Кардинал Ришелье сочинял посредственные пьесы и публиковал их под чужим именем.

[11] ... Л у к а н у и Сенеке, этим испанцам... – Сенека и его племянник поэт Лукан были родом из Кордовы.

[12] « П о д р а ж а н и е Христу» – памятник средневековой литературы, приписываемый Фоме Аквинскому (XIII в.). Первые двадцать глав в переводе Корнеля были напечатаны в 1651 г., полностью перевод был завершен в 1656 г.

[13]...член А к а д е м и и г-н де Б а л ь д а н «имел ч е с т ь п р и н а д л е ж а т ь г-ну канцлеру»... – Бальдан, переводчик басен Эзопа, был избран во Французскую академию при поддержке канцлера Сегье, у которого служил секретарем.

[14]. в о с т о р г а е т с я Шлегель у К а л ь д е р о на. – Сент-Бёв имеет в виду «Чтения о драматическом искусстве и литературе» (1809–1811) Ав-

густа Шлегеля, в которых Кальдерону уделено значительное место и дана высокая оценка его мастерству драматурга.

[15]«Дело в том, что эти два места...» – цитата из трактата П. Корнеля «Третье рассуждение о трех единствах – действия, места, времени» (1660).

[16]. Г р и м о а л ь д – герой трагедии Корнеля «Пертарит» (1652); А р с и н о я – героиня «Никомеда».

[17]Химена – героиня трагедии Корнеля «Сид»; П о л и н а – героиня его трагедии «Полиевкт» (1643).

[18]...в своих к о м м е н т а р и я х ... – Речь идет о комментариях Вольтера к Собранию сочинений Корнеля (Женева, 1764). Эти комментарии включены также в издание: V o l t a i r e , Oeuvres complètes, XXXI, P. 1880, p. 407.

[19]. . . б л а г о р о д н о е п о в е д е н и е Б у а л о. – Буало купил у нуждавшегося Корнеля его библиотеку и предоставил ему право оставить ее у себя.

Дидро

(Текст цитируется по изданию: Сент- Бев Ш. Дидро/ пер. А. Левинтона // Сент- Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / пер. с франц; сост., вст. ст., коммент. М. Трескунова. М.: Худож. лит., 1970. С. 109–133.)

Меня всегда привлекало изучение писем, разговоров, мыслей, различных особенностей характера, нравственного облика – одним словом, биографии великих писателей, в особенности если никто другой до меня не занимался еще подобного рода сравнительной биографией и мне предстояло первому наметить ее план, строить ее на собственный страх и риск. Запрешься тогда недели на две, обложившись книгами этого прославленного мертвеца – поэта или философа: штудируешь его, трактуешь и так и этак, ставишь всевозможные вопросы, пытаешься воскресить его живой облик; это почти то же самое, что провести две недели где-нибудь за городом, работая над портретом или над бюстом Байрона,

Вальтера Скотта или Гете; только тут, наедине со своей моделью, как-то проще себя чувствуешь, и хотя общение с ней требует несколько большего напряжения сил, зато куда больше и рождающаяся между вами близость. Один за другим возникают все новые штрихи, и каждый из них укладывается в тот облик, который ты стремишься воспроизвести,

подобно тому как звезды на наших глазах загораются одна за другой и сверкают каждая на своем месте в ткани ясной ночи. К тому смутному, общему, абстрактному облику, который удается охватить первым же взглядом, примешиваются, постепенно сливаясь с ним, неповторимые характерные черты, сугубо индивидуальные, точно найденные, все более отчетливые и дышащие подлинной жизнью; вы чувствуете, как рождается, как возникает у вас на глазах подлинное сходство; 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. Такого рода тайные исследования доставляют огромное удовлетворение, а плоды, которые извлекает из них чистое и живое чувство, всегда найдут себе применение. <…> Революции проносятся над народами и сбрасывают монархов, как головки маков; накопляются и ширятся наши знания; оскудевают философские системы; а между тем крохотная жемчужина, некогда порожденная человеческим разумом, – если только века и варвары не затеряли ее дорогой, – сверкает и сегодня столь же ярко, как и в час своего возникновения.

<…> нам кажется, что, несмотря на все, что разразилось в нашем мире и что все еще вызывает его волнение, писать портреты Ренье, Буало, Лафонтена или Андре Шенье – словом, одного из тех людей, которые являются редким явлением в любую эпоху, нынче дело не менее серьезное, чем оно было в прошлом году; и, принимаясь на сей раз за портрет Дидро, философа и художника, внимательно приглядываясь к этому столь обаятельному в личном общении человеку, наблюдая за тем, как он говорит, прислушиваясь к сокровенным его мыслям, мы не только познакомимся с еще одним великим мужем, но и отвлечемся хоть на несколько дней от прискорбного зрелища окружающего нас мира, от всей

этой нищеты и непокорства масс, от всепоглощающего эгоизма, от смутной тревоги высших слоев, от этих правительств, не имеющих ни идей, ни величия, от уничтожения героических наций, от сознания, что патриотизм утрачен, угасает и ничто великое не идет ему на смену, а религия отброшена на прежнее свое ристалище, откуда ей предстоит вновь завоевывать мир, что будущее туманно, а берегов еще не видно.

Не совсем так обстояло дело во времена Дидро. <…> Из всех людей восемнадцатого века Дидро, о котором судят столь различно, как раз и выражал с наибольшей полнотой философский бунт во всех его наиболее общих и наиболее противоречивых чертах. Политика мало занимала Дидро, он предоставил ее Монтескье, Жан-Жаку и Рейналю; зато в области философии он стал как бы духом и голосом всего столетия, его главным и ведущим теоретиком. Жан-Жак был спиритуалистом, подчас даже каким-то кальвинистом социнианского толка[1]: он отрицал искусства, науки, промышленность, способность к прогрессу и во всех этих областях скорей отталкивался от своего века, нежели выражал его мнение. С самых разных точек зрения он выглядел исключением в этом распущенном материалистическом и ослепленном своими собственными познаниями обществе. <…> восемнадцатый век отличался отважно поднятым ввысь челом, нескромной речью, верой в неверие, обилием споров, он щедрой рукой рассыпал истины и заблуждения. У Бюффона не было недостатка веры в себя и в свои идеи, но он не разбрасывался ими; он вырабатывал их в одиночестве и лишь время от времени выпускал в свет, облеченными в пышную форму, великолепие которой, по его мнению, обеспечивало им победу. А ведь восемнадцатый век по праву слыл расточителем идей, непринужденным и решительным – он отнюдь не чурался затрапезного беспорядка в одежде, а когда, бывало, он еще взвинтит себя в остроумном салонном споре аргументами за и против существования бога, тогда, черт возьми! этот милый век, подобно аббату Галиани, не стеснялся запросто скинуть парик и повесить его на спинку кресла.

Кондильяк, столь превознесенный после смерти за свои тонкие и остроумные критические разборы, не жил в гуще своего времени и ни в какой мере не выражал его духовного изобилия, воодушевления и страсти.

<…> Судить о философии восемнадцатого века по Кондильяку – значит заранее свести все ее богатство к скудной и хилой психологии. В действительности же, независимо от нашего отношения к ней, эта философия была гораздо более могучей, Кабанис и г-н де Траси, которые как бы из риторической предосторожности много раз настаивали на своем идейном происхождении от Кондильяка, по метафизическим решениям вопросов происхождения и цели, субстанции и причинности, по физиологическим определениям строения организма и природы чувствительности, гораздо более непосредственно связаны с Кондорсе, с Гольбахом, с Дидро; Кондильяк же как раз ничего не говорил по поводу этих загадок, на которых была сосредоточена любознательность всей его эпохи. Что же касается Вольтера, неутомимого вожака с его поразительной способностью к действию и, в этом смысле, практического философа, то он мало заботился о том, чтобы создать или хотя бы постичь всю метафизическую теорию того времени; он старался придерживаться самого ясного, заниматься самым неотложным, преследовать самую непосредственную цель, не растрачивая впустую ни одного из ударов и, подобно парфянину, тревожа людей и богов своими свистящими стрелами. В своем безжалостно трезвом остроумии он доходил до того, что легкомысленно высмеивал труды своей эпохи, с помощью которых физики и физиологи стремились прояснить тайну строения организма. После теодицеи[2] Лейбница одной из самых смехотворных выдумок считал он угрей Нидхэма[3]. Таким образом, гению, которому суждено было воплотить в себе тягу века к философии, необходимо было обладать умом более терпеливым, более серьезным и глубоким, нежели Вольтер, менее ограниченным и не столь односторонним, чем Кондильяк; у него должно было быть больше духовной щедрости, самобытности и устойчивого вдохновения, чем их было у Бюффона, больше размаха и пылкой решимости, чем у Даламбера; от него требовалась восторженная влюбленность в науки, искусства и промышленность, которой не обладал Руссо. Таким человеком стал Дидро. Дидро – богатая и плодовитая натура, восприимчивая ко всяким росткам нового, оплодотворившая их в своем лоне и преображавшая их почти наугад своей стихийной и смутной силой; огромный, бурлящий тигель, где все плавится, дробится, бродит; самый

энциклопедический ум того времени, и притом ум активный, одновременно пожирающий и животворящий, одухотворяющий, схватывающий все, что попадается по пути, а затем извергающий все это обратно в виде огненной лавы, а иной раз и дыма; Дидро, умевший переходить от чулочной машины – он разбирает ее на части и описывает – к тиглям Гольбаха и Руэля, к соображениям Бордё[4]; способный расчленить человека и его чувства так же искусно, как и Кондильяк; расщепить, не причинив ей вреда, тончайшую волосяную нить и тут же вернуться в лоно проблем бытия, пространства, природы, то и дело выкраивая из тела гигантской метафизической геометрии огромные куски – возвышенные, блистательные страницы, под которыми с гордостью подписались бы Мальбранш или Лейбниц, не будь они верующими христианами; ум изощренный, дерзостный, полный смелых догадок, переходивший от фактов к мечтам, от величия к цинизму, нравственный даже в грехах своих, немного мистик, несмотря на свое неверие, человек, которому, как и его веку, не хватало для полной гармонии лишь божественного проблеска, fiat lux[5], регулятивного принципа, бога[6]. Таким должен был быть в восемнадцатом веке человек, призванный возглавить философский цех, вождь непокорного стана мыслителей, способный организовать его на добровольной основе, объединить без принуждения, своим собственным пылким воодушевлением втянуть в заговор против существующего правопорядка. Дидро стал связью между Вольтером, Бюффоном, Руссо и Гольбахом, между химиками и светскими острословами, между геометрами, механиками и литераторами, между литераторами и художниками – скульпторами или живописцами, между приверженцами старых вкусов и новаторами вроде Седена. Это он, лучше чем кто бы то ни было, понимал их – всех вместе и каждого в отдельности, – с великой охотой признавал их заслуги, снисходительно носил их в своем сердце, совершенно бескорыстно, без тени высокомерия переходя от одного к другому. Вот почему именно он смог стать их организующим центром, их стержнем, вот почему он сумел повести за собой на штурм весь этот отряд таким единодушным и воодушевленным, придав нечто величественное его беспорядочному движению вперед. Большая, слегка лысеющая голова, высокий лоб, не заросшие волосами виски, сверкающий или ув-

лажненный крупной слезою взор, голая, или, как он сам говорил, «небрежно открытая шея», сутулая, но крепкая спина, руки, простертые к будущему; смесь величия и тривиальности, необузданной порывистости, человечности и доброжелательства; таким, каков он был на самом деле, а не таким, каким искаженно изображали его Фальконе и Ванлоо, я представляю себе Дидро в умственном движении века, достойным предшественником тех людей действия, у которых с ним так много общего, тех вождей, чей авторитет был лишен спеси, а героизм забрызган грязью, славных, несмотря на их пороки, гигантов в битве, оказавшихся, в сущности, лучше, чем их собственная жизнь: Мирабо, Дантона, Клебера.

Дени Дидро родился в Лангре в октябре 1713 года, в семье ножовщика. На протяжении двухсот лет эта профессия передавалась в семействе от отца к сыну, наряду со скромными добродетелями, набожностью, а также взглядами и представлениями о чести, свойственными прежнему времени. Молодой Дени, старший из детей, предназначался сперва к духовному званию, которое он должен был унаследовать от деда-каноника. Он был рано отправлен в местный иезуитский коллеж, и там вскоре проявились его способности. Эти ранние годы жизни в лоне семьи и детства – он впоследствии любил вспоминать эти годы и посвятил им немало строк в своих сочинениях – оставили глубокий след в его душе. В 1760 году в Грандвале, у барона Гольбаха, где он делил свое время между приятнейшим обществом и статьями по древней философии, которые он редактировал для Энциклопедии, Дидро со слезами умиления вспоминал свое прошлое. Поднявшись, мысленно, вверх по Марне, своей «унылой и извилистой землячке», которая открылась его взору там, у подножья холмов Шеневьер и Шампиньи, и паря душой в воспоминаниях, Дидро писал своей подруге м-ль Волан: «Одним из счастливейших моментов моей жизни (меня отделяет от него свыше тридцати лет, а я помню все, как будто это произошло вчера) была минута, когда отец мой увидел меня возвращающимся из коллежа с целой охапкой полученных наград и венками, которые, слишком большие для меня, соскользнув с головы, лежали на моих плечах. Еще издали завидев меня, он прервал работу, подошел к двери и заплакал. Как прекрасно, когда честный и суровый человек плачет!» [7] <…> Дидро, и этим он выделяется среди великих лю-

дей восемнадцатого столетия, – имел «семью», семью совершенно буржуазную, которую нежно любил и к которой неизменно питал самую горячую, сердечную и счастливую привязанность. Уже будучи модным философом и знаменитостью, он никогда не забывал о своем славном отце, которого называл «кузнецом», о брате-священнике, о рачительно ведущей дом сестре, о своей милой дочурке Анжелике: он увлекательно рассказывал о них обо всех, он не успокоился, пока его друг Гримм не поехал в Лангр, чтобы обнять этого старого отца. <…>

Иезуиты стремились привлечь к себе Дидро; мальчиком он одно время проявлял склонность к благочестию; к двенадцати годам ему выбрили тонзуру и однажды даже попытались увезти его из Лангра, чтобы затем распорядиться им по своему усмотрению. Этот инцидент побудил его отца отправить Дени в Париж, где его определили в коллеж Гаркур. Здесь юный Дидро проявил себя примерным учеником и превосходным товарищем. Рассказывают, что он в ту пору неоднократно обедал вместе с аббатом Берни в дешевой харчевне, где обед стоил всего шесть су[8].

По окончании занятий Дидро поступил на службу к своему земляку, прокурору Клеману де Ри, намереваясь изучать законы и право, однако занятие это ему наскучило довольно быстро. Отвращение к крючкотворству привело его к ссоре с отцом, который стремился обуздать сына, смирить систематическими занятиями эту столь порывистую натуру и предложил ему на выбор либо определиться куда-нибудь на службу, либо вернуться под отчий кров. Однако юный Дидро уже почувствовал свои силы, и непреодолимое призвание влекло его прочь с проторенных путей. Он дерзнул ослушаться своего доброго отца, которого так глубоко уважал, и, лишившись его поддержки, порвав с семьей (только мать, тайком и нерегулярно, помогала ему), поселился один в какой-то конуре, обедая не дороже чем за шесть су в день, дабы, ни от кого более не завися, продолжать свое образование. Он с увлечением занимался геометрией и греческим языком, мечтал о славе на театральном поприще. В ожидании этой славы он рад был всякой работе. В то время не существовало профессии журналиста в нынешнем нашем понимании, а то бы он непременно стал журналистом. Однажды некий миссионер заказал ему шесть проповедей для (Португальских колоний, и Дидро тут же их изго-

товил. Попробовал он стать воспитателем в доме богатого финансиста, но уже через три месяца зависимое положение показалось ему невыносимым. Самым надежным средством к жизни стали для него уроки математики: объясняя ее другим, он учился сам. С удовольствием читаешь в «Племяннике Рамо» про «серый плюшевый сюртук», в котором он прогуливался «летом по Люксембургскому саду, в алее Вздохов», так и видишь, как, выйдя оттуда, он шагает по парижской мостовой «с обтрепанными манжетами, в черных шерстяных чулках, заштопанных сзади белыми нитками». И если он с таким сожалением и так красноречиво вспоминал впоследствии свой старенький халат, как же должен был бы он сожалеть об этом плюшевом сюртуке, напоминавшем ему юные годы нужды и лишений! С какой гордостью повесил бы он его в своем кабинете, убранном с непривычной еще роскошью! У него были бы все основания воскликнуть, глядя на эту столь памятную для него вещь (а он любил реликвии): «Он напоминает мне о начале моего пути, и тщеславие уже не смеет переступить порога моего сердца. Нет, друг мой, нет, я не испортился. Двери моего дома всегда откроются перед бедняком, который постучится в них, я встречу его так же ласково, как бывало. Душа моя не очерствела, голову я не задираю вверх – спина моя по-прежнему крепка, хоть и сутула, я все такой же чистосердечный и такой же чувствительный, а вся эта роскошь пришла ко мне недавно, и я еще не отравлен ею»[9]. И чего бы только не сказал он еще, если бы этот сюртук оказался тем самым, который был на нем в незабываемый день масленицы, когда его, изнуренного ходьбой, впавшего в глубокое отчаяние, изнемогающего от недоедания, поддержала жалостливая хозяйка постоялого двора, и он поклялся, что, покуда есть у него хоть грош в кармане, он никогда не откажет бедняку и скорей пожертвует последним, чем обречет ближнего своего на день подобных мучений.

В этот неустойчивый период жизни он проявлял благонравие, которого трудно было бы от него ожидать; судя по признанию, сделанному им м-ль Волан[10], у него рано появилось отвращение к легкомысленным и небезопасным развлечениям. <…> Этим он обязан был любви. Та, которую он полюбил, была благородной девицей из обедневшего семейства и жила вместе с матерью честным трудом своих рук. Дидро, на правах

соседа, познакомился с ней, без памяти влюбился, добился у нее благосклонности и женился, вопреки предостережениям ее матери, напоминавшей им об их бедности. Брак этот он, правда, держал в секрете, чтобы не вызвать противодействия со стороны собственного семейства, которое, питаясь непроверенными слухами, пребывало в заблуждении на этот счет.

<…> по-видимому, г-жа Дидро, будучи, в общем, женщиной неплохой, действительно отличалась вздорным нравом, банальным умом и дурным воспитанием; она не способна была понять своего супруга и удовлетворить его духовные запросы. <…> У нее было от Дидро четверо детей, из которых выжила только одна дочь. После рождения одного из них Дидро отправил молодую супругу, разумеется, вместе с младенцем, к своему отцу, в Лангр, чтобы добиться примирения с ним. Этот патетический жест возымел должное действие, и многолетние предубеждения рассеялись в течение суток. Между тем, изнемогая под гнетом свалившихся на него новых обязанностей, вынужденный напряженно работать, переводя для книготорговцев некоторые английские книги, «Историю Греции», «Медицинский словарь»[11], и уже втайне лелея замысел «Энциклопедии», Дидро очень скоро разочаровался в женщине, ради которой обременил свое будущее столь тяжкими заботами. Г-жа де Пюизьё (другая его ошибка), связь с которой длилась десять лет, затем, на протяжении всей второй половины жизни, м-ль Волан – единственная, оказавшаяся достойной его выбора, и некоторые другие, более мимолетные привязанности вроде г-жи де Прюнво,– вот женщины, общение с которыми стало как бы основой его внутренней жизни. Первой была г-жа де Пюизьё; охотница до нарядов, еле сводившая концы с концами, она еще усугубила денежные затруднения Дидро; это ради нее он перевел «Опыт о Заслугах и Добродетели »[12], написал «Философские мысли», «Истолкование природы», «Письмо о слепых» и «Нескромные сокровища » – дар не столь ученый, но более подходивший к случаю. Г-жа Дидро, после того как супруг стал ею пренебрегать, замкнулась в кругу своих не слишком возвышенных интересов; у нее был свой небольшой мирок, свое окружение, и Дидро в дальнейшем поддерживал с ней отношения только в связи с воспитанием дочери. Эти обстоятельства делают нам

более понятным, почему тот, кто более всех других философов этого века чувствовал и свято чтил семейные связи, кто так усердно относился к обязанностям отца, сына, брата, обладал в то же время столь хрупкими представлениями о святости брака, этих главных уз, скрепляющих все остальное. Легко догадаться, какие личные переживания заставили его в «Дополнении к Путешествию Бугенвиля»[13] вложить в уста таитянина такие слова: «Что может показаться бессмысленнее, чем закон, воспрещающий те изменения, которые происходят в нас самих; предписывающий постоянство; насилующий свободу мужчины и женщины, навсегда приковывая их друг к другу; чем верность, которая ограничивает прихотливейшее из наслаждений одним партнером; чем клятва в неизменности чувств, которую дают два существа из плоти и крови перед лицом неба, которое само меняется каждое мгновение; под сводами, грозящими рухнуть; у подножья скалы, рассыпающейся в прах; под листвой уже надломившегося дерева; на земле, подверженной землетрясениям?» <…> Жена, друг, ученик – Дидро постоянно обманывался в своем выборе <…>. Впрочем, если не считать истории с женой, вряд ли сам Дидро когда-либо догадывался о своих ошибках.

Всякий богато одаренный человек, явившийся в эпоху, когда дар его имеет возможность проявиться, обязан отблагодарить ее и все человечество таким творением, которое отвечало бы главнейшим нуждам века и способствовало бы прогрессу. <…> Монтескье своим «Духом законов», Руссо – «Эмилем» и «Общественным договором», Бюффон – «Естественной историей», Вольтер всей совокупностью своих работ подтвердили этот непременный для гения закон, в силу которого он обязан посвятить себя прогрессу человечества; Дидро, какие бы недостаточно продуманные суждения ни высказывались на этот счет, также не нарушил этого закона[14]. Обычно ему ставят в заслугу забавные фантазии, выпады, полные несравненного остроумия, живые зарисовки, щедрые вклады в чужие произведения, затерявшиеся под именами его друзей, его дар романиста, его письма, «разговоры», очерки, «заметки», как он их называл, по существу же, маленькие шедевры, его набросок о женщинах, «Монахиню», <…>, – но мы считаем своим долгом закрепить за ним гражданский его подвиг, его монументальное творение – Энциклопедию!

По первоначальному плану это должен был быть всего лишь исправленный и дополненный перевод английского словаря Чалмерса[15], обычное книготорговое предприятие. Эту идею Дидро оплодотворил новым, смелым замыслом – создать универсальный свод всех человеческих знаний своего времени. На это ему потребовалось двадцать пять лет. Он был, в сущности, краеугольным камнем, живым фундаментом всего этого сообща возводимого здания, а также мишенью всех нападок и преследований, которые обрушивались на Энциклопедию.

<…> Благодаря своему изумительному трудолюбию, универсальности познаний, многообразию талантов, развившихся в нем в первые трудные годы, и прежде всего благодаря особому душевному дару, позволившему ему собрать вокруг себя сотрудников, вдохновить и воодушевить их, он смело достроил это здание, подавляющее своими размерами и в то же время такое стройное; и если уж искать имя его строителя, то это – имя Дидро.

Дидро, лучше, чем кто бы то ни было, понимал недостатки своего творения, даже преувеличивал их; разделяя заблуждения своей эпохи и считая себя рожденным для искусства, для математики, для театра, он неоднократно оплакивал свою жизнь, понапрасну отданную предприятию, выгоды которого были столь ничтожны, а репутация столь сомнительна. Я не отрицаю, что он обладал великолепными способностями в области математики и искусства, но не подлежит сомнению, что в тех обстоятельствах – в условиях совершавшегося в науке великого переворота, который, начавшись, как это отмечал сам Дидро, в области математики и метафизического созерцания, распространился далее на сферу морали, на изящную словесность, естественную историю, экспериментальную физику и технику (да еще искусство в восемнадцатом веке уводилось от его высоких целей на ложный путь, опускаясь до роли рупора философии или орудия борьбы) – в этой обстановке трудно было бы найти более полезное, более достойное и увековечивающее его имя применение могучим способностям Дидро, нежели создание Энциклопедии. Этим просветительным произведением он служил и способствовал тому перевороту, который сам возвестил в науке. Я знаю, впрочем, какие суровые и относящиеся ко всей эпохе упреки могут умалить эту хвалу, и

сам готов подписаться под ними, но подвергать осуждению тот антирелигиозный дух, который господствовал в Энциклопедии и во всей тогдашней философии, исходя исключительно из нашей теперешней точки зрения, значит, совершить ту же несправедливость, в которой мы вправе упрекнуть его. <…> Прежде чем упрекать философов в том, что они не поняли подлинного и вечного христианства, глубокой и истинной доктрины католицизма, следует припомнить, что христианство было сдано тогда на откуп, с одной стороны, погрязшим в интригах и светских делах иезуитам, а с другой стороны, воинствующим и мрачным янсенистам; что эти последние, засевши в судилищах, осуществляли уже здесь, в этом мире, свои фаталистические и мрачные доктрины о божьей благодати, используя для этого своих палачей, допросы, пытки и создавая для еретиков на дне тюремного каменного мешка страшную бездну Паскаля[16]. <…> Во имя поруганной человечности и священного сострадания к своим ближним и ринулся он на путь смелой критики, где полемический задор не давал ему уже остановиться на полпути. Так было с большинством проповедников неверия: в основе его один и тот же, объединявший их, благородный протест. Энциклопедия, следовательно, была не мирным памятником, не тихой монастырской башней, населенной учеными и мыслителями всякого толка, не гранитной пирамидой, покоящейся на незыблемом фундаменте; она непохожа была на те гармоничные, стройные творения зодческого искусства, которые неторопливо возводили в благочестивые века, устремляя их ввысь, к обожаемому, благословенному богу. Ее сравнивали с нечестивой вавилонской башней; мне она скорей напоминает боевую башню – одну из тех огромных, исполинских чудовищных осадных машин, какие описывал Полибий, какие рисовались воображению Тассо. Мирное древо Бэкона приняло здесь образ грозной катапульты [17]. Видны разрушенные неровные участки, множество строительных обломков, сцементированных и не поддающихся разрушению кусков. Фундамент не погружен в землю: сооружение перемещается, оно подвижно; оно рухнет; но разве это важно? Применим здесь выразительный образ самого Дидро: «Изваяние зодчего устоит и среди развалин, и камень, запущенный с горы, не сокрушит его, ибо ноги у него не глиняные».

Атеизм Дидро, при всем том, что он, к сожалению, иногда хвастливо им кичился, давая возможность своим противникам безжалостно ловить себя на слове, чаще всего сводится к отрицанию некоего злобного мстительного бога, созданного по образу и подобию палачей Каласа и де Ла-Барра. Дидро неоднократно возвращался к идее бога, которую трактовал благодушно, в духе не слишком воинствующего скептицизма. <..>

Свои мысли о сущности, причинах и происхождении вещей Дидро высказывал в своем «Истолковании природы» устами Баумана <…>. Достаточно будет сказать, что материализм его – это не сухой геометрический механицизм, а не до конца определившийся, плодотворный и могучий витализм[18], находящийся в непрерывном, все растущем внутреннем брожении и видящий в мельчайшем атоме постоянное присутствие невыявленной или явной чувствительности. <…> Судя по тому, как Дидро воспринимал внешний мир, «естественную», так сказать, природу, еще не изуродованную, не фальсифицированную опытами ученых, – деревья, реки, прелесть полей, гармонию небесного свода и воздействие ее на человеческую душу, – он, по всему своему складу, должен был быть человеком глубоко религиозным, ибо ни у кого другого мы не встречаем такого живого сочувствия, такого интереса к жизни вселенной. Но только эту жизнь природы и живых существ он охотно оставляет необъясненной, зыбкой и, так сказать, рассредоточенной вне его, скрытой в зародышах, циркулирующей вместе с воздушными течениями, парящей над лесными вершинами, улетучивающейся с порывом ветра; он не собирает ее в единый центр, не идеализирует ее в сияющем образе властного и бдительного Провидения. <…>

Разговоры утомляли его, он предпочитал им халат и свою библиотеку на шестом этаже, под черепичной крышей, на углу улиц Таран и Сен-Бенуа. Он по-прежнему много читал, постоянно размышлял и с наслаждением отдавался воспитанию дочери. Такая добродетельная жизнь, заполненная благими поступками и мудрыми советами, вероятно, доставляла ему глубокое душевное умиротворение. И все же по временам ему, должно быть, вспоминались слова старика-отца: «Сын мой, сын мой! хороша подушка разума, но моей голове, пожалуй, еще удобней на подушке религии и законов» [19]. Он умер в июле 1784 года.

Как критик и художник Дидро был фигурой выдающейся. Конечно, его теория драмы имеет значение лишь постольку, поскольку она была вызовом условности, ложному вкусу, вечным мифологическим сюжетам театра его времени, поскольку она призывала вернуться к правдивому изображению нравов, к подлинным чувствам, к наблюдению над природой; как только он попытался применить ее на практике, из этого ничего не вышло. Конечно, его слишком уж занимали вопросы морали – им он подчинял все остальное и вообще в своей эстетике не считался с пределами, истинными возможностями и ограниченными рамками изящных искусств. Слишком часто он рассматривал драму как моралист, а живопись и скульптуру как литератор. Существо художественности, таинство сотворения, священная печать стиля, то неопределимое особое нечто, что придает произведению искусства законченность и совершенство, являясь в то же время его необходимостью, это «sine quā non»[20], позволяющее ему оставаться в веках, это драгоценное клеймо искусства частенько оставалось не замеченным Дидро <…> Фальконе и Седен вызывали у него ту степень восторга, которую мы еще готовы простить ему применительно к Теренцию, Ричардсону и Грёзу; таковы его недостатки. Но зато какая пылкость! какой ум в анализе частностей! Какие страстные поиски истины, добра, всего, что исходит от сердца! Какое образцовое понимание античности в этот непочтительный век! Какая проникновенная, честная, влюбленная критика, дотоле неизвестная! Как она льнет к полюбившемуся ей писателю, как нянчится с ним, укутывает, раскутывает, лелеет и холит. И вместе с тем, несмотря на весь ее оптимизм и увлекающийся характер, не воображайте, будто ее так уж легко провести. <…>

Заговорив о женщинах, мы коснулись обильнейшего и притом самого живого источника художественного вдохновения Дидро. Лучшие его строки, самые прекрасные из его «заметок», бесспорно, те, в которых фигурируют женщины, где автор рассказывает о тех хитрых уловках, в которых они выступают соучастницами либо жертвами, об их любви, мести, готовности к самопожертвованию, где он делает зарисовки их светской либо интимной жизни. Под его пером тогда быстро возникают небольшие, стремительно развивающиеся, увлекательные рассказы, да-

лекие от какой-либо теории, просто, без аффектации излагающие самые обыденные обстоятельства, которые мы словно слышим из уст человека, с ранних лет познавшего будни жизни и научившегося распознавать скрытую за ними душевность и поэзию. Такие сценки, такие портреты не поддаются критическому анализу. Опуская более известные произведения, я порекомендовал бы тем, кто еще не читал ее, переписку Дидро с м-ль Жоден [21], молоденькой актрисой, с чьей семьею он был знаком и чьим поведением и талантом пытался руководить столь же заботливо, сколь и бескорыстно. Это прелестный небольшой курс практической морали, разумной и снисходительной; здесь говорится о рассудительности, о приличии, о честности, я бы сказал даже о добродетели, языком, доступным хорошенькой актрисе, особе доброй и чистосердечной, но непоседливой, беспокойной, влюбчивой. Будь на месте Дидро сам Гораций (я представляю его себе уже достаточно измученным подагрой, а потому благоразумным), он не смог бы давать более уместных советов, более практичных, более выполнимых, более человечных; и уж, конечно, он не приправил бы их такими здравыми суждениями, такими тонкими замечаниями о сценическом искусстве. Эти письма к м-ль Жоден, опубликованные впервые в 1821 году, достойно предваряют письма к м-ль Волан, ныне, наконец, предоставленные в наше распоряжение.

В последних Дидро уже раскрывается целиком и полностью. Его вкусы, его мораль, скрытые ходы его помыслов и желаний; то, к чему он пришел в пору зрелых лет и зрелых мыслей; его чувствительность, не иссякавшая даже в период неблагодарного труда и множества испытаний, связанных с Энциклопедией; его страстный интерес к историческому прошлому, любовь к родному городу, к родительскому дому и к диким «вордам», в которых резвился он в детстве; его тяга к уединенной жизни в деревне, в кругу немногочисленных друзей, в праздности, перемежаемой волнениями и чтением; затем его жизнь среди очаровательного общества, которой он невольно увлечен, хоть и осуждает ее; множество лиц, привлекательных или отталкивающих, чувствительные или шутливые эпизоды, которые появляются и переплетаются друг с другом в его рассказах <…> Дидро – человек, моралист, художник и критик – до конца раскрывается в этой переписке, столь счастливо уцелевшей и

столь кстати опубликованной к вящему восхищению наших современников. Она скорей, чем все наши слова, оживит и восстановит для них образ, уже несколько поблекший, но навсегда запечатлевшийся в памяти. Мы незамедлительно отсылаем к ней тех из наших читателей, которые найдут, что мы сказали о ней недостаточно или что мы говорили о ней слишком много. В то же время, в порядке извинения и возмещения, мы напомним им о статье, посвященной прозе великого писателя, которую напечатал некогда в этом сборнике один из тех, кто в наши дни питает самую постоянную и неугасимую любовь к Дидро[22], к его неисчерпаемому и пылкому остроумию, к его гению, легкому, плодовитому, темпераментному, к его бесконечно обаятельным беседам и щедрому, доброму характеру.

Примечания

[1]… к а л ь в и н и с т о м с о ц и н и а н с к о г о т о л к а . – Социниане – протестантская рационалистическая секта, отрицавшая божественное происхождение Иисуса Христа и признававшая лишь Библию и Евангелие. Была основана итальянским богословом Фаустом Социном (1509–1604).

[2] Т е о д и ц е и – религиозно–философские построения, распространенные в XVII–XVIII вв., имевшие цель оправдать противоречие между «всемогуществом» бога и торжеством в мире зла.

[3]...у г р е й Нидхэма. – Английский ученый Джон Нидхэм производил опыты над угрями; будучи сторонником гипотезы самопроизвольного зарождения организмов, он считал, например, что мучные черви рождаются из муки. Вольтер насмешливо называл Нидхэма – Ангильяр (от франц. слова «anguillule» – мучной червь) и обрушивался на него в прозе и в стихах. Нидхэм тоже не оставался в долгу и резко критиковал Вольтера. Очевидно, большую роль в ожесточенности нападок Вольтера имело то обстоятельство, что Нидхэм, которого Вольтер презрительно называл иезуитом, был не только биолог, но и католический священник.

[4] ...от ч у л о ч н о й машины... к т и г л я м Г о л ь б а х а и Р у э л я , к с о о б р а ж е н и я м Б о р д ё . . . – Речь идет о деятельности Дидро в качестве автора и главного редактора «Энциклопедии» (1751–1774), ста-

тьи для которой писали выдающиеся французские ученые, в том числе упоминаемые здесь Гольбах и Руэль (химия и техника), Бордё (физиология). Дидро писал статьи по вопросам философии, литературы, техники. Но этого мало, он сам бегал по мастерским, беседовал с мастерами, расспрашивал у них о названиях инструментов, частях машин, технических приемах. Поручив узкоспециальные отделы компетентным специалистам, он как редактор «Энциклопедии» сумел, благодаря своей разносторонности, связать эти отделы общими принципами. Большинство статей «Энциклопедии» отредактировано Дидро.

[5] Да будет свет (лат.).

[6] Гримм уже сравнивал голову Дидро с природой в его собственном понимании, богатой, плодоносной, кроткой и дикой, простой и царственной, доброй и возвышенной, но лишенной какого–либо организующего начала, лишенной господина и лишенной бога (прим. – О.Сент–Бев). Гримм уже с р а в н и в а л г о л о в у Д и д р о с п р и р о дой... – Сравнение принадлежит не Гримму, а швейцарскому филологу Генриху Мейстеру, который лично знал Дидро и писал о нем ряд критических работ (См.: J. M e i s t e r , La correspondence littéraire. A la mémoire de Diderot, t. XIV, p. 446).

[7] «Одним из с ч а с т л и в е й ш и х м о м е н т ов моей жизни...» – Письмо Дидро к Софи Волан от 10 октября 1760 г. Впервые письма Дидро к Софи Волан во Франции были изданы в 1830–1831 гг. Большинство из них включено в Собр. соч. Дидро в десяти томах, т. VIII, «Academia», М.–Л. 1937.

[8] В предисловии, предпосланном «Дополнению к Письму о глухих и немых», Дидро утверждает, что никогда не имел чести видеть господина аббата де Берни; но это не более как уловка. Предполагалось, что Дидро не является автором указанного «Письма»; мы же, в качестве добросовестного биографа, должны заявить, что анекдот о веселых обедах за шесть су, в которых участвовали юный философ и будущий кардинал, не кажется нам, вследствие этого, менее заслуживающим доверия (прим. – О.Сент–Бев) .

[9] «Он н а п о м и н а е т мне...» – См. Дидро, «Сожаление о моем старом халате» (1772).

[10]...судя по признанию, с д е л а н н о м у и м м а д е м у а з е л ь Волан... – В письме Дидро к Волан от 28 июня 1762 г.

[11] « И с т о р и я Греции» (1743) – труд английского историка Сэмюела Темпла, переведенный Дидро; «Медицинский словарь» – «Всеобщий словарь по медицине, химии и ботанике Рол–Джеймса», вышедший в переводе Дидро в 1746 г.

[12]...перевел «Опыт о З а с л у г а х и Д о б р о д е т е л и » . – Речь идет о вольном переводе Дидро труда английского просветителя Шефстбери. Дидро назвал свою работу, опубликованную с примечаниями переводчика, «Принципы нравственной философии, или Опыты г–на Шефстбери о достоинстве и добродетели» (1745).

[13]...в « Д о п о л н е н и е к П у т е ш е с т в и ю Б у г е н в и л я » – «Путешествие Бугенвиля» (1771), сочинение капитана Луи Бугенвиля (1729–1814), где он рассказывает о своем кругосветном путешествии (1766–1769), послужило поводом Дидро для написания своего «Дополнения» (1772) – произведения, направленного против религии и буржуазной морали.

[14] Эти строки следует рассматривать как частичный отказ от моих собственных высказываний, как поправку к тому, что я ранее писал на страницах «Глоб», в статье ***, из которой я привожу здесь начальный отрывок: «В «Вертере» имеются строки, всегда поражавшие меня своей верностью: Вертер сравнивает гения, шествующего, сквозь свое время, с полноводной рекой, быстротекущей, с изменчивым уровнем вод, порой выступающих из берегов; по обоим берегам этой реки живут честные землевладельцы, осмотрительные и здравомыслящие люди, заботливо ухаживающие за своими огородами или грядками тюльпанов, постоянно тревожась, как бы река не вышла из берегов и не разрушила их скромное благополучие; они сговариваются между собой и, проведя по обеим сторонам реки отводные каналы, выкапывают канавы и стоки; а наиболее ловкие даже используют эти отведенные воды для орошения своих участков или строят себе рыбные садки, пруды, кому что вздумается. Этот подсознательный, подсказываемый общими интересами сговор людей здравого смысла и трезвого рассудка против высшего гения нигде не проявился с такой очевидностью, как в отношениях Дидро с его современниками. Это был век критики и разрушения, когда заботились не столько о том, чтобы противопоставить гибнущим идеям какие–то за-

конченные, продуманные, беспристрастные системы, в которых новые идеи – философские, религиозные, моральные и политические – строились бы в согласии с наиболее общими и наиболее истинными принципами, сколько о том, чтобы разбить и ниспровергнуть то, чего больше не желали терпеть, во что больше не верили и что тем не менее все еще существовало. <…>

Нужда и заботы, поразительно общительный характер, неслыханная расточительность в жизни и в беседе, товарищество энциклопедистов и философов – все это постоянно истощало самого метафизически мыслящего и самого художественно одаренного из гениев эпохи. <…> Дидро, добряк по натуре, расточал себя ради всех и каждого, он знал, что его с избытком хватит на всех, и разрешал себе подобное мотовство, довольствуясь тем, что подает идеи, и мало заботясь о том, как они используются. Он предавался своей интеллектуальной склонности и был неистощим. Вся его жизнь так и прошла; он мыслил, прежде всего мыслил, мыслил всегда и повсюду, затем высказывал свои мысли в письмах к друзьям, возлюбленным, разбрасывал их в газетных статьях, в статьях для «Энциклопедии», в своих неотшлифованных романах, в записях, в заметках по частным поводам; и, самый синтезирующий гений своего века, он не оставил по себе памятника.

Вернее, памятник этот существует, но лишь во фрагментах; и так как на всех этих разрозненных фрагментах оставил отпечаток неповторимый и содержательный ум, внимательный читатель, который станет читать Дидро так, как он того заслуживает – с симпатией, любовью и восхищением, легко восстановит то, что рассеяно в мнимом беспорядке, завершит незавершенное, чтобы в конце концов окинуть единым взглядом творение этого великого человека, увидеть каждую черточку этого могучего человека, доброжелательного и смелого, оживленного улыбкой, с высоким челом мыслителя, и горячим сердцем; самого немецкого из наших умов, в котором слились воедино Гете, Кант и Шиллер.

[15] …а н г л и й с к о г о с л о в а р я Ч а л м е р с а . – Речь идет о труде Э. Чэмберса «Энциклопедия, или Всеобщий словарь искусств и наук», Лондон, 1727. Вместо Чэмберса Сент–Бёв здесь ошибочно назвал своего

современника, составителя «Всеобщего биографического словаря» (1812–1817) Александра Чалмерса (1759–1834).

[16] ...страшную б е з д н у П а с к а л я . – Паскаль в последние восемь лет своей жизни страдал маниакальной навязчивой идеей, будто слева от него простирается страшная бездна. Из предосторожности он всегда ставил рядом с собой стул.

[17]Мирное д р е в о Б э к о н а п р и н я л о здесь о б р а з г р о з н о й к а т а п у л ь т ы . . . – Имеется в виду помещенная в I томе «Энциклопедии» (1751) статья по поводу классификации наук, разработанной английским философом Бэконом и, с небольшими изменениями, положенной в основу классификации наук «Энциклопедии». Но Дидро, не ограничившись строгими рамками научного метода XVII в., в свою «Энциклопедию» вдохнул живую мысль XVIII столетия, придал «Энциклопедии» публицистическую остроту и антидеспотическую направленность.

[18] …в и т а л и зм – идеалистическое учение, согласно которому жизненные явления якобы управляются особыми нематериальными силами, так называемыми «доминантами». Сент–Бёв ошибочно приписывает взгляды «виталистов» Дидро, который именно в своих философских диалогах излагает материалистическое понимание природы.

[19] «Сын мой...» – цитата из соч. Дидро «Разговоры отца с детьми».

[20] Необходимое условие (лат.).

[21] …п е р е п и с к у Д и д р о с м–ль Жоден. – Ряд писем Дидро к актрисе Жоден, с которой он переписывался на протяжении 1765–1769 гг., включено в Собр. соч. Д. Дидро, т. IX, Гослитиздат, М.–Л. 1940.

[22]...о с т а т ь е , п о с в я щ е н н о й п р о з е в е л и к о г о писателя... – Автором этой статьи («De la prose et de Diderot») был Шарль Нодье, опубликовавший ее в «Revue de Paris», 1830, juin.

Виктор Гюго (романы)

(Текст цитируется по изданию: Сент-Бев Ш. Виктор Гюго (романы) / пер. Е. Максимовой // Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / пер. с франц; сост., вст. ст., коммент. М. Трескунова. М.: Худож. лит., 1970. С. 134–144.)

Переиздание романов г-на Виктора Гюго предоставляет нам удачный повод подойти к этому молодому и знаменитому автору с несколько новой точки зрения и проследить за его развитием и успехами в том литературном жанре, с которого он в свое время начал, в котором наравне с другими областями своего творчества всегда старался подвизаться и от которого (как это явствует из каталога издательства) обещает не отказываться и впредь.

Тем не менее романы г-на Гюго, хотя мы насчитываем их уже четыре[1], неравноценны по степени талантливости и манере письма и страдают недостатками, понять которые было бы невозможно без анализа других его произведений. Они лишены четкой внутренней последовательности, и в них закон беспрерывного роста их автора не проявляется столь же очевидно, как мы наблюдаем это, например, в лирических его сборниках[2]. Последние появляются из года в год, каждую осень и подобны плодам одного и того же дерева, вкус и румянец которых есть результат естественных процессов и явлений, происходящих обычно под воздействием солнечных лучей, более или менее удачных прививок и особых свойств ствола и ветвей. Иное дело его романы. Они не рождались да и не могли родиться у автора столь же естественно, так сказать, путем нормального, гармонически-последовательного вызревания. Жанр романа юности не свойствен. Каковы бы ни были его форма, вдохновившие его мысли, его замысел, он всегда предполагает относительно глубокое проникновение в мир и в жизнь. <…> Нет, писать роман – не занятие для молодого человека. У него переполнено сердце; пусть высказывается, пусть поет, пусть вздыхает. Не его это дело – длинные дороги, по которым бредут неторопливо, то и дело останавливаясь, разглядывая все, что встречается по пути, рукой или тростью указывая на всякий сколько-нибудь приятный пейзаж; и даже когда развязка обещает

быть трагической – все равно, медлительность и долгие окольные пути утомляют его, и он норовит скорее промчаться мимо. Если же ему мало одиноких размышлений, песен средь лесов, признаний, мизантропических сетований или изъявлений любовных восторгов; если он жаждет выйти за пределы собственной личности, и чистая лирика, монологи и дифирамбы ему наскучили; если есть у него дар умело сочетать события, искусно находить завязки и развязки, придумывать невероятные перипетии – что ж, и тогда тоже, пожалуй, он возьмется скорей за драму, нежели за роман; в драме легче действовать на свой страх и риск: драма короче, более концентрирована, более основана на выдумке; она более увязывается с единым замыслом, более зависит от одного события. Пылкому воображению здесь открывается больший простор – драма способна отклониться, порой даже и вовсе оторваться от жизненной основы. Я не утверждаю, будто драма, написанная в восемнадцать лет, всегда самое лучшее и зрелое творение поэта, но именно с нее начинают, таковы были первые шаги Шиллера. Что касается романа, то, повторю еще раз, либо он окажется подобием драмы этого типа, а следовательно, будет героическим, исполненным мизантропии, добродушной или едкой, лишенным нюансов, страдающим всеми теми недостатками, которые вытекают из необходимости пространно излагать события, либо его придется отложить до более зрелой поры, когда у автора появится жизненный опыт и знание людей. Лучшим временем жизни для сочинения романов представляется мне вторая молодость, пора, напоминающая летний день меж двумя и пятью часами пополудни где-нибудь в деревне, когда так сладостно бывает, задернув штору, растянуться на софе и читать романы. <…> Мы пережили крушение страстей, и одежды наши влажны еще от бурь, через которые нам пришлось плыть; мы уже превосходно знаем – и часто, увы, на собственном опыте! – что такое порок, нелепые заблуждения, фанатичность. Знания наши приведены в систему, вкус наш определен, мы больше чем когда-либо в жизни способны на терпимость и сострадание; и нас уже проникает неизбежная ирония, в основе которой – беспристрастие.

В кратком предисловии к этому, пятому, изданию «Бюга Жаргаля» г-н Гюго повествует о том, как в 1818 году, в возрасте шестнадцати лет,

он, побившись об заклад, взялся написать за две недели роман и как в результате этого пари появилась повесть «Бюг Жар-галь». <…> Весьма любопытно и полезно сопоставить между собой эти два произведения, содержание и форма которых одинаковы, но которые за эти разделяющие их шесть лет подверглись значительным дополнениям и переделкам. <…>

Первая повесть очень проста. Это своего рода новелла, которую рассказывает на бивуаке капитан Дельмар; более или менее удачные реплики его товарищей, замечания сержанта Тадэ, который вполне мог бы сойти за неизвестно почему очутившегося здесь племянника капрала Тримма[3], хромая собака Пак – все это к месту, все это естественно, все нужные пропорции здесь соблюдены. Что же касается чувств, переполняющих рассказчика, то они, несомненно, кажутся сильно преувеличенными. Экзальтированная дружба, испытываемая капитаном к Бюгу, бурное отчаяние, охватывающее его при воспоминании о роковых обстоятельствах, эти непрерывные, таинственные муки, в которых проходит с тех пор его жизнь, – все это недостаточно убедительно для взрослого читателя, знающего, как возникают привязанности и как затягиваются раны. Дельмар потерял друга, с которым побратался и который спас ему жизнь, – негра Бюга и стал невольным виновником его смерти. Отсюда – эта его вечная скорбь и сдерживаемые вздохи. В то время как автор писал эту повесть, в душе его первое место занимала дружба, торжественная, великодушная, та идеальная спартанская дружба, какой она рисуется нам в пятнадцать лет. Спустя несколько месяцев эту статую античного Пилада уже вытеснила из его сердца любовь, и чувство, еще недавно вдохновившее поэта на повесть «Бюг Жаргаль», показалось ему, должно быть, устаревшим и незрелым; и он не счел возможным вновь публиковать ее. Все его симпатии, все его заботы всецело были тогда сосредоточены на «Гане Исландце».

Потом, вероятно, он понял, что, сменяя одну иллюзию другой, ему не следует все же пренебрегать и первой из них, – и вновь вернулся к «Бюгу»; он переделал его, оставив ту же раму, но при этом на все лады позолотил ее, расцветил пейзаж новыми, недавно открытыми ему Музой красками, усложнил события и наделил своих героев тем единственным

чувством, которое таит для молодежи непреодолимое очарование, – он ввел в повесть любовь, он явил нам кроткую Марию. И тотчас же Бюг в царственном ореоле своей эбеновой красоты весь засиял от умиления, печальный д'Оверне зарделся нежным румянцем, зацвели сады, зазеленели холмы, все оживилось. Правда, осталась еще некая клятва – честное слово, данное капитаном свирепому Биассу, чьим пленником он является, но нам все же кажется не очень правдоподобным заставлять капитана сдерживать эту клятву, поскольку эта верность своему слову может стоить жизни и его другу, и его молодой жене. Это честное слово Биассу в первой версии повести как-то меньше нас коробило, чем во второй, где оно сопровождается упрямым отказом исправить в прокламации ошибки во французском языке. <…> Повесть во второй версии значительно расширена, и это привело автора к некоторым промахам в отношении ее пропорций применительно к первоначальным рамкам рассказа, который – не будем забывать этого – мы слышим из уст капитана, сидящего на бивуаке в кругу друзей. Описания, анализ душевных движений, пересказы бесед, дипломатические документы, приводимые целиком, порой заставляют нас забывать о слушателях; и когда пес Пак виляет хвостом или сержант Тадэ прерывает капитана восклицанием, приходится каждый раз сделать над собой усилие, чтобы вспомнить, где и в каких обстоятельствах мы находимся.

Однако самым характерным для этих вставок – и это указывает на сознательное к тому стремление – является то, что рядом с Марией, то есть рядом с прелестью, девственной красотой, невинными радостями жизни, почти параллельно ее образу, возникает другой, воплощающий зло человеческой природы, – образ ненавидящего, уродливого, злобного карлика Габибраха – этого африканского собрата Гана Исландца, подобно тому как Мария – сестра Этели, испанки Пепиты и бойкой Эсмеральды. Мария и Габибрах – это как бы два исключающих друг друга враждебных начала: яйцо голубицы и яйцо змеи, раскрывающиеся под ослепительными лучами молодого утреннего солнца. Такое понимание уродливого, такое восприятие зла является определенным прогрессом; это первый робкий переход автора от немудреного идеала пятнадцатилетнего юноши к изображению несовершенства действительности. <…> По-

добно тому как изображают Юпитера черпающим из двойной бочки, поэт видит лишь два начала: абсолютное добро и абсолютное зло. Но Юпитер смешивает одно с другим, чего наш автор не делает. Он придерживается абстракции, особенно в том, что относится к восприятию зла и уродства, стремясь во что бы то ни стало олицетворить их в одном-единственном адском облике. Чувствуется, что ему незнаком еще вкус напитка, в котором смешаны воедино и мед и полынь. С одной стороны – упоенье, с другой – горечь; здесь – все нектар, там – один лишь яд. Так, на свой манер, перекраивает он мироздание. Пой, пой, поэт! Будь источником радости или же отчаяния, не щади гордой своей силы, борись до конца или же взлетай выше, в сферы чудесного! Многие струны лиры подвластны тебе! Пой! Но жизни, которой живут все, жизни человеческой ты еще не знаешь, время романа для тебя еще не пришло! <…>

«Ган Исландец», давно уже написанный, был издан еще раньше. Это – роман столь же странный, что и «Бюг Жаргаль» в его окончательной версии, но менее блестящий и колоритный, чем он, своей простотой и отточенностью близкий к первым одам и являющийся как бы связующим звеном между ними и последующими. При своем появлении он был недостаточно понят. В нем пытались увидеть плод необузданной фантазии, тогда как его следовало попросту отнести к рыцарским романам, всем признакам которого он в точности соответствует; в самом деле, героиня его – пленница; она герцогиня, она заключена в башне вместе со своим отцом, который является государственным преступником; герой – сын некоего смертельного врага, сын государя, всеми силами старающийся сохранить свое инкогнито. Чтобы спасти возлюбленную и ее отца из рук предателей, замысливших их гибель, он не находит ничего лучшего, как пуститься в путь по горам и долам на поиски некоего ужасного чудовища, в самом его логове вступить с ним в единоборство и вырвать у него улики его отвратительных козней, кои должны способствовать разоблачению предателей.

«Ган Исландец», таким образом, образцовый роман этого жанра, напоминающий чуть ли не романы «Круглого Стола» в том виде, в каком они писались в XIII веке. Любовь Этели и Орденера, нерушимый союз этой благородной пары, фанатическая преданность героя – такова сущ-

ность и движущая сила романа. Глава XXII, его центральный и кульминационный пункт, ничего иного нам и не раскрывает. <…> Однако резкость рисунка, безжалостная ясность, с которой автор описывает отталкивающие и жестокие поступки, стараясь опорочить карлика, злого советника и палача Мусмедона, приводят читателя в заблуждение относительно истинных намерений автора, а подчас сбивают самого автора с избранного им пути. Нельзя, кстати, не заметить, до какой степени во всем облике персонажей этого романа чувствовался возраст поэта, с его наивной прямотой, с его несгибаемой логикой, заставляющей à priori создавать людей, являющихся выражением какой-то одной идеи. Старый узник был обманут и предан, а значит, он ненавидит людей, а значит, единственное чувство, которое он способен испытывать в течение двадцати двух лет заключения и на всем протяжении романа, это мизантропия – вплоть до развязки, когда он вдруг, – во мгновение ока, исцеляется от нее. Мусмедон – человек развращенный, а следовательно, должен оставаться таковым всегда и во всем, без какого-либо проблеска доброты или хотя бы временной передышки. У глупого, легкомысленного лейтенанта, где бы он ни появлялся и с кем бы ни говорил, на устах одно имя: Клелия. То же можно сказать и в отношении других действующих лиц. Пока поэты юны, они по неискушенности своей видят мир четко поделенным надвое и изображают человека только добрым или только злым, абсолютизируя эти качества и доводя их до предела. Наш добрый Корнель с его наивной и тоже достаточно неискушенной душой, в большинстве своих творений не избежал этого.

Тем временем г-н Гюго мужал. <…> обнаружил, что добро и зло могут сосуществовать в одном человеке, – на первых порах, пока речь шла о примерах менее крупных, он этого не замечал. Его страсть к политике остыла. В «Последнем дне заключенного» он с поразительным красноречием, но в тоне несколько более раздраженном, чем это подобает, когда речь идет о милосердии, провозгласил уважение к человеческой жизни – даже в том случае, если человек обагрил свои руки кровью. Он многое передумал, он исследовал, убеждал, спорил – он жил. Его талант и характер обрели зрелость – хотя бы относительную. Только тогда смог он создать настоящий роман – не такой, разумеется, что рождается из

будничного опыта жизни, из наблюдений над обыденными человеческими страстями и пороками, не такой, какие пишутся обычно, а свой собственный – по-прежнему немного фантастический, угловатый, весь, так сказать,

устремленный ввысь, живописный во всех частях своих и в то же время – умный, ироничный и трезвый: пробил час «Собора Парижской богоматери».

Главной, животворящей идеей этого романа, его вдохновителем, его содержанием, бесспорно, являются искусство, архитектура, собор, любовь к этому собору, его архитектуре. К этой стороне, к этому, так сказать, фасаду своего сюжета, поэт отнесся со всей серьезностью и передал ее во всем великолепии, описывая и прославляя собор с неподражаемым пылом и воодушевлением. Но все, что находится за пределами собора, заполняет ирония: она встречается на каждом шагу, она резвится, издевается, пугает, исследует или покачивает головой, глядя на все безучастным взглядом – вплоть до второго тома, где рок, собравшись с силами, обрушивается и подавляет ее; словом, до тех пор, пока Фролло не ускоряет трагическую развязку, выразителем морали остается Гренгуар. <…>

Это ироническое и насмешливое отношение, плод накопленного жизненного опыта, – великолепно сочетаются в Гренгуаре. Добрый философ, эклектик и скептик, он носит вперемежку в своей котомке истины и причуды, здравый смысл и нелепости, знания и заблуждения – то жалкий, то важничающий, точь-в-точь как Панург и Санчо. <…> А Гренгуар бредет себе наудачу, этакий бедняга, совсем как у Рабле, спотыкается о каждый булыжник, падает и вновь поднимается, и вновь находит себе утешение – переходя от разочарования к увлечению, вечно рассуждающий и вечно обманутый, одетый в какое-то пестрое тряпье, излечивающийся от одной причуды, чтобы тотчас отдаться другой. Это настоящий человек, но только человек бесплодный, лишенный человеческой доброты и сердечного тепла; превосходно сделанный двойник настоящего человека, у которого вместо души – лавка ветошника. От имени г-на Гюго Гренгуар обещает нам еще другие романы, но это обещание показалось бы нам еще более заманчивым, если бы какое-нибудь обыкновенное че-

ловеческое чувство сделало его немного более человечным, порою прерывая, а порою связывая друг с другом все эти его причуды[4].

Гренгуар доводит г-на Гюго даже до того, что он высмеивает культ архитектуры, тот самый культ, который составляет символ веры и как бы религию его книги. Представив нам вначале Гренгуара в виде трагической фигуры освистанного и всеми покинутого поэта, автор вслед за тем показывает нам его благоговейно изучающим наружную скульптуру часовни Епископской тюрьмы и охваченным «тем эгоистическим, всепоглощающим, высшим наслаждением, испытывая которое художник во всем мире видит одно только искусство и весь мир только в искусстве». До сих пор все вроде бы идет хорошо. Сатирические нотки еще более или менее уместны и в образе Феба, и в отношении таких милых, таких наивно кокетливых девушек из особняка Гонделорье. Но когда поэт переходит к описанию действительно страстных характеров – к образам священника, Квазимодо, Эсмеральды, затворницы, и под натиском всех этих пылких чувств ирония отступает на задний план, на смену всему является рок – яростный, исступленный, беспощадный, безжалостный. А мне, признаться, хотелось бы жалости, – я прошу, я умоляю о ней, мне хотелось бы чувствовать ее вокруг себя, над собой, если не на этом свете, то хотя бы на том, если не в человеке, то хоть на небесах. Этому священному собору недостает небесного света, он словно бы освещен снизу, сквозь подвальные окна, откуда глядит ад. Кажется, один Квазимодо воплощает душу собора, и я тщетно оглядываюсь вокруг, ища херувима и ангела. В мрачной развязке романа нет ничего умиротворяющего, ничто не возвышает здесь душу, не вселяет в нее надежду. Мне мало иронии по адресу Гренгуара, спасающего козу, или по поводу «трагического конца» Феба, то есть его женитьбы. Я жажду чего-то, что напомнило бы мне о душе, о боге. <…> Автор заставляет нас сопровождать мертвые тела на виселицу, прикасаться к скелетам; но ни слова не говорит он нам о чем-либо нравственном, о чем-либо духовном. В других местах этого романа тоже нет мягкосердечия, а оно среди мучительных страстей есть то же, что луч солнечного света среди раскатов грома; но здесь нет уже и самой религии. В самом деле, когда писатель остается в пределах обычных человеческих судеб, на почве обыденных приключений, как это де-

лают Лесаж и Филдинг, можно относиться ко всем этим страстям и горестям мира сего с беззаботным или насмешливым равнодушием и прогонять подступившую слезу шуткой или улыбкой; но когда мучительно следишь за самыми мрачными безднами, когда переходишь от бури к буре, от агонии к агонии и, дойдя до самых вершин этих поэтических судеб, не находишь здесь даже надежды – это подавляет; слишком страшно это ничто, это пустое небо гнетет, сжигает мозг.<…>

Одним словом, «Собор» – это плод гения, полностью уже созревшего для этого жанра, и который, в процессе работы над своим романом, достиг еще большей зрелости. В нем изображены крайности человеческой природы, которые, оставаясь на противоположных полюсах, неспособны взаимно смягчить друг друга. Выраженная в нем мысль по-прежнему не отличается особой гибкостью. Но автор владеет другим. Магия искусства, легкость, гибкость, богатство красок, с помощью которых выражается решительно все; проницательный взгляд, все способный постигнуть; глубокое знание толпы – разноликой, разноголосой, суетной, пустой и горделивой – всех этих нищих, ученых, бродяг, философов, сластолюбцев; непревзойденное чувство формы, несравненное умение передать пленительность, красоту и величие материального; поразительное, соперничающее по мастерству с самим оригиналом, воспроизведение гигантского памятника; милое девичье щебетание и лепет ундины, материнская боль волчицы и матери, клокочущая страсть, помрачающая мужественный ум, – все доступно ему, и всем этим он управляет по своему усмотрению. «Собор Парижской богоматери» – это первый по времени, но, конечно, не самый значительный из тех грандиозных романов, который он призван написать и еще напишет.

Примечания

[1] ...мы н а с ч и т ы в а е м их уже четыре... – К тому времени Гюго опубликовал роман «Ган Исландец» (1823), «Бюг Жаргаль» (вторая редакция, 1826), повесть «Последний день приговоренного к смерти» (1829), «Собор Парижской богоматери» (1831).

[2] ...в л и р и ч е с к и х его с б о р н и к а х. – Первый поэтический сборник Виктора Гюго – «Оды и разные стихотворения» (1822), за ним последо-

вали: «Оды» (1823), «Новые оды» (1824), «Оды» (1825), «Оды и баллады» (1826), «Оды» (1827), «Оды и баллады» (1828), «Восточные мотивы» (1829), «Осенние листья» (1831).

[3]К а п р а л Тримм – один из героев романа Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767).

[4] Вспомним меланхоличного Жака из комедии Шекспира «Как вам это понравится», и мы увидим, как в душе созданного автором персонажа любовь чудесно примиряет иронию, приобретенную опытом, с другими чертами его характера (прим. – О.Сент-Бев).

«Госпожа Бовари» Гюстава Флобера

(Текст цитируется по изданию: Сент-Бев Ш. «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера / пер. А. Федорова // Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / пер. с франц; сост., вст. ст., коммент. М. Трескунова. М.: Худож. лит., 1970. С. 448–464.)

Нет, я не забыл, что эта книга была предметом разбирательства[1] отнюдь не литературного характера, но мне еще более памятно мудрое решение судей. Отныне это произведение – достояние искусства, одного только искусства, оно подлежит лишь суду критики, которая, говоря о нем, может воспользоваться своей независимостью во всей ее полноте. Она может это, и это ее долг. <…>

Я не читал «Госпожу Бовари» при первой ее публикации в том периодическом издании[2], где роман первоначально печатался по главам. Как бы ни захватывали эти отдельные части, произведение в целом должно было проиграть – особенно в том, что касается его общего замысла, основной идеи. После той или иной достаточно смелой сцены читатель спрашивал себя: «Что же будет дальше?» Книге можно было приписать какие-то рискованные тенденции, автору – намерения, которых у него не было. При чтении всего романа подряд каждая сцена становится на свое место. «Госпожа Бовари» – это прежде всего целостное произведение, произведение продуманное, имеющее план, где все связано, где ничего не остается на долю творческой случайности, где писа-

тель – или, вернее, художник – от начала до конца сделал то, что он хотел.

Автор, очевидно, много жил в деревне, и притом в Нормандии, которую он рисует необыкновенно правдиво. Странное дело! Тот, кто долгое время дышал воздухом полей, хорошо чувствует природу и прекрасно умеет описывать ее, обычно любит ее как-то отвлеченно или, во всяком случае, изображает в приукрашенном виде – особенно тогда, когда уже расстался с нею; она должна служить фоном для некоей счастливой, блаженной жизни, составляющей для него предмет больших или меньших сожалений, порою – носящей характер идиллический или же вовсе идеальный. <…> Здесь же, у автора «Госпожи Бовари», мы сталкиваемся с иным подходом к жизни, с другим видом вдохновения, и – если уж говорить начистоту – здесь сказывается различие поколений. Идеальное кончилось, лирическое исчерпало себя. Наступило отрезвление. Суровая, беспощадная правда, последнее слово жизненного опыта, проложила себе путь в искусстве. Итак, автор «Госпожи Бовари» жил в провинции <…> И что же он увидел там? Мелкость, убожество, нелепые притязания, глупость, косность, однообразие и скуку – вот обо всем этом он и рассказывает. Эти пейзажи, такие правдивые, такие подлинные, полные настоящего сельского духа, служат ему лишь фоном, на котором будут выведены люди грубые, пошлые, дурацки честолюбивые, совершенно невежественные, или полуграмотные, любовники, лишенные всякой тонкости чувств. Единственная незаурядная и мечтательная натура, оказавшаяся среди них и стремящаяся к чему-то лучшему, будет там чужой, она будет задыхаться; терзаясь невозможностью найти того, кто был бы ей близок, она зачахнет, развратится и, увлеченная обманами своей мечты, в поисках несуществующего совершенства, постепенно дойдет до полного падения и гибели. Нравственно ли это? Должно ли это служить утешением? Автор как будто и не задавался таким вопросом; он только спрашивал себя: правдиво ли это? Надо полагать, он своими глазами наблюдал нечто в этом роде или, по крайней мере, решил сосредоточить и закрепить в тесной рамке подобной картины итоги разнообразных своих наблюдений, отмеченные горечью и иронией.

Другая, не менее примечательная особенность романа заключается в том, что в числе всех этих персонажей, в высшей степени реальных и в высшей степени жизненных, нет ни одного такого, по поводу которого можно было бы предположить у автора желание отождествить его с собою; нет среди них ни одного, к кому бы он проявил внимание с иной целью, кроме как с желанием дать вполне точное и неприкрашенное изображение; ни одного из них он не пощадил, как щадят друга; он проявляет совершеннейшее беспристрастие, он присутствует только для того, чтобы все увидеть, все показать и все сказать – но нигде во всем романе не мелькнут даже очертания его лица. Произведение носит совершенно внеличный характер, и это ярко свидетельствует о силе автора.

Главным действующим лицом, наряду с госпожой Бовари, является господин Бовари. Шарль Бовари-сын (у него есть и отец, чей портрет также написан прямо с натуры), которого автор показывает с его школьных лет, предстает перед нами добрым малым, степенным, но нескладным, каким-то ничтожеством или безнадежной посредственностью, немного даже дурачком; в нем ни капли тонкости, никакой энергии, ничто не может расшевелить его, он рожден для того, чтобы слушаться, шаг за шагом идти проторенной дорожкой и быть руководимым. Сын отставного ротного фельдшера, человека сомнительного поведения, он отнюдь не унаследовал ни лихости, ни пороков своего отца; сбережения матери позволили ему получить в Руане весьма скромное образование, благодаря которому он в конце концов выдержал экзамен на звание лекаря. После того, как это не без труда удалось ему, остается решить, где же он будет практиковать. Он поселяется в Тосте, местечке неподалеку от Дьеппа; его женят на вдове, которая много старше, чем он, и у которой, по слухам, есть какое-то состояние. Он не противится этому, и ему даже не приходит в голову обратить внимание на то, что он несчастлив.

Как-то ночью его неожиданно вызывают за шесть лье от его дома – оказать помощь сломавшему себе ногу папаше Руо, зажиточному фермеру, вдовцу, у которого есть единственная дочь. Ночная поездка верхом, вид фермы, по названию Берто – сперва издали, потом вблизи, приезд, прием, оказанный ему молодой девушкой, в которой, оказывается, нет ничего крестьянского – ведь ее, как «барышню», воспитывали в мо-

настырском пансионе, внешность самого больного – все это описано замечательно и передано во всех подробностях – так, как будто и мы при этом присутствуем: это – в манере голландских и фламандских мастеров, и это – Нормандия. Бовари привыкает к поездкам в Берто, даже более частым, чем того требует лечение больного; продолжает ездить туда и после его выздоровления. Он сам не замечает, как эти посещения мало-помалу становятся для него чем-то необходимым и пленительным – по контрасту с его тягостными каждодневными обязанностями:

«В эти дни он вставал рано[3], пускал коня в галоп, всю дорогу погонял его, а неподалеку от фермы соскакивал, вытирал ноги о траву и натягивал черные перчатки. Ему нравилось въезжать во двор, толкать плечом ворота, нравилось, как поет на заборе петух, нравилось, что работники выбегают навстречу. Ему нравились конюшни и рига; нравилось, что папаша Руо, здороваясь, хлопает его по ладони и называет своим спасителем; нравилось, как стучат по чистому кухонному полу деревянные подошвы, которые мадемуазель Эмма подвязывала к своим кожаным туфлям. На каблуках она казалась выше: когда она шла впереди Шарля, деревянные подошвы, быстро отрываясь от пола, с глухим стуком хлопали по подметкам.

Всякий раз она провожала его до первой ступеньки крыльца. Если лошадь ему еще не подавали, Эмма не уходила. Прощались они заранее и теперь уже не говорили ни слова. Сильный ветер охватывал ее всю, трепал непослушные завитки на затылке, играл завязками передника, развевавшимися у нее на бедрах, точно флажки. Однажды, в оттепельный день, кора на деревьях была вся мокрая, и капало с крыши. Эмма постояла на пороге, потом принесла из комнаты зонтик, раскрыла его. Сизый шелковый зонт просвечивал, и по ее белому лицу бегали солнечные зайчики. Эмма улыбалась из-под зонта этой теплой ласке. Было слышно, как на натянутый муар падают капли».

Может ли быть картина более свежая по краскам, более отчетливая, более выпуклая, более удачная по освещению, в которой реминисценция античности представала бы в форме более современной? <…> От других более или менее зорких наблюдателей, которые в наше время хвастаются тем, что добросовестно воспроизводят одну только действительность

и которым порою это и удается, г-на Гюстава Флобера отличает драгоценное качество: у него есть стиль. Стилем он владеет даже слишком хорошо, и перо его, постоянно занятое описаниями, вдается в такие мелкие и редкостные детали, что это иногда вредит целостному впечатлению. Вещи и лица, которые должны были бы более всего привлекать взгляд, у него несколько блекнут или стираются заслоненные окружающей обстановкой, слишком выступающей вперед. Самое г-жу Бовари, эту мадемуазель Эмму, которую при первом ее появлении мы видели во всем ее очаровании, автор описывает так часто, подробно и тщательно, что в целом я не представляю себе ее внешний облик достаточно хорошо, отчетливо и определенно.

Первая жена Бовари умирает, и мадемуазель Эмма становится второй и единственной госпожой Бовари. Глава о свадебном торжестве на ферме Берто – картина высокого совершенства, полная насыщенного реализма, как бы льющегося через край, где представлена своеобразная смесь праздничной нарочитости и простоты, уродства, тупости, грубого веселья и грациозности, обжорства и чувствительности. Эта свадьба – и в параллель к ней – поездка в поместье Вобьесар и бал в замке, а дальше – сцены Сельскохозяйственной выставки составляют картины, которые, будь они созданы кистью живописца, а не пером писателя, по праву заняли бы место в музее рядом с лучшими жанровыми полотнами.

Итак, Эмма становится госпожой Бовари, поселяется в тостском домике с его тесными комнатами, с садиком, вытянувшимся в длину, а не в ширину и выходящим прямо в поле; она тотчас же всюду наводит порядок, чистоту, заботится об изяществе обстановки; муж, думающий только о том, как бы ей угодить, покупает по случаю экипаж, шарабанчик, чтобы она, когда ей захочется, могла выезжать на прогулки в окрестности. Он-то впервые в жизни счастлив, и он это счастье чувствует; весь день занятый своими пациентами, он, возвращаясь домой, находит радость и тихую упоительную негу: он влюблен в свою жену. Ни о чем больше он не мечтает – только бы продолжалось это спокойное мещанское счастье. Но она, грезившая о чем-то большем и не раз еще девушкой спрашивавшая себя в тоске, что ей делать, чтобы стать счастливой, довольно скоро, еще в течение медового месяца, понимает, что счастья у нее нет.

С этого места начинается анализ – глубокий, тонкий, обстоятельный; начинается и уже более не прекращается жестокая вивисекция. Мы проникаем в сердце госпожи Бовари. Как определить его? Она женщина, и пока еще только романтически настроена, но отнюдь не испорчена. Однако г-н Гюстав Флобер, ее портретист, не щадит свою героиню. Показывая нам Эмму с самого ее детства, раскрывая ее характер через утонченные и затейливые пристрастия девочки, ставшей потом воспитанницей монастырского пансиона, изображая ее мечтательной и чувствительной от избытка воображения, он безжалостно высмеивает ее, и – признаться ли? – когда пристально вглядишься в нее, чувствуешь больше снисхождения, чем, по-видимому, испытывает к ней он сам. Для Эммы в том положении, в котором она теперь оказалась и к которому ей следовало бы приноровиться, излишним явилось одно ценное качество, или же, напротив, ей недостает одной добродетели, и в этом источник всех ее ошибок и несчастия. Ценное качество, являющееся здесь излишним, – состоит в том, что она натура не только романическая, но и наделенная сердцем, умом, честолюбием, стремящаяся к жизни более возвышенной, более изысканной, более красивой, чем та, которая ее окружает. Но ей недостает одной добродетели: она совершенно не способна понять, что первым условием благополучного существования является умение переносить чувство скуки – это смутное ощущение своей обделенности, недоступности другой, лучшей жизни, более соответствующей нашим вкусам; она не умеет смиряться молча, никому не показывая вида; не умеет найти – в любви ли к собственному ребенку или в поступках, полезных для тех, кто окружает ее, – какого-либо выхода для своей энергии, какой-либо привязанности, цели, защиты для себя. Конечно, она борется с собой, с пути истинного она сойдет не сразу; в течение еще ряда лет ей не раз предстоит возвращаться на этот путь, прежде чем она окончательно совратится и устремится навстречу своей гибели. И все же каждый день она приближается к ней на один шаг, – в конце концов сбивается с пути бесповоротно и, обезумев, гибнет. Но я-то обо всем этом рассуждаю, автор же «Госпожи Бовари» ставил себе задачей только одно – показать нам, день за днем, минуту за минутой, жизнь своей героини с ее мыслями и поступками.

Долгие, печальные дни, которые Эмма, предоставленная самой себе в первые же месяцы своего замужества, проводит в одиночестве, прогулки, которые она в обществе своей верной левретки Джали совершает до Баннвильской буковой рощи, без конца вопрошая судьбу и спрашивая себя: «А что могло бы быть?» – все это отмечено и прослежено с такой же тонкостью, как в интимнейшем романе былых времен, всего более способном пробуждать мечтательность. Впечатления от сельского пейзажа, так же как и во времена «Рене» и «Обермана»[4], наплывая, прихотливо сплетаются с томлением души и порождают в ней смутные желания:

«Порой поднимался вихрь; ветер с моря облетал все Кошское плато, донося свою соленую свежесть до самых отдаленных полей. Шуршал, пригибаясь к земле, тростник; шелестели, дрожа частою дрожью, листья буков, а верхушки их все качались и качались с гулким и ровным шумом. Эмма накидывала шаль на плечи и поднималась с земли.

В аллее похрустывал под ногами гладкий мох, на который ложился дневной свет, зеленый от скрадывавшей его листвы. Солнце садилось; меж ветвей сквозило багровое небо; одинаковые стволы деревьев, рассаженные по прямой линии, вырисовывались на золотом фоне коричневой колоннадой; на Эмму нападал страх, она подзывала Джали, быстрым шагом возвращалась по большой дороге в Тост, опускалась в кресло и потом весь вечер молчала».

Как раз в ту пору один сосед, маркиз д'Андервилье, готовящийся выставить свою кандидатуру на выборах в палату депутатов, собирается дать у себя в замке большой бал и сзывает на него всех наиболее выдающихся и влиятельных жителей окрестностей. Он случайно познакомился с Бовари, который (другого врача в тот момент не оказалось) вылечил его от нарыва в горле; маркиз, приехав в Тост, мельком увидел госпожу Бовари и с одного взгляда признал ее «достаточно приличной », чтобы она оказалась приглашенной на бал. И вот – поездка г-на и г-жи Бовари в замок Вобьесар, один из основных и наиболее мастерски написанных эпизодов в книге.

Этот бал – Эмму принимают здесь с любезностью, обычно проявляемой по отношению ко всякой молодой, красивой женщине; едва войдя,

она уже вдыхает аромат изысканной аристократической жизни, которой бредит, для которой считает себя созданной, она танцует, танцует, между прочим, и вальс, хотя никогда ему не училась, лишь чутьем угадывая, как себя вести, – этот бал, где она имеет достаточный успех, опьяняет ее и явится началом ее гибели: она словно отравилась этим ароматом. Яд будет действовать очень медленно, но он уже проник в ее кровь и останется в ней. Все, даже и самые незначительные подробности этого памятного и неповторимого вечера запечатлены в ее сердце, которое они теперь исподволь подтачивают: «Поездка в Вобьесар расколола ее жизнь – так гроза в одну ночь пробивает иногда в скале глубокую расселину». Когда на другой день после бала г-н и г-жа Бовари, выехавшие утром из Вобьесара и к обеду вернувшиеся домой, входят в свое небогатое жилище, садятся за скромный стол, где их ждет луковый суп и телятина со щавелем, муж счастлив, он потирает себе руки, говорит: «В гостях хорошо, а дома лучше!», она же смотрит на него с несказанным презрением. Внутренне она со вчерашнего дня прошла немалый путь и необыкновенно отдалилась от мужа. Когда они, сидя друг подле друга, в своем шарабанчике уезжали на празднество, это были только разные люди, когда они вернулись, их уже разделяет пропасть.

Я опускаю содержание многих страниц – все то, что заполняет целые годы в жизни героев. Эмме надо отдать справедливость в том смысле, что она все же пала не сразу. Силясь сохранить добродетель, она ищет помощи и в себе самой, и подле себя. Но у нее самой – один существенный недостаток: мало в ней сердечности; воображение давно уже всем завладело и все поглотило. А подле нее – еще и другая задача! Этот бедняга Шарль, который любит ее и которого временами и она рада бы постараться полюбить, слишком неумен, чтобы понять, разгадать ее. Если бы он был хоть честолюбив, если бы старался отличиться в своей профессии, выдвинуться ученостью, трудом, завоевать своему имени уважение, почет. Но ничуть не бывало! Нет в нем ни честолюбия, ни любознательности, нет ни одного из тех стимулов, благодаря которым человек может вырваться из своей среды, выдвинуться, а его жена – гордиться перед всеми, что носит его имя. Это ее возмущает: «Он не мужчина, нет! Какое ничтожество! – восклицает она, – какое ничтожество!» Униженная из-за него, она ему уже не простит.

Наконец, она заболевает, – причину болезни видят в нервах; это своего рода ностальгия, тоска по какому-то неведомому краю. Шарль, по-прежнему ничего не видящий и по-прежнему преданный, пробует всевозможные средства, чтобы вылечить ее, и не придумывает ничего лучше, как переменить обстановку, а для этого – покинуть Тост и пациентов, которые у него начинают там появляться, чтобы обосноваться в другом уголке Нормандии, в Вевшательском округе, в городке по названию Ионвиль-л'Аббей. Все предыдущее повествование было только вступлением, – лишь начиная с приезда в Ионвиль узлы завязываются, и действие, по-прежнему сопутствуемое анализом, развертывается уже не так медленно.

К моменту этого переселения г-жа Бовари беременна и ждет первого и единственного своего ребенка; это будет девочка. Появление ребенка несколько замедлит развивающийся в ней губительный процесс, явится небольшим противовесом ему, вызовет у нее приступы нежности, как бы капризные взрывы ее; но она не подготовлена быть матерью: ее сердце слишком захвачено черствой страстью и пустым честолюбием, чтобы отдаться естественным добрым чувствам, требующим еще и самопожертвования.

Край, где они теперь поселились, этот граничащий с Пикардией «край помеси, край где говор лишен характерности, а пейзаж – своеобразия», изображен с правдивостью весьма нелестной; городишко и его наиболее видные обитатели – священник, податной инспектор, хозяин трактира, причетник, нотариус и т. д. – выхвачены из жизни и врезаются в память читателя. Среди услужливых и суетливых персонажей, которые появляются теперь на сцене и уже не покинут ее до конца, на первом плане вырисовывается аптекарь Оме, образ, в котором Флобер поднимается до создания литературного типа. Г-на Оме мы все знали и встречали, он никогда еще таким благополучным и торжествующим: это – местный авторитет, значительное лицо, у него на все случаи жизни – готовые фразы, он вечно хвастается, считает себя свободным от предрассудков, напыщен и банален, он ловок, он интриган, умеющий из самой глупости извлекать выгоду, Оме – это г-н Жозеф Прюдом [5] от науки, как ее понимают полузнайки.

Сразу же по приезде г-н и г-жа Бовари, остановившиеся в «Золотом Льве», знакомятся с некоторыми из местных заправил; в числе завсегдатаев трактира оказывается и скромный помощник нотариуса, г-н Леон Дюпюи, вступающий в разговор за столом именно с г-жой Бовари, и автор тотчас же, с большим искусством, большой естественностью и глубокой иронией развертывает диалог, показывая, как они оба изощряются друг перед другом в наигранных излияниях, рисует их пристрастие к поэтической расплывчатости, ко всему романическому и романтическому, причем за всем этим уже скрывается нечто совсем другое; это только начало их романа, но тут уже есть чем привести в смущение тех, кто верит в чувствительную поэзию и пописывает сентиментальные элегии; очевидно, их приемы стали известны, явились предметом подражаний и пародий: после этого любовные диалоги, ведущиеся всерьез, способны вызывать одно только отвращение.

События будут протекать не так, как вы склонны представить себе: этот юнец г-н Леон займет свое место в сердце г-жи Бовари, но не так скоро, не так поспешно – еще не сейчас. Некоторое время г-жа Бовари остается de facto[6] порядочной женщиной, хотя втайне имя ей уже и сейчас, насколько она раскрывается изнутри – это измена и вероломство. Г-н Леон, в сущности, ничего собою и не представляет, но все же он молод, у него приятная внешность, ему кажется, что он любит. Ей временами тоже кажется, что она любит. Этой любви и способствует и мешает то, что жизнь их – на виду у всех, что встречаться им трудно, что оба они робки. В Эмме совершается внутренняя борьба, от которой она все равно не выиграла бы в чьем бы то ни было мнении. «Шарль, видимо, не догадывался о ее душевной пытке, и это приводило ее в бешенство». Однажды она пробует открыться священнику, отцу Бурнизьену, человеку тупому и грубому, которому и вовсе невдомек, какой тяжелый нравственный недуг ее мучает. Между тем, к счастью, Леон вовремя уезжает; он отправляется заканчивать в Париже свое юридическое образование. Сдержанность их прощания, заглушенная боль разлуки, разница для них обоих в оттенках того чувства, которое они все же принимают за отчаяние, сожаление, которое усиливается в Эмме благодаря воспоминаниям

и которое еще более возбуждается силой воображения, – все это подвергнуто последовательному и четкому анализу. Ирония по-прежнему еще затаена.

Для городка Ионвиль-л'Аббей настает большой день – день Сельскохозяйственной выставки Нижней Сены. Картина этого знаменательного дня составляет в книге третью большую живописную композицию, некое законченное единство. Тут-то и определяется дальнейшая судьба г-жи Бовари. Некий красавец-мужчина из ближайших окрестностей, помещик не из богатых, Родольф Буланже де ла Юшет, который видел ее за несколько дней до этого, когда привозил одного из своих крестьян к ее мужу, чтобы тот пустил ему кровь, этот г-н Родольф, мужчина тридцати четырех лет, внутренне грубый, но с некоторым налетом изящных манер, охотник до слабого пола, которым и заняты все его мысли, нашел, что у г-жи Бовари красивые глаза и что она весьма бы ему подошла. В день пресловутой выставки он не отходит от нее и, будучи членом жюри, жертвует ради нее своей ролью официального лица – не сидит на эстраде. Здесь же – весьма острая и очень искусно построенная сцена: в то время, как советник префектуры, председательствующий в жюри, берет в своей речи самые высокие ноты, касаясь экономических, промышленных, политических и нравственных соображений, возникающих по данному поводу, Родольф в нише окна в зале мэрии нашептывает на ухо г-же Бовари все те же самые слова, что столько раз уже приносили ему успех у других дочерей Евы. Торжественная, казенная, нарочито напыщенная речь, перемежающаяся время от времени этими нежными объяснениями в минорных тонах и чувствительным воркованием, в существе своем не менее банальным, – большая удача писателя, проявившего и здесь присущую ему иронию. И вот – вполне естественный результат: г-жа Бовари, не поддавшаяся Леону, хоть он и сокрушил ее сердце, раскаивавшаяся в том, что она так долго сопротивлялась, с первого же дня уступает этому новому знакомцу, который в своем самомнении честь этой победы приписывает целиком себе. Все эти странности и непоследовательности женского характера прослежены здесь с великолепной наблюдательностью.

Сделав решительный шаг, г-жа Бовари уже пускается во все тяжкие и быстро наверстывает упущенное. Она до безумья влюблена в Родольфа, навязывается ему и не боится скомпрометировать себя. Теперь мы уже будем следить за ней не на столь близком расстоянии. После нелепой истории с «искривленной стопой» – имеется в виду неудачно сделанная ее мужем операция, – тот навсегда изгоняется из ее сердца и совершенно теряет ее уважение. Захваченная своей страстью, она в конце концов не может и дня прожить в разлуке с Родольфом, требует, чтобы он похитил ее, молит его поселиться вместе с нею в лачуге где-нибудь в чаще лесов или в хижине на берегу моря. Вот трогательная и остро мучительная сцена: Бовари, вернувшийся ночью от своих пациентов, у колыбели дочки начинает мечтать (ведь бедняга ни о чем не подозревает), мечтать о счастье, которое в будущем ждет его маленькую Берту, а тут же, рядом с ним, его жена, притворяющаяся спящей, мечтает о похищении завтра утром в почтовой карете, запряженной четверкой лошадей, воображая себе какие-то романические блаженства, путешествия, бредит Востоком, Гренадой, Альгамброй и т. п. Мечты этих двух людей, находящихся рядом и уносящихся так бесконечно далеко друг от друга, мечты отца, стремящегося только к чистым радостям, к домашнему уюту, и грезы одержимой страстью неверной красавицы, готовой все порвать, – вот создание художника, который, взявшись за разработку определенного мотива, извлекает из него все то, что он может дать.

Следовало бы привести целый ряд реплик, подслушанных писателем у самой жизни. Однажды вечером, Родольф приходит навестить г-жу Бовари; они сидят в комнате для приема больных, куда никто в этот час не входит. Вдруг что-то нарушает тишину; Эмма спрашивает: «Пистолеты у тебя?» Вопрос его рассмешил. Да против кого ему понадобились бы эти пистолеты, если не против ее же мужа? А его он, разумеется, ничуть не хочет убивать. Но как бы то ни было, слова сказаны. Произнося их, г-жа Бовари не думала об убийстве, но она – из тех женщин, которые в случае необходимости и в ослеплении страстью ни перед чем не отступили бы. Она докажет это позднее, когда Родольф, который не прочь был поразвлечься с милой соседкой, но вовсе не собирался ее похищать,

бросит ее; в Руане она вновь встретится с Леоном, теперь весьма избалованным и уже совсем не робким, и вся во власти своих низменных увлечений, полностью расстроив свою семейную жизнь и втайне от мужа наделав долгов, не зная, как ей быть дальше, в ожидании грозящего ей ареста на имущество, скажет в один прекрасный день Леону, от которого требует немедленно раздобыть для нее три тысячи франков: «На твоем месте я бы, конечно, нашла их! – Да где же? – У себя в конторе!» Убийство, даже воровство, эта крайняя ступень падения – вот на что способна была бы толкнуть своих любовников г-жа Бовари, если бы они только слушались ее. И хорошо, что эти страшные перспективы лишь еле приоткрываются в словах, приобретающих пронзительную остроту, едва только они сказаны.

Во второй половине книги, построенной с не меньшим искусством и не менее точной в выборе средств выражения, чем первая, я бы все же указал на недостаток, слишком сильно дающий себя чувствовать: дело в том, что, хотя автор, конечно, не имел этого в виду, но, в силу самого метода, требующего описания и упорного подчеркивания всего, встречающегося на пути, здесь появляются подробности весьма резкие, щекотливые и чуть ли не способные возбудить чувственность; до этой грани, безусловно, не следовало доходить. К тому же книга не есть сама действительность и никогда не может быть ею. Встречаются места, когда описание, вовремя не остановившись, тем самым вступает в противоречие с целью, которую преследует если не моралист, то всякий взыскательный художник. Знаю, что даже и в этих наиболее смелых и рискованных местах сам г-н Флобер продолжает оставаться суровым и ироничным; тон его никогда не делается нежным или участливым, и, в сущности, ничего не может быть менее соблазнительного. Но ведь он имеет дело с читателем-французом, от природы – падким на соблазн и видящим это свойство всюду, где только можно.

Жестокий конец г-жи Бовари, постигающее ее возмездие – если угодно так назвать это, смерть ее показаны и описаны с неумолимой обстоятельностью. Автор не побоялся играть на этой струне до тех пор, пока она не начинает издавать звук, почти скрежещущий. Конец г-на Бовари,

отделенный от смерти его жены лишь небольшим промежутком, трогателен и вызывает участие к этому бедняге и превосходному человеку. Я уже упоминал о том, что у персонажей вырываются реплики, полные естественности и потрясающе правдивые. Скорбя о покойной жене, насчет которой он обманывался, пока это было возможно, и не замечал ее проступков, Бовари и теперь по всякому поводу все еще думает о ней и даже, получив извещение о предстоящем бракосочетании Леона, восклицает: «Как была бы счастлива моя бедная жена!» Вскоре после того, найдя пачку писем к ней и от Леона и от Родольфа, он все прощает, он по-прежнему любит эту неблагодарную и недостойную женщину, которую потерял, и умирает от горя.

В подобные моменты требуется, казалось бы, совсем немногое для того, чтобы вся реальность увенчалась чем-то идеальным, чтобы тот или иной персонаж достиг высшего совершенства и, так сказать, преобразился бы. Так обстоит дело в конце романа с Шарлем Бовари: ваятелю стоило лишь захотеть, достаточно было чуть-чуть иначе, только кончиком мизинца коснуться глины, из которой он лепил, чтобы придать лицу персонажа не грубое, а благородное и трогательное выражение. Читатель охотно принял бы это, он чуть ли не требовал этого. Но автор неизменно воздерживался: он этого не пожелал.

У папаши Руо сразу же после похорон дочери среди отчаяния и горя вдруг вырывается чисто крестьянская фраза, забавная и вместе с тем поражающая своей правдивостью: каждый год он в память своего выздоровления присылал индейку Шарлю Бовари; в слезах расставаясь с ним, он в качестве последнего слова сочувствия говорит зятю: «Не беспокойтесь! Вы по-прежнему будете получать от меня к праздникам свою индейку».

Отдавая себе полный отчет в той особой позиции, которая составляет самый метод автора и определяет его «поэтическое искусство», я все же ставлю в упрек его книге то, что положительное начало слишком уж начисто отсутствует в ней; нет здесь ни одного действующего лица, которым бы оно было представлено. Маленького Жюстена, ученика в аптеке у г-на Оме, этого единственно преданного, бескорыстного, безмолвно

любящего человека, просто не замечаешь. Отчего бы не вывести хотя бы одно лицо, которое, подавая добрый пример, могло бы послужить читателю утешением, успокоить его, почему было не сохранить для него хотя бы одного друга? Зачем давать повод к заслуженному упреку: «Ты все знаешь, моралист, но ты жесток». В книге, разумеется, есть мораль: автор ее не подчеркивал, но дело читателя – извлечь ее, и мораль эта – очень страшная. А разве задача искусства в том, чтобы во имя большой правдивости отказывать в утешении, не допускать ни единого проявления милосердия и жалости? К тому

же и сама правда, если уж стремиться только к ней, отнюдь не всецело и не неизбежно сосредоточена там, где царит зло, где господствует человеческая глупость и испорченность. В жизни провинции, где кругом – и мелочные заботы, и дрязги, и жалкие честолюбия, и булавочные уколы, встречаются ведь также добрые и высокие души, лучше, чем где бы то ни было, сохранившие свою исконную чистоту и более сильные в своей сосредоточенности; там годами не иссякает целомудрие, покорность судьбе, самоотверженность – и кому из нас не известны примеры тому? Как бы то ни было, но в ваших персонажах, даже и столь жизненных, вы в какой-то степени будто нарочно собрали и искусно соединили вместе все смешное, все странно уродливое – почему бы не соединить, хотя бы в одном только лице, и все хорошее, не сделать носителем его существо, полное обаяния или вызывающее глубокое уважение? В одной из провинций в центре Франции я знавал молодую еще женщину с незаурядным умом, пылким сердцем, не удовлетворенную жизнью; выйдя замуж, она не стала матерью, у нее не было ребенка, которого она могла бы любить и воспитывать[7] – и что же она сделала, чтобы найти применение силам своего ума и своей души? Она обратила их на чужих детей. Она деятельно стала творить добро, распространять просвещение в том диком краю, куда ее забросила судьба. Она учила грамоте, и нравственно образовывала деревенских детей, разбросанных порою на больших расстояниях от нее. <…> Да, есть такие души и в провинциальных городах, и в деревне – почему было не показать и их? Ведь это возвышает

дух, это утешает, и картина человеческого общества лишь выиграла бы в своей полноте.

Таковы мои замечания на книгу, достоинства которой, наблюдательность, стиль (если не считать нескольких пятнышек), рисунок и композицию я, впрочем, оцениваю очень высоко.

Произведение в целом, безусловно, носит отпечаток того момента, когда оно увидело свет. Начатое, по слухам, еще несколько лет тому назад, оно вовремя появилось именно сейчас. <…> в целом ряде мест и в различной форме я как будто улавливаю признаки новой литературы: дух исследования, наблюдательность, зрелость, силу и некоторую суровость. Вот черты, которые являются, по-видимому, отличительными для представителей новых литературных поколений. Г-н Гюстав Флобер, отец и брат которого – врачи, владеет пером так, как иные – скальпелем. Вас, анатомы и физиологи, я узнаю во всем.

Примечания

[1] ...эта книга была п р е д м е т о м р а з б и р а т е л ь с т в а … – Автор «Госпожи Бовари» в 1857 г. был привлечен к судебной ответственности за «оскорбление общественной морали, религии и добрых нравов».

[2]...при п е р в о й ее п у б л и к а ц и и в том п е р и о д и ч е с к о м издании... – Роман Флобера «Г-жа Бовари» впервые печатался в журнале «Revue de Paris» (1856).

[3]«В эти дни он в с т а в а л рано...» – Здесь и дальше цитаты из романа Флобера «Госпожа Бовари» приводятся по изданию; Гюстав Флобер, Госпожа Бовари. Провинциальные нравы. М.: Гослитиздат, 1958.

[4] «Рене» – повесть Шатобриана (1802); «Оберман» – роман Сенанкура.

[5] Ж о з е ф Прюдом – образ, созданный писателем Анри Монье, олицетворяет собой тип тупого, самодовольного мещанина, буржуа, авторитетным тоном изрекающего разного рода пошлости.

[6] На деле (лат.).

[7]В настоящее время, когда ее уже нет в живых, я могу назвать ее имя: это г-жа Марсодон, жившая в Мезьере, в департаменте Верхней Вьенны. (Прим. – О.Сент-Бев).

Список литературы к разделу «Критика эпохи романтизма»

Берковский Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.

Дмитриев А. С. Теория западноевропейского романтизма // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 5–43.

Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» // Там же. С. 261–278.

Трескунов М. Сент-Бев // Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки / пер. с франц; сост., вст. ст., коммент. М. Трескунова. М.: Худож. лит., 1970. С. 5–44.

Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. История зарубежной литературы: западноевропейский и американский романтизм / под ред. Г. Н. Храповицкой. М.: Флинта: Наука, 2002. 408 с.

Шлегель Ф. Разговор о поэзии // Шлегель Ф. История. Философия. Критика: в 2 т. / вст. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. Ал. В. Михайлова, Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983 Т. 1. С. 365–417.

Вопросы для самоконтроля

1. Составьте подробный план статьи Ш.О. Сент-Бева о Корнеле.
2. Прокомментируйте составляющие метода Сент-Бева на примере статьи «Дидро».
3. Прокомментируйте, как в методе Сент-Бева соединяются критика романов Гюго и факты его биографии.
4. Выделите этапы критического анализа характера Эммы Бовари в статье О.Сент-Бева.

Культурно-историческая школа. Ипполит Тэн

Культурно-историческая школа во многом продолжает традиции биографической школы. Создателем и самым ярким представителем культурно-исторической школы является Ипполит Тэн (1828–1893). Среди других представителей школы называют ученых не только из Франции (Ф. Брюнетьера и Г. Лансона), но и из других европейских стран: Дании (Г. Брандес), Германии (В. Шерер), Италии (Ф. де Санктис).

Основным методом культурно-исторической школы становится *историзм:* предмет искусства (в нашем случае – литературное произведение), сохраняя свою связь с его автором, вписывается в социальный, культурный и исторический контекст времени его создания. Таким образом, литературное произведение трактуется как продукт создавшей его эпохи, оттиск его культурного периода. Литературное произведение наделяется способностью рассказать о времени, месте и народе, который его создал, а несколько литературных произведений, собранных вместе, могут стать материалом для анализа динамики национальной истории, культуры, литературного процесса. Неслучайно многие представители культурно-исторической школы известны не в последнюю очередь как создатели трудов по национальным литературам (например, «Истории немецкой литературы» В. Шерера или «Истории итальянской литературы» Ф. де Санктиса). И наоборот, анализ эпохи создания произведения становится методом его интерпретации и оценки.

Будучи сторонником философии позитивизма, И. Тэн при анализе произведений, творческого наследия отдельных авторов и целых эпох опирается исключительно на факты. В своей работе «История английской литературы» Тэн сформулировал 3 основных понятия, существенных для исследования литературы – *раса, среда, момент.* Под *расой* Тэн понимал национальный менталитет, обусловленный особенностями темперамента и сформированного под влиянием наследственности организма. Понятие *среда* включает в себя такие факторы, как быт, политиче-

© Бячкова В.А., 2018

ское устройство, географическое положение народа. Определенный этап развития народа и его культуры называется *моментом.* Таким образом, «Историю английской литературы» И. Тэн выстраивает, собирая факты биографии писателей, факты о социально-экономическом и культурном состоянии Англии интересующей его эпохи. Совокупность фактов помогает определить содержание основных понятий (расы, среды, момента) на основе конкретного материала (например, отмечается важность контакта, диалога писателя с читателем в английских романах XIX в.). Наконец, не менее важную роль в труде Тэна играет сопоставление эпох развития английской литературы, восстановление культурной и литературной традиций (произведения Ч. Диккенса, например, сопоставляются с полотнами У. Хогарта).

Работа «Философия искусства» была написана чуть позже «Истории английской литературы» (в 1880 г.) на основе прочитанных И. Тэном в период с 1864 по 1969 гг. лекций в Школе изящных искусств в Париже. Эти лекции были преимущественно посвящены шедеврам изобразительного искусства, однако Тэн касается и литературных произведений, создавая, по определению П.С.Гуревича, «Силуэты эпох» [Гуревич 1996: 6]. Этот труд также наглядно демонстрирует принципы действия культурно-исторического метода И. Тэна.

Среди «минусов» культурно-исторического метода выделяют недостаточное внимание творческой личности, индивидуальности писателя, преобладание социологической компоненты в ущерб психологической. Однако стоит учесть, что культурно-исторический метод зарождается в середине XIX в., в эпоху господства в литературе реализма, для которого характерна демонстрация неразрывной связи литературного произведения, автора, читателя и времени.

Философия искусства

(Текст цитируется по изданию: Тэн И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. С. 8–30)

…Исходная точка этого метода заключается в признании того, что художественное произведение не есть одинокое, особняком стоящее явление, и в отыскании поэтому того целого, которым оно обусловливается и объясняется.

Первый шаг нетруден. Прежде всего, очевидно, художественное произведение, картина, трагедия, статуя составляют часть целого – именно часть всей деятельности художника, творца их. Это понятие элементарное. Всякому известно, что различные произведения одного художника все родственны друг другу, как дети одного и того же отца, т. е. все имеют между собою заметное сходство. Вы знаете, что у каждого художника есть свой стиль, встречаемый во всех его произведениях… Если это писатель, у него свои герои, пылкие или нежные, свои завязки, запутанные или простые, свои развязки, трагические или комические, своя особенность в стиле, свои периоды и даже свои любимые слова и выражения. Это до того справедливо, что, если вы, не объявляя имени мастера, представите произведение одного из сколько-нибудь известных художников знатоку, он почти несомненно откроет, чье оно; даже более, если знаток обладает достаточной опытностью и достаточно тонким пониманием, он может определить, к какому именно времени из жизни художника и к какому периоду его развития относится предъявленное ему вами художественное произведение.

Вот первое целое, с которым связано художественное создание. Второе заключается в следующем.

Этот же самый художник, рассматриваемой в связи со всем тем, что произвел он, не есть что-либо одинокое. Здесь также есть целое, в котором совмещается и он; это целое, более обширное, чем вся собственная его деятельность, есть школа или семья художников той страны и того времени, к которым он принадлежит. Например, вокруг Шекспира, который с первого взгляда кажется каким-то чудом, свалившимся к нам с неба, метеоритом, упавшим из пределов другого мира, мы находим дю-

жину отличных драматических писателей: Вебстера, Форда, Мэссинджера, Марло, Бен Джонсона, Флетчера и Бомонта, которые писали таким же стилем и в том же духе, как он. Их драматические произведения носят на себе те же характерные черты; вы найдете там те же дикие и ужасные лица, те же кровавые и неожиданные развязки, те же быстрые и необузданные страсти, тот же беспорядочный, причудливый, резкий и вместе с тем роскошный стиль, то же превосходное и поэтическое чутье сельской природы и пейзажа, те же нежные и глубоко любящие типы женщин…

Вот второй шаг. Остается ступить третий. Эта же самая семья художников совмещается в более обширном целом – в окружающем их мире, вкус которого сходен с их вкусом. Ибо нравственное и умственное состояния одни и те же как для общества, так и для художников; они не стоят же ведь совершенно особняком. Один лишь их голос слышим теперь мы, отдаленные от них целыми веками; но в звуках этого гремящего голоса, дрожания которого достигают нашего слуха, мы распознаем сложный гул и как бы необъятное, глухое жужжание – распознаем великий, бесконечный, сложный говор народа, вторившего им вокруг. Они и великими-то сделались только вследствие этой гармонии. Да иначе и не могло быть… Это соотношение становится еще осязательнее, если мы обратимся к более близкому нам времени; вспомним, например, великую испанскую эпоху, начинающуюся с XVI века и идущую вплоть до половины XVII столетия; эпоху великих поэтов: Лопе де Веги, Кальдерона, Сервантеса, Тирсо де Молины, дон Луиса де Леона и многих других; эпоху великих живописцев: Веласкеса, Мурильо, Сурбарана, Франсиско де Герреры, Алонсо Кано, Моралеса. Вы знаете, что Испания в то время была государством всецело монархическим и католическим, побеждала турок при Лепанто, попирала ногою Африку и вводила там свои учреждения; сражалась с протестантами в Германии, преследовала их во Франции и нападала на них в Англии; обращала и покоряла идолопоклонников Нового Света, изгоняла из своих пределов евреев и мавров, очищала свою собственную веру с помощью аутодафе и гонений, тратила очертя голову флот, армию, золото и серебро своей Америки – самого дорогого из ее детищ, живую кровь ее собственного сердца – в частых,

чересчур смелых крестовых походах, тратила с таким упорством и с таким фанатизмом, что, по прошествии полутора столетия, должна была наконец изнеможенная пасть к ногам Европы. Но и в самом падении своем она отличалась таким энтузиазмом, окружена была таким ореолом славы и такою привязанностью ко всему родному, что подданные ее, в своем увлечении к единодержавию, с которым сопрягались их силы, и к делу, ради которого они жертвовали своею жизнью, все были проникнуты единым желанием – возвеличить своим повиновением церковь и короля и образовать вокруг алтаря и трона тесный кружок верных защитников и поклонников. В этой стране инквизиторов и крестоносцев, которые свято хранят рыцарские чувства, мрачные страсти, алчность, нетерпимость и мистицизм средних веков, величайшими художниками были люди, обладавшие в высшей степени способностями, чувствами и страстями окружавшего их общества. Знаменитейшие из поэтов Лопе де Вега и Кальдерон были солдатами-авантюристами, волонтерами армады, дуэлянтами и любовниками, столь же экзальтированными и столь же таинственными в любви, как поэты и донкихоты феодальных времен, страстными, до того пламенными католиками, что к концу жизни один из них сделался приспешником инквизиции, другие приняли сан священника, а величайший между ними, славный Лопе де Вега, совершая мессу, упал в обморок при мысли о жертве и страданиях Иисуса Христа. Всюду, впрочем, мы найдем примеры подобной связи и внутренней гармонии, установившихся между художником и его современниками; и можно сказать с уверенностью, что если кто хочет понять вкус и талант артиста, причины, побудившие его избрать тот или другой род живописи или поэзии, предпочесть тот или другой тип или колорит, изобразить те или другие чувства, то объяснения тому следует искать в общем состоянии нравов и в духе общества.

Итак, мы дошли до установления следующего правила: чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат. В этом заключается последнее объяснение; здесь таится первичная причина, определяющая все остальное. Истина эта, милости-

вые государи, подтверждается опытом. В самом деле, если мы пробежим главнейшие эпохи в истории искусства, то найдем, что искусства появляются и исчезают одновременно с появлением и исчезновением известных умственных и нравственных состояний, с которыми они связаны. Например, греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида, появляется во время торжества греков над персами, в героическую эпоху небольших республиканских городов, в момент величайших усилий, благодаря которым они завоевали себе независимость и утвердили свое господство в образованном мире; трагедии эти исчезают с уничтожением этой независимости и этой энергии, в то время, когда ослабление характеров и победа македонян повергают Грецию во власть чужеземцев. Точно так же готическая архитектура развивается с окончательным утверждением феодальных порядков в полувозрожденном XI столетии, в то время, когда общество, освободившись от норманнов и разбойников, начинает устраиваться; и она исчезает, когда это военное владычество маленьких независимых баронов, с порожденным им состоянием нравов, рушится к концу XV века вследствие появления новейших монархий. Равным образом голландская живопись достигает высшей точки своего развития в ту славную пору, когда Голландия, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается из-под владычества испанцев, сражается с Англией совершенно равным оружием, становится самым богатым, самым свободным, самым промышленным, самым счастливым государством в Европе; и мы видим ее упадок в начале XVIII столетия, когда, снизойдя до второстепенной роли,, этот край уступает первенствующее место Англии и становится лишь простым банкирским и коммерческим домом, хорошо устроенным, хорошо управляемым, уютным, где человеку можно привольно жить в качестве благоразумного гражданина, без всяких честолюбивых стремлений и особенно — сильных душевных тревог. Подобно этому, наконец, французская трагедия появляется в то время, когда чинная и благородная монархия при Людовике XIV учреждает господство приличий, придворную жизнь, великолепные представления, изящную аристократическую обстановку; и она исчезает с того времени, как дворянство и придворные нравы падают под ударами революции.

Мне бы хотелось с помощью сравнения представить для нас осязательнее то влияние, какое нравственный и умственный быт оказывают на художественное произведение. Пускаясь из какой-либо южной страны по направлению к северу, вы замечаете, что, по мере того как вступаете в известный пояс, начинается особого рода культура и особого рода растительность, сперва алоэ и померанцевое дерево, несколько далее – маслина или виноград, затем дуб и овес, дальше ель и, наконец, мхи и лишайники. Каждый пояс имеет свою культуру и свою собственную растительность; и та и другая начинаются с началом пояса и оканчиваются его пределами; и та и другая связаны с ним неразрывно. Он-то и составляет условие их существования: своим отсутствием или присутствием он определяет исчезновение или появление их. Следовательно, что же такое и самый пояс, если не своего рода температура, т. е. известное состояние теплоты и влажности, – короче, определенное число преобладающих обстоятельств, подобных, в своем роде, тому, что мы назвали недавно общим состоянием нравов и умственного развития. Как есть физическая температура, своими изменениями определяющая появление того или другого рода растений, точно так же есть и температура нравственная, определяющая своими изменениями появление того или другого рода искусства. И подобно тому как изучают физическую температуру, чтобы объяснить себе появление того или другого рода растений: кукурузы или овса, алоэ или ели, – точно так же необходимо изучить температуру нравственную, чтобы понять появление различных родов искусства: языческую скульптуру или реалистическую живопись, мистическую архитектуру или классическую словесность, полную страсти музыку или идеальную поэзию. Произведения человеческого ума, как и произведения живой природы, объясняются лишь своими средами.

***

Я бы хотел тотчас же применить этот метод к первому и главному вопросу, которым открывается курс эстетики, – к вопросу об определении искусства. Что такое искусство и в чем заключается сущность его? Вместо того чтобы навязать вам какую-нибудь формулу, я постараюсь представить вам факты. А здесь, как и в других случаях, есть факты по-

ложительные, доступные наблюдению – я разумею художественные произведения, размещенные по семействам в музеях и библиотеках, подобно растениям в гербарии и животным в музее. Анализ может быть применен как к тем, так и к другим; можно постараться уяснить себе, что такое художественное произведение вообще, как можно постараться открыть, что такое растение или животное вообще. Как в том, так и в другом случае нет надобности идти дальше опыта, и все дело заключается в том, чтобы посредством многочисленных сравнений и постепенных ограничений открыть общие черты, принадлежащие всем произведениям искусства, и в то же время те отличительные особенности, которые выделяют произведения искусства из других произведений человеческого ума…

С первого взгляда кажется, что это-то и есть их существенный характер и что цель их заключается в возможно более точном подражании. Ибо ясно, что статуя имеет предметом своим самое близкое подражание действительно живому человеку; картина имеет целью изображение настоящих лиц в действительных позах, изображение внутренности дома, пейзажа в том виде, в каком они являются в природе. Не менее очевидно и то, что драма, роман пытаются точным образом воспроизвести действительные характеры, поступки, слова и облечь их в возможно более точную и возможно более верную форму. В самом деле, если изображение не довольно точно или неверно, мы говорим скульптору: ”Не такова должна быть грудь или не так делаются ноги”. Мы говорим живописцу: "Лица второго плана вашей картины слишком велики, колорит ваших деревьев неверен”. Писателю мы говорим: ’’Никогда не чувствовал и не думал человек так, как вы предполагаете”.

Но есть и другие, более сильные доказательства: прежде всего – ежедневный опыт. Если мы взглянем на то, что происходит в жизни художника, то заметим, что она делится обыкновенно на две части. В течение первой половины, в пору юности и зрелости его таланта, он всматривается в самые предметы, тщательно и кропотливо изучает их; держит их всегда перед глазами, мучится и томится, чтобы только воспроизвести их, и воспроизводит даже чересчур уж с боязливой верностью. Достигнув известного момента в жизни, он думает, что теперь достаточно их

знает, он не открывает более в них ничего нового; тогда, оставляя в стороне живой образец, – по рецептам, добытым своей опытностью, – мастерит он драму или роман, картину или статую…Подобное же замечание можно сделать и относительно другой жизни – жизни нашего французского Микеланджело. В первые свои годы Корнель точно так же был охвачен чувством силы и нравственного героизма. Чувство это он находил вокруг себя в могучих страстях, завещанных новой монархии религиозными войнами, в отважных похождениях дуэлянтов, в гордом сознании чести, которым были преисполнены души, еще преданные феодализму, в кровавых трагедиях, которые, благодаря заговорам вельмож и расправам Ришелье, давались на потеху двора; и он создал типы, подобные Химене и Сиду, Полиевкту и Паулине, Корнелии, Серторию, Эмилии и Горациям. Впоследствии он писал ”Пертарита”, ”Аттилу” и множество других жалких пьес, в которых положения натянуты до чудовищного, а величие духа теряется в раздутости. В эту минуту живые образцы, в которые он прежде всматривался, не существовали более на житейской сцене, по крайней мере он не искал их, не подновлял ими своего вдохновения. Он составлял себе рецепты, припоминая те приемы, какие открыты были им некогда в пылу энтузиазма, припоминая литературные теории, рассуждения и разборы по поводу театральных перипетий и драматических вольностей. Он повторял и пересиливал самого себя; наука, расчет и рутина заменили для него прямое и личное созерцание великих душевных движений и доблестных подвигов. Он не создавал уже более – он мастерил.

Но не одна лишь история того или другого великого человека подтверждает нам необходимость подражать живому образцу и постоянно всматриваться в природу; это мы можем видеть и из истории каждой великой школы. Все школы (не думаю, чтобы тут могли быть исключения) вырождаются и погибают именно потому, что предают забвению точное подражание и оставляют в стороне живой образец…

В другом искусстве, у нас и в более близкое к нам время, мы встречаем подобный же упадок, порожденный подобными же причинами. В век Людовика XIV литературный слог достиг совершенства, чистоты, правильности и простоты решительно беспримерных; особенно сценическое искусство выработало себе язык и стих, показавшиеся целой Европе об-

разцовыми созданиями ума человеческого. Это произошло оттого, что писатели имели вокруг себя живые образцы и не переставали в них всматриваться. Людовик XIV говорил великолепно, с чисто царственным достоинством, красноречием и важностью. Нам известно из писем, депеш и мемуаров придворных, что аристократический тон, выдержанное изящество, отборность выражений, благородство манер, дар слова встречались у царедворцев так же, как у короля; жившему с ними писателю оставалось лишь обратиться к своей памяти и к своей опытности, чтобы отыскать в окружающем его мире лучшие материалы для своего искусства.

Через сто лет, между Расином и Делилем, совершилась громадная перемена. Эти речи и эти стихи вызвали в свое время такой восторг, что, вместо того чтобы продолжать смотреть на живые лица, все занялись изучением трагедий, в которых они изображались. За образцы приняты были не люди, а писатели. Отсюда явились: условный язык, академический стиль, щегольство мифологией, искусственная версификация, проверенный и опробованный словарь, извлеченный из лучших писателей. Вот тогда-то воцарился тот отвратительный стиль, державшийся с конца прошлого и до начала настоящего века, нечто вроде жаргона, на котором одна рифма приклеивалась к другой, неизбежно предвиденной; никто не смел назвать предмет его именем – пушка выражалась каким-то перифразом, море называлось Амфитритою; скованная мысль не имела ни выразительности, ни правды, ни жизни, стиль казался созданием целой академии буквоедов, достойных заправлять фабрикой латинских виршей.

Итак, мы, по-видимому, пришли к заключению, что следует не спускать глаз с природы, чтобы возможно ближе подражать ей, и что цель искусства – полнейшее и точнейшее подражание.

***

Верно ли это во всех отношениях и следует ли заключить отсюда, что совершенно точное подражание есть цель искусства?

Если бы это было так, милостивые государи, самое точное подражание создавало бы самые прекрасные произведения. Но на деле оно выходит иначе. Так, например, в скульптуре слепок доставляет самую верную

и самую точную копию с образца, однако же, без сомнения, и самый превосходный слепок не стоит хорошо изваянной статуи. С другой стороны и в другой области, фотография есть искусство, воспроизводящее на плоскости, посредством линий и теней, самым совершенным образом и без возможной ошибки, контур и форму передаваемого ею предмета. Конечно, фотография весьма полезное для живописи подспорье; ею мастерски владеют иногда люди, опытные в ней и способные, но при всем том она и не помышляет сравняться с живописью. Наконец, вот последний пример: если бы было справедливо, что точное подражание составляет высшую цель искусства, то знаете ли, что было бы лучшей трагедией, лучшей комедией, лучшей драмой? Стенографированные процессы в уголовной палате – там ведь воспроизведены решительно все слова. Ясно, однако же, что если вы и встретите здесь иной раз что-нибудь естественное, какой-нибудь порыв душевный, то это будет только зерно хорошего металла в мутной и грубой оболочке руды. Стенография может только доставить материалы писателю; но она вовсе не может быть названа произведением искусства.

…Большая часть драматической поэзии, весь греческий и французский классический театр, большая часть испанских и английских драм не только не представляют точной передачи обыкновенного разговора, но нарочно изменяют человеческую речь. Каждый из этих драматургов заставляет говорить своих действующих лиц стихами, вкладывает в слова их ритм, а часто и рифму. Вредит ли искусству эта неестественность выражения? Нисколько. Это всего поразительнее доказано было на одном из величайших произведений нашего времени – ”Ифигении” Гёте, написанной сперва прозою и затем стихами. Она прекрасна в прозе, но какая разница в стихах! Здесь, видимо, это изменение обыкновенного языка, это введение ритма и метра придают пьесе какой-то необыкновенный отпечаток, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пение, при звуках которого дух подымается над пошлостями обыденной жизни и видит перед своими глазами героев древних дней, забытое племя первобытных атлетов, и между ними царственную деву, истолковательницу воли богов, хранительницу законов, благодетельницу человечества, в которой сосредоточиваются вся доброта и все благо-

родство человеческой натуры, чтобы прославить ими человечество и возвысить наше сердце.

***

Итак, в избранном предмете необходимо весьма близко подражать кое-чему, но не всему. Остается открыть эту именно частицу, за которой должно гоняться подражание. Я заранее отвечаю: ’’Это – взаимные соотношения и взаимная зависимость частей”. Извините мне абстрактное определение, оно уяснится вам вскоре.

Перед вами живой образец, мужчина или женщина, и чтобы срисовать его, у вас есть карандаш и лоскуток бумаги величиною в две ладони. Конечно, нельзя требовать от вас, чтобы вы воспроизвели его величину, – бумага ваша слишком для того мала; нельзя равным образом требовать от вас, чтобы вы передали краски, – в вашем распоряжении только два цвета: черный и белый. Вы должны лишь передать соотношения, и прежде всего пропорции, т. е. соотношения размеров. Если голова имеет такую-то длину, надо, чтобы и тело было во столько-то раз длиннее головы, рука имела бы длину, тоже зависящую от первой, нога и все остальное – равным образом. От вас требуют еще передать формы или соотношения положения: известный изгиб, овал, угол в образце должны повториться в копии соответствующей линии. Короче, дело заключается в воспроизведении совокупности тех отношений, посредством которых связаны части предмета, – и только. Вы должны передать не простую внешность тела, а его, так сказать, логику.

Подобно этому, вообразите себя перед действительным характером, перед сценой из жизни реальной, простонародной или светской; вас просят описать ее. Для этого у вас есть глаза, уши, память, быть может, карандаш, которым вы можете набросать пять-шесть заметок; этого немного, но совершенно достаточно, потому что вас просят передать не все слова, не все жесты, не все действия лица или пятнадцати-двадцати лиц, вам представших. Здесь, как и там, вас просят обозначить пропорции, связь, соотношения, т. е., прежде всего, точно сохранить пропорциональность действий лица или, иначе сказать, придать первенство в своем описании тщеславным поступкам, если лицо тщеславно, скупости,

если это скупой, жестокости, если оно жестоко; затем сохранить взаимную связь между этими самыми действиями, т. е. чтобы каждое, например, возражение вызывалось чем-нибудь подобным, каждое чувство, идея, решение мотивировались бы предшествующим решением, идеей, чувством и сверх того настоящим положением лица, даже еще общим характером, какой вы ему приписали. Короче, в литературном произведении, как и в произведении живописном, должно обрисовать не осязаемую внешность лиц и событий, но совокупность отношений их и взаимную зависимость, т. е. их логику. Итак, говоря вообще, все, что интересует нас в существе реальном и что мы просим художника извлечь и передать нам, – это внутренняя или внешняя логика этого существа или, другими словами, его склад, состав, соотношение частей.

Вы видите, в чем мы исправили первое найденное нами определение; мы не уничтожили его, но лишь очистили. Мы открыли более возвышенный характер искусства, по которому оно становится теперь уже делом духа, ума, а не одних рук.

***

Рассмотрев перед вами сущность художественного произведения, я должен теперь исследовать закон его возникновения. Закон этот на первых порах можно выразить так: художественное произведение определяется совокупностью двух элементов – общим состоянием умов и нравов окружающей среды; об этом я упоминал в последний раз; теперь надобно установить это окончательно.

Приведенный закон опирается на доказательства двоякого рода: опытные и умозрительные. Первые состоят в перечислении многочисленных случаев, подтверждающих закон; некоторые из этих случаев были уже приведены мною, на другие я укажу вам сейчас. Кроме того, можно положительно сказать, что не известно ни одного случая, к которому бы закон этот не применялся; во всех доныне исследованных он оказывается верен не только в общем, но и в частностях, не только относительно возникновения и исчезновения великих школ, но и во всех видоизменениях и колебаниях искусства. Второе доказательство состоит в выяснении того, что подобная зависимость не только строго состоятель-

на на самом деле, но что это и не может быть иначе. Для этого необходимо анализировать то, что мы назвали общим состоянием умов и нравов; необходимо открыть, на основании обыкновенных законов человеческой природы, те влияния, какие производит подобное состояние на общество и на художников, а следовательно, и на художественное произведение. Отсюда мы легко дойдем до заключения о неизбежной связи и постоянном соответствии, и то, что прежде казалось нам случайной встречей, мы должны будем признать существенно необходимой гармонией. Второе доказательство окончательно подтверждает то, что установлено было первым.

***

Чтобы осязательнее представить эту гармонию, обратимся еще раз к сравнению, которым мы пользовались прежде, и, сравнив художественное произведение с растением, посмотрим, при каких обстоятельствах растение вообще или какой-нибудь один вид его, например, апельсинное дерево, может развиваться и плодиться на известной почве. Допустим, что различного рода зерна и семена занесены ветром и разбросаны там и сям по воле случая; при каких условиях зерна апельсинного дерева могут приняться, разрастись в дерево, зацвести, дать от себя плоды, побеги, целый лес деревьев и покрыть собою грунт?

Для этого необходимо много благоприятных обстоятельств: нужно, прежде всего, чтобы почва была ни слишком рыхлой, ни слишком тощей, иначе корни не в состоянии будут пройти глубоко и достаточно укрепиться, так что дерево свалится при первом дуновении ветра. Следует затем, чтобы почва была не слишком суха, в противном случае, при недостатке освежительной влаги от текучей воды, дерево зачахнет на корню. Климат должен быть тепел, не то нежное растение замерзнет или, по крайней мере, захиреет и не в состоянии будет пустить ростки. Нужно также довольно продолжительное лето, чтобы поздние плоды этого дерева успевали дозреть. Зима должна быть умеренная, чтобы январские морозы не уничтожили запоздавших на ветках апельсинов. Почва, наконец, не должна быть очень благоприятна для других растений; иначе дерево, предоставленное своим собственным силам, погибнет в

борьбе с напором более сильной растительности. При соединении всех этих условий маленькое апельсинное дерево вырастет, достигнет полной зрелости и произведет другие деревья, которые, со своей стороны окажутся столь же производительными. Конечно, могут случиться бури, падения камней, козы могут общипать несколько насаждений, но в общем итоге, помимо пагубных для особей случайностей, порода будет распространяться, покроет собой почву, и, по истечении достаточного числа лет, мы увидим целую рощу цветущих померанцев. Так и бывает в хорошо защищенных ущельях южной Италии, в окрестностях Сорренто и Амальфи, по берегам заливов, в маленьких теплых долинах, освежаемых бегущей с горы водою и ласкаемых благодетельным морским ветерком. Необходимо было стечение всех этих обстоятельств, чтобы собрать вместе такую массу красивых шариков, эти золотистые своды густой и пышной зелени, это несметное количество золотых яблок, эту благоухающую, драгоценную растительность, которая посреди зимы превращает этот берег в богатейший роскошнейший сад…

***

Человеческие учреждения, точно так же, как и живые тела, являются и исчезают вследствие собственной своей силы, и болезненное состояние, равно как и выздоровление их, бывает единственно результатом их природы и их положения. Между феодальными владельцами, управлявшими и эксплуатировавшими человечество в средние века, в каждой стране нашелся один, оказавшийся более сильным, в лучшем положении и лучшим политиком, чем другие, и ставший защитником общественного спокойствия. Поддерживаемый всеобщим одобрением, он ослабил, собрал воедино, покорил или подчинил себе постепенно всех остальных, учредил правильную и послушную ему администрацию и, под именем короля, сделался главой народа. К концу XV столетия бароны, некогда равные ему, стали только его сановниками; к концу XVII века они были уже лишь его придворные.

Взвесьте хорошенько значение этого слова. Царедворец – это человек, состоящий при дворе, т. е. человек, исполняющий какую-нибудь службу или домашнюю должность во дворце, главный конюший, камер-

гер, обер-егермейстер, получающий за это деньги и говорящий со своим властелином в самом льстиво-почтительном тоне, со всевозможными униженными поклонами, подобающими его званию. Но он далеко не такой простой слуга, как это бывает в восточных монархиях. Прапрадед его прапрадеда был ровней, сотоварищем, пэром, т. е. четою королю; вследствие этого сам он принадлежит к привилегированному классу, к классу дворян; поэтому и государям своим он служит не ради одних лишь интересов; преданность им ставит он себе в особенную честь. Со своей стороны государи не забывают относиться к нему с полным уважением. Людовик XIV выбросил свою трость за окно, чтобы только не ударить ею провинившегося перед ним Лозена. Царедворец в почете у своих владык; они обходятся с ним как с человеком своего круга; живет он с ними на короткой ноге, танцует на их балах, обедает у них за столом, имеет место в их экипаже, садится в их кресла, составляет их общество. На таких основаниях возникает придворная жизнь сперва в Италии и Испании, затем во Франции и, наконец, в Англии, Германии и на севере Европы. Средоточием этой жизни является Франция, а самым блестящим ее временем – эпоха Людовика XIV.

Проследим влияния этого нового порядка вещей на характеры, умы и нравы. Гостиная короля является первой в стране; поэтому в ней собирается самое избранное общество; и понятно, что все восхищаются здесь, как человеком в полном значении этого слова, как образцом для всего общества, тем знатным вельможей, который стоит на короткой ноге с королем. Вельможа этот отличается великодушием. Он считает себя принадлежащим к высшей породе людей и убежден, что дворянство налагает на него известные обязанности – noblesse oblige. Он чрезвычайно щекотлив в вопросах чести и, не думая долго, готов пожертвовать жизнью из-за малейшего оскорбления; в царствование Людовика XIII насчитывали четыре тысячи дворян, убитых на дуэли. В глазах дворянина презрение к опасности составляет первый долг благородного человека. Этот щеголь, этот великосветский господин, так тщательно оглядывающий свои ленты, столь заботливый к своему парику, с полной готовностью предается лагерной жизни где-нибудь в болотах Фландрии, по десяти часов кряду неподвижно стоит под ядрами при Неэрвиндене; когда мар-

шал Люксембург возвещает близость битвы, Версаль мгновенно пустеет, и все разряженные франты спешат на войну, как на бал. Наконец, в силу остатков прежнего феодального духа наш вельможа считает монарха своим естественным и законным главой; ему известно, что он подчинен королю, как некогда вассал своему властелину; в случае надобности он пожертвует для него своим имуществом, кровью и жизнью; при Людовике XVI дворяне охотно шли в волонтеры к королю и многие из них пали за него 10 августа.

Но, с другой стороны, они – придворные, т. е. люди светские, и поэтому отличаются необыкновенной вежливостью. Сам король служит для них в этом примером. Людовик XIV снимал шляпу даже перед горничной, а в Записках Сен-Симона приводится один герцог, который, имея привычку вечно раскланиваться, принужден был проходить внутренние дворы в Версале не иначе как со шляпою в руке. По той же самой причине наш царедворец оказывается большим знатоком в деле приличий, умеет красно говорить и ловко выпутываться в затруднительных обстоятельствах; он – дипломат, всегда владеет собой, неподражаем в искусстве притворяться, всегда готов, где нужно, смягчить, а где – взять лестью и обходительностью, с тем чтобы никому не быть в тягость и вообще больше нравиться. Все эти качества и все эти чувства являются произведением аристократизма, утонченного светским обычаем; они достигли полного совершенства при этом дворе и в этот именно век, и, если в настоящее время мы захотели бы полюбоваться этими растениями со столь тонким запахом и со столь забытой ныне формой, нам должно покинуть наше уравнивающее, суровое и смешанное общество и взглянуть на них в том вытянутом в струнку монументальном саду, где они цвели.

Вы угадываете, что люди такого склада должны были выбирать себе и удовольствия по характеру. В самом деле, вкус их соответствует самой личности — благородный, потому что они благородны не только по рождению, но и по чувствам, пристойный, потому что они росли и воспитывались в глубоком уважении к приличиям. Этот-то именно вкус в XVII столетии изменил по-своему все роды художественных произведений: трезвую, возвышенную и строгую живопись Пуссена и Лесюэра,

спокойно-пышную изученную архитектуру Мансара и Перро, монархические и строгомерные сады Ленотра. Отпечаток этого вкуса вы найдете в мебели, костюмах, убранстве комнат, экипажах у Перелля, Себастьяна Леклерка, Риго, Нантеля и многих других. Со своими группами благообразных богов, со своими симметрическими аллеями, со своими мифологическими водометами, со своими широкими, искусственными бассейнами, со своими деревьями, остриженными и расположенными на манер архитектурных декораций, Версаль – совершенство в своем роде: здания и цветники – все там устроено для людей, преисполненных чувством собственного достоинства и строго соблюдающих приличия. Связь эта еще очевиднее на литературе: никогда ни во Франции, ни в Европе не писали так изящно; вы знаете, что величайшие французские писатели принадлежат именно этому времени: Боссюэ, Паскаль, Лафонтен, Мольер, Корнель, Расин, Ларошфуко, госпожа де Севинье, Буало, Лабрюйер, Бурдалу. Впрочем, не одни великие люди писали в то время хорошо, но все. Курье говорит, что тогда какая-нибудь горничная знала в этом больше толку, чем любая современная академия. Действительно, изящный стиль был тогда в воздухе, им дышали, не сознавая этого; он распространялся разговором, перепиской; двор учил ему; он входил в кровь и плоть светского человека.

Гоняясь за благородством и правильностью во всех внешностях, человек достигал их в той внешности, которая зовется речью и письмом. Между различными родами литературных произведений трагедия выработалась до особенного совершенства, и в ней-то по преимуществу открывается тогда самый блестящий пример тесной связи, соединяющей людей и художественные произведения, нравы и искусства.

Отметим сперва главные черты трагедии: все они рассчитаны на то, чтобы нравиться вельможам и придворным. Поэт никогда не забывает смягчать истину, которая по самой природе своей часто грубовата; он не выводит на сцену убийств, удаляет неистовства и насилия, драку, смерть, крики и вопли – все, способное возмутить чувство зрителя, привыкшего к сдержанности и изяществу гостиной. По той же причине он устраняет всякий беспорядок, не отдается капризам воображения и фантазии, как делал это Шекспир; рамка его строго правильна: он не допус-

кает в нее никакого непредвиденного обстоятельства, не допускает романтической поэзии. Он рассчитывает сцены, объясняет выходы, постепенно усиливает интерес, подготавливает перипетии, заранее и издали подводит развязку. Наконец, весь сплошь разговор кроется у него, как блестящим лаком, мастерской версификацией, со словами на подбор и с гармоническими рифмами. Если мы рассмотрим, в гравюрах того времени, его театральные костюмы, мы найдем героев его и принцесс в фалбалах, в шитье, в ботинках, перьях и вообще в одежде, греческой лишь по названию, но французской по вкусу и формам, – одежде, в какую облекались король, дофин и принцессы, сами фигурируя под звуки скрипок в придворных балетах.

***

Это блестящее общество держалось недолго, и самое развитие его было причиной его падения. Абсолютизм правительства стал под конец небрежным и, однако, тираническим; притом король раздавал лучшие места и все милости придворным вельможам, бывшим запросто в его гостиной. Это показалось несправедливым мещанству и простонародию, которые, значительно разбогатев, значительно просветившись и размножившись, становились, по мере возрастания своего недовольства, все сильнее и сильнее. Они произвели французскую революцию и, после десятилетних смут, учредили демократический порядок, основанный на всеобщем равенстве, при котором все служебные места стали доступны каждому обыкновенно после известных испытаний и экзаменов и в силу наперед определенных правил. Мало-помалу имперские войны и заразительность примера вообще перенесли эти порядки за пределы Франции, и в настоящее время можно с уверенностью сказать, что помимо некоторых местных отличий и временных отсрочек вся Европа стремится подражать им. Этот новый строй общества, вместе с изобретением фабричных машин и значительным смягчением нравов, совершенно изменил условия жизни, а с ними и характер людей. Теперь они избавлены от произвола и безопасность их охраняется хорошею полицией. Какого ни будь они происхождения, все пути открыты перед ними; громадное скопление всевозможных полезных предметов делает доступными для са-

мых бедных ту роскошь и те удобства, которые за какие-нибудь два столетия не были известны даже богачам. С другой стороны, грубость обхождения много смягчилась против прежнего и в обществе, и в семействе; отец сделался товарищем своих детей, в то же время как мещанин стал равен дворянину; короче, во всех видимых сферах человеческой жизни тяжесть бедствия и гнета облегчилась.

Но зато честолюбие и алчность развернули свои крылья. Человек, вкушающий благоденствие и предвидящий счастье впереди, привык смотреть на счастье и на благоденствие как на вещи, следующие ему по праву. Получив больше, он стал более взыскательным, и требования его превзошли его приобретения. В то же время положительные науки достигли громадного роста, образование значительно распространилось, и свободная мысль отдалась самым смелым полетам; отсюда вышло то, что люди, оставив предания, которые прежде руководили их верованиями, сочли себя в силах, путем собственного своего ума, достигнуть разрешения наивысших истин. Нравственность, религия, политика – все подверглось их пересуду; ощупью стали они искать истины по всем дорогам, и вот, в течение пятидесяти лет, мы видим странную толкотню систем и сект, которые сменяются одни другими, чтобы дать нам новое учение и наделить нас полнейшим счастьем.

Подобное положение вещей сильно влияет на понятия, на умы и души. Господствующей личностью, т. е. главным действующим лицом, к которому зрители относятся с наибольшим интересом и симпатией, является грустно-задумчивый честолюбец, Рене, Фауст, Вертер, Манфред, вечно жаждущее смутно-тревожное и неизлечимо несчастное сердце. Несчастен он по двум причинам. Во-первых, он слишком чувствителен, чересчур принимает к сердцу мелкие невзгоды, слишком нуждается в сладких и отрадных ощущениях, слишком приучен к благоденствию или избалован. Он не получил воспитания наших предков – полуфеодального и полусельского; он не испытал суровости отца, не изведал розог в школе, не был выдержан в молчаливом почтении перед старшими, не обуздывался в своем развитии домашней дисциплиной; ему не было надобности, как в старину, прибегать к помощи своих рук и своей шпаги, странствовать по белу свету верхом, проводить ночи на дурном ночлеге.

В тепличной атмосфере современного ему благосостояния и домоседного образа жизни он сделался изнеженным, нервным, раздражительным, менее способным применяться к жизни, требующей постоянного труда и постоянного усилия. С другой стороны, он скептик. Среди этого потрясения религии и общества, в этом смешении различных доктрин, при таком наплыве нововведений скороспелость слишком скоро просвещенного и слишком рано произнесенного суждения повергает юношу в пучину всевозможных приключений, сбивает его с торной дороги, которою отцы шли по привычке, руководимые преданием и влиятельным авторитетом. Все преграды, служившие для ума перилами, понемногу рушились, и он кидается в обширное безвестное поле, открывшееся его глазам. Пытливость и честолюбие его, став выше всякой меры, стремятся к абсолютной истине и бесконечному счастью. Ни любовь, ни слава, ни наука, ни власть в том виде, в каком существуют они на земле, не могут удовлетворить его, и безграничность его желаний, разжигаемая скудостью приобретений и ничтожностью утех, повергает его, изнемогшего, на собственные развалины, а надорванное, одряхлевшее, бессильное воображение не способно представить ему ни тех запредельных благ, которых он жаждет, ни того неведомого, которого ему недостает. Зло это названо болезнью века; сорок лет назад существовало оно в полной силе и, под личиною мнимой холодности или угрюмого равнодушия положительного ума, продолжается еще и доныне.

***

Это – важные примеры, милостивые государи, и, по моему мнению, ими вполне устанавливается закон, управляющий возникновением и характером художественных произведений. Они не только устанавливают его, но и в точности определяют. В начале этой части моих чтений я говорил вам, что художественное произведение обусловливается совокупностью данных элементов, которую должно назвать общим состоянием умов и нравов окружающей среды. Мы можем теперь ступить еще один шаг далее и обозначить с точностью все звенья той цепи, которая соединяет первоначальную причину с ее конечным следствием.

В различных случаях, которые мы с вами рассматривали, вы прежде всего замечали то либо другое общее положение, т. е. повсеместное при-

сутствие известных благ и известных зол, жизнь рабства или свободы, бедность или богатство, известную форму общественного строя, известную религию; свободный, воинственный и рабообильный город Греции; угнетение, набеги и грабеж в феодальные времена; средневековую экзальтацию католицизма; придворную жизнь XVII века; демократию промышленных и ученых классов XIX столетия – короче, совокупность обстоятельств, связывающих и подчиняющих себе людской род.

Положение это развивает в людях соответственные потребности, отличительные наклонности, особые чувства, например: физическую деятельность или склонность к мечтательности, суровую грубость здесь и мягкость там, то воинственный инстинкт, то необыкновенный дар слова, то жажду наслаждения; сотни иных бесконечно разнообразных и сложных расположений; в Греции – совершенство тела и равновесие способностей, не нарушаемое избытком ни умственной, ни чересчур рукодельной жизни; в средние века – невоздержанность распаленного воображения и тонкую женственную чувствительность; в XVII веке — знание светских приличий и достоинство аристократических салонов; в новейшее время — массу необузданного честолюбия и тоску от неудовлетворенных желаний.

Эта группа чувств, потребностей и склонностей, обнаруживаясь всецело и блистательно в одном и том же лице, составляет господствующий, преобладающий характер, т. е. образец, вызывающий восторг и симпатию современников. В Греции такой личностью является породистый обнаженный юноша, достигший совершенства во всех телесных упражнениях; в средние века – восторженный монах и влюбленный рыцарь; в XVII веке – лучший царедворец; в наше время – вечно пытливый и грустный Вертер или Фауст.

Но так как лицо это интереснее, важнее и виднее всех других, то его-то именно и воспроизводят художники обществу – то сосредоточенного в одной живой фигуре, если искусство их подражательно, как живопись, скульптура, роман, эпопея и театр, то разделенного на свои составные элементы, если искусство их, как архитектура и музыка, вызывает впечатления, не создавая лиц. Стало быть, всю работу художников можно выразить, сказав, что они или воспроизводят господствующий характер, или сами к нему обращаются; они обращаются к нему в симфониях Бет-

ховена и в розетках соборов; воспроизводят его в Мелеагре и в античных Ниобидах, в Агамемноне и в Ахилле Расина. Так что от него зависит все искусство, ибо все искусство направлено к тому, чтобы с ним сообразжаться или чтобы передать его…

***

Но наперед, милостивые государи, мы теперь же можем вывести из наших исследований одно практическое и личное заключение. Вы видели, что каждое положение порождает известное состояние умов, а вследствие того и целую группу соответствующих ему художественных созданий. Поэтому каждое новое положение должно породить новое опять состояние, а отсюда и новую группу произведений. Вот почему, наконец, среда, только еще лишь слагающаяся в настоящее время, должна также породить свои результаты, подобно предшествовавшим ей средам. Это далеко не одно простое предположение, основанное на порыве наших желаний и надежд; это прямое следствие из правила, опирающегося на авторитет опыта и на свидетельство истории. Если закон установлен, он столько же верен для завтра, как и для вчера, и связь между сопровождающими друг друга вещами точно та же в будущем, что и в настоящем. Следовательно, не должно говорить, что искусство теперь извелось. Справедливо, что некоторые школы умерли и не могут уже возродиться, что некоторые искусства хиреют и что близкое будущее не обещает необходимых для их жизни питательных средств. Но само искусство, которое не что иное, как способность подмечать и выражать господствующий характер предметов, так же прочно, как цивилизация, которой первенцем и лучшим порождением оно недаром искони слывет. Каковы будут его формы и которое именно из пяти великих искусств представит формовой тип, подходящий к чувствам будущих времен, мы не считаем себя обязанными вдаваться теперь в исследование этого вопроса. Но мы вправе утверждать, что новые формы найдутся, что отыщется и формовой тип. Стоит нам лишь открыть глаза, чтобы увидеть в условиях жизни, а следовательно, и в общем направлении умов до того глубокую, повсеместную и быструю перемену, что подобной никогда еще не видано. Три великие причины, образовавшие новейший ум, продолжают дейст-

вовать с возрастающей силой. Каждый из вас знает, что открытия положительных наук ежедневно размножаются, что геология, органическая химия, история целых отделов зоологии и физики – произведения современные; что успехи опытного исследования бесконечны, применения открытий неисчерпаемы, что перевозка, пути сообщения, земледелие, промышленность, торговля, все ветви человеческого могущества крепнут и расширяются с каждым годом, превосходя всякие ожидания. Каждому из вас также известно, что политический механизм улучшается в том же смысле, что общества, став рассудительнее и гуманнее, тщательно блюдут внутренний мир, покровительствуют талантам, помогают слабым и бедным – короче сказать, человек изощряет свой ум и улучшает жизнь со всех решительно сторон и во всех отношениях. Стало быть, невозможно отрицать преобразования в быте, нравах и понятиях людей, а также и неизбежного отсюда вывода, что такое умственное и вещественное обновление должно повлечь за собой и обновление искусства. Первый период этого развития вызвал славную французскую школу 1830 года; нам предстоит увидеть второй. Вот поприще, открытое вашему честолюбию и вашему труду. Вступая на него, вы имеете право ожидать многого и от вашего времени, и от себя самих. Продолжительное наше исследование показало вам, что для создания изящных произведений существует единственное, указанное еще великим Гете условие: наполняйте ваш ум и сердце, как они ни были обширны, идеями и чувствами вашего времени и художественное произведение не замедлит явиться.

Список литературы

Гуревич П.С. Силуэты культурных эпох // Тэн И. Философия искусства. М.: Республика. С. 5–7.

Культурно-исторический метод // Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергический подход. М.: Флинта. Наука. С. 47–58.

Тэн И. История Английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. С. 72–84.

Тэн. И. История английской литературы. М.: Типография А.И. Мамонтова и К; Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1904. Кн.5. Современники. 335 с.

Вопросы для самоконтроля

1. Чем культурно-исторический метод И.Тэна схож с биографическим методом Ш. де Сент-Бёва, а в чем их различия?
2. По какому плану И.Тэн предлагает анализировать произведение искусства?
3. Присутствуют ли в «Философии искусства» понятия Тэна «раса», «среда» и «момент»?
4. Какой теории придерживается И.Тэн, объясняя происхождение искусства?
5. Продемонстрируйте на любом примере из предложенного отрывка связь между произведением искусства и эпохой его создания.

Оноре де Бальзак и Эмиль Золя – критики

В данном разделе представлены два примера критических статей писателей XIX – начала XX в. В качестве материала выбраны критические работы Оноре де Бальзака и Эмиля Золя. Попытки писателя, творца выступить в качестве критика, осмысляя эстетические тенденции эпохи, «защищая» собственные творческие методы и воззрения, – явление, возникшее задолго до XIX в. Однако, с 1830-х гг. писатели-европейцы едва ли «не взяли себе за правило» вести активный диалог с современниками не только на страницах своих литературных произведений, но и критических статей, писем, рецензий. По мысли В.М. Толмачева, XIX в. – «эпоха актуализации литературного персонализма» [Толмачев 2001: 172]. Это утверждение можно отчасти понимать и в том смысле, что личность писателя, его гражданская, нравственная, эстетическая позиции в данную эпоху во многом практически смыкаются с фигурой автора-творца, образом автора, представленном в произведении. Отчасти это объяснялось общностью подходов литератора как к написанию литературных трудов, так и очерковых, критических материалов. В частности, для французского писателя О. де Бальзака важно было осознание необходимости «вмешаться в общественные дела не только категорическим и всеобщим отрицанием, но и анализом существующего и проповедью того, что ему казалось необходимым» [Реизов 1977:72]. Как Бальзак «анализирует и проповедует» на страницах своих романов, так и в своих критических статьях он размышляет о самых разных проблемах французской литературы его эпохи, защищает нарождающийся принцип историзма, школу критического реализма. Одним словом, Бальзак-творец – отражение Бальзака-критика и наоборот. Неслучайно Б.Г. Реизов писал: «Литературовед, желающий построить свои выводы на твердом основании, должен проверять их в связи и замыслами и намерениями самого Бальзака, с законами его поэтической теории» [Реизов 1960: 21]. Вместе с тем критические труды Бальзака помогали современникам переосмыс-

© Бячкова В.А., 2018

лить труды других писателей. Так, например, «Этюд о Бейле» (1840 г.), посвященный творчеству Ф.Стендаля, не только продемонстрировал, насколько близки два писателя в критике социальных противоречий и обличении пороков общества, но и обратил внимание современников Бальзака на творчество Стендаля, тогда непризнанного автора. Рецензия О. де Бальзака на роман Ж. Санд «Индиана» (1832 г.), в которой отмечаются достоинства романа Дж. Санд, явилась важной вехой в творчестве самого Бальзака. «Ж. Санд облегчила ему поиски» [Реизов 1977:83]. Считается, что, создав «Рецензию на «Индиану», Бальзак убедился в том, что «простая современность» сама по себе богата страстями, трагедиями и контрастами, достойными стать материалами художественного произведения. Так, Бальзак в своей «Рецензии» не только учит читателей ценить принципы зарождающейся школы критического реализма, но и совершенствует свой собственный творческий метод.

Другим французским писателем, который совмещал критическую и литературную деятельность является Эмиль Золя. Пик литературной и критической карьеры Золя пришелся на другую эпоху – конец XIX – начало XX в., однако ему не менее (а, возможно, даже более), чем Бальзаку, было необходимо защищать свои творческие и гражданские принципы, «объяснять» их читателю. Именно посредством статей Золя была создана школа «натурализма». Как отмечает один из биографов Золя Арман Лану, в жизни писателя были моменты, когда главным его критиком становился генеральный прокурор [Лану 1966: 90], настолько иные романы Золя не принимались читающей публикой. Критические статьи Золя, в которой он ратовал за предельно правдивое, документальное изображение действительности, восстающие против «морали» (свода ханжеских правил, диктуемых автору обществом) и академизма, были призваны стать манифестом нового искусства, попыткой писателя отстоять свои эстетические воззрения, а также научить публику и критиков, как их стоит принимать и оценивать.

О. де Бальзак.
Рецензия на роман Ж. Санд «Индиана»

(*Текст цитируется по изданию: Бальзак О. Собрание сочинений в 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 24. С. 48.)*

Эта книга – реакция правды против фантастики, нашего времени против средневековья, внутренней драмы против вошедших в моду необычайных происшествий, простой современности против преувеличений исторического жанра. В общем, если вам близки чувства одновременно сладостные и сильные, если для того, чтобы сердце ваше забилось, не нужно ни зрелища изувеченных людей, ни запаха трупов, если вы устали от морга, холеры, санитарных бюллетеней и анатомического вскрытия государственных деятелей, прочтите два эти тома, в них действие полно мощного, захватывающего интереса и при этом обходится без кинжалов и крови.

Индиана – слабая женщина, но душа ее сильна, сильнее своей оболочки; она отважно сбрасывает социальное иго, возложенное на нее предрассудками и Гражданским кодексом. Индиана замужем за старым полковником, она не любит его и обманывается притворной страстью молодого Раймона де Рамьера, который любит ее не больше, чем она мужа. Рядом с этими тремя персонажами появляется главный образ книги – Ральф Браун; его палящая страсть к Индиане сокрыта, как пламя вулкана. Вы не знаете, сколько драм, слез, чувств таится в этих четырех именах. Действие начинается в замке де ла Бри, у большого высокого камина; затем вас увлекают в сердце Парижа, в царство лживой цивилизации высшего света; а под конец вы попадаете в безлюдные просторы острова Бурбон. Сколько контрастов и разнообразных картин! Я не знаю ничего написанного проще, задуманного тоньше. События следуют чередой, нарастают безыскусственно, как в жизни, где все сталкивается, где случай нередко нагромождает больше трагедий, чем мог бы создать Шекспир. Короче, этой книге обеспечен успех. Нам остается только констатировать факт, и мы констатируем его с удовольствием и без боязни, что читатель не согласится с критикой.

«Карикатура», 31 мая 1832. № 1.

Письмо французским писателям XIX в.

(*Текст цитируется по изданию: Бальзак О. Собрание сочинений в 24 т. Т. 24. М.: «Наука», 1960. С. 50–69).*

Pro aris e! focis[1], Господа!

Важные вопросы, интереса общего и интереса личного, возникли в республике литературы; каждый из вас о них знает, говорит о них в узком кругу; но никто не смеет пожаловаться открыто или предложить лекарство от наших зол. Однако чем дальше, тем больше становится зло, тем больше страдают наши частные интересы; а когда мы страдаем, то, к несчастью, страдаем не одни: мысль страны – это вся страна. Вот что стране нужно бы знать. Сейчас писатель, если он желает быть обязанным только самому себе, вынужден сам заняться своими интересами, а они связаны с интересами французского книгоиздательства, пришедшего в полный упадок. Никогда еще так не требовалось, чтобы раздался протестующий голос, чтобы кто-нибудь выступил за нашу citta dolenie[2] , как выступил некогда Бомарше в защиту драматических авторов, чьи права он заставил уважать. Для того чтобы взять слово, у нас нет других оснований, кроме самой нашей нужды. Поэтому каждый из вас извинит ошибки, вызванные поспешностью, и простит слог манифеста, наспех выправленного человеком, которому для работы не хватает дневных часов.

Ни в одну эпоху художник не пользовался меньшим покровительством; ни в один век не было более просвещенных масс; ни в какие времена мысль не достигала такого могущества; никогда художник сам по себе так мало не значил. Французская революция, восставшая, чтобы утвердить столько непризнанных прав, отдала вас под власть варварского закона. Она объявила ваши произведения общественной собственностью, словно предвидела, что литература и искусство эмигрирует. Конечно, в этом законе заложена великая идея. Без сомнения, прекрасно, когда общество говорит гению: «Ты обогатишь нас, а сам останешься беден». Так шло дело с давних пор; но с давних пор также короли или народы разрешали себе по отношению к великим людям выражения восторга или запоздалые почести, которые Революция отвергла. Триумфом,

предназначенным гению, стал эшафот; она присудила его, как знаете, одному из величайших поэтов Франции – Андре Шенье, а также Лавуазье и Мальзербу. Пресса, в те времена столь свободная, была нема. Ужасный урок, доказывающий, что народам нужны не только установления, но и нравственность. Нравственность! – вот великий клич Руссо.

Итак, господа, – вы, поэты, вы, музыканты, вы, драматурги, вы, прозаики, все, кто живет мыслью, кто работает во славу страны, все, кто создает дух века: и те, кто взлетает ввысь из пучины нищеты, чтобы вдохнуть воздух, озаренный лучами славы; и те, кто, страшась полета, томятся сомнениями и умирают, бедные дети, обремененные иллюзиями; и те, кто, исполненные воли, торжествуют, – все вы объявлены неспособными наследовать самим себе. Закон полон уважения к товарам торговца, к деньгам, приобретенным, так сказать, материальным трудом, а подчас и ценою подлости; закон охраняет землю, он охраняет дом пролетария, который проливал пот; он же конфискует работу поэта, который мыслил. Если есть в мире священная собственность, если есть что-либо действительно принадлежащее человеку,– это именно то, что человек творит между небом и землей, что коренится только в деятельности его ума, а цветет во всех сердцах. Законы божеские и человеческие, жалкие законы здравого смысла, все законы за нас; нужно было преступить их все, чтобы разорить нас. Мы приносим стране сокровища, которых она не имела бы, сокровища, не зависящие ни от почвы, ни от общественных соглашений; и в награду за самый изнурительный труд страна конфискует его плоды. Она без стыда видит потомков Корнеля, нищих, вкруг статуи Корнеля, который наполнил богатствами все амбары, породил урожаи, не боящиеся никакой непогоды, и из века в век будет обогащать актеров, издателей, бумаготорговцев, переплетчиков и комментаторов. Унижайте многократно своих гениев, города, преисполненные жалости к тем, кто уже перестал страдать! Унижайте их ежедневно. тогда вам придется меньше думать о спасении тех, кто страдает!

В лишении наследства есть отвратительная сторона, которую никто еще не подчеркивал; красноречивые писатели ее подхватят, мы же только укажем на нее. Я обращаюсь к вам, умные люди, для которых иные идеи не имеют оборотной стороны и потому принимаются без спора.

Многие великие гении опередили века, некоторые таланты опережают только годы. Вчера солнце взошло для Вико; завтра оно взойдет для Балланша. Не многим, подобно Вольтеру и Шатобриану, довелось увидеть, как воссияла, сказали бы наши предки, их слава при жизни. Век Людовика XIV, когда публика составляла узкий, избранный круг, проявил тем не менее высшую жесточайшую несправедливость к своим великим людям. В течение шестнадцати лет Расин не прикасался к перу. Никто в тот великий век не подозревал о славе Перро, чьими простодушными сказками мы все сейчас восхищаемся. Никто не понял замечательную глубокую насмешку, дерзкую насмешку Лафонтена над Людовиком XlV в басне «Свадьба Солнца». Отважный простак мог крикнуть, не попав за это в Бастилию: «Наш враг – наш повелитель». В прошлом веке, хотя читающая и мыслящая масса возросла,– не будь Монтескье богат,– «Дух законов» оставил бы его в нищете; ему пришлось бы писать «Персидские письма», чтобы жить. Не стану рассказывать вам о злоключениях «Поля и Виргинии», встречавших всюду отказ, ни о первом издании «Духа христианства», на которое осмелились братья Балланш: тут по крайней мере гений поверил гению. Первые шаги – это первое горе, которое все вы в большей или меньшей степени испытали, рана, от которой вы, без сомнения, оправитесь. Подлинно высокие натуры не должны быть злопамятны и завистливы,

Итак, господа, закон, под властью которого мы умираем, похищает у семьи мыслителя, поэта, драматурга, угасших в нищете, – их трактат, поэзию, книгу, комедию, драму в тот момент, когда блеснула заря успеха. Закон похищает их у нее одной рукой, чтобы другой отдать... Кому? Даже дикари засмеялись бы! Сказать ли? Да, это не останется в тайне. Так вот, закон отдает их издателям! Талантливый человек в свой смертный час не может утешиться мыслью: «Если я умру, то по крайней мере моя слава принесет счастье моим детям, моей семье, моим родным!» Люди навеки закрепили богатства за старшими детьми знатных семей, за младшими детьми в банкирских домах; они оговорили наследственность трудового достояния; они лишили наследственных прав только ночные бдения и мысль. Встарь ничего не было установлено относительно этой бессмертной преемственности; но короли предоставляли чертоги в своем

дворце, сокровища из своих сокровищниц принцам слова, которых облекали в свой пурпур и с радостью венчали своей короной. А теперь Рудольф Габсбург предоставляет Пеллико мрачную тюрьму; теперь прусский король и императоры России отрекаются от традиций Екатерины и Фридриха; теперь Франция оплачивает черных людей, которые шпионят за мыслью и облагают ее гербовым сбором. Наконец, наследник XVIII века и Революции, ставленник прессы, продолжает это занятие после Июля, в еще дымящихся развалинах монархии, которая пала, желая переделать умственный мир, моральный мир, религиозный мир, политический мир обдуманным подавлением мысли, ибо не сумела править в согласии с мыслью. Господа вчерашнего дня, кто сделал вас королями? Разум знатнее, чем граф Турский, поймите это! Мысль приходит от бога и возвращается к нему; она стоит выше, чем короли; она венчает их и развенчивает. Наполеон, который во всех областях создал что-нибудь великое, основал десятилетние премии. Но где же десятилетние премии? Мы разорены Революцией на будущие времена; а истинные короли, короли, царствующие достаточно долго, чтобы подумать о нас при нашей жизни, эти короли покинули мир. Рафаэлю недостает Юлия II. У нас есть палаты. О господа! Палаты, которые вместо плафона Энгра предпочитают видеть облака над своей головой, не говорили ли вам эти палаты сотни раз: «Рака»? Академия, единственное литературное учреждение, неспособна нас защитить; она может только обсуждать и действовать лишь на словах. Это приводит нас к заключению, что нам нечего рассчитывать ни на палаты, ни на Академию. Закон не только безбожен, он бессердечен. Болезнь нашего времени – это бессердечность в политике. Множество фискальных законов, множество карательных законов и никаких установлений; и к тому же отсутствие ума, способного уловить разницу между установлениями и законами. На такой ум не рассчитывайте; нет, ни один голос не поднимется над этим хором посредственностей, взлелеянных властью и отсортированных округами, которые стремятся быть представленными в палате.

Поговорим же о капитале, поговорим о деньгах! Материализуем, вычислим мысль века, который кичится своим званием, века положительных идей! Писатель не добьется ничего без огромной работы, которая

представляет капитал, выраженный во временн или в деньгах; время стоит денег, оно их порождает. Его знание было, таким образом, вещью, прежде чем стало формулой, его драма – дорогостоящим опытом, прежде чем стала общественным переживанием. Его творения величайшее сокровище; он создает неустанно, он приносит людям наслаждения и употребляет в дело капиталы; он пускает в ход заводы. Этого не признают. У нашей страны, так тщательно следящей за машинами, за хлебом, эа шелком, за хлопком, нет ни ушей, ни глаз, ни рук, когда дело идет о ее духовных сокровищах. Господа, лишать нас наследства бесчестно! Но не думайте, что обездоленность – самая тяжкая рана мысли. Есть другая, более ужасная, и ее не стыдится ни Европа, ни Франция, которая интеллектуально выше Европы и защитит ее против варварства не только своим оружием, но и своими сочинениями. Отныне Франция будет сражаться одной рукой, другой она будет писать. Послушайте. Купец отправляет кипу хлопка из Гавра в Санкт-Петербург; если какой-нибудь нищий, забравшийся на судно, до нее дотронется, этот нищий будет повешен. Чтобы дать свободный доступ во все страны какому-нибудь тюку товара, сахару, писчей бумаге, вину, вся Европа создала общие законы. Ее корабли, ее пушки, ее флот, ее матросы, все ее силы к услугам кипы товара. Если пират захватил торговое судно, поднимается всеобщая тревога; все бросаются в погоню за разбойником; вскоре он будет схвачен и повешен. До сих пор только поэзия оплакивала судьбу автора провалившейся драмы, для которого свил стек подобен веревке на рее. Но стоит появиться книге, с книгой обращаются, как с пиратом. За книгой бросаются в погоню; ее жадно ищут; захватывают ее еще в пеленках, в корректурных листах; ее перепечатывают раньше, чем она напечатана. Пират проявляет гениальность, чтобы избегнуть казни; гениальность писателя, запечатленная в книге, выдает ее палачам. Германия, Италия, Англия; Франция протягивают к книге жадные руки, ибо, раз обкрадывание идет повсеместно, то и Франции приходится подражать другим странам. Итак, по отношению к хрупкому плоду мысли общие законы в Европе нарушаются так же, как во Франции нарушается Кодекс по отношению к авторам.

Если бы наш голос обладал большей силой, если бы мыслящие люди будущего нас услышали, то общий вопль раздался бы в ответ на нашу жалобу, со всех сторон нам кричали бы: «Но ваша страна-то по крайней мере вам покровительствует?» Нет! Страна тревожится о литейщиках, она трепещет за виноградарей, она плачет, как плакала бы мать о больном ребенке, о бумажной пряже; чтобы охранять своих литейщиков и промышленников, у страны есть таможенные пошлины, поощрения status quo, рутина в промышленности. Итак, в своей заботливости страна проявляет ум по отношению ко всему материальному и бесчувственна ко всему, что исходит от ума: страна эта – Франция. Да, господа, запомните это, треть Франции снабжается перепечатками, сделанными за границей. Самый гнусный, самый бесчестный вор из иностранцев – это наш сосед, наш так называемый друг, народ, которому мы отдали недавно нашу кровь, наши богатства, которому мы уступаем наших талантливых и отважных людей, за что он. вместо благодарности. наживается на убийствах, ибо кражи, совершенные вдали от нас, здесь приводят к самоубийствам. В то время как несчастный французский издатель с трудом продает одну из ваших книг тысяче жалких кабинетов для чтения, которые убивают нашу литературу, Бельгия продает по дешевке богатой европейской аристократии две тысячи книг. И какие-нибудь элегантные молодые люди, любители литературы, с торжеством показывают, возвратясь из путешествия, полное собрание сочинений Гюго, купленное в Бельгии за шесть франков. Перепечатка журнала, принявшего это письмо, имеет больше подписчиков, чем самый журнал. В нашей стране есть таможни! Но какой толк в таможнях? Какие пустяки таможни! Что может быть легче, чем запретить ввоз печатных изданий? Так вот, отправьтесь на любую нашу границу и сами спросите свои произведения; вы увидите, что они стали общим достоянием, словно вы уже умерли. Но это еще ничего. Недавно крупный писатель опубликовал книгу (здесь я излагаю факт просто и без прикрас) – г-н Ламенне выпустил «Слова верующего». Десять тысяч экземпляров продаются на юге, куда издатель не послал и пятисот. Сочинение перепечатано в Тулузе. Издатель узнает об этом, бросается туда. Но, прибыв в город, находящийся к тому же во Франции, он не мог добиться удовлетворения, потому ли, что явный ви-

новник кражи был подставным лицом, потому ли, что улики были уничтожены. О! если бы речь шла о каком-нибудь памфлете, с каким рвением общество в лице королевского прокурора помчалось бы по следам преступления, призывало бы своих альгвасилов, сверяло бы шрифт перепечатанной книги со шрифтом книги г-на де Ламенне, отыскивало бы владельца словолитни: «Кому вы продали этот шрифт?» И так, следуя от станка к станку, трибуналы нашли бы человека, обреченного гнить в тюрьме из-за • плохо отлитого строчного «а» из наборной кассы или курсивного «н». В этой краже, однако, налицо все обстоятельства, способные привести человека на галеры, укради он кошелек с золотом. Ну что ж, десять тысяч экземпляров «Слов верующего» – это двадцать тысяч франков. Памфлет разжег бы желчь судей – новый «Дух законов» не дождался бы от них и капли чернил. Такую кражу, ужаснейшую из всех краж, закон квалифицирует как преступление, но, чтобы преследовать преступление, нужна жалоба. Кто же из нас пожалуется? Пожалуемся ли мы сами? Поднять голос – не значит ли присвоить себе право говорить от имени всех? Тут, господа, правительство, которому система железных касс, именуемых фиском, заменяет внутренние органы, даже не понимает своих интересов. Оно требует с наших литературных журналов гербовой сбор. «Ревю де Де Монд» и журнал, принявший наш горестный вопль, должны выплачивать фиску около восьмисот франков в месяц, прежде чем напечатать хоть одну вашу строчку. Восемьсот франков!.. Треть цены, назначенной эа ваши страницы! Фиск требует сборов, а правительство не защищает журнальную машину, которая должна платить сборы его фиску. Не поступает ли оно так же глупо, как дикарь, срубающий дерево, чтобы достать с него плоды, или Арлекин, не кормивший свою лошадь?

Итак, беззаконное лишение наследства, карающее наши семьи,– вот наше будущее; изъятие из общих правовых норм вопросов литературного пиратства – вот настоящее; никакой поддержки внутри страны – вот деяния правительства, учрежденного не скажу для счастья, но для охраны прав всех людей.

Здесь, господа, иные поверхностные умы, может быть, скажут, что ни в одну эпоху литература, или, если употребить более широкое определе-

ние, мысль, не создавала больших богатств, как в области политики, так и в денежном выражении, и приведут в пример гг. Этьена, Скриба, Шатобриана, Тьера, Минье, Гизо, Ламартина и т. д. Но, господа, не нужно делать выводы, направленные против нас – людей, обычно слабых и болезненных, стремящихся только к работе мысли, мало разбирающихся в делах, честолюбивых только из прихоти, редко обладающих наследством,– не нужно делать выводы из того, что встречаются среди нас цепкие здоровяки, которых хватает и на политику и на поэзию, люди, которые мирно спят, полагаясь на Кодекс, не лишивший их наследства дядюшек; люди, принявшие литературу, как чистилище, откуда вступают в рай высоких должностей; люди, умеющие одновременно творить шедевры и делать дела. Нельзя упрекать нас самыми последствиями терзающего нас зла. Если какой-нибудь великий поэт получает известность благодаря своему творчеству, ораторским успехам и крупному состоянию, которое ему принесли его произведения, буде он сумел их хорошо пристроить, то напомним нашей эпохе, что многие поэты, не менее великие, чем самые наши великие, ходят пешком, в то время, как иные спекулянты держат лошадей; что перепечатка разоряет Альфреда де Мюссе так же, как Виктора Гюго, Виктора Гюго так же, как де Виньи, де Виньи – как Жюля Жанена, Жюля Жанена – как Нодье, Нодье – как Жорж Санд, Жорж Санд как Мериме, Мериме – как Курье, Курье – как Бартелеми, Бартелеми – как Беранже, Беранже – как и всех вас. Подумайте, растет новое поколение, которому принадлежит будущее, и с нашей стороны будет благородно и великодушно приготовить им будущее более прекрасное, чем наша участь.

После того как мы указали на две самые мучительные язвы, угнетающие нас, нужно сказать о третьей, которую мы предпочли бы скрыть; но она поражает мысль в самое сердце, это рак, пожирающий нас, болезнь литературного тела, а не рана, нанесенная законом, правительством или веком.

Какой-нибудь писатель проработал пятнадцать лет; пятнадцать лет он прозябал, чахнул, страдал, терпел нужду; он затратил немало трудов и денег, нередко проливал слезы; он узнал свет и людей, познал мир, прошел через все несчастья; он потел над каждой фразой, платил за коррек-

туру, как это делал Бюффон; и вот, едва этот писатель выпустит книгу, создаст персонажи, придумает интригу, набросает драму, как эта драма, интрига и персонажи, эта книга захвачена и превращена в театральную пьесу. Благородный человек, неспособный взять у вас каминные щипцы, берет у вас без малейших угрызений самое драгоценное ваше достояние: совесть его не более смущена, чем если бы он отнял у вас вашу жену; но любовник овладевает женщиной с ее согласия, тогда как драматический чичисбей похищает вашу идею; вот почему этот адюльтер непростителен; он ужасен и наносит еще больший ущерб оттого, что никому еще не случалось встретить пьесу, переделанную в книгу. Не посетуйте, господа, на то, что при исследовании данного вопроса мы применим оружие насмешки. Здесь мы вступаем на территорию, где нас не щадили, и, кроме того, этот спор приведет нас в высокие сферы, Те таятся новые причины наших страданий.

Мы публикуем книгу для того, чтобы ее читали, а не для того, чтобы ее хромолитографировали в драму или процедили в водевиль. Это вопрос, над которым стоит подумать. Захват идеи, книги, сюжета, без согласия автора, вызвал бы в восемнадцатом веке всеобщее негодование, ибо тогда, к стыду нашему, чувство литературных приличий доходило до крайней щепетильности. Драматическому автору небезызвестно, что книга, стоившая вам тяжелых трудов, потребовавшая терпеливой отделки стиля (а стиль – это весь человек, его отражение, его сущность), не приносит и полутора тысяч франков, тогда как пьеса, сделанная из этой книги, дает в три раза больше дохода, чем книга,– в тех случаях, когда пьеса проваливается, а если пьеса имеет успех, то она дает не меньше, чем налог с целой деревни. Одним словом, Лафонтен рассказал наш случай в басне «Бертран и Ратон». Я тороплюсь поставить финансовый вопрос, чтобы поскорей с ним разделаться. Деньги не имеют значения для иных благородных умов. О нашем благородстве свидетельствует наше молчание. Если мы нарушаем его, господа, приписывайте это не личной заинтересованности, а желанию всесторонне обсудить вопросы, вызванные кризисом нашей литературы, основные причины которого мы здесь увидим.

Итак, мы публикуем нашу мысль, чтобы она получила распространение. Как ни наивно это заявление, оно означает, что мы публикуем ее не для того, чтобы ее изрезали, изорвали, раздели, четвертовали, изжарили на огнях рампы и подали театральным завсегдатаям, как подают лакомое блюдо франтам из ресторана «Роше де Канкаль». Поищем аналогий. Государство строит церковь св. Магдалины, оно предоставляет памятник публике; во Франции государство всегда боится публики, оно ставит решетку, чтобы помешать какому-нибудь шутнику нацарапать углем забавную фигурку, чтобы помешать Кредвилю поставить свое загадочное имя. Почему бы не издать литературно-муниципальный закон, гласящий по поводу прекрасных книг: «Переделка для театральных пьес запрещается». Никто из нас не станет оспаривать эту аналогию, все мы считаем себя вправе написать на своей книге: «Exegi monumentum»[3] . Дворец или хибарка, собор или хижина – это произведение принадлежит нам. Если бы книга была бочонком вина, ее бы уважали. Сосед, которому удалось бы процедить его и продать, разбавив лучшим, совершил бы преступление, заслуживающее изрядного наказания; да что говорить, господа,– коммерческие суды приговаривают к огромным штрафам за продажу одеколона без отдушки померанцевым маслом – подделки, выдаваемой за подлунное изделие Фарины. Всякий раз, как дело касается тюка с товаром, закон, видите ли, точен! Но когда речь идет о написанной странице, об идее, правосудие перестает понимать, что такое судебный процесс; его законы направлены только против нас! В этой области мы чувствуем себя тем более свободно, что не задеваем ничьей славы: речь идет о коммерческих интересах; разве только кто-нибудь назовет произведение, достигшее двадцатилетнего возраста, которое могло бы собственными своими достоинствами привлечь тысячу человек в любой зрительный зал, исключая Французскую комедию. Деньги, заработанные тремя или четырьмя удальцами, которые бросаются на сочинение, как живодеры на лошадь,– ибо нередко они нападают на коня Роланда,– еще не самая болезненная рана. Если бы наше мнение что-нибудь значило, мы бы охотно сказали так же, как и все вы, конечно: «Слава мне! Деньги им!» Но, господа, театральная пьеса влечет за собой немало других зол. Когда наше дитя появилось на свет, то после этого события в театрах нас

ждут еще тяжелые последствия родов. Наше произведение могут освистать, меж тем как где-нибудь в глухой провинции читатели им восхищаются. На улице Шартр вы отвратительны,– в Блуа вы великолепны.

Тут мы подходим к одному из величайших и действительных наших несчастий, язве более жестокой, чем материальная или духовная подделка. Господа, число тех, кто смотрит водевили, превышает число читающих книги.

Чтобы оценить прекрасные литературные произведения (а наш век породил их не меньше, чем самый литературный из прошлых веков, не в обиду критике будь сказано), нужны обширное образование, развитой интеллект, покой, досуг и известное напряжение ума, тогда как для понимания драматической пьесы достаточно послушать и посмотреть ее в дремотные часы пищеварения. В Париже двенадцать театров; ни один из них не может существовать, если не приносит дохода, который по каждому театральному залу составляет в среднем две тысячи франков в день; итак, Париж предоставляет драматической литературе бюджет почти в десять миллионов, к этому еще следует добавить доходы, получаемые в провинции, исчислять которые бесполезно. Ну, что ж, господа, а какой суммы, вы полагаете, достигает бюджет большой литературы, тех произведений, которые вынашиваются годами: «Сладострастия», «Собора Парижской богоматери», чудесных стихов Альфреда де Мюссе, «Советов черного доктора», «Индианы», «Мертвого осла», великолепной книги под названием «История Богемского короля и семи его замков»? Какую долю выделяют Фредерику Сулье, Эжену Сю, сценкам Анри Монье, братьям Тьерри, г-ну Баранту, г-ну Вильмену, терпеливому Монтейлю? Пусть стыд, краснея, проскользнет в глубину сердец! Мы утверждаем, что десять парижских издательств, достаточно отважных, чтобы предпринять эту рискованную коммерцию, не получают по всей Франции и миллиона франков дохода. Знаете ли, почему мы предаем анафеме нашу страну? Мы скажем это, не боясь обвинений в денежной заинтересованности. Вопрос слишком велик и слишком мелок, слишком необычен, слишком антипатриотичен, слишком странен, слишком близок человеческому сердцу; он свойствен нам, он характеризует эпоху, обличает мелочность, охватившую ее сверху донизу. Во Франции, гос-

пода, в этой прекрасной стране, где женщины элегантны и изящны, как нигде, самая прелестная женщина, чтобы прочесть Эжена Сю, Нодье, Гозлана, Жанена, Виктора Гюго, Жорж Санд, Мериме, терпеливо ждет, пока какая-нибудь модистка не прочтет книгу вечерком, в компании, или лежа в постели, пока жена колбасника дочитает развязку и засалит книгу, а студент оставит в ней запах своей трубки и разукрасит ее непристойными или шутовскими замечаниями. Во Франции книга, та книга, в которой для автора каждая строчка была жертвоприношением, гуляет по рукам среди родственников и знакомых. Да, мы имеем в виду тех, кто уклоняется даже от библиотечной платы в два су. «Одолжите мне «Собор богоматери», пришлите мне «Жака»! – говорят богатые люди, чья карета при случае проедет по телу бедняка, который просит два су на стаканчик водки, заменяющий ему литературу. Каждый без колебаний даст сорок франков, чтобы послушать Одри, Арналь, Буффе, даст три луидора, чтобы пойти в Оперу; но у нас не принято послать двенадцать франков книготорговцу, чтобы с удовольствием прочесть в еще чистой, девственной книге самое интересное из новых произведений, которое может подарить несколько дней чтения или несколько часов раздумья, познакомить с историей страны или с воспоминаниями о человеческой жизни! Нет, у десяти тысяч богатых семейств, у двадцати тысяч обеспеченных жителей Франции не найдется ста франков для двадцати замечательных книг, выпускаемых ежегодно нашей скорбной братией,– они отдают их журналистике! Привет, прекрасная Франция, Франция великодушная, Франция интеллектуальная! Великим людям – признательная отчизна! Спасибо за эту превосходную эпиграмму! Аристократия, ты мертва; равенство торжествует: герцогиня ждет, чтобы ее портниха прочла «Саламандру» прежде, чем прочтет ее сама; она подождет, она даже будет попрошайничать, лишь бы не дать таланту безвестный грош, единственную лепту, которую талант может принять. Это социальное преступление считается маленькой тайной провинностью, краснеть за нее не приходится. Есть города, где январский номер «Ревю де Пари» читают в декабре. Элегантные женщины чихают в самом прекрасном месте «Осенних листьев» по вине какого-нибудь буржуа, который просыпал свой табак, переворачивая страницу. Кому из нас не приходилось

слышать от миллионеров: «Я не могу достать такую-то книгу, она всегда на руках!»

Десять миллионов для изобретательной посредственности, поддержанной шутовством актеров, пятьсот тысяч франков труду истинных талантов – вот правильная для нашего века постановка вопроса. Чем же вы займетесь, ознакомившись с этой проблемой? Театром! Ad circenses[4] – раздается в литературе, словно клич «К оружию!» в «Вильгельме Телле». Чего же вы хотите! С одной стороны, постоянно обильная дань, пожинаемая глупостью, с другой – грубое равнодушие к прекраснейшим произведениям. Книга поглощает всю жизнь, театральная пьеса требует лишь месяца. Кем нужно быть, чтобы колебаться в выборе? «Глупцом»,– говорит Шоссе д'Антен. «Талантом»,– говорят избранные. «Великим людям – признательная отчизна!». И вот для театра строчит тысяча с лишком авторов, и из них никто не выпустил на сцену ни одного запоминающегося образа,– ибо кто в наш век заслужил право сказать своей идее: «Ты будешь навеки Гарпагоном, Клариссой, Фигаро»? Кто из вас обладает божественной властью называть? После того, кто сказал: «Ты будешь Жокрис» – никто не породил в легком театральном жанре ничего жизнеспособного. Потому-то театральные пьесы держатся не более шести недель. И вот потребовалось столько же пьес, сколько дней в году; а чтобы насытить эту потребность публики, которую никогда не удавалось удовлетворить, авторы перепробовали все, они добрались до книг живых писателей, как крысы, которые, не находя больше сухарей в трюме, съедают провиант экипажа. Театр обращается с книгой, следуя словам Мольера: «Беру хорошее везде, где нахожу его!» Мольеру мы обязаны пагубной статьей закона, но статья эта не подарила нам Мольера. К рассказу о всех наших бедах добавим такой вывод: равнодушие к книгам вошло в обычай. Иные издатели полагали, что цена наших книг слишком высока. Заблуждение! Наши книги продаются дешевле, чем продавались книги до Революции, а до Революции семь писателей из двенадцати получали значительные пенсии, выплачиваемые иностранными государями, двором или правительством. Итак, мы гибнем под гнетом неслыханной скупости, ибо элегантная женщина или меценат, жалеющий на книжку семь франков, из которых лишь около двух приходится автору,

не дадут за нее больше четырех франков. Здесь мы, быть может, уклонимся в сторону, но мы испытываем потребность защитить перед судом совести – а она, подобно богу, все видит в глубине сердец – нескольких действительно великих художников, которых иные так легкомысленно осуждают. Мы не будем говорить о благородных мыслях, о прекрасных сочинениях, заглушенных унынием, которое охватило некоторых людей, черпающих силы в отчаянии. Запомните, художник только тогда может быть художником, когда он человек мужественный. Можно упрекнуть в неблаговидных на первый взгляд поступки этих больших детей, но они становятся исполинами, лишь только начинают творить. Прочтя эти страницы, не обвиняйте их более; их проступки всегда были плодом вашей скаредности. Им остается несчастье, на вас лежит вина. Соразмеряйте прощение с мощью их дарования, а не со своим холодным бессилием. Мы пишем эти строки в тревоге перед грядущими несчастьями. Ах! если бы наш голос мог быть услышан, мы унизились бы до мольбы, обращенной ко всей стране, в стремлении одушевить ее патриотизм и спасти от самоубийства немало благородных сердец. Господа, мы приступили к вопросу, который затрагивает интересы многих людей, может задеть их самолюбие,– если бы мы могли сказать «их славу», вопрос был бы решен. Когда один из наших великих живописцев создал «Осиана», желая соперничать с воздушными дворцами Жироде, каждый из них остался доволен. Non ut pictura poesis [5], но разве можно сердиться на удачливых торговцев? И раз вопрос был поставлен таким образом, все литераторы перестали заботиться о происхождении своих пьес. Мы полагаем, каждому из господ драматических авторов, взгляни он на себя, придет мысль, что с точки зрения литературной было бы лучше придумывать свои сюжеты, чем их заимствовать. Мы констатируем факт, мы ставим чисто юридический вопрос. Имеют или не имеют право перечеканивать книгу штампом водевиля или молотом драмы? Является ли это право полным и неограниченным? Зависит ли оно или должно зависеть от согласия автора названной книги? Как! В распоряжении драматического автора имеются исторические события, анекдоты, освященные двадцатью веками, происшествия настоящего времени, и ему еще нужно распространять юрисдикцию своих погремушек и песенок, своих кубков и

кинжалов на живые или мертвые произведения человека, не предполагавшего, что для мирного наслаждения славой нужно было приобрести страховой полис против пьес! Такое положение существует только десять лет, но дело зашло так далеко, что пора литературе им заняться. Признаем, впрочем, что нередко драматические авторы обходятся с нами вежливо: не указывают ни книги, ни имени обворованного автора. Они могли бы возразить, что некоторые писатели соглашаются на такую переделку. Чего же вы хотите? Самоубийства случаются ежедневно. Они будут ссылаться на наше молчание? Но ведь никто не любит людей, требующих к ответу виновников своих несчастий; судебные процессы скучны, а данный процесс можно вести только между двумя корпорациями – авторов драм и авторов книг. Мы, несомненно, обидим драматических авторов, сказав, что все они одинаково талантливы; еще более они будут недовольны, если мы скажем, что талант распределен между ними неравномерно; но мы уверены, что примирим их всех, признав за ними строжайшую честность. Однако, поскольку многие из них являются авторами in utroque[6], юридический вопрос, касающийся оспариваемого нами права переделывать книгу в пьесу, будет обсужден при закрытых дверях и соответственно продебатирован, дабы превратить приговор в статью закона, если столь деликатная материя допускает что-нибудь иное, кроме соглашения между обоими обществами.

Слово общество – естественный переход к средствам защиты, которые мы как будто нашли и считаем необходимым употребить против отмеченного нами узаконенного угнетения,– против угнетения со стороны заграницы и угнетения внутри страны. Эти бедствия, приносящие нам жестокие страдания, имеют непосредственное отношение к некоторым отраслям торговли, а также к важной политической проблеме торгового баланса, а, как известно, установить баланс с соседями в свою пользу стремится каждая страна. Но, хотя вопрос литературный становится здесь вопросом общественным, не ждите, чтобы правительство занялось обследованием состояния литературы, рассмотрело ее, как материальную ценность, как огромную продукцию, как способ влиять на Европу, царить в Европе при помощи мысли, вместо того чтобы царить силой оружия. Нет, правительство не сделает ничего. Нынешнее прави-

тельство – детище прессы – довольно положением вещей и продлит его, если сможет: доказательством тому его инертность. Наше спасение в собственных наших руках. Оно в понимании наших прав, в признании нами нашей силы. Следовательно, для всех нас чрезвычайно важно, чтобы мы объединились и образовали свое общество, как драматические авторы образовали свое.

Автор этого письма достаточно знает свет, чтобы не пытаться навязать вам свои идеи; он хочет только изложить их, и пусть они породят в вас более удачные идеи, если сами будут отвергнуты. Однако, будучи любителем покоя, сторонником тишины и лишь случайным трибуном, мы никогда не выступили бы, если б не нашли средства помешать в дальнейшем всякого рода заграничным перепечаткам.

***

Надеюсь, господа, что люди, взявшие на себя обязанность просвещать и направлять свою эпоху, вести ее по пути прогресса, не лишены здравого смысла, который присущ любой, даже самой незначительной группе общества. У каждой профессии есть свои филантропические ассоциации, и нищета не грозит ни нашим печатникам, ни нашим переплетчикам. Нет рабочего, который не имел бы своего материнского общества, оказывающего ему помощь и поддержку в тяжелые времена. Только мы, художники, писатели, лишены общей связи. Правда, что только мы и не должны были бы защищать себя сами; нам следовало бы находиться под охраной всех, вся Франция должна была бы опекать нас. Позор для нашего времени то, что мы вынуждены объединиться, как купцы средневековья, всеми обкрадываемые, изгнанные из общества феодальной силой, но сумевшие учредить ганзы для своей защиты и подавить Европу величием своей торговли, на которую работает сейчас все – корабли, фиск и парламенты. Объединившись, мы встанем выше закона, ибо законы подчиняются нравам. А разве не мы устанавливаем нравы? Цивилизация – ничто, если она ни в чем не выражена. Мы – ученые, мы – писатели, мы – художники, мы – поэты назначены выражать ее. Мы новые жрецы неведомого будущего и готовим его приход. Восемнадцатый век подтверждает это предположение. Объединившись, мы встанем наравне с властью, которая убивает нас каждого в отдельности.

Объединимся же и заставим ее признать права и величие мысли. Мы сможем протянуть руку непризнанному гению, как только завоюем общее богатство, отвоевав свои права. Скажем открыто, таланту нужна помощь и поддержка. Одно из величайших и распространенных заблуждений – это мнение, что в счастье гений бездеятелен. Нет, прекраснейшие произведения были детьми изобилия. Рабле творил только в часы досуга. Рафаэль полными пригоршнями черпал из сокровищницы римской курии. Монтескье, Бюффон, Вольтер были богаты. Бэкон был канцлером. «Вильгельм Телль», величайшая опера Россини, относится к тому времени, когда этот прекрасный гений не знал нужды, а Моцарт и Вебер умерли в нищете, унеся с собой свои шедевры. Сенека, Вергилий, Гораций, Цицерон, Кювье, Стерн, Поп, лорд Байрон, Вальтер Скотт создали лучшие свои произведения, когда пользовались почестями и богатством. Бетховен, Руссо, Сервантес и Камоэнс – спорные исключения. Никто не осмелится решать, была или не была добровольная бедность Жан-Жака гордым вызовом, проявлением болезненного самолюбия. Кроме того, нужно отдать должное сумасбродным художникам, великодушным сердцам, – деньги у них не залеживаются. Наконец, есть. гении, столь же гордые, сколь бедные, и в этом их богатство. Так перестаньте же изображать нищету матерью гения; не указывайте на тех, кто победил, ибо мы видим и оплакиваем тех, кто гибнет, и не можем им предложить ничего, кроме своего горячего сочувствия. Кто из нас мог прочесть без слез гордую фразу, сказанную гг. Ру и Бюше в предисловии к прекрасному сочинению: «Болезнь или плод могут прервать нашу жизнь, поспешим же обнародовать мысли, которые мы считаем полезными для человеческой науки». Кто не приветствовал издали эти благородные умы? Кто не кричал им: «Вы будете жить!» Разве не была бы пощажена гордость людей молодых и уже великих, когда бы можно было заставить всю республику броситься к ним, чтобы их приветствовать, поддержать их первые шаги, утешить их старость, если бы несчастная судьба послала им бедность на склоне лет? Даже если наше общество распадется после того, как искоренит зло перепечаток и гербового сбора и добьется новых законов о литературной собственности, то и тогда оно сделает немало и для настоящего и для будущего.

Мы подождем еще нескольких приверженцев и тогда продолжим правое дело, которое никогда не оставим. Необходимо будет созвать подготовительное собрание, чтобы принять некоторые предварительные меры. При этом в мыслях у нас возникнет славное имя, это имя будет нам путеводной звездой, оно заставит умолкнуть наше соперничество, это имя не нужно называть, оно, несомненно, будет эгидой, которую с радостью примут все. Подобно купцам средневековья, которые оставляли распри за дверью своей сборной залы, мы оставим за дверью свои мнения, антипатии, тщеславие, чтобы заниматься только общим делом, и, быть может, уйдя домой, уже не станем вспоминать о них.

В заключение мы хотим сказать, что это не клич восстания, не призыв к страстям: это крик нищеты, крик людей, поставленных вне закона, жертв отказа в правосудии. Пусть этот крик найдет себе отклик, пробудит сострадание, устранит несправедливость, одушевит угасающее чувство патриотизма! Мы поднимаем голос за тех, кто бодрствует, за тех, кто страждет, за тех, кто стремится лишь внести свою дань в сокровищницу языка. Мы просим закрыть, одним только словом, ужасные пути к бездне, куда падают лучшие стремления, где гибнут великие мысли и знания. Мы не просим ни помощи, ни защиты, мы не протягиваем руку; мы умоляем приравнять мысль к тюку товара; мы не угрожаем, мы молим, чтобы нас больше не разоряли. В настоящее время Франция теряет в Европе пятнадцать миллионов. Если бы вы предоставили эти средства нам, мы их вернули бы. Мы просим несколько часов у депутатов страны, чтобы сохранить ее таланты. Италия, господа сочинители законов, обязана своим прекрасным гениям двумя третями золота, приходящего из Англии. Охраняйте же искусства и язык, ибо, когда не станет ваших материальных интересов, вы будете жить в наших творениях, которые никогда не умрут и, даже если наша страна исчезнет, скажут: «Тут была Франция!»

«Ревю де Пари», 2 ноября 1834 г.

Примечания

[1]В защиту жертвенников и домашних очагов (лат.).
[2]Селение скорби (итал.).
[3]Воздвиг памятник (лат.).
[4]На арену! (лат.).
[5]В поэзии не так, как в живописи (лат.).
[6]Побочными (лат.).

Эмиль Золя

Критика и публика

(Текст цитируется по изданию: Золя Э. Собр. Соч. в 26 Т. М.: Художественная литература, 1966. Т 25. С. 46–65.)

I

Хочу сознаться в том, что вызывает у меня изумление. Когда я бываю на премьерах, нередко мне в антракте приходится слышать общие суждения, высказываемые моими собратьями по критике. Нет надобности прислушиваться, – достаточно войти в фойе; собеседники говорят громко, можно различить и отдельные слова, и целые фразы. То и дело звучат безапелляционные приговоры: «Мерзость! Вздор! Театр на этом прогорит!»

И, заметьте, критики, несомненно, правы. Обычно речь идет о скверной пьесе. Все же такая откровенность меня всегда восхищает, – я-то ведь знаю, какое нужно бесстрашие, чтобы говорить, что думаешь. Мои собратья так негодуют, они так возмущены бессмысленной пыткой, на которую их обрекает театр, что в последующие дни я с любопытством заглядываю в их рецензии – вот где они, наверно, дадут волю своему гневу. «Бедный драматург! – думаю я, развертывая газету. – Здорово они с ним, наверно, разделались! Читатели, пожалуй, и косточек его не соберут!»

Читаю – и застываю в недоумении. Перечитываю, желая убедиться, что не ошибся. Нет, это уже не те прямые, откровенные оценки, которые были высказаны в кулуарах, не резкая правда, не законная беспощадность людей, которых заставили скучать и которые теперь душу отводят. Попадаются рецензии и вовсе галантные, они, как говорится, подстилают соломку, чтобы драматургу было не так больно падать, и в галантности своей доходят иногда до того, что посыпают эту соломенную подстилку лепестками роз. Другие рецензии позволяют себе отдельные замечания, спорят с автором, а в заключение сулят ему лучезарное будущее. Наконец, самые жестокие статьи ссылаются на смягчающие обстоятельства.

И заметьте также – подобные вещи происходят, как правило, в тех случаях, когда пьеса подписана известным именем, когда надо спасти идущую ко дну знаменитость. С начинающими обращаются иначе: одних принимают крайне благожелательно, других истребляют без всякой жалости. Это зависит от соображений, о которых я буду говорить ниже.

Разумеется, собратьев моих я ни в чем не виню. Я рассуждаю в самой общей форме и заранее согласен на любые оговорки. Мною владеет лишь одно желание – изучить неблагоприятные условия, в которых вынуждена существовать критика и которые определяются как несовершенством человеческого рода, так и особыми свойствами среды, окружающей театральных судей.

Значит, в промежутке между спектаклем и тем моментом, когда критик берется за перо, чтобы написать рецензию, совершается значительная умственная работа. Критик возвышает или разносит пьесу, потому что она задевает его собственные чувства. У преувеличенной любезности есть несколько причин, из которых главные таковы: уважение к утвердившимся репутациям, приятельская солидарность, рожденная отношением между собратьями по перу, наконец, полное безразличие, – многолетний опыт научил людей понимать, что откровенность ни к чему не ведет.

Уважение к утвердившимся репутациям – следствие инстинктивного консерватизма. Если автор в зените славы, то перед ним надо гнуть спину, как перед всемогущим министром; если даже ему случится отмочить глупость, ее нужно старательно скрыть, потому что не следует сбивать толпу с привычных представлений и внушать ей, будто бы человек, осененный властью и успехом, может ошибаться, как ничтожный смертный. Это подорвало бы принцип авторитета. Дабы не прорвалась революционная стихия, надо сохранять традиционное уважение. И вот критик – несмотря ни на что – отвешивает автору низкий поклон, он толкает публику на дорожку, мощенную пошлостью, скрывая от нее, что прогулка будет смертельно скучной.

Приятельская солидарность тоже могущественный фактор. Вчера вы с автором этой пьесы ужинали в одном гостеприимном доме; завтра вы собираетесь встретиться с ним на обеде у старого школьного друга. В

течение зимы вы постоянно с ним видитесь; нет такого салона, где вы могли бы не встретить его и не обменяться с ним рукопожатием. Как же вы напрямик заявите ему, что его пьеса никуда не годится? Он бы усмотрел в этом предательство, вы поставили бы в глупое положение ни в чем не повинных людей, принимающих у себя в доме и его и вас. Хуже всего, что он шепнул вам на ухо: «Рассчитываю на вас!»

И он прав, он может на вас рассчитывать, потому что никогда у вас не хватит мужества высказать этому человеку всю правду. Критики, которые невзирая на лица говорят правду в глаза, слывут дурно воспитанными людьми.

Полное безразличие – это то состояние, которого критик достигает после того, как несколько лет священнодействовал. Когда-то он очертя голову бросался в битву, двигал в наступление и идеи, давал бой по поводу каждой новой пьесы. Позднее, видя, что ничего не меняется, что глупость пребывает нетленной, он успокаивается и отдается во власть безмятежного эгоизма. Все хорошо или все скверно – какая разница! Надо держаться в стороне и не наживать себе врагов. К легиону безразличных следует причислить и серьезных поэтов и романистов, ведущих в газете отдел театральной хроники. На театр им в высшей степени наплевать. Все без исключения пьесы кажутся им отвратительными, мерзкими. И, улыбаясь со снисходительностью доброго монарха, они похваливают даже глупейшие водевили; у каждого из них только одна забота – как бы покудрявее выразиться и тем обеспечить самому себе успех у публики.

Что же касается злобствующей критики, то она почти всегда действует в состоянии аффекта. Критик громит пьесу потому, что он романтик или потому, что он роялист, а может быть, его собственные пьесы провалились или романы его по дешевке идут у букинистов. Повторяю, я готов сделать любую необходимую оговорку. Если бы я привел примеры, меня бы лучше поняли, но я не хочу называть никого. Критика, которая так добра к знаменитостям, вдруг набрасывается как бешеная на иных начинающих. Их, бедняг, избивают до смерти; и публика, видя эту ярость, перестает что бы то ни было понимать. Эти действия обусловлены обстоятельствами, в которых прежде всего следует разобраться. На-

чинающий – это нередко новатор, это досадная помеха, это медведь, живущий в своей берлоге, вдали от всяких приятельских групп.

Впрочем, наша современная театральная критика может упрекнуть себя и в более серьезных грехах. Свойственные ей преувеличенная суровость и столь же преувеличенная снисходительность – следствие того, что она во власти хаоса, что ей чужд всякий метод. В наше время только театральная критика и существует, ведь газеты избегают говорить о книгах, или они отделываются от авторов смехотворной подачкой в виде жалкого объявления, написанного хроникером. Театральная критика, по-моему, не может дать достойного представления о проницательности и тонкости французского ума. За границей потешаются над разноголосицей наших критических суждений, опровергающих друг друга и нередко написанных отвратительным слогом. В Англии, в России со всей определенностью утверждают, что среди нас не осталось ни одного критика.

Вина ложится прежде всего на нынешнюю всеобщую страсть к газетной информации. В былое время критики высказывали свои суждения по понедельникам, – тогда у них было время подготовиться и продумать статью. Для этого дела выбирали писателей, и если метода у них обычно не было, то, по крайней мере, каждая рецензия была для читателей образцом хорошего стиля. Но все это изменилось, теперь газета хочет, чтобы публика на другой же день имела подробный отчет о новых пьесах. Спектакль кончается в полночь, газета печатается в половине первого, и критику волей-неволей надо дать в нее рецензию на целую колонку. Ничего не поделаешь, приходится писать эту рецензию после генеральной репетиции или строчить ее, примостившись у редакционного стола, когда глаза слипаются от усталости.

Я понимаю, как приятно читателям сразу же все узнать о новой пьесе. Но при этой системе невозможно сохранить литературное достоинство, критик опускается до репортера; с таким же успехом можно его отчет заменить телеграммой – было бы еще быстрее. Постепенно критические отзывы превращаются в простую газетную информацию. Они рассчитаны лишь на любопытство публики, они возбуждают его и тотчас же удовлетворяют. Личный вкус теперь не в счет; видных мастеров от этого дела отстранили – оно передано в руки газетчиков, которые пишут о Те-

атре с той же готовностью, с какой они писали бы о Бирже или Суде, да и тем же дурным слогом. Мы идем к пренебрежению всякой словесностью. В Париже есть две-три газеты, которые виноваты в том, что литература превращается в постыдную ярмарку, где торгуют свежими новостями. Лоточники надрываются – каждый хочет привлечь покупателя свежей рыбой. А сколько гнилого товара сваливают на помойку!

От своего времени нельзя отставать, и я готов еще признать ценность мгновенной информации, которая стала общественной потребностью. Но если уж мы дали отставку красноречию, следовало бы по меньшей мере изгнать и всякую пошлость, концентрировать в нескольких строках обоснованные суждения, отличающиеся абсолютной достоверностью. Для этого критика должна была бы руководствоваться определенным методом и знать, куда она идет. Конечно, следует поощрять индивидуальные темпераменты, своеобразное видение, спорящие друг с другом литературные направления. Отряд театральных критиков не может походить на военный отряд, вышагивающий на учебном плацу. По сути дела, в страстном отношении к предмету заключен и секрет привлекательности. Если бы критики не воевали за и пристрастия, какое удовольствие могли бы испытывать и они сами, судьи, и читатели? Но страстей нет как нет, и разноголосица суждений происходит только от полного отсутствия обобщающих взглядов.

На публику смотрят как на непогрешимого судью, – такова истина. Лучшие из наших критиков вверяют себя ей, и прежде, чем высказать и суждения, они почти всегда справляются о мнении зрительного зала. Это благоговение перед публикой проистекает из рутины, из боязни себя скомпрометировать, из того чувства страха, которое люди всегда испытывают перед деспотической властью. Крайне редко случается, чтобы критик опроверг приговор рукоплещущего зала. Пьеса имеет успех, – значит, это хорошая пьеса. К сему добавляют стандартные фразы, которые используются по любому поводу, извлекают некую общедоступную мораль, – и, глядишь, рецензия готова.

Поскольку трудно определить, кто первый ошибается – публика или критика; поскольку, с другой стороны, критика может обвинить публику в том, что последняя толкает ее к ложным пристрастиям, а публика мо-

жет бросить критике такой же упрек, – постольку все остается на прежнем месте и разноголосица растет. Критики заявляют, сохраняя некоторую видимость здравого смысла: «Пьесы делаются для зрителей, нам надлежит хвалить те, которые пользуются у зрителей успехом». Публика же оправдывается в том, что ей нравятся бездарные пьесы, заявляя: «Моя газета считает такую-то пьесу хорошей, я иду ее смотреть и аплодирую». Таким образом, извращенность вкусов становится всеобщей.

Мое мнение таково: критика должна произносить суждение и сражаться. Ей нужен метод. Она должна иметь цель, знать, к чему она идет. Успех или провал приобретают значение второстепенное. Они случайны. Критик должен биться за свою идею, жертвовать всем во имя этой идеи, – только тогда он не будет ни льстецом, ублажающим толпу, ни безразличным щелкопером, зарабатывающим деньги с помощью эффектных фраз.

О, как нам необходимо такое пробуждение! Наш театр агонизирует – и началось это с тех пор, как его приравняли к скачкам и как – на другой день после премьеры – всех стал интересовать лишь один вопрос: пройдет ли спектакль сто раз или его снимут после десятого представления? Критики перестали бы подчиняться минутной прихоти, их рецензии не отражали бы противоречивых мнений. Участвуя в борьбе, они оказались бы перед необходимостью защищать свое знамя и говорить о жизни или смерти нашего театра. И мы бы стали свидетелями того, как театральная критика поднялась над повседневными сплетнями, над закулисной возней, над стандартными фразами, над невежеством и глупостью, – поднялась до уровня литературного анализа, дышащего правдой и силой.

II

Теория непогрешимости публики принадлежит к числу самых нелепых теорий из всех, мне известных. Она ведет прямиком к осуждению оригинальности и редкостных качеств. К примеру, разве не бывает так, что дурацкая песенка приводит в восторг образованную публику? Все считают ее мерзкой; а посадите этих всех в зрительный зал, и они будут смеяться, будут аплодировать. Каждый зритель в отдельности иногда умный человек; но зрители в массе – стадо, и гений или даже обыкновенный талант

должен погонять его, щелкая бичом. Ничто так не чуждо литературе, как толпа, – вот принцип, им и надо руководствоваться. Толпа – это податливая масса, из которой могучая рука лепит все, что хочет.

Было бы весьма любопытно и в высшей степени поучительно составить список заблуждений толпы. Можно показать, с одной стороны, все великие творения, которые она гнусно освистала, а с другой – все бездарные поделки, которые именно ей обязаны шумным успехом. И в этом списке была бы своя закономерность, ибо из него, безусловно, следует, что публика оставалась равнодушной или злилась всякий раз, как появлялся своеобразный писатель. Это правило допускает лишь ничтожное число отступлений.

Таким образом, несомненно, что каждой более или менее яркой индивидуальности приходится навязывать себя публике. Если бы основной закон сводился к тому, что надо прежде всего удовлетворить публику, то пришлось бы дойти до сентиментальных благоглупостей, до фальшивых чувствований, до всех условностей театральной рутины. Сомневаюсь, что в таком случае удалось бы провести границу и сказать: за этой линией начинается посредственное, здесь следует остановиться; впереди всегда было бы нечто еще худшее и неминуемо пришлось бы опуститься еще ниже. Если писатель прислушивается к голосу толпы, она непрестанно кричит ему: «Ниже! Еще ниже!» Даже когда он погрязнет в трясине балагана, толпа захочет, чтобы он шел еще дальше, чтобы он увяз окончательно, чтобы он утонул.

С моей точки зрения, мятежные писатели, новаторы необходимы именно потому, что они отказываются идти вниз и поднимают уровень искусства, между тем как извращенный вкус зрителей всегда стремится этот уровень понизить. Примеров не счесть. Каждый раз после появления мастера, который, завоевывая искусство, дорого оплачивает и победы, наступает краткий расцвет. Публика укрощена, она рукоплещет. Затем, когда на сцену выходят подражатели, произведения понемногу приобретают изнеженный характер, умственный уровень толпы падает, наступает переходный период, когда воцаряется посредственность. Так что, когда снова назревает потребность в литературной революции, снова необходим гений, который бы потряс толпу и навязал ей новую художественную форму.

Чтобы разобраться в этих вопросах, полезно также заглянуть в историю литературы. Она свидетельствует о том, что никогда еще великие писатели не шли за публикой; напротив, они всегда брали ее на буксир и вели за собой, куда хотели. История знает множество сражений, в которых победа остается за гением. Можно побить писателя каменьями, освистать его, – но придет его час, и покоренная толпа будет смиренно повиноваться его велениям. Поскольку в среднем публика не слишком умна и, во всяком случае, не слишком восприимчива к искусству, следует добавить, что всякий чрезмерно шумный успех должен вызвать тревогу за судьбу пьесы. Когда публика рукоплещет сверх меры, это значит, что данное произведение – посредственное и нежизнеспособное; приводить примеры не стоит, они у всех на памяти. Живут лишь те произведения, для понимания которых нередко требовались долгие годы.

Зачем же нас хотят уверить в непогрешимости театральной публики? Ее непогрешимость проявляется единственно в том, что она объявляет скверной ту пьесу, которую потомство сочтет хорошей. Ясное дело, если смотреть на театр лишь как на средство извлекать доход, если стремиться к немедленному успеху, тогда полезно сообразоваться с нынешним вкусом публики и потакать ему. Но драматургическое искусство не имеет ничего общего с коммерцией. Оно выше модных увлечений и прихоти. Драматургам твердят: «Вы сочиняете для публики, будьте же доступны ей и постарайтесь ей понравиться». Это фальшивая логика, – вполне можно писать для публики, ничуть не желая ей нравиться, а воспитывая у нее новый вкус; такое бывало нередко. Расхождение сводится к двум формам бытия: одни думают только об успехе и достигают его, подольстившись к своим современникам; другие думают только об искусстве и, заглядывая поверх своих современников, стремятся увидеть будущие поколения.

Чем дальше, тем я все прочнее убеждаюсь в одном: театр, как, впрочем, и все другие искусства, не знает никаких правил – за пределами естественных законов, определяющих это искусство. Ясно, например, что, хочет того или нет живописец, лица людей непременно обладают носом, ртом и парой глаз; но выражение лица, то есть самое жизнь, создает он, живописец. То же и в театре: нужно, чтобы персонажи входили, разгова-

ривали и выходили. Вот и все, – в остальном автор полный хозяин над своим произведением.

Скажу в заключение: не публика должна предписывать свой вкус авторам, но авторы обязаны направлять публику. В литературе самодержавной властью может быть облечен только гений. В этой области самодержавие народа – глупая и опасная выдумка. Один только гений движется вперед и формирует умы поколений, которые в его руках податливы, как воск.

III

Принято считать, что провинциалы, попадая в наши театры, смотрят на сцену широко раскрытыми глазами и доверчиво всем восхищаются. Газета, которую они получают из Парижа, высказала свое суждение, и предполагается, что они низко склоняются перед ней, что они не имеют права на собственное мнение о пьесах, старых как мир, и об актерах, пользующихся успехом у парижан. Это – глубокое заблуждение.

Нет более придирчивой публики, чем провинциальная. Это несомненно. Я имею в виду публику, состоящую из избранных кругов маленького города: нотариусы, судебные чиновники, адвокаты, врачи, коммерсанты. Они привыкли чувствовать себя в своем театре, как дома, они освистывают актеров, которые им не по вкусу, они сами формируют и труппы, пользуясь испытанием, установленным по закону, который требует трех пробных выступлений. Наши парижские пристрастия их всегда удивляют, потому что они прежде всего требуют от актера добросовестности, известного уровня таланта, достаточно профессиональной игры; у них актриса никогда не позволит себе выйти из затруднения при помощи пируэта; ничто их так не оскорбляет, как те актерские импровизации, которые на жаргоне кулис называются «каскадами». Приехав в Париж, они часто не могут понять необычайного успеха некоторых водевильных и опереточных звезд. Все это их ошеломляет и бесит.

Сколько раз говорили мне школьные товарищи, приезжавшие на неделю-другую в Париж: «Вчера мы побывали в таком-то театре, и нам невдомек, как можно терпеть такую-то актрису или такого-то актера. У нас бы их безжалостно освистали». Я, понятно, не хочу никого называть.

Но вы немало удивились бы, если б узнали, в отношении каких звезд эти провинциалы вынесли столь суровый приговор. Заметьте, что, по существу, их критические суждения почти всегда справедливы. Чего они не желают понимать, так это парижских вспышек безумия, пламени успеха, который пожирает все вокруг, однодневных триумфов, которыми пользуются у нас, главным образом, актрисы, когда они – помимо дарования, большого или малого, – обладают той самой безделицей, которая щекочет нам определенное место.

В провинции другой воздух. В нашем воздухе провинциалы не живут, поэтому в Париже они задыхаются. К тому же они испытывают и некоторую ревность. Это материя тонкая, мне не хотелось бы настаивать на ней; но ясно, что постоянное возвеличение Парижа начинает раздражать честных обывателей, населяющих французскую землю. Им только и говорят что о Париже, все в Париже сказочно; и вот, когда им удается поймать Париж на лжи и глупости, изобличить его, они торжествуют. Их можно понять: в самом деле, парижане не слишком строги, они аплодируют лицедеям, уже отвергнутым Марселем и Лионом, они увлекаются хламом, выброшенным на свалку Тулузой и Бордо. Хуже всего, что провинциалы часто правы. Мне бы хотелось, чтобы все услышали, как они оценивают труппу Оперы или Комической оперы. И они возвращаются в и города, пожимая плечами.

К сказанному прибавьте, что трескотня нашей рекламы злит и сбивает с толку людей, которые, находясь за сто или двести лье, не могут участвовать в этих преувеличениях. Они не посвящены в тайны кулис, не знают, что стоит за этим залпом хвалебных рецензий, который дает критика в честь появления первой попавшейся юбки. Мы-то улыбаемся, мы знаем, что почем. А они живут в мертвой неподвижности своих городов, вдалеке от столичной публики, и должны все принимать за чистую монету. В течение нескольких месяцев они в своем клубе читают, что мадемуазель Икс – чудо красоты и таланта. Мало-помалу они проникаются к ней почтением. Потом, увидев ее, они испытывают ужасающее разочарование. Что же удивительного, если они перестают считать нас серьезными людьми.

А ведь провинциалы судят с такой строгостью не только артистов, но и пьесы, и даже служащих наших театров. Например, я знаю, что их выводит из себя дерзость наших капельдинерш. Только вчера один из моих приятелей в ярости говорил мне, что не может понять, как это мы терпим такую наглость. Что касается пьес, то они их почти никогда не удовлетворяют, ибо чаще всего ускользают от их понимания; я говорю о проходных пьесах, о тех, которые Париж поглощает по три-четыре десятка за сезон. Справедливо сказано, что добрая половина нынешнего репертуара никому не понятна за пределами городских стен столицы. Намеки уже не воспринимаются, парижское остроумие гаснет, от пьес остается один жалкий каркас. Ясно, что они не могут прийтись по вкусу людям, которые оценивают эти пьесы по их абсолютным достоинствам.

Итак, не следует верить, будто бы провинциалы переживают в наших театрах какое-то пассивное восхищение. Да, они устремляются в театр толпами, но будьте уверены – они сохраняют способность свободного суждения. В театр их толкает любопытство, они хотят исчерпать все парижские удовольствия; но послушайте, что они говорят, выходя из зала, – они высказываются весьма радикально, в трех случаях из четырех они полны досады и негодования, словно их заманили в ловушку для дураков.

Другой факт, установленный мною и в настоящее время очень явный, – это пристрастие провинции к музыкальным театрам. Провинциал, который отважится провести один вечер во Французской Комедии, раза три-четыре сходит в Оперу. Допускаю, что именно музыка внушает ему столь благородное пристрастие. И все же надо объяснить обстоятельства, которые это движение поддерживают и с каждым днем усиливают. Нельзя сказать, что мы – нация меломанов, и этот факт обусловлен особыми обстоятельствами, а не только любовью к музыке.

Провинциальная масса устремляется в оперу по одной из причин, о которых я говорил выше. Комедии, водевили часто ускользают от ее понимания. Напротив, оперу они понимают всегда. Пение достаточно слушать, – даже иностранцам нет надобности следить за текстом.

Я рискую навлечь на себя гнев музыкантов, но выскажу свою мысль до конца. Литература требует духовной культуры, известного интеллектуального уровня, – тогда она может доставить наслаждение; а для того,

чтобы получить радость от музыки, нужно только одно – обладать темпераментом. Я, понятно, не отрицаю ни воспитания слуха, ни особого чувства прекрасного в музыке; я даже готов согласиться, что великих композиторов можно понимать, лишь обладая в высшей степени утонченной эмоциональностью. И тем не менее здесь мы остаемся в области чувств, – интеллект может отсутствовать. Вспоминаю, как во время общедоступных концертов г-на Паделу мне нередко приходилось наблюдать эльзасских портных или сапожников, простых рабочих, которые блаженно впивали музыку Бетховена, между тем как интеллигентные господа явно симулировали восхищение. Упоение сапожника, слушающего симфонию ля-минор, вполне стоит упоения студента Политехнической школы. Оперу понимать не надо – ее надо чувствовать. Во всяком случае, ее достаточно чувствовать, чтобы развлечься; если же человек не понимает комедии или драмы, он обречен на смертельную скуку.

Вот, на мой взгляд, почему провинция предпочитает оперу комедиям. Возьмем, к примеру, молодого человека, который окончил коллеж, изучил юриспруденцию в ближайшем провинциальном университете, стал у себя в городке адвокатом, судебным чиновником или нотариусом. Нет, он не невежда. Он получил классическое образование, знает наизусть отрывки из Буало и Расина. Но годы идут, за литературной эволюцией он не следит, новые театральные опыты для него – за семью печатями. Все это происходит в неведомом ему мире и его не интересует. Ему пришлось бы сделать интеллектуальное усилие, которое нарушило бы его привычную леность. Одним словом, он, по его же собственному выражению, заржавел; стоит ли счищать ржавчину, если такая возможность представляется не чаще одного раза в год? Куда проще пренебречь литературой и удовлетвориться музыкой.

Музыка же навевает блаженную дремоту. Думать не надо. Как это сладостно! Трудно даже представить себе, до чего может дойти страх перед мыслью. Необходимость иметь идеи, сопоставлять их, извлекать выводы – какая мучительная работа, какие ненужные сложности, как это утомляет! А ведь до чего удобно иметь пустую голову, отдаваться приятному пищеварению, погружаться в бассейн мелодичных звучаний! Вот в чем полное счастье. Мозг у слушателя ничем не обременен, он испы-

тывает чисто плотскую радость бытия, разбужена вся его чувственность. Я уж не говорю о декорациях, о постановке, о танцах, – все это превращает наши классические оперы в феерии, в зрелища, ласкающие не только слух, но и зрение.

Побеседуйте с десятью провинциалами – восемь из них будут говорить об Опере со страстью, а по отношению к Французской Комедии выкажут надлежащее восхищение. Впрочем, то, что я говорю о провинциалах, надо было бы распространить на парижан, да и на зрителей вообще. Это объясняет то огромное значение, которое у нас приобретает оперный театр; он получает самые большие субсидии, он расположен в роскошном дворце, он делает грандиозные сборы, он влечет к себе целую нацию. Поглядите рядом с ним на Французский театр, который, однако же, сейчас так процветает: лачуга какая-то. Должен сознаться в одной слабости: меня злит так непомерно раздувшийся Оперный театр. Он занимает слишком большое место, узурпированное им у литературы, у великих творений нашего языка, у человеческого разума. Я вижу в нем торжество общественной чувственности и разгула. Разумеется, я не собираюсь становиться в позу моралиста: в сущности, меня всякое разложение интересует. Но я полагаю вот что: народ, который воздвигает такой храм музыке и танцу, проявляет пугающую трусость перед мыслью.

IV

Только что артисты Французской Комедии дали ряд спектаклей в Лондоне. Денежные сборы, общее любопытство – в этом смысле их успех кажется несомненным. Опубликованы цифры, которые, вероятно, отражают истину. Зал, где играла Французская Комедия, был постоянно полон. Этот факт характерен и сам по себе. Я видел английскую труппу, гастролировавшую в одном из парижских театров: зал был полупустой, а немногочисленные зрители давились от смеха. Между тем эта труппа играла Шекспира, – правда, за исключением двух-трех актеров, все играли весьма посредственно. Но пошли нам Англия лучших своих артистов, парижане, я думаю, едва ли потревожили бы себя, они не стали бы их смотреть. Вспомните, какие ничтожные сборы делал Сальвини. Иностранные театры для нас не существуют; мы склонны насмехаться над

тем, что не соответствует духу нашей нации. Можно сказать, что англичане прямо преподали нам урок литературного вкуса, – то ли потому, что наш репертуар и наши артисты им действительно пришлись по душе, то ли им просто хотелось проявить вежливость по отношению к литературе великого соседнего народа.

Что же наполняло каждый вечер зал театра Гейти – в самом ли деле вкус к литературе? В данном случае необходимы документально точные факты. Но прежде чем заняться этим вопросом, должен заметить, что никогда я не понимал озлобления, с которым у нас обрушивались на театр Французской Комедии, едва заходила речь о его предстоящих лондонских гастролях. Я читал статьи, полные ничем не объяснимой ярости. Самые деликатные авторы обвиняли наших артистов в алчности и отрицали за ними право играть по ту сторону Ла-Манша. Другие предрекали им кораблекрушение и заранее оплакивали их. Согласитесь – сегодня это выглядит смешным. Одного только следовало опасаться: неуспеха, пустого зала, падения престижа. Но в этом отношении можно не тревожиться: сборы так или иначе были гарантированы, этого достаточно; а что касается подлинного впечатления, которое произведут пьесы и их исполнители, то было заранее ясно, что его предвидеть нельзя. Английские газеты проявили учтивость, а наши французские – патриотизм. Поэтому Французская Комедия была тысячу раз права, рискнув отправиться в эту поездку; ее ждал триумф, ее ждал тот полумиллионный сбор, отчет о котором был на днях опубликован. По природе я отнюдь не шовинист; но мне было радостно сознавать, что наши актеры приобретут интересный опыт в стране, где они были уверены в отличном приеме, даже если они и не до конца всем понравятся.

В связи с этим вернусь к причинам, заставившим англичан ломиться на наши спектакли. Не думаю, чтобы это была неодолимая страсть к литературе. Дело скорее в моде и любопытстве. В настоящий момент мы во всей Европе провоцируем литературную борьбу. Нас не только обкрадывают – с нами спорят. Наша литература поднимает всякого рода вопросы – социальные, философские, научные; вот почему наши книги или наши пьесы возбуждают за границей такой шум. Например, Германия и Англия часто не могут нас читать, не приходя в негодование. Словом, наша литература – еретична. Я убежден, что большая часть англий-

ской публики была привлечена желанием разобраться наконец в театре, которого она не понимает. Это можно сказать о зрителях серьезных. Прибавьте к ним любопытных светских людей, которые слушают французскую трагедию, как если бы это была итальянская опера, и еще тех, кто стремится быть в курсе нашей литературы, – вот вам состав толпы, которая устремилась на спектакли в театр Гейти.

То, что происходило, подтверждает справедливость моих утверждений. Все критики пришли к выводу, что наибольшим успехом пользовались наши классические трагедии. Дело в том, что наши трагедии – вещь привычная; англичане, говорящие по-французски, знакомы с ними, они их учили наизусть. По успеху на втором месте после трагедий оказались лирические драмы Виктора Гюго, и это тоже более чем понятно: в них музыка стиха берет верх над всем прочим. Благодаря чудесным голосам исполнителей эти драмы воспринимались как оперные либретто, никто и не думал оспаривать их правдоподобие. Но, оказавшись перед «Фуршамбо» г-на Эмиля Ожье и перед всей драматургией г-на Дюма, англичане поднялись на дыбы. Их грубо сбивали с привычного им восприятия литературы, и они ограничились проявлением холодной вежливости.

Итак, опыт проведен. Меня он вполне удовлетворяет. Если гастроли Французской Комедии в Лондоне показали только то, каково отношение англичан к современному натуралистическому искусству, я и в таком случае склонен оценивать его как весьма полезный. Теперь ясно, что народ, создавший Шекспира и Бена Джонсона – ограничусь этими двумя именами, – в наши дни дошел до того, что не способен терпеть даже Дерзости г-на Дюма.

Я не могу здесь излагать историю английской литературы. Но прочтите замечательное сочинение г-на Тэна, – вы увидите, что ни одна литература не знала такого широкого и смелого потока оригинальности, как английская. По энергии и плотской грубости саксонский гений не знал себе равных. А теперь, после долгого господства протестантизма, эта английская литература дожила до того, что уже не может терпеть на сцене внебрачного ребенка или неверную жену. Вольный гений Шекспира, великолепная плотскость Бена Джонсона выродились в тошнотворно посредственные романы, в вялые мелодрамы, от которых отказались бы самые захолустные театрики наших предместий.

Я прочел полсотни английских романов, написанных за последние годы. Все это ниже всякой критики. Я имею в виду романы, подписанные модными именами. Не сомневаюсь, что авторы наших романов-фельетонов, от которых мы с презрением отворачиваемся, обладают более ярким воображением и большей широтой мысли. Двоеженство, потерянный и вновь найденный ребенок, страдания учительницы или какого-нибудь иного привлекательного существа – вот сюжеты, ставшие чуть ли не свято общеобязательными, – от них не уклоняется ни один английский романист. Это сказки каноника Шмидта, которые непомерно разбухли и предназначены для чтения в кругу семьи. Когда какой-нибудь писатель, на свою беду, выбивается из стандарта, его предают поруганию. К примеру, я недавно прочел «Цепь сатаны» – роман, написанный г-ном Эдуардом Дженкинсом против английского пьянства; с точки зрения наблюдений и искусства это произведение весьма посредственное; достаточно, однако, того, что автор высказал несколько истин об английских пороках, и его осыпали бранью. После Диккенса здесь не появлялось ни одного сильного и своеобразного романиста. А сколько я мог бы сказать и о Диккенсе – писателе, который так трепетно и ярко воссоздавал внешние формы бытия, но был так беспомощен в анализе человека и в собирании человеческих документов.

Что до современного английского театра, то он, по общему мнению, влачит жалкое существование. За двумя-тремя исключениями, нам никогда не приходило в голову что бы то ни было заимствовать у этого театра; между тем Лондон в известном смысле живет переработкой наших пьес. Хуже всего, что театр там еще более кастрирован, чем роман. На сцене англичане уже не терпят ни малейшего сколько-нибудь серьезного анализа человека. Их интересует только пошлая мораль, только некая условная добропорядочность. Я уверен, что именно в этом причина той серости, которая захлестнула их драматургию. Они опустились до мелодрамы, они опустятся еще ниже, ибо достаточно запретить правду о человеке, чтобы убить литературу. Разве не удивительно и не печально, что английский гений, видевший в прошлые столетия расцвет самых ярких писательских темпераментов, теперь, вследствие определенного направления общественного развития, порождает лишь синие чулки, лишь оскопленных писателей, которые не стоят даже Понсона дю Терайля? И

это имеет место в такую пору, когда дух наблюдения и эксперимента толкает наше столетие к изучению и разрешению всех проблем.

Можно сказать, что перед нами последствия социального порядка, которые требуют слишком длительного изучения. Заметьте: господство условности в идеях и в характере литературных героев тем более удивительно, что английская публика требует натурализма в изображении внешнего мира. Нет более добросовестного и более дотошного натуралиста, чем Диккенс, когда он описывает и выводит на сцену какого-либо героя; но он просто отказывается проникать под кожу, до плоти. Поэтому в Лондоне изумительные декорации, хотя пьесы и остаются посредственными. Народ здесь практичный, рассудительный, он требует правды внешних аксессуаров, но злится, когда хотят рассечь человека. Добавлю, что в Англии философская мысль очень смелая, смелее, чем где бы то ни было, что позитивизм в ней ширится, что Дарвин опрокинул все прежние представления и открыл новый путь, по которому в настоящее время движется наука. Что означают эти противоречия? Ясно, что если английская литература топчется на месте и не способна перенести вторжение истины, значит, эволюция еще не коснулась ее, значит, существуют социальные помехи, которые должны будут исчезнуть, чтобы роман и театр, в свою очередь, расширили и рамки за счет наблюдения и анализа.

К этому я и хотел прийти: нам не следует принимать близко к сердцу мнения, выраженные английской публикой по поводу произведений нашей драматургии. К счастью, литературная среда в Париже не та, что в Лондоне. Англичане не поняли Мюссе, они сочли г-на Дюма слишком правдивым, – эти факты интересны для нас лишь постольку, поскольку информируют о литературной обстановке у наших соседей. Мы с ними стоим на слишком различных позициях. Мы никогда не согласимся с осуждением книги за то, что ее героиня – неверная жена, а не двоемужница. В этих условиях нам следует лишь поблагодарить англичан за теплый прием, оказанный нашим артистам; но ни в малейшей мере нам не приходится рассчитывать на то, чтобы воспользоваться их суждениями о наших пьесах. Исходные точки слишком различны, мы не можем понять друг друга.

Вот что я хотел сказать, – тем более что один из наших критиков недавно заявил, что ему доставила большое удовольствие статья в «Таймс» против натурализма. Автора статьи из «Таймс» следует просто отослать к Шекспиру или рекомендовать ему «Вольпоне» Бена Джонсона. Пусть лондонская публика сохраняет свою приверженность к нашему классическому театру или к нашему романтическому театру, – она не может понять наш современный репертуар в силу своего воспитания и из-за английской социальной среды. Но это не причина, чтобы наши критики радовались шуткам «Таймс» над литературным движением, составляющим нашу славу со времен Дидро.

Что же касается автора из «Таймс», то советую ему обдумать следующую мысль: побочные дети Шекспира не имеют права насмехаться над законными сыновьями Бальзака.

Список литературы

Елизарова М. Бальзак. М.: Гослитиздат, 1951. 96 с.

Зарубежная литература 1000–2000. М.: Высшая школа, 2001. 335 с.

Лану А. Здравствуйте, Эмиль Золя! М.: Прогресс, 1966. 509 с.

Реизов Б.Г. Бальзак. М.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1960. 231 с.

Реизов Б.Г. Французский роман XIX в. М.: Высшая школа, 1977. 304 с.

Вопросы для самоконтроля

1. Как О. де Бальзак оценивает роман Ж. Санд «Индиана» и почему?
2. Определите всех возможных «адресатов» «Письма французским писателям XIX в.».
3. В чем состоят основные сложности, с которыми, по Бальзаку, сталкиваются писатели – его современники?
4. Как, по мнению Бальзака, можно создать благоприятную атмосферу для развития таланта?
5. Чье суждение о произведении, согласно Э. Золя, важнее – критики или публики?
6. Чем музыка отличается от литературы согласно статье «Критика и публика»?
7. Почему провинциальная публика – «самая придирчивая»?
8. В чем, по Э. Золя, различаются английский и французский театр?

Оскар Уайльд – критик

Творческое наследие писателя и критика Оскара Уайльда (1854–1990) составляют единственный роман, рассказы, стихотворения, пьесы, а также эссе и афоризмы. С одной стороны, можно четко разделить художественное и критическое творчество писателя, с другой – они тесно взаимосвязаны. Так, манифестом эстетизма называют предисловие к роману «Портрет Дориана Грея», написанное в форме афоризмов, да и сам роман.

Уайльда считают главой английского эстетизма и декаданса, но он, в свою очередь, испытал влияние французского символизма и движения «искусства для искусства» (Т. Готье, С. Малларме). Уайльд не только вслед за романтиками противопоставил искусство и жизнь, художника в «башне из слоновой кости» и действительность, но и провозгласил под влиянием Ф. Ницше («Рождение трагедии из духа музыки») и У.Пейтера («Ренессанс») искусство, свободное от морали. Следуя античному и ренессансному идеалам, на первое место он поставил красоту и способность к ее восприятию (в чем проявилась его близость к импрессионизму). Придавая большое значение созданию новых форм, Уайльд во многом предвосхитил эстетику XX столетия (модерн и постмодерн). При этом он не только не отрицает классическое искусство, но защищает романтизм и реализм от критики «Калибанов» (Калибан – дикарь из пьесы Шекспира «Буря»), которые видят (или не видят) себя в зеркале искусства. Парадоксальная мысль Уайльда унаследовала беспощадную правдивость шекспировских шутов и амбивалентность «романтической иронии».

В данном пособии полностью приведено вышеупомянутое предисловие к роману «Портрет Дориана Грея» (1890) и выбраны небольшие отрывки из эссе «Упадок лжи» (1889) и «Критик как художник» (1890), в которых сконцентрировано его отношение к искусству и критике. Оба эссе написаны в форме диалогов, восходящих к Платону: один персонаж задает тему, часто в виде вопросов, а другой, отвечая на них, излагает эстетические взгляды автора.

© Бочкарева Н.С., 2018

Портрет Дориана Грея (пер. с англ. М. Абкиной)

Предисловие

(Тексты О. Уайльда цитируются по изданию: Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. / пер. с англ. М.: Республика, 1993).

Художник – тот, кто создает прекрасное.

Раскрыть людям себя и скрыть художника – вот к чему стремится искусство.

Критик – это тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление от прекрасного.

Высшая, как и низшая, форма критики – один из видов автобиографии.

Те, кто в прекрасном находят дурное, – люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, – люди культурные. Они не безнадежны.

Но избранник – тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту.

Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все.

Ненависть девятнадцатого века к Реализму – это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале.

Ненависть девятнадцатого века к Романтизму – это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения.

Для художника нравственная жизнь человека – лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства в совершенном применении несовершенных средств.

Художник не стремится что-то доказывать. Доказать можно даже неоспоримые истины.

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля.

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все.

Мысль и Слово для художника – средства Искусства.

Порок и Добродетель – материал для его творчества.

Если говорить о форме, – прообразом всех искусств является искусство музыканта. Если говорить о чувстве – искусство актера.

Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск.

И кто раскрывает символ, идет на риск.

В сущности, Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь.

Если произведение искусства вызывает споры, – значит, в нем есть нечто новое, сложное и значительное.

Пусть критики расходятся во мнениях, – художник остается верен себе.

Можно простить человеку, который делает нечто полезное, если только он этим не восторгается. Тому же, кто создает бесполезное, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению.

Всякое искусство совершенно бесполезно.

Вопросы для самоконтроля

1. Какие афоризмы писателя отражают теорию эстетизма? Поясните свой выбор.

2. Приведите пример парадоксальности мышления критика и писателя.

3. Какие высказывания актуальны для современной литературы и критики?

4. Подтверждает или опровергает сам роман «Портрет Дориана Грея» теоретические установки автора?

Упадок лжи (пер. с англ. А.Зверева)

…Сайрил. Ну, тогда нам надо приниматься за дело безотлагательно. Но, чтобы избежать ошибок, не могли бы вы вкратце изложить основания новой эстетики.

Вивиэн. Вкратце они таковы. Искусство не выражает ничего, кроме самого себя. Оно обладает независимой жизнью, как обладает ею Мысль; оно движется вперед исключительно по проложенному им самим маршруту. Оно не обязано становиться реалистичным, когда настал век реализма, как и проникаться религиозностью в эпохи веры. Вовсе не являясь порождением своего времени, оно чаще всего находится в прямом конфликте с ним, и единственная история, которая им для нас запечатлена, – это история его собственного развития. Иногда оно возвращается к тому, что им уже пройдено, возрождает древние свои формы, как произошло в позднем греческом искусстве с его пристрастием к архаике или в современном нам прерафаэлитском движении. А случается, оно далеко обгоняет свое время, и понадобится целое столетие, прежде чем поймут созидаемое сегодня, научатся это воспринимать и ценить. Но никогда искусство не отражает свой век. Огромная ошибка всех историков состоит в том, что они идут от искусства той или иной эпохи к самой эпохе.

А вот второе важнейшее положение. Все скверное искусство обязано своим существованием попыткам вернуться к Жизни и Природе, мысля их в качестве идеала. Жизнь и Природа могут порою служить Искусству сырым материалом, однако прежде, чем они станут пригодны для Искусства, необходимо их претворить в согласии с его законами условности. Как только Искусство утрачивает свой принцип воображения, оно утрачивает все. Реализм в качестве художественного принципа полностью несостоятелен; каждый художник должен избегать двух опасностей – стремления к современности формы и стремления к современности содержания. Для нас, живущих в девятнадцатом столетии, достойным предметом искусства может стать любой век, кроме нашего собственного. Прекрасно только то, что не имеет к нам непосредственного касательства. Иначе говоря – не откажу себе в удовольствии себя процитировать, — именно по той причине, что Гекуба нам ничто, ее горести составляют столь благодарный материал для трагедии. К тому же лишь

современному суждено стать старомодным. Золя старательно создает панораму Второй империи. Но кому теперь интересна Вторая империя? Она уже устарела. Жизнь движется быстрее Реализма, однако Романтизм всегда остается впереди Жизни.

Третий пункт сводится к тому, что Жизнь подражает Искусству гораздо более, нежели Искусство подражает Жизни. Это не только следствие присущего Жизни подражательного инстинкта, но и того, что осознанным стремлением Жизни является поиск выражения, а Искусство предоставляет ей различные превосходные формы, в которые может излиться ее энергия. Никто прежде не высказывал подобных мыслей, однако они чрезвычайно плодотворны и позволяют всю историю Искусства увидеть в новом свете.

Отсюда по логике вещей следует, что и Природа подражает Искусству. Она способна продемонстрировать лишь те эффекты, которые нам уже знакомы благодаря поэзии или живописи. Вот в чем секрет очарования Природы, равно как тайна ее изъянов.

Последнее же положение таково: Ложь, умение рассказывать прекрасные истории, каких никогда не случалось, составляет истинную цель Искусства. Впрочем, об этом я, кажется, говорил достаточно подробно. А теперь пойдемте-ка на террасу, где возникнет «призраком павлин молочно-белый» и вечерняя звезда «сребром окрасит небосклон». В сумерки природа вызывает самые захватывающие ассоциации и становится не лишенной собственного шарма, хотя главное ее назначение, видимо, в том, чтобы иллюстрировать строки поэтов. Пойдемте, разговор наш и без того затянулся…

Вопросы для самоконтроля

1. Прокомментируйте четыре положения эстетической критики.
2. Как соотносится искусство с современной ему эпохой? С кем полемизирует Уайльд в первом положении?
3. Объясните полемику с теорией мимесиса в концепции эстетизма.
4. Как последнее положение соотносится с современной нарратологией и постмодернизмом?

Критик как художник (пер. с англ. А.Зверева)

…Джилберт. Да ведь Критика сама искусство. И как художественное творчество предполагает развитую критическую способность, без которой его, собственно, не существует, так и Критика является творчеством в самом высоком значении слова. По сути, Критика является и творческой, и независимой.

Эрнест. Независимой?

Джилберт. Да, независимой. Требовать от Критики какого-то низменного подражания или сходства справедливо ничуть не больше, чем требовать этого от поэзии или ваяния. По отношению к рассматриваемому им произведению искусства критик оказывается в той же ситуации, что и художник по отношению к зримому миру форм и красок или незримому миру страстей и мыслей. Для того чтобы сделать свое искусство совершенным, критику даже нет нужды отыскивать наиболее плодотворный материал. Все сгодится для его целей. И подобно тому, как из чувственности и нечистоплотности любовных увлечений неумной жены провинциального аптекаря, обитающего в скверном городишке Йонвиль-л'Аббэй под Руаном, Гюстав Флобер оказался способен создать классический роман, ставший шедевром стиля, так и настоящий критик, полагающий удовольствие в том, чтобы растрачивать свой дар наблюдательности на темы столь малозначительные, да и просто ничтожные, как отчетная выставка в Королевской академии за этот год и за любой другой или же стихи Льюиса Морриса, романы Онэ, пьесы Генри Артура Джонса, сможет создать произведение, безупречное по своей красоте, проницательности и тонкости ума. А почему бы и нет? Ничтожество неодолимо притягивает к себе всех, кто наделен блестящим интеллектом, а глупость — тот вид Bestia Triumphans, который всегда способен привлечь внимание мудрых, заставляя их покинуть свое обиталище. И много ли значит тема для художника столь творческого, каким является критик? Не меньше, но и не больше, чем она значит для романиста или для живописца. Он схож с ними в том, что умеет находить свои мотивы повсюду. Меру его сил покажет истолкование темы, потому что нет таких

тем, которые не таили бы в себе возможностей блеснуть проникновенностью и смелостью.

Эрнест. Так Критика – это и вправду творческий акт?

Джилберт. Отчего бы ей и не быть им? Критика тоже имеет дело с материалом, которому должна придать форму и новую, и восхитительную. Можно ли что-нибудь к этому добавить, определяя, например, поэзию? Я бы назвал критику творчеством внутри творчества. Великие художники от Гомера и Эсхила до Шекспира и Китса не выискивали свои темы в жизни, а обращались к мифам, легендам и преданиям – так и критик берет материал, который, так сказать, был для него очищен другим, уже добавившим сюда форму и цвет, рожденные воображением. Больше того, поскольку истинно высокая Критика представляет собой чистейшую форму личного впечатления, я бы даже сказал, что по-своему она является более творческой, чем творчество, – она ведь всего меньше связана какими-то установлениями, внешними по отношению к ней самой, и фактически сама служит собственным оправданием, являясь, как сказали бы греки, целью в самой себе и для самой себя. Уж во всяком случае, ей не приходится тащить на своих плечах бремя жизнеподобия. На нее не оказывают ни малейшего воздействия недостойные порывы к жизненно узнаваемому, все эти трусливые уступки требованиям оглядываться на то, что с докучной регулярностью чаще всего повторяется и в частной, и в общественной жизни. Литературный вымысел можно поверять реальностью. То, что исходит из души, поверять нечем.

Эрнест. Из души?

Джилберт. Конечно, из души. Вот что такое высокая Критика — это хроника жизни собственной души. Она увлекательнее, чем история, потому что занята одной собой. Она восхитительнее философии, ибо ее предмет не абстрактен, а конкретен и реален, а не расплывчат. Это единственная подлинная автобиография, рассказывающая не о событиях чьей-то жизни, а о заполнивших ее мыслях, не об обстоятельствах и поступках, являющихся плодом случайности или физической необходимости, а о том, что пережил дух и какие мечты родило воображение. Меня неизменно забавляет глупое тщеславие тех современных художников и писателей, которые чуть ли не всерьез полагают, будто главная обязан-

ность критика в том, чтобы разглагольствовать насчет их второсортных произведений. Самое лучшее, что обычно можно сказать о современном искусстве, сводится к тому, что оно чуть менее вульгарно, чем жизнь, а критик, отмеченный безупречным вкусом и безошибочным чувством утонченного, всегда предпочтет вглядываться в серебряное зеркало или изящно сотканное полотно, отворачиваясь от хаоса и безвкусицы окружающей жизни, – пусть зеркало почти стерлось, а полотно все в дырах. Его единственная цель в том, чтобы запечатлеть собственные импрессии. Это для него создаются картины, пишутся книги и обращается в скульптуру мрамор.

Вопросы для самоконтроля

1. Что сближает критика с романистом и живописцем? Приведите примеры.

2. Объясните следующие характеристики критики: «творчество внутри творчества», «чистейшая форма личного впечатления», «хроника жизни собственной души».

3. Какие общие положения об искусстве и критике сближают три приведенных отрывка?

Список литературы

Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. / пер. с англ. М.: Республика, 1993.

Генри Джеймс – критик

Американский писатель Генри Джеймс (1843–1916) своими открытиями в области повествовательной формы оказал влияние на литературу Старого и Нового Света. Следуя его идеям, представители американской «новой критики» развивали проблему «точки зрения» в литературе, а постструктуралисты с опорой на его произведения обосновывали понятие текста как тканого или вышитого полотна, «узора на ковре» (Дж.Х.Миллер).

Объемное творческое наследие писателя составили романы, повести и рассказы, а также пьесы, путевые очерки, статьи о литературе и искусстве. В полемике с английским критиком У.Безантом он опубликовал эссе «Искусство прозы» (1884), в котором изложил свои взгляды на задачи романиста и критика. Готовя собрание своих сочинений, Генри Джеймс написал вступительные статьи к каждому произведению. После смерти писателя их собрали в отдельную книгу «Искусство романа» (1934).

Долгое время живя в Европе, Генри Джеймс одним из первых познакомился с творчеством И.С. Тургенева и фактически открыл его для многих англоязычных писателей. Эссе о Тургеневе помогает нам не только посмотреть со стороны на творчество русского писателя, но и обнаружить эстетические взгляды самого Генри Джеймса. В хрестоматии эссе о Тургеневе приводится с сокращением биографии писателя и оценки его творчества Л.Н. Толстым.

© Бочкарева Н.С., 2018

Искусство прозы (1884) (пер. с англ. Н.А.Анастасьева)

(Текст цитируется по изданию: Джеймс Г. Искусство прозы / пер. с англ. Н. А. Анастасьева; Из предисловий к Собранию сочинений (1907–1909) / пер. с англ. Т. Морозовой // Писатели США о литературе: в 2 т. М.: Прогресс, 1972. Т.1. С. 127–144, 145–164.)

<…>

Форму, мне кажется, следует оценивать после того, как она состоялась: авторский выбор сделан, принципы его определились, и теперь мы можем прослеживать ходы и направления его мысли, судить о тоне и искать соответствия. Теперь, короче говоря, мы можем испытывать одно из самых больших удовольствий – мы можем оценивать качество, мастерство исполнения. Но само исполнение безраздельно принадлежит автору, это самая заветная его собственность, она же служит и мерой оценки. Преимущество, радость, а одновременно мучительная ответственность положения романиста состоит в том, что он как исполнитель не стеснен никакими границами в своих возможных экспериментах, попытках, открытиях, достижениях. Именно здесь он наиболее явно, шаг за шагом проявляет себя, подобно своему брату, держащему в руках кисть, о котором мы можем сказать, что он написал картину в манере, наилучшим образом им освоенной. Его манера – его тайна, которую, однако, вовсе не обязательно столь уж ревностно хранить. Он не может сделать ее общим достоянием, даже если бы и захотел; он затруднится научить этой тайне других.

<…>

Развитие способности к восприятию опыта, изучение тонкого процесса бытия и есть, с моей точки зрения, начало и конец искусства романиста.

<…>

Роман – живая материя, единая и движущая, как любой иной организм, и в ходе его развития будет обнаружена, я полагаю, взаимосвязь всех его частей. И боюсь, что критик, который попытается выделить в едином организме отдельные темы, проведет в высшей степени ложные демаркационные линии. Существует старое разграничение между рома-

ном характеров и романом событий, которое, должно быть, у серьезного автора вызовет только улыбку. Мне это противопоставление кажется столь же мало соответствующим действительности, сколь и другое, тоже весьма популярное, – между романом бытовым и романтическим. Есть только плохие романы и хорошие романы, и лишь в этом разграничении я усматриваю хоть какой-то смысл…<…>

Вопросы для самоконтроля

1. Что говорит Г.Джеймс о свободе творчества?
2. В чем он видит задачу критика?
3. Как он относится к жанровым разграничениям романа?

Иван Тургенев (1818–1883) (1896–1897) (пер. с англ. М.А.Шерешевской)

(Текст цитируется по изданию: Джеймс Г. Иван Тургенев (1818–1883) / пер. с англ. М.А. Шерешевской // Джеймс Г. Женский портрет. М.: Наука, 1982. С.524–530).

Пожалуй, вряд ли найдется другой иноземный писатель, который столь же естественно, как Тургенев, занял бы должное место в «Библиотеке для английских читателей», и дело здесь отнюдь не в том, что он согласился или хотя бы в мыслях имел согласиться угождать или приноравливаться к вкусам упомянутых читателей, поступаясь своей исключительной творческой независимостью; напротив, именно в силу исключительного своеобразия своего гения он еще при жизни завоевал признание иностранной публики. В этом отношении он занимает особое положение: более всего прочего освоил с ним западную публику как раз присущий ему русский дух.

<…>

Год за годом в течение тридцати лет Тургенев продолжал – с перерывами, с терпеливым упорством и выжиданиями – наносить твердой, наметанной рукой свои отчетливые узоры. Пожалуй, самая замечательная черта его искусства – лаконичность, идеал, от которого он никогда не

отступал (хотя, возможно, более всего к нему приближался в тех вещах, где был наименее краток). У него есть шедевры в несколько страниц, его самые совершенные вещи иной раз самые короткие. У Тургенева очень много небольших рассказов, эпизодов, словно выхваченных ножницами Атропы, но мы пока не располагаем их непосредственным переводом, довольствуясь французскими и немецкими, которые вместо оригинальных текстов (ведь у нас мало кто знает русский) служат источником того немногого, что публиковалось из них по-английски. Что до его романов и «Записок охотника», то благодаря миссис Гарнетт мы располагаем ее тургеневским девятитомником (1897). Мы затрагиваем здесь очень важную, в нашем мнении, черту писательской судьбы Тургенева – тот разительный факт, что он стал близок даже тем, кто лишен удовольствия читать его на родном языке, кто вообще не придает значения вопросу о языке. А между тем, не касаясь внешних особенностей его творений, невозможно, читая Тургенева, не придти к выводу, что в живом воплощении родного языка он, безусловно, принадлежит к тому замечательному типу писателей, творчество которых убеждает нас в важнейшей истине: у большого художника материал и форма едины, они – две нерасторжимые стороны той же медали; словом, Тургенев, – один из тех писателей, чей пример наносит сокрушительный удар давнишнему тупому заблуждению, будто содержание и стиль – и в общем эстетическом плане, и в отдельном художественном произведении – не связаны и существуют сами по себе. И, читая Тургенева на чужом ему языке, мы осознаем, что до нас не доходит звук его голоса, его интонации.

И тем не менее, перед нами Тургенев – об этом свидетельствует хотя бы то, что мы все же так остро ощущаем его неповторимое обаяние, что в обращенной к нам маске, пусть даже лишенной характерного выражения, так много красоты. Красота эта (коль скоро требуется дать ей определение) в умении поэтически изобразить будничное. В его поле зрения – мир характеров и чувств, мир отношений, выдвигаемых жизнью ежеминутно и повсеместно; но, как правило, он редко касается чудесного, творимого случайностью, – тех минут и мест, что лежат за пределами времени и пространства; его сфера – область страстей и побуждений, обычное, неизбежное, сокровенное – сокровенное счастье и горе. Ни од-

на из тем, которые он избирал, не кажется нам исчерпанной до конца, но при всем том он умеет вдохнуть в них жизнь изнутри, не прибегая к внешним ухищрениям, подобным пресловутым шипам под седлом лошадей, которыми прежде на римских карнавалах распаляли несчастных животных, заставляя нестись изо всех сил. Тургеневу нет надобности «пускать кровь» интригой; история, которую он рассказывает, ситуация, которую предлагает, разворачивается в полную силу как бы сама собой. Уже в первой его книге полностью раскрылось то, что я назвал бы лучшей стороной его дара – умение облекать высокой поэзией простейшие факты жизни. Эта атмосфера поэтического участия, насыщенная, так сказать, бессчетными отзвуками и толчками всеобщих потрясений и нужды, окутывает все, чем полнится его душа: ощущение предопределенности и бессмыслицы, чувство жалости и изумления, и красоты. Благожелательность, юмор, разнообразие, отличавшие «Записки охотника», тотчас заставили признать в их авторе наблюдателя, наделенного необъятным воображением. Эти качества, соединившись, окрашивают у него и большое и малое: и повествования о нищете, простодушии, набожности, долготерпении тогда еще крепостного крестьянина, и картины удивительной жизни природы – земли и неба, зимы и лета, полей и лесов, и описания старинных обычаев и суеверий или неожиданного появления какого-нибудь соседа помещика из местных чудаков, и рассказы о тайнах ему поверенных, о странных личностях и впечатлениях, извлеченных им из прошлого, осевших в его памяти, – словом, все, накопленное за долгое, тесное общение с людьми и природой во время упоенных скитаний с ружьем за дичью. Высокий, статный, необыкновенно сильный, Тургенев со своей любовью к охоте, или, может быть, скорее к тому вдохновению, которое в ней черпал, являл бы собой идеал великолепного охотника, если бы только этот образ не шел в разрез с его врожденной мягкостью и добротой, нередко сопровождающие могучее сложение и крепкие мышцы. По своему внешнему виду Тургенев скорее был образцом сильного человека в часы покоя: массивный, рослый, с голосом юношески звонким и улыбкой почти детской. И что совсем уже не вязалось с его объемистой фигурой – это его произведения, верх душевной тонкости, богатства воображения, прозорливости и лаконизма.

Если к трем уже упомянутым мною – в порядке их напечатания – романам добавить (так же во временной последовательности) еще «Рудин», «Отцы и дети», «Вешние воды» и «Новь», то будут названы краеугольные камни того крепкого памятника – с надежной основой и без единой щели, – который он воздвиг себе своим творчеством. Перечень его меньших по объему вещей слишком длинен, чтобы привести его здесь целиком, и поэтому я ограничусь лишь самыми примечательными: «Переписка», «Постоялый двор», «Бригадир», «Собака», «Жид», «Призраки», «Муму», «Три встречи», «Первая любовь», «Несчастная», «Ася», «Дневник лишнего человека», «История лейтенанта Ергунова», «Степной король Лир». Трудно сказать, какому из его романов принадлежит первое место. Одни отдают предпочтение «Дворянскому гнезду», другие – «Отцам и детям». Я более всего люблю его изящный роман «Накануне», хотя, признаюсь, изящество не обеспечивает ему превосходства в ряду столь же превосходных. Бесспорно, однако, что «Новь» – роман, опубликованный незадолго до смерти Тургенева, и самый его длинный – при всех своих достоинствах наименее совершенный.

Главное в этих произведениях характеры – характеры, предельно выраженные и до конца выявленные. Глубокое понимание человеческого характера всегда было путеводной нитью Тургенева – художника; аттестуя его, довольно сказать, что для него многогранность любого характера уже достаточна для создания драмы. Он как никто умеет подробно разглядеть, а потом иронически и в то же время благожелательно изобразить человеческую личность. Тургенев видит ее в мельчайших проявлениях и изгибах, со всеми наследственными чертами, с ее слабостью и силой, уродством и красотой, чудачеством и прелестью, и притом – что весьма существенно – видит в общем течении жизни, ввергнутой в обыденные отношения и связи, то барахтающейся на поверхности, то погружающейся на дно, – песчинку, уносимую потоком бытия. Это-то и придает ему, с его спокойной повествовательной манерой, необычайную широту, уберегая его редкостный дар обстоятельного описания от жесткости и сухости, от опасности впасть в карикатуру. Он понимает так много, что остается лишь удивляться, как ему удается что-либо выразить; при этом, выражая, он всегда только рисует, поясняет наглядными

примерами, все показывает, ничего не объясняя и не морализируя. В нем столько человеколюбия, что остается лишь дивиться, как он умудряется владеть материалом, столько жалости, всепроникающей и всеохватывающей, что остается лишь дивиться, как он не утрачивает своей любознательности. Он неизменно поэтичен, и, тем не менее, реальность просвечивает сквозь поэзию, не утрачивая ни единой своей морщинки. Он как никто отмечен печатью прирожденного романиста, что прежде всего проявляется в безусловном признании свободы и жизнеспособности, даже если угодно, суверенности тех существ, которые он же и создал, и никогда не пользуется дешевым приемом других авторов беспрестанно истолковывать своих героев, то порицая их, то восхваляя, и забегая вперед, заранее внушая те чувства и суждения, какие читателю – пусть даже не очень искушенному – лучше бы обрести самому. И все же тургеневская система, так сказать, сторонних и детальных описаний позволяет увидеть глубины, каких не показать более откровенному моралисту.

Однако утверждая, что Тургенев необычайно щедр на изображение характеров, я должен тут же оговориться: понятие «характер» никоим образом не является у него, как у нас на Западе, синонимом решительности и преуспеяния. Его персонажи – люди, занятые собой и почти беспомощные в своей обособленности, и совершенство, с которым их изображает Тургенев, достигается, как мне кажется, главным образом, показом того, чего они, ради успеха дела, как раз и не делают. Самый наболевший для Тургенева вопрос – это вопрос об отсутствии воли; он постоянно к нему возвращается, живописуя горестные фигуры своих соотечественников, слишком часто, по-видимому, страдающих этим недугом. Он дает нам понять, что наблюдал крушение воли бессчетное число раз, и трагедии, которые он описывает, что чаще всего трагедии отчаянных, но бесплодных усилий, неизбежного отречения и отказа от надежд. Но если мужчины, по большей части, страдают отсутствием воли, то женщины наделены ею с избытком; представительницы сего пола, населяющие страницы его романов, отличаются поразительной силой духа в добавление к другим, в каждом случае иным, превосходным качествам. Это относится к такому числу женских образов у Тургенева – молодых женщин и девушек, в особенности «главных героинь», – что они, благо-

даря нравственной своей красоте и тончайшему устройству души, составляют одну из самых замечательных групп среди женских образов, созданных современной литературой. Они – героини в прямом смысле слова, притом героизм их неприметен и чужд всякой рисовки; пожалуй, только они одни и обладают способностью принимать решения и действовать. Елена, Лиза, Татьяна, Джемма, Марианна – я называю их имена и вызываю в памяти их образы, но на каждом в отдельности за недостатком места, увы, не могу остановиться. Написанные тончайшими и нежнейшими мазками, они исполнены подлинной жизни; именно с помощью этого художественного метода Тургенев во всех своих произведениях убеждает нас и побеждает.

Сам он считал своей слабой стороной чрезмерное увлечение подробностями и отсутствие дара композиции – дара, без которого невозможно добиться цельности впечатления. Но какой другой писатель умел точнее выразить и шире охватить окружающую его действительность, кто еще отличался такой достоверностью, полностью вытекавшей из содержания, из самой идеи произведения! Более того, идея эта, это содержание – искра, высеченная трением жизненных явлений, – неизменно возбуждает к себе интерес, словно не распечатанная еще телеграмма. Его редкостная свобода – при необыкновенной тонкости – в подходе к «внутреннему» миру, миру нашего сокровеннейшего сознания, обладает некой особенностью, которую я, коротко говоря, определил бы и восславил как высокую объективность; именно благодаря этой особенности Тургенева приемы, употребляемые многими и многими его соперниками, кажутся нам грубыми, а предлагаемые ими темы пошлыми.

Список литературы

Джеймс Г. Иван Тургенев (1818–1883) / пер. с англ. М.А.Шерешевской // Джеймс Г. Женский портрет. М.: Наука, 1982. С.524–530.

Джеймс Г. Иван Тургенев / пер. с англ. В.Бернацкой // Писатели Англии о литературе. М.: Прогресс, 1981. С.191–196.

Джеймс Г. Искусство прозы / пер. с англ. Н.А.Анастасьева // Писатели США о литературе: в 2 т. М.: Прогресс, 1972. Т.1. С. 127–144, 145–164.

Миллер Дж.Х. Узор ковра / пер. с англ. И.В.Кабановой // Современная литературная теория. М.: Флинта, Наука, 2004. С.92–109.

Вопросы для самоконтроля

1. Какие черты поэтики И.С.Тургенева особенно ценит Г.Джеймс?
2. Как решает Г.Джеймс проблему соотношения содержания и формы в художественном произведении?
3. Как соединяются в эстетике Тургенева и Джеймса наблюдательность и воображение?
4. Из каких элементов складывается литературный портрет Тургенева (личность, произведения, поэтика)?
5. Проблема характера в эстетике Тургенева и Джеймса.

Новая критика. Томас Стернз Элиот

Англо-американская школа новой критики (иначе называемая англо-американским структурализмом) возникла в начале XX в. как альтернатива «позитивистским» критическим школам, в рамках которых литературное произведение рассматривалось как отражение эпохи, различных экономических, социальных и культурных феноменов. Новая критика связана с «возвращением поэтики» (определение О. Н. Турышевой [Турышева 2013: 27]). Со школой новой критики связывают имена Дж. Рэнсома (он считается автором термина «новая критика»), А. Ричардса, П. Брукса, Б. Лаббока, поэта Т.С. Элиота. Первые «новые критики» работали в журнале “The Fugitive”, и поэтому назывались «эскейпистами», или «фьюджистами» (т.е. «беглецами»). Таким образом, новая школа ассоциировалась с метафорой «бегства» от позитивистского литературоведения и буржуазной действительности в эстетическую, философскую (точнее, субъективно-идеалистическую) сферу. Литературное произведение рассматривается последователями новой критики как изолированно взятый текст, обладающий внутренней структурой. Другое важное для новой критики понятие – цельность литературного произведения и его восприятия. Сохранить эту цельность – главная задача критика. В этой связи новые критики обращают особое внимание на текст произведения: его формальные, лингвистические характеристики (в поэзии – ритм, рифма, метр, в прозе – точка зрения, частотность повторения определенных слов, способы выражения определенных понятий и пр.). В критических статьях новых критиков (в частности, Дж. Рэнсома) нередко упоминаются такие понятия, как «схема», «формула». Это обусловило и разработку одного из ключевых методов новой школы, активно применяемый до сегодняшнего дня многими представителями самых различных школ и направлений критики и литературоведения – «close reading» («пристальное чтение»).

© Бячкова В.А., 2018

В сфере интересов поэта и критика Т.С. Элиота (1888–1965) была не столько структура произведения, сколько цельность его восприятия. Литературное произведение – это феномен сознания, существующий изолированно от автора и зависящий не только от личности творца, но и от объективных законов существования самого искусства. Т.С. Элиот связывает эти законы с понятием литературной традиции. Поэт – это человек, способный к диалогу с традицией, к ее восприятию и постижению. Так, в своем труде «Традиция и литературный талант» (1917) Элиот создает теорию имперсональной поэзии, поэта-медиума, транслирующего национальную традицию.

Проблема соотношения традиции и таланта у Т.С. Элиота тесно связана с проблемой соотношения разумного, интеллектуального и эмоционального. Интеллектуальное начало соотносится с формальными характеристиками произведения и «объективным коррелятом» (закрепленным в традиции способом выражения определенных эмоций). Понятие объективного коррелята – одно из ключевых в статье Т.С. Элиота «Гамлет и его проблемы» (1919). Эмоциональное происходит из сферы личного авторского опыта. Наибольший эстетический эффект, согласно Т.С. Элиоту, достигается, если автор ограничивает свои эмоции, используя объективный коррелят эмоций. Чувствительность, таким образом, приобретает «унифицированный» характер, а гармония формы и содержания создают цельную (и оттого ценную) структуру произведения.

Гамлет и его проблемы

(Текст цитируется по изданию: Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев; М.: AirLand: Совершенство, 1997. С. 152–156)

Мало кто из критиков признавал, что главный вопрос в «Гамлете» – сама пьеса, а личность Гамлета – вопрос второстепенный. Образ Гамлета всегда таил в себе особую притягательность для опаснейшего типа критика: я говорю о критике, который по природе обладает творческим складом ума, но из-за недостатка творческой силы проявляет себя не в творчестве, а в критике. Часто критики подобного склада находят в Гамлете косвенное выражение своего собственного бытия художника. Таким по сознанию был Гете, сделавший из Гамлета Вертера, и такого же склада был Кольридж, представивший Гамлета Кольриджем. И ни один из этих авторов, писавших о Гамлете, похоже, не вспомнил, что первая их обязанность – разобраться в произведении искусства. Критика, подобная сочинениям Гете и Кольриджа о Гамлете, – превратнейшего свойства. Ибо благодаря бесспорной проницательности обоих критиков и той подмене, которую совершает их творческий талант, – подмене шекспировского Гамлета своим, – они заставляют нас чуть ли не поверить в их заблуждения. Нам остается радоваться, что эту пьесу не удостоил своим вниманием Уолтер Пейтер.

Недавно два исследователя – м-р Дж. М. Робертсон и профессор Штолль из Миннесотского университета – выпустили небольшие книжки, которые хороши тем, что переводят разговор в другое русло. М-р Штолль делает полезное дело, напоминая нам о трудах критиков XVII–XVIII веков и отмечая, что «они меньше знали о психологии, чем позднейшие исследователи, зато по духу они были ближе к искусству Шекспира; и поскольку они настаивали скорее на значимости целого, нежели личности главного героя, то они, на свой старинный лад, оказывались ближе и к тайне драматического искусства».

Произведение искусства нельзя истолковать как таковое, – в этом смысле в нем нечего пояснять; его можно лишь подвергнуть критической оценке в соответствии с определенными критериями, в сравнении с другими произведениями искусства.

Что же касается «истолкования», то здесь главная задача – представить нужные исторические сведения, которые скорее всего неизвестны читателю. М-р Робертсон указывает, очень кстати, что неудача критиков с интерпретацией «Гамлета» объяснялась тем, что они игнорировали очевидное: «Гамлет» – это напластование, он представляет собой усилия нескольких драматургов, каждый из которых перерабатывал по-своему созданное предшественниками. Шекспировский «Гамлет» предстал бы перед нами совсем в другом свете, если бы мы перестали рассматривать его сюжет как замысел одного Шекспира и воспринимали как позднее наложение на гораздо более грубую основу, которая чувствуется даже в окончательном варианте.

Нам известно о существовании более ранней пьесы Томаса Кида, этого необыкновенно одаренного драматурга и, может быть, поэта, который, по всей вероятности, был автором двух таких несхожих пьес, как «Испанская трагедия» и «Арден из Февершема». О том, что это была за пьеса, мы можем догадаться по трем источникам: по самой «Испанской трагедии», по рассказу Бельфоре, очевидно, послужившему основой для «Гамлета» Кида, а также по той версии, что исполнялась в Германии во времени Шекспира и которая носит явный отпечаток того, что она была переделана из более ранней, но никак не поздней пьесы. Из этих трех источников ясно, что мотивом ранней пьесы была просто месть; то, что Гамлет медлит с отмщением объяснялось, как и в «Испанской трагедии», единственно трудностью убить монарха, окруженного стражей; и «сумасшествие» Гамлета было инсценировано с целью избегнуть подозрений, и, надо сказать, инсценировано успешно. В окончательной же, шекспировской, версии дает о себе знать другой мотив, более важный, чем месть, и он явно «приглушает» последний. Гамлет медлит с отмщением, и это не объясняется необходимостью или расчетом, «сумасшествие» его производит обратный эффект: оно не убаюкивает, а, наоборот, возбуждает подозрение короля. Изменение, однако, произведено недостаточно полно, чтобы выглядеть убедительным. Кроме того, в пьесе встречаются словесные параллели, столь близкие к «Испанской трагедии», что сомнений не остается – местами Шекспир просто-напросто правил текст Кида. И наконец, есть сцены непонятные, ничем не обоснованные – с

Полонием и Лаэртом, Полонием и Рейнальдо, – эти сцены написаны не в стихотворной манере Кида и, уж конечно, не в стиле Шекспира. М-р Робертсон полагает, что в ранней пьесе Кида эти эпизоды были проработаны рукой кого-то другого, возможно Чэпмена, еще прежде, чем пьесы коснулся Шекспир. И он заключает весьма резонно, что ранняя пьеса Кида, подобно другим «трагедия мщения», делилась на две пятиактные части. Общий вывод исследования м-ра Робертсона, полагаем мы, бесспорен: шекспировский «Гамлет» в тех пределах, в каких он действительно принадлежит Шекспиру, – эта пьеса о воздействии вины матери на сына, и этот мотив Шекспиру не удалось органично наложить на «неподдающийся» материал ранней пьесы.

В том, что материал не поддался Шекспиру, не может быть никаких сомнений. Пьеса не только не шедевр – это безусловно художественная неудача драматурга. Ни одно его произведение так не озадачивает и не тревожит, как «Гамлет». Это самая длинная из его пьес и, возможно, стоившая ему самых тяжких творческих мук, – и все же он оставил в ней лишние и неувязанные сцены, которые можно было бы заметить и при самой поспешной правке. Налицо версификационная небрежность. Строки вроде этих:

Look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastern hill,

Но вот и утро, рыжий плащ накинув
Ступает по росе восточных гор.

(Перевод М. Лозинского)

принадлежат Шекспиру поры "Ромео и Джульетты". Строки же из V акта, 2-й сцены:

Sir, in my heart there was a kind of fighting
That would not let me sleep…
Up from my cabin,

My sea-gown scarf d about me, in the dark
Grop'd I to find out them; had my desire;
Finger'd their packet;

В моей душе как будто шла борьба,
Мешавшая мне спать…
Накинув мой бушлат,
Я вышел из каюты и в потемках
Стал пробираться к ним; я разыскал их,
Стащил у них письмо и воротился
К себе опять…

(Перевод М. Лозинского)

принадлежат зрелому Шекспиру. Нет чистоты художественной отделки, мысль автора местами не прояснена. Разумеется, мы правы, относя эту пьесу (наряду с другой, очень интересной пьесой, «неподатливой» по материалу и поразительной по версификации, – я имею в виду «Меру за меру») к периоду кризиса, за которым следуют первоклассные трагедии, достигая вершины в «Кориолане». Возможно, «Кориолан» не столь интересен, как «Гамлет», зато это бесспорно художественная удача Шекспира, равно как «Антоний и Клеопатра». И может быть, именно из-за того, что «Гамлет» казался загадочным, его считали произведением искусства, а не наоборот – испытывали к нему интерес, поскольку это настоящее произведение искусства. «Гамлет» – это Мона Лиза в литературе.

Причины неудачи с «Гамлетом» видны не сразу. М-р Робертсон, конечно, прав, считая, что главное настроение пьесы – чувство сына к виновной матери. Гамлет говорит, как человек, глубоко переживающий падение матери… Материнская вина – мало подходящая для трагедии тема, и все же этот мотив требовалось развить и усилить для того, чтобы дать ему психологическое обоснование, точнее, намек на таковое. Но это еще далеко не вся история. Дело не только в том, что Шекспир не может обыграть вину матери столь же убедительно, как обыгрывает он подоз-

рительность Отелло, страсть влюбленного Антония или гордость Кориолана. Под его пером тема вполне могла разрастись в трагедию, подобную названным, – продуманную, цельную, как бы высвеченную солнцем. Но «Гамлет», как и сонеты, полон чего-то такого, что драматург не мог вынести на свет, не мог продумать или обратить в искусство. И когда мы пытаемся назвать это чувство, то обнаруживаем, что, как и в сонетах, оно не поддается определению. Его не вычленишь в репликах персонажей; в самом деле, вчитавшись в два знаменитых монолога, мы видим, что по стиху это Шекспир, но по содержанию они вполне могли принадлежать кому-то другому, скажем, автору «Мести Бюсси д'Амбуаза» (судя по действию V, сцене 1). Мы обнаруживаем шекспировского «Гамлета» не столько в действии или в цитатах, которые можно подобрать, сколько в неповторимой интонации, которой, безусловно, нет в ранней пьесе.

Единственный способ выражения эмоции в художественной форме состоит в том, чтобы найти для нее «объективный коррелят», – другими словами, ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой да иного конкретного чувства. Формулой настолько точной, что стоит лишь дать внешние факты, должные вызвать переживание, как оно моментально возникает. Вчитайтесь в любую из удавшихся трагедий Шекспира – и вы найдете это точное соответствие. Вы увидите, что душевное состояние леди Макбет, бредущей во сне со свечой, мастерски передано через постепенное накапливание воображаемых эмоциональных впечатлений; слова Макбета в ответ на известие о смерти жены поражают нас: словно подготовленные всем ходом действия, они вырвались автоматически, замыкая собою цепь случившегося. Художественная «неизбежность» состоит в полном соответствии внешнего эмоциональному, – как раз то, чего нет в «Гамлете». Гамлетом владеет чувство, которое выразить невозможно, поскольку оно перекрывает факты в том виде, в каком они представлены. И отождествлять Гамлета с его создателем допустимо в том смысле, что тупик, в котором оказывается Гамлет из-за того, что не находит объективного подтверждения своим чувствам, является продолжением тупика, в который зашел его создатель, решая творческую проблему. Гамлет столкнулся с тем, что испытываемое им

чувство отвращения связано с матерью, но целиком это чувство мать не воплощает – оно и сильнее, и больше ее. Таким образом, он во власти чувства, которого не может понять, не может представить в земной оболочке, и поэтому оно продолжает отравлять жизнь и заставляет его медлить с отмщением. От этого чувства не избавиться никаким действием; и как бы Шекспир ни менял сюжет, Гамлет не проясняет для него сути дела. И надо заметить, что сама природа исходных данных этой проблемы исключает возможность найти объективное воплощение. Заострить преступность Гертруды значило бы дать основание для совершенно другого чувства Гамлета; именно от того, что ее характер столь нейтрален и незначителен, она и вызывает в нем чувство, которое воплотить не способна.

Мотив «безумия» Гамлета Шекспир взял готовым; в ранней трагедии то была лишь уловка, и, видимо, так она и воспринималась публикой до самого конца пьесы. Но у Шекспира это не сумасшествие и не притворство. Здесь легкомыслие Гамлета, его игра словами, повторение одной и той же фразы – не детали продуманного плана симуляции, а средство эмоциональной разрядки героя. В нем это буффонада чувства, которое не может найти выход в действии; в драматурге же это буффонада эмоции, которую он не может выразить средствами искусства. Неодолимое чувство беспричинного, чрезмерного восторга или ужаса знакомо каждому, кто обладает повышенной чувствительностью; без сомнения, это интересный случай для патологов. Такое часто случается в отрочестве; обыкновенный человек подавит в себе эти чувства или введет их в рамки приличий, стремясь приспособиться к деловому миру; художник же сохранит их благодаря своей способности заселять мир в соответствии со своими эмоциями. Гамлет Лафорга – такой подросток, а шекспировский Гамлет – нет, его этим не объяснишь и не оправдаешь. Нам остается признать, что Шекспир здесь попытался взяться за проблему, которая оказалась ему не по силам. Почему он вообще ею занялся – неразрешимая загадка; какой жизненный опыт заставил его попытаться выразить невыразимо ужасное, – этого мы никогда не узнаем. Нам не хватает множества фактов в его биографии, и, конечно, нам хотелось бы знать, читал ли он – и если читал, то когда: после или

одновременно и в связи с какими личными переживаниями – «Апологию Раймунда Сабундского» Монтеня. Нам хотелось бы знать, в конце концов, то непознаваемое, по нашей гипотезе, в жизни Шекспира, что указанным образом превосходило факты. Нам хотелось бы понять то, чего не понимал сам Шекспир.

Традиция и индивидуальный талант

(Текст цитируется по изданию: Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев; М.: AirLand: Совершенство, 1997. С. 156–166)

I

Английские литераторы редко поминают о традиции, они лишь время от времени сожалеют об ее отсутствии. Мы не пользуемся ни понятием «традиция», ни другим – «традиции»; в лучшем случае мы прибегаем к этому слову, чтобы сказать: поэт имярек «традиционен». В высказывании, не несущем осудительного смысла, слово это, кажется, встретишь не часто. Впрочем, и в таких высказываниях положительный оттенок расплывчат, и понимать их следует так, что данное произведение хорошо, поскольку оно является добротной археологической реконструкцией. Навряд ли слово «традиция» усладит английский слух, если нет в нем этой для всех удобной отсылки к успокоительной науке археологии.

Слова этого почти наверняка не найти в суждениях о писателях – живых и ушедших. У каждого племени, у каждой нации не только свой собственный творческий, но и свой критический склад, и вот об изъянах и ограниченности своих критических понятий каждый народ забывает еще больше, чем о недостатках присущих его творческому сознанию. По огромной критической литературе на французском языке мы знаем – или убеждены, что знаем, – каков метод или же дух критики у французов; и из этого мы (уж до того мы лишены способности ясного суждения) заключаем всего лишь, что французы «критичнее» нас, а то еще льстим себе тем, что они зато, дескать, более рассудочны. Возможно и так, только нам бы не мешало припомнить, что критика – дело столь же естественное, как дыхание, и уж мы никак не станем хуже, если будем в состоянии сформулировать происходящее в нас при чтении книги и определить переживание, ею вызываемое, если научимся подвергать критическому анализу собственный разум, погруженный в работу критического осмысления. Может быть, тогда среди прочего уяснится обычная наша склонность, воздавая хвалу поэту, главным образом отмечать то, чем он не похож на кого-нибудь другого. Эти стороны его творчества и произведения, в наибольшей мере их выражающие, мы тщимся выдать за индивидуальность нашего автора, за его особую сущность. Нам доставляет удовольствие уяснять отличие этого поэта от предшественников, и

уж особенно – от близких предшественников; мы стараемся отыскать нечто такое, что возможно выделить из общего ряда, и этим мы желаем насладиться. А ведь если бы мы восприняли его произведение без подобной предвзятости, нам стало бы ясно, что не только лучшее, но и самое индивидуальное в этом произведении открывается там, где вбего более непосредственно сказывается бессмертие поэтов давнего времени, литературных предков автора. Причем я веду речь не о произведениях, созданных в годы писательского отрочества, когда так легко поддаться различным книжным впечатлениям, а тех, что созданы в годы полной творческой зрелости.

Если бы единственной формой традиции, этого движения по цепочке, было следование по стопам поколения, непосредственно нам предшествовавшего, и слепая, робкая приверженность к им достигнутому, такой «традиции», вне сомнения, нужно было бы противодействовать. Немало перевидали мы этих мелких потоков, чей след быстро теряется в песке; новизна лучше подражания. Но традиция – понятие гораздо более широкое. Ее нельзя унаследовать, и, если она вам нужна, обрести ее можно лишь путем серьезных усилий. Она прежде всего предполагает чувство истории, можно сказать, почти незаменимое для каждого, кто желал бы остаться поэтом и после того, как ему исполнится двадцать пять лет; а чувство истории в свою очередь предполагает понимание той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто сознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее – вся литература собственной твоей страны существует единовременно и образует единовременный соразмерный ряд. Это чувство истории, являющееся чувством вневременного, равно как и текущего, – вневременного и текущего вместе, – оно-то и включает писателя в традицию. И вместе с тем оно дает писателю чрезвычайно отчетливое ощущение своего места во времени, своей современности.

Нет поэта, нет художника – какому бы искусству он ни служил, – чьи произведения раскрыли бы весь свой смысл, рассмотренные сами по себе. Значение художника, его оценка устанавливаются, если выяснить, как созданное им соотносится с творениями ушедших художников и поэтов. О нем нельзя судить изолированно; нужно – для контраста и для сравнения – судить о нем, сравнивая его с ушедшими. Для меня это

принцип не только истории литературы, но и художественной критики. Та связь, которой подчиняется и которую длит поэт, не односторонняя связь; когда создано новое художественное произведение, это событие единовременно затрагивает все произведения, которые ему предшествовали. Существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая изменяется с появлением нового (истинно нового) произведения искусства, добавляющегося к ним. Существующая соразмерность завершена до того, как в нее входит новое произведение, а чтобы соразмерность сохранилась с вторжением нового, весь существующий ряд должен быть, пусть лишь еле заметно, изменен; оттого по-новому выстраиваются соотношения, пропорции, значимость любого произведения в его связях с целым; это и есть гармония старого и нового. Тому, кто признает эту мысль об упорядоченности и соразмерности литературы Европы, английской литературы, не покажется нелепым и предположение, что прошлое точно так же видоизменяется под воздействием настоящего, как настоящее испытывает направляющее воздействие прошлого. А поэт, осознавший это, осознает и всю меру трудностей, перед ним возникающих, и меру своей ответственности.

В частности ему откроется то, что труд его должен быть оценен по критериям прошедших эпох. Подчеркиваю: оценен, а не насильно приведен в соответствие с ними – речь не о том, чтобы произведение было совершенно достойно произведений прошлого, или лучше, чем они, или хуже, и уж тем более речь не о том, чтобы прибегать к канонам критиков былого времени. Речь идет об оценке, о сопоставлении, которое выявляет достоинство двух произведений, соотнося их одно с другим. Просто подражать – это для творца нового произведения означает лишить себя всякой возможности руководствоваться старыми критериями искусства, ибо такое произведение не будет новым, а значит, и вообще не будет произведением искусства. И суть дела, точно говоря, не в том, что новое тем ценнее, чем больше согласуется оно с такими критериями; суть в том, что испытание этими критериями – это и есть испытание истинной ценности произведения, и оно, конечно, должно быть очень неспешным и тщательным: ведь никто из нас не является непререкаемым авторитетом, когда дело касается подобной согласованности с прошлым. Мы утверждаем, что данное произведение с ним в целом согласуется или что оно кажется произведением самобытным, во всяком случае вы> глядит

таковым, и способно с прошлым согласоваться, однако навряд ли удастся доказать правильность выбора именно этого произведения для подобной проверки.

Теперь постараемся уточнить, как соотносится творчество современного поэта с прошлым. Далее скажем, что он не должен воспринимать прошлое как аморфную массу, как безликую целостность. Однако он не вправе и воспринимать его в соответствии со своими личными пристрастиями, которые распространяются на каких-нибудь два-три образца. Не вправе мы ограничивать свое восприятие прошлого и каким-то одним, наиболее близким периодом. Первое просто недопустимо, второе оправданно и существенно, но лишь в юности художника, а третье – занятие приятное, привлекательное, однако же частное, не больше. Поэту необходимо очень четко представлять себе главное русло, которое, однако, не всегда самое заметное, не всегда получившее наибольшее признание. Художнику необходимо ясно осознать ту аксиому, что искусство не становится лучше с течением времени, однако его материал никогда не остается совершенно тем, что прежде. Ему необходимо уяснить, что сознание Европы – сознание собственной его страны, – сознание, которое со временем ему откроется во всей своей важности, что оно значительней, чем индивидуальное сознание его самого; это сознание меняющееся, а в ходе такого изменения ничто не оставляется на обочине как лишнее и ненужное, ничто не становится обветшалым, будь то Шекспир, или Гомер, или наскальные рисунки первобытных художников в пещере Мадлен. Ему необходимо запомнить, что подобное развитие – или же обогащение и уж несомненно усложнение – отнюдь не является, с точки зрения художника, неким усовершенствованием. Возможно, оно не выглядит усовершенствованием по крайней мере и на взгляд психолога не является таковым самоочевидно – в отличие от наших обычных представлений – и лишь в конечном счете основывается на растущей сложности развития экономического, промышленного. Впрочем, современное тем и отличается от прошлого, что оно осознает это прошлое с такой ясностью и в таких аспектах, какие самому прошлому оставались недоступными.

Кто-то сказал: «Писатели былых времен далеки от нас, потому что мы знаем бесконечно больше, чем знали они». Совершенно справедливо, только знаем-то мы как раз то, что создано ими.

Мне хорошо известно главное возражение против одного из существенных моментов моего понимания поэзии. Возражают, что это понимание требовало бы от поэта просто немыслимой эрудиции (или же угрожало бы педантизмом), а ведь во всяком пантеоне великих нетрудно отыскать сколько угодно поэтов, вовсе не отличавшихся подобной образованностью. Могут даже добавить, что чрезмерная ученость притупляет, деформирует поэтическое чувство. Однако же, настаивая на том, что поэту следует знать как можно больше и вместе с тем помнить о черте, за которой это знание способно отрицательно повлиять на его естественные восприимчивость и праздность, недопустимо смешивать знание и некую сумму сведений, обладающих практической ценностью, нужных, чтобы выдержать экзамен, или отличиться в светском разговоре, или проявить себя в каком-нибудь еще менее содержательном занятии. Есть люди, словно впитывающие в себя знание, и есть такие, кому приходится его добывать тяжким трудом. Шекспир из одного Плутарха извлек больше ценных познаний в области истории, чем большинство извлекло бы, проштудировав всю библиотеку Британского музея. Суть дела, однако, одна и та же: поэт должен вырабатывать и развивать в себе осознанное чувство прошлого и обогащать его на протяжении всего своего творчества.

И тогда постепенно он отказывается от самого себя, каков он в данную минуту, жертвуя этим во имя чего-то более значимого. Движение художника – это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности.

Остается дать определение этому процессу деперсонализации и охарактеризовать, как он связан с чувством традиции. Деперсонализация и позволяет говорить о том, что искусство приближается к науке. Поэтому справедлива аналогия, которая мне кажется поучительной: вспомните, что происходит, когда кусочек тщательно очищенной платины помещают в колбу, содержащую кислород и двуокись серы.

II

Истинная критика и подлинная оценка всегда исходят из мысли не об отдельном поэте, но о поэзии в целом, Если внимать путанным разглагольствованиям газетных рецензентов, потом на разные лады повторяемым публикой, в памяти останется множество имен поэтов, но если мы

не довольствуемся сведениями, которые можно найти в любом справочнике, а хотим понять, что есть поэзия, и насладиться тем или иным стихотворением, опереться нам почти не на что. Я пытался указать на важность связи между стихотворением того или иного поэта и стихами других поэтов и предложил понимание поэзии как живой целостности всего поэтического, что было создано во все времена. Другая сторона этой безличной теории поэзии определяется взаимоотношениями между стихотворением и его автором. Путем аналогии я дал понять, что зрелый поэт отличается от незрелого не тем, что более ценит всякие проявления «индивидуальности», и не тем, что этот поэт всегда более интересен и может «сказать больше», а тем, что сознание – это более тонкая и совершенная среда, в которой особые и очень разнообразные стремления легко вступают во всевозможные сочетания.

Я взял свою аналогию из области химического катализа. Когда упомянутые мною газы смешиваются в присутствии очищенной платины, возникает серная кислота. Это происходит лишь в том случае, когда присутствует платина, но полученная кислота не содержит в себе никаких следов платины и сама платина не подвергается никакому воздействию, оставаясь инертной, нейтральной и не изменяющейся. Сознание поэта – та же платиновая пластина. Оно может частично или полностью определяться его опытом как обычной личности, однако, чем совершеннее художник, тем строже разделены в нем человек, живущий и страдающий, подобно остальным, и сознание, которое творит; тем искуснее сознание будет усваивать и претворять переживания, являющиеся для него материалом.

Легко заметить, что опыты или же элементы, легко вступающие во взаимодействие, когда происходит катализ, носят двоякий характер: опыт – это эмоции и переживания. Воздействие произведения на человека, который его воспринимает, – процесс, по сути своей отличающийся от любого процесса, выходящего за сферу искусства. Создание искусства может определяться какой-то одной эмоцией или несколькими взаимосвязанными, и различные переживания, которые для автора таят в себе те или иные слова, фразы и образы, могут дополнить эту эмоцию, придав произведению завершенность. Но великая поэзия может быть создана и вовсе без непосредственного использования каких бы то ни было эмоций; создана лишь из переживаний. Песнь XV «Ада» (Брунетто

Латини) – это разработка эмоции, пробуждаемой ситуацией, о которой идет речь, однако воздействие, оставаясь уникальным, как это всегда бывает, когда перед нами явление искусства, достигается при помощи достаточно сложных подробностей и деталей. Последняя терцина содержит образ и переживание, сопряженное с этим образом, – оно «явилось само собой», оно не просто выросло из всего предшествующего, хотя наверняка оно таилось в глубинах сознания поэта, ожидая, когда возникнет нужное сочетание, чтобы пробиться наружу. Сознание поэта – поистине воспринимающее устройство, которое улавливает и хранит бесчисленные переживания, слова, фразы, образы, остающиеся в нем до той поры, пока частности, способные соединиться, создавая новую целостность, не окажутся совмещенными в нужной последовательности.

Если сопоставить несколько образцов величайшей поэзии, нетрудно будет убедиться, насколько многообразны типы подобных сочетаний и насколько бездейственен критерий «содержательной значимости», носящий характер наполовину этический, а не художественный. Ибо дело не в «значимости», не в интенсивности эмоций и отдельных компонентов, а в интенсивности художественного процесса – если можно так выразиться, в степени давления, под которым происходит слияние таких компонентов. Сцена Паоло и Франчески подчинена определенного рода эмоции, однако интенсивность поэзии в этой сцене – нечто совсем иное, чем любая интенсивность, которую мог бы приобрести этот эпизод в реальности. Впрочем, по интенсивности сцена не превосходит Песнь XXVI, о странствиях Одиссея, – а ведь эта Песнь не зависит прямо от какой-либо эмоции. Искусство способно передавать эмоции самыми различными способами: убийство Агамемнона, агония Отелло, несомненно, достигают в своем художественном воздействии большего приближения к реальным событиям, нежели сцены Данте. В «Агамемноне» выраженная поэтом эмоция близка тому, что чувствует непосредственный наблюдатель, а в «Отелло» – эмоции самого героя. Но между искусством и претворенным в нем событием всегда остается коренное различие; то сочетание эмоций, которое дает нам ощутить убийство Агамемнона, быть может, не менее сложно, чем сочетание, позволяющее пережить странствия Одиссея. И там, и здесь мы имеем дело с определенным слиянием элементов. Ода Китса заключает в себе совокупность переживаний, непосредственно никак не связанных с соловьем, которому она посвящена,

но эти переживания стали целостностью при посредничестве соловья – отчасти из-за звучности самого его названия, отчасти из-за установившейся за ним славы певца.

Та точка зрения, которую я пытаюсь опровергнуть, возможно, связана с метафизической теорией субстанционального единства души; моя мысль в том, что поэт не выражает некую «личность», но служит своего рода медиумом, являясь лишь средой, а не индивидуальностью, в которой впечатления и опыт реальной жизни сочетаются в причудливых и неожиданных комбинациях. Такие впечатления и такой опыт, для личности в ее обычном бытии очень важные, могут никак не отразиться в поэзии, а тот опыт, который становится важен в поэзии, может играть лишь самую ничтожную роль в обыденной жизни поэта как индивидуальности.

В свете этих размышлений – простых или неясных – может привлечь к себе внимание следующий отрывок, не слишком заметный и потому способный пробудить свежее восприятие:

И мнится мне, я проклял бы себя
За поклоненье этой красоте, хоть будет
Нежданным мщение за смерть ее.
Не для тебя ль свой нежный труд свершает
Червь, ткущий шелковую нить? Не для тебя ль
Вельможа нищим стать готов за миг победы жалкой –
Причудливый, и сладостный, и малый?
А от чего вон тот, другой, дорогу оскверняет,
Оставивши судье решать, какая казнь,
И, всадников собрав, пускается в разбой,
Их доблесть распаляя – для тебя?..

Этот отрывок (что особенно ясно, если знать контекст) содержит в себе сочетание эмоций позитивных и негативных: чрезвычайно сильное влечение к красоте и столь же сильное влечение к недостойному, к тому, что противоположно красоте и уничтожает ее. Такого рода равновесие контрастирующих эмоций предполагается самой драматической ситуацией, вызвавшей весь этот монолог, однако сама по себе ситуация не становится достаточным объяснением. Перед нами, так сказать, струк-

турно организованная эмоция, как и подобает в драме. Но. суть впечатления, его доминирующая тональность определяется тем, что самые разнообразные меняющиеся переживания, связанные, пусть далеко не очевидным образом, с данной эмоцией, пришли с нею в сочетание, создав новую художественную эмоцию.

Поэт примечателен и интересен отнюдь не личными своими эмоциями, вызванными частными событиями его жизни. Такие эмоции могут быть простоватыми, грубыми, плоскими. Эмоции, выраженные в его поэзии, – вещь очень сложная, только это совсем не то же самое, что сложность или необычность жизненных эмоций у людей определенного типа. Поэзии подчас присуще эксцентрическое и ошибочное стремление отыскать и выразить какие-то необычные человеческие эмоции; подобное искание новизны на ложных путях увенчивается лишь открытием разного рода отклонений от нормы. Дело поэта не обнаруживать новые эмоции, но передавать самые обычные, претворяя их в поэзию и при этом выражая переживания, вовсе не свойственные данной эмоции в действительной жизни. И то, чего не испытал он сам, доступно ему ничуть не меньше, чем очень хорошо известное из непосредственного опыта. Тем самым мы должны признать неточность известной мысли о «спокойном воспоминании пережитых эмоций» как сущности поэзии. Потому что поэзия – это не эмоции, не воспоминания, не спокойствие, если только в последнее понятие не вложить смысл, весьма далекий от обычного. Поэзия – это концентрация и то новое, что возникает из концентрации чрезвычайно разнообразного опыта, который практичная и активная личность, пожалуй, вовсе опытом и не признает; это концентрация, возникающая не по прихоти и не по воле сознания. Опыт, который мы имеем в виду, не «вспоминается», а воссоздается в атмосфере, которая «спокойна» лишь в том смысле, что событие воспринято пассивной стороной. Разумеется, это далеко не все. Поэтический акт включает в себя и много осознанного, продуманного. Как правило, бессознательно творит лишь плохой поэт, которому следовало бы писать осознанно там, где он действует по наитию, и наоборот. И в том и в другом случае он усиливает в своем творчестве момент «индивидуального». Поэзия – это не простор для эмоции, а бегство от эмоции и это не выражение личного, а бегство от личного. Впрочем, лишь те, кто обладает и собственной личностью, и эмоциями, поймут, что это такое – хотеть от них освободиться.

III

Автор этого очерка стремится удержать себя на этой границе, за которой начинаются метафизика и мистицизм, и удовлетворяется практическими соображениями, которые могут пригодиться людям, всерьез интересующимся поэзией. Перенести основной интерес с отдельного поэта на поэзию в целом – стремление похвальное: оно поможет более справедливой оценке современной поэзии, как замечательной, так и ничтожной. Есть немало людей, ценящих в стихах искренность выраженного чувства, и гораздо меньше таких, кто способен подметить чисто стиховые достоинства. Но лишь очень редко умеют выделять стихи, несущие в себе некоторую значительную эмоцию, чье бытие заключено в самом стихотворении, а не в частной истории его автора. Эмоции, выраженные искусством, безличны. А достичь этой безличности поэт не может, если полностью не подчинит самого себя создаваемому им произведению. И он навряд ли узнает, чего необходимо достичь в произведении, если живет лишь собственно сегодняшним, а не сегодняшним моментом прошлого, осознавая не то, что умерло, а то, что продолжает жить.

Список литературы

Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 5–38.

Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения. М.: Флинта, 2013. 175 с.

Цурганова Е.А. «Новая критика» романа. Основные категории и их создатели // Литература США. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. С. 78–102.

Цурганова Е.А. История возникновения и основные идеи «неокритической школы» в США. // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественный текст и контекст реальности. М.: Наука, 1977. С. 112–147.

Элиот Т.С. Назначение поэзии. Киев; М.: AirLand: Совершенство, 1997. 350 с.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем, по Т.С. Элиоту, состоит главная ошибка критиков, ранее анализировавших пьесу «Гамлет» и почему критики ее допускали?
2. Что Элиот понимает под «истолкованием» художественного произведения?
3. Что такое «объективный коррелят»?
4. Как Т.С. Элиот оценивает шекспировского «Гамлета» и почему?
5. В чем, по Т.С. Элиоту, состоит проблема термина «традиция» и как он предлагает эту проблему разрешить?
6. Что первично – традиция или индивидуальный талант?
7. Насколько важно понимание традиции для критика?
8. Как индивидуальный талант связан с традицией?

Фрэнк Реймонд Ливис (1895–1978). Социокультурная критика

Ф.Р.Ливис – один из самых известных английских литературных критиков XX в. Он считается основоположником современного системного подхода к истории английской литературы, требующего анализа литературных тенденций и явлений в их исторической перспективе и с учетом их преемственности. Именно в этой научно-исследовательской парадигме Ливис создавал свои работы по истории ряда периодов развития английской литературы, по творчеству некоторых крупных фигур английского национального литературного процесса. Ливис известен также как критик и исследователь, который дал первое системное осмысление ряда существенных явлений в английской модернистской поэзии и как создатель социокультурного направления в английской литературной критике. Это направление, в свою очередь, дало толчок развитию знаменитой в западной гуманитарной науке второй половины прошлого века школы – «культурным штудиям» (*cultural studies*). Главной мыслью социокультурной критики была идея о том, что своеобразие любой литературной эпохи, как и творчества тех, кому довелось жить в эту эпоху, определяется ее социокультурными особенностями, идеями, представлениями, мировоззренческими установками (доминантами) времени. При этом Ф.Р.Ливис жестко не увязывал культуру с цивилизацией; более того, многие аспекты цивилизации XX в. он оценивал более чем критически. Он особенно протестовал против «машинной цивилизации» XX в., на его взгляд, враждебной духовности и истинному гуманизму. Не идеализируя прошлые эпохи, но полагая память о них неким духовным стимулом, Ливис считал, что именно литература, черпавшая силы у народной культуры, является зароком здоровья всякой нации. Поскольку в XX в. литературная культура ознаменована упадком, связанном прежде всего с социальными «болезнями» времени, одной из существенных возможностей «выздоровления» нации является, по Ливису, художественная лите-

© Проскурнин Б.М., 2018

ратура, а если быть более точным – возобновление, как полагал критик, прерванной в начале XX столетия «великой традиции» реалистического письма в литературе.

Многие годы жизни Ф.Р.Ливиса связаны с Кембриджским университетом, в котором он с перерывами преподавал английскую литературу с 1924 по 1962 гг. В годы преподавания в Кембридже Ливис издавал самый влиятельный литературно-критический журнал Англии того времени – «Скрутини» (*Scrutiny)*, первый выпуск которого увидел свет в 1932 г., а последний – в 1953 г. и благодаря которому родился знаменитый теперь принцип изучения и преподавания литературы, получивший название «пристальное чтение» (*close reading*), творчески соединенный Ливисом с его социокультурными штудиями. По справедливому замечанию ведущего современного английского литературоведа-неомарксиста Терри Иглтона, во многом благодаря Ливису, пришедшему «к английской литературе от истории» [Иглтон 2010: 52], и его методу «тщательного чтения, с одной стороны, литературоведы стали особо интересоваться «творческим употреблением языка» тем или иным писателем, а с другой – активно проявлять интерес к «социологии литературы [Иглтон 2010: 53]; не случайно Т.Иглтон пишет: «Изучать английскую литературу в Кембридже в конце 20-х и 30-х годах значило быть причастным к острой полемике с самыми тривиальными чертами индустриального капитализма» [Иглтон 2010: 54]. Благодаря «Скрутини», Ливису и его «тщательному чтению» и «социокультурным штудиям» изучение литературы превратилось «в духовное исследование, сопряженное с судьбой самой цивилизации» [Иглтон 2010: 54]. Тем самым ярко демонстрировалось, насколько важно, а то и необходимо исследование литературы (а значит, и чтение литературы!) для нравственного развития человека и духовной зрелости общества в целом. Литературно-критическая деятельность Ливиса и его сторонников самым существенным образом подняла значение литературы, искусства, культуры в современном промышленно-механистическом мире, ориентированном на потребление, изобилие, наслаждение, утверждало литературу, писателей, ее создаю-

щих, и читателей, с нею знакомящихся, частью «морального авангарда самой цивилизации» [Иглтон 2010: 57]. Тем самым, по мнению Ливиса, возникала столь важная для него культурная преемственность (*continuity*), через призму которой и призывает критик смотреть на литературный процесс как динамическое явление. Именно в этом ракурсе написаны его «Новые азимуты английской поэзии» (*New Bearings in English Poetry*; 1932), «Переоценка: традиция и новаторство в английской поэзии» (*Tradition and Development in English Poetry*; 1936), «Общее стремление» (*The Common Pursuit*; 1952), «Д.Г.Лоуренс: романист» (*D.H.Lawrence: The Novelist*; 1955), «"Анна Каренина" и другие статьи» *('Anna Karenina' and Other Essays;* 1967), «Американские лекции» (*Lectures in America*; 1969) (в соавторстве с Кв.Д.Лвис), «Диккенс-романист» (*Dickens the Novelist*; 1970), «Не сможет и мой меч» (*Nor Shall My Sword;* 1972), большое количество статей, опубликованных как в «Скрутини», так и «Таймс Литерари Сапплимент», в др. журналах и сборниках. Нельзя отдельно не вспомнить знаменитую Ричмондовскую лекцию, прочитанную Ливисом в Кембридже в 1962 г., – «Две культуры? Важность Ч.П.Сноу» (*Two Cultures? The Significance of C.P.Snow),* которая вызвала яростную полемику о состоянии мировой культуры на том этапе ее развития и о констатации известным в то время английским писателем и одновременно ученым-ядерщиком Сноу печального, как ему казалось, расхождения между наукой и культурой (литературой в том числе), причем не в пользу второй; Ливис отстаивал мысль о том, что, несмотря ни на что, литература остается «высшей формой проявления вообразительной креативности» человека (см. [http://www.leavissociety.com]).

Широкую известность получила книга Ф.Р.Ливиса 1948 г. «Великая традиция» (*Great Tradition*), в которой критик наиболее основательно развивает свои историко-литературные взгляды и оттачивает методологию синкретического анализа художественного произведения как словесно-эстетического явления и как явления определенного этапа непрерывной, построенной на преемственности лучших традиций, истории

национальной литературы. Выделение социально-психологической реалистической традиции как основной в развитии английского романа от века XVIII к веку XX и рассмотрение исторической судьбы этой традиции на примере романистики Джордж Элиот, Генри Джеймса и Джозефа Конрада (при всем том, что два последних вовсе не англичане по рождению) с привлечением творчества Диккенса, Лоуренса и некоторых других писателей делают эту книгу актуальной и поныне, особенно – в свете переосмысления понятия «модернизм», полемики с постмодернистской и постреалистической трактовкой отдельных произведений и литературы в целом. Именно из этого *magnum opus* Ливиса и взят отрывок для знакомства с методологией критика.

Фрэнк Реймонд Ливис. Великая традиция (1948)

(Текст цитируется по изданию: Leavis F.R. The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad. Penguin Books; Chatto and Windus, 1962. P. 9–19. Перевод – Б.М. Проскурнина)

«…не догматично, а осознанно…»
Джонсон. «Шекспир». Предисловие

Великие английские романисты – Джейн Остен, Джордж Элиот, Генри Джеймс и Джозеф Конрад; здесь, на этом относительно беспроигрышном пункте в истории литературы, и остановимся. Поскольку творчество Джейн Остен по ряду особых причин требует изучения в значительно большем масштабе, в этой книге я ограничу себя разговором о творчестве трех последних. Критики находят мой подход узким, и у меня нет сомнений, что мои начальные суждения, что бы я ни говорил в объяснение и оправдание, лишь усилят их осуждение. Считается общепризнанным фактом (несмотря на письменные свидетельства), что я пренебрежительно говорю о Мильтоне, отрицаю «романтиков» и утверждаю, что со времен Донна не было поэта, о котором можно было бы

© Проскурнин Б.М., перевод, 2018

говорить, за исключением Хопкинса и Т.С.Элиота. Я полагаю, что столь же уверенно мне будет приписано мнение, что за исключением Джейн Остен, Джордж Элиот, Джеймса и Конрада, нет ни одного романиста, пишущего по-английски, сто*я*щего прочтения.

Единственным способом избежать неверной трактовки – никогда не обязывать себя каким-либо критическим суждением, которое может иметь воздействие на мнение других, иначе, никогда ничего не говорить. И все же я по-прежнему думаю, что наилучшим способом поддерживать продуктивную дискуссию – быть как можно более понятным по крайней мере самому себе в предмете, который видишь и о котором судишь, стараться установить необходимые ограничения в избранном поле интересов и определить их как можно более четко (в том числе и для несогласия). И мне кажется, что в области художественной литературы некоторые вызывающие на спор ограничения очень приветствуются; эта область столь велика и несет в себе так много коварных соблазнов для самодовольных суждений и критической праздности. Я размышляю о той сфере, которая называется *Литература* с большой буквы, и в частности я думаю о нынешней моде на Викторианский век. Троллоп, Шарлотта Юнг, миссис Гаскелл, Уилки Коллинз, Чарльз Рид, Чарльз и Генри Кингсли, Мэрриат, Шортхауз[1] – один за другим писатели второго ряда рекомендуются нашему вниманию, анализируются, становятся предметом внимания публики при помощи радио; да так, что существует весьма обозначившаяся тенденция предполагать, что они представляют не только различного типа интерес, но выступают чуть ли не живыми классиками. (Разве они все не принадлежат истории литературы?) Есть Джейн Остен, миссис Гаскелл, Скотт, сестры Бронте[2], Диккенс, Теккерей, Джордж Элиот, Троллоп и т.д., а все вместе – классические романисты.

С необходимой настойчивостью подчеркнем, что стоит провести важные разграничения: творчество далеко не всех названных здесь писателей с точки зрения истории литературы принадлежит к сфере значительных художественных достижений. В качестве подтверждения этих неизбежных различий было бы резонно начать с того, чтобы выделить нескольких по-настоящему великих авторов – основных, базисных для истории, романистов, подобно тому, как мы выделяем основных поэтов,

имея в виду, что они не только изменили возможности искусства слова для тех, кто им занимается, и для читателей, но и обнаружили глубокое человеческое понимание возможностей жизни вообще[3].

Настаивать на «немногих выдающихся» в этом случае не означает быть безразличным к традиции; наоборот, это прямой путь к тому, чтобы понять, что такое традиция. «Традиция», несомненно, термин со многими смыслами, нередко – с очень незначительными. В настоящее время существует привычка предполагать наличие некой «традиции английского романа», но одновременно предполагать также и то, что «английский роман» может быть всем, что вам нравится. Предложение выделять «ведущих романистов» в рассматриваемом здесь смысле как раз и является основой этой полезной идеи, (а также признанием того, что установившийся взгляд на прошедшую историю английской художественной литературы весьма условен и нуждается в решительном пересмотре). Как раз работа с понятием «основные романисты», значимыми с обговоренной уже точки зрения, позволяет увидеть, насколько важна традиция.

Быть важным с историко-литературной точки зрения писателем не означает все же принадлежать к немногим значимым. Филдинг заслуживает важного места в литературной истории, но у него нет того типа классического отличия, которым мы готовы его наделять. Его творчество важно не потому, что ведет нас к мистеру Дж.Б.Пристли, а потому, что ведет нас к Джейн Остен, оценивать вклад которой означает почувствовать, что жизнь не настолько длинна, чтобы слишком много времени отдавать изучению творчества Филдинга или господина Пристли.

Творчество Филдинга сделало возможным творчество Джейн Остен потому, что открыло центральную английскую литературную традицию. Фактически, сказать, что английский роман начался с него, разумно, а потому такие предположения делались всегда. Он завершил работу, начатую журналами «Сплетник» и «Обозреватель», на страницах которых мы видим, как драма превращается в роман, и убеждаемся, что благодаря журналистике такое развитие оказывается естественным ходом вещей. К искусству представления характера и нравов, которому он обучился в школе журнализма (поскольку до того, как стать романистом, Филдинг сам был и драматургом, и эссеистом в периодике), он добавил

повествовательную традицию, природа которой основательно обозначена в его собственной фразе «комический эпос в прозе». То, что восемнадцатый век, в котором не было большого выбора для жизнерадостного чтения, но который уже открывал немало времени для досуга, нашел «Тома Джонса» бодрящим и веселым, нет ничего удивительного; не удивительно также и то, что Скотт и Кольридж смогли дать этому произведению высочайшую оценку. Стандарты формируются при сравнении, и какие возможности существуют, чтобы считать роман Филдинга таковым? Например, традиционные разговоры об «идеальном построении» «Тома Джонса» (Хью Уолпол триумфально начал это, и теперь вы можете услышать это утверждение почти в каждом курсе лекций об «английском романе») просто абсурдны. Не может быть утонченности организации без более богатого предмета организации и без утонченности интересов, большей, чем Филдинг мог предложить. Ему ставят в заслугу объем и многообразие изображаемой жизни, и в самом деле, часть эпизодов происходят в провинции, часть в Лондоне, некоторые – на церковном дворе, а некоторые – в гостинице, часть на дороге, часть – в спальне и т.д. Однако нет необходимости прочитать значительную порцию романа, чтобы обнаружить ограниченность тех сущностных интересов, которые автор хочет нам предъявить. Отношение Филдинга к человеческой природе и его интерес к ней весьма просты, не таковы, чтобы не произвести иного впечатления, кроме монотонности (т.е. чтобы требовать от повествования больше, чем внешнее действие), представленной во всей полноте в «эпосе в прозе». То, что он может делать, на самом деле в лучшем виде проявляется в «Джозефе Эндрюсе»; «Джонатан Уайльд» с его знаменитой иронией кажется мне просто неуклюжим (как бы ни аплодировали мы стремлению разоблачить героя-гангстера); к моменту создания «Амелии» Филдинг уже помягчел.

Мы все знаем, что если нам хочется большего интереса к внутренней жизни персонажа, то нам надо обратиться к Ричардсону. На фоне Филдинга гораздо больше можно сказать в защиту Ричардсона и его выразительности, чем принято. Сила Ричардсона в анализе эмоционального и нравственного состояния персонажа в любом случае является общепризнанной; «Кларисса» на самом деле впечатляющее произведение. Но нет

никакого толка претендовать на то, что Ричардсон когда-либо будет признан классиком снова. В сущности, то, что он может предложить читателю, по-своему крайне ограничено в объеме и многообразии, а требования, которые он предъявляет к читателю с точки зрения времени – и относительно, и абсолютно – настолько громадны, что кажутся запредельными (хотя я не уверен, что в равной степени вскоре найду силы вновь прочитать как «Клариссу», так и «В поисках утраченного времени» Пруста). Однако мы вполне можем понять, почему репутация и влияние Ричардсона по всей Европе могут быть столь значимы; историческая важность его творчества очевидна: его творчество также важная предпосылка появления творчества Джейн Остен.

Социальное различие между ними слишком велико, чтобы Ричардсон мог напрямую быть «использован» Остен: чем больше он старается изображать леди и джентльменов, тем более вульгарно это выглядит. А вот Фанни Берни, которая «переместила» его героев в сферу жизни образованных людей, как раз сделала возможным для Джейн Остен впитать то, чему он мог бы ее научить. Здесь мы имеем одну из важных линий в английской литературной жизни: Ричардсон – Фанни Берни – Джейн Остен. Эта линия важна, поскольку Джейн Остен – по-настоящему великая писательница и ее творчество является важным фактором в формировании великих писателей последующих поколений. Не только Фанни Берни может быть названа важнейшее фигурой в формировании Джейн Остен как писателя; она читала все, что можно было читать, и вобрала все, что было полезным для нее, – и это были не только уроки[4]. По сути, Джейн Остен с точки зрения ее «долга» перед другими писателями являет исключительно примечательный пример для изучения природы творческой оригинальности; она ярко демонстрирует отношения между «индивидуальным талантом» и традицией. Если воздействия на нее не входили бы в относительный компромисс, называемый традицией, она вряд ли нашла свою манеру и пошла бы в правильном направлении; однако ее отношение к традиции творческое по своей сути. Она создает традицию не только для тех, кто приходит за нею, ее достижения имеют для нас обратный эффект: когда мы смотрим назад, дальше, чем ее творчество, мы видим, куда двигалась литература, и видим это благодаря ей; воз-

можности и значительные явления предстают в таком свете, что мы видим отчетливо, как складывается традиция, ведущая к ней. Ее творчество, как творчество всех великих, по-настоящему творческих писателей, придает смысл литературному прошлому.

Часто встречаясь в экзаменационных работах и студенческих эссе с утверждением, что «Джордж Элиот – первая современная романистка», я в конечном счете вышел на книгу лорда Дэвида Сесила «Ранние викторианцы». Если, по возможности, выносить что-либо ясное и связное из разнообразия мыслей высказанных лордом Сесилом по этому поводу, то получается следующее: Джордж Элиот, будучи нацеленной на то, чтобы не предлагать читателю «исключительно развлечение», а исследовать значительные темы, значительные потому, что они обращаются к «серьезным проблемам и заботам зрелой жизни» (стр.291), порывает с «теми фундаментальными обычаями как в области формы, так и содержания, в пределах которых английский роман до того создавался» (стр.288). Какое же суждение, в таком случае, нам необходимо вынести о Джейн Остен? Ясно, что одно из них окажется наиболее часто используемым: она создает восхитительные характеры («Сравните остеновскую характерологию со скоттовской»[5] – часто встречающийся экзаменационный вопрос) и позволяет нам забыть тревоги и моральные проблемы, погружая нас в комедию преимущественно цивилизованной жизни. Идея цивилизации» в связи с этим возникает, причем изложенная г-ном Клайвом Беллом[6].

Лорд Дэвид Сесил практически сравнивает Джордж Элиот с Джейн Остен. Стоит процитировать его пассаж, поскольку неверные идеи о форме («композиции») и нравственном интересе, которые он содержит – идеи об отношениях между «искусством» и «жизнью», какими они представляются романисту, – весьма показательны. (Их непротиворечивость тому, что было сказано о Джордж Элиот в этом эссе, не очевидна, но это не волнует читателя к тому времени, когда он дойдет до этого места в работе.)

«Легко понять, почему форма ее романа не удовлетворяет нас в той степени, в какой это делает форма романов Джейн Остен. Жизнь хаотична, искусство упорядочено. Задача романиста заключается в том,

чтобы создать упорядоченную композицию, которая при этом является убедительной картиной жизни. Триумф Джейн Остен состоит в том, что она идеально решает эту проблему, полностью удовлетворяя противоречащие друг другу требования жизни и искусства. Джордж Элиот этого не делает. Она жертвует жизнью ради искусства. Ее сюжеты чересчур аккуратны и симметричны, чтобы быть правдивыми. Мы не чувствуем, что они естественно, подобно цветку, выросли из предложенной ситуации, а были нарочито и расчетливо выстроены, подобно зданию» (стр. 322).

Сюжеты романов Джейн Остен, как и сами произведения в целом, выстроены «нарочито и расчетливо» (почти как здания). Но ее интерес к «композиции» (как построению)[7] не должен ставиться выше и противопоставляться ее интересу к жизни; не предполагает он и существование эстетических ценностей отдельно от нравственных. Принцип организации, как и принцип развития сюжета, в ее творчестве базируются на ее увлечении моральными аспектами жизни, который стоит на первом месте среди озабоченностей определенными проблемами жизни, которые жизнь обрушивает на нее самою[8]. Она достаточно разумна и серьезна, чтобы обезличить свои моральные тревоги по мере того, как стремится осмыслить их и понять, что – с точки зрения ее собственных жизненных интересов – она должна сделать с ними. Без этой напряженной нравственной озабоченности она не была бы великим романистом.

Эти соображения, если бы я был озабочен использованием определенной формулы, являются для меня основанием назвать Джейн Остен, а никого из более поздних писателей, «первой современной романисткой». Используя это определение в отношении Джордж Элиот, лорд Дэвид Сесил говорит: «Фактически, закономерности романной формы в произведениях Джордж Элиот – те же, что составляют основу формы произведений Генри Джеймса, Уэллса, Конрада и Арнольда Беннета». Я не понимаю, что Уэллс делает в этой цепочке; существует элементарное различие, которое необходимо видеть между *обсуждением* проблем и идей и тем, что мы видим в произведениях великих романистов. И, независимо от великодушного общего гуманизма, очевидного в этой лучшей работе Сесила, Беннет никогда в жизни не был потревожен тем, чтобы

его хоть сколько-нибудь приближали к великим. Однако было бы разумным сказать, что «закономерности романной формы в произведениях Джейн Остен – те же, что составляют основу формы произведений Джордж Элиот, Генри Джеймса и Конрада». Практически, Джейн Остен – зачинатель великой традиции английского романа, а под «великой традицией» я разумею традицию, к которой принадлежит все, что есть великого в английской художественной литературе.

Великие романисты в рамках этой традиции серьезно озабочены «формой»; они все весьма оригинальны в смысле романной техники и заставили свой гений разрабатывать свои собственные методы и механизмы. Но своеобразное качество их озабоченности «формой» может быть выявлено контрастной отсылкой к Флоберу. Рецензируя «Смерть в Венеции» Томаса Манна, Д.Г.Лоуренс представляет Флобера писателем, который демонстрирует миру «желание автора в работе с воспроизводимым материалом быть величественнее, чем сам неоспоримый Господь». Такое восприятие себя в искусстве, как подчеркивает Лоуренс, свидетельствует об аналогичном отношении к себе в жизни – или об отношении к жизни. Флобер, комментирует Лоуренс, «избегал жизни, как лепрозория». Для более поздних писателей-эстетов, в целом представляющих ослабленный вариант флоберовского отношения к жизни, им поддерживаемого с упрямым героизмом, «форма» и «стиль» были целями, к которым нужно стремиться для самих себя, а основная забота – разработка красивого стиля для избранного предмета изображения. Есть Джордж Мур, который в лучших литературных кругах, подозреваю (размышляя об этом с некоторого отдаления), по-прежнему рассматривается принадлежащим к величайшим мастерам прозы, хотя, по моему собственному, весьма ограниченному, опыту оценки того, что чего стоит, очень трудно найти любителя литературы, который, даже находясь под давлением, положит руку на сердце и поклянется, что он прочитал хотя бы один из «прекрасных» романов до конца. «Задача этого романиста заключается в том, чтобы развивать стройную структуру, которая является также и убедительной картиной жизни», – в этом один из любителей Джорджа Мура видит заслугу писателя. Лорд Дэвид Сесил, приписывая подобную структуру Джейн Остен и, наделяя ее превосход-

ством над Джордж Элиот в том, что он называет «удовлетворением соперничающих требований жизни и искусства», объясняет это превосходство, мы подозреваем, свободой от нравственных озабоченностей, которыми, как он предполагает, она наслаждалась. (Джордж Элиот, сообщает нам он, была пуританкой и искренне полагалась на директиву»[9]).

По сути, когда мы исследуем совершенство формы «Эммы», мы обнаруживаем, что она может быть оценена только в терминах нравственных озабоченностей, которые характеризуют особый жизненный интерес романистки. Те, кто полагает, что прелесть «структуры», которая мистически соединена с «правдой жизни», только «эстетическая проблема», не могут адекватного объяснить, почему «Эмма» – великий роман, равно как и объяснить совершенство его формы. Это справедливо в отношении других великих английских романистов в том смысле, что их интерес в искусстве противоположен тому, что могло бы их роднить с Пейтером или Джорджем Муром; это, если пристально рассматривать проблему, неожиданным образом развившийся интерес к жизни. Поскольку, будучи далекими от флоберовских отвращения и презрения к жизни, его чувства скуки, все они отличаются жизненной способностью к эксперименту, чем-то вроде благоговейной открытостью перед жизнью, а также напряженностью нравственных размышлений.

Необходимо отметить, что то, что я сказал о Джейн Остен и ее продолжателях, может быть сказано о любом романисте безусловного величия. Это так. Но *есть* – и это важный момент – английская традиция. И эти великие классики английской литературы ей принадлежат; традиция, которая в разговорах о «создании характеров» и о «создании миров», а также при высокой оценке Троллопа, миссис Гаскелл, Теккерея, Мередита, Гарди и Вирджинии Вулф, кажется осталась нераспознанной. И это не только потому, что у нас нет своего Флобера (я надеюсь, я не кажусь тем, кто предположил, что иметь «Флобера» не более ценно, чем иметь «Джорджа Мура»). Безусловно, есть некая преемственность, идущая от Джейн Остен. Имеется достаточно свидетельств, что Джордж Элиот серьезно восхищалась ее творчеством. Писательница, чей интеллектуальный вес и нравственная искренность кажутся критикам ее преимуществом, воспринимается ими не просто идеальным современником Лит-

тона Стрэчи[10]. Чему один великий оригинальный художник учится у другого, чей гений и круг проблем обязательно отличен, трудно поддается определению, даже тогда, когда мы видим, насколько глубоким было оно. Очевидное проявление этого влияния может быть обнаружено в такого рода пассаже:

«Небольшая ежедневная вышивка стала постоянным элементом в жизни миссис Трэнсом; это успокаивающее занятие стежками для того, чтобы изготовить то, что ни ей, ни кому-либо другому не нужно, в тем времена было занятием многих благородных по рождению и несчастных женщин…

Короче говоря, он чувствовал, что влюбился в нужном месте, и был готов терпеть большую долю женского пренебрежения, которую в конце концов мужчина всегда готов проигнорировать, когда ему захочется. Сэр Джеймс даже и не думал, что ему когда-либо захочется отказаться от пренебрежения такой красивый девушки, чей ум был ему приятен. Почему бы и нет? Мужской ум – или то, что из него наличествует – всегда имел преимущество просто потому, что он был мужской, подобно тому как самая маленькая березка была более благородного уровня, чем самая грандиозная пальма; потому даже его невежество – явление более надежного качества. У Сэра Джеймса могла и не возникнуть такая оценка, но нечто вроде Провидения снабжает самую хилую особь мужского пола премуществом в виде традиции».

По своему типу ирония здесь подобна иронии Джейн Остен, хотя она и без того достаточно характерна для Джордж Элиот; то, что Элиот нашла у Остен, с легкостью приспособлено для достижения собственных целей. В творчестве самой Джейн Остен ирония имеет серьезное обоснование, и это не просто демонстрация «цивилизации». Джордж Элиот не была бы заинтересована в ней, если бы она не осознавала всю ее важность в аспекте отношения к сущностному нравственному интересу, предложенному творчеством Джейн Остен. И здесь мы подходим к глубочайшему типу влияния, которое не обнаруживается в сходстве. Один из главных долгов, который один великий писатель отдает другому, – это воплощение несходства (не существует, конечно, какого либо значительного несходства без общей озабоченности, причем весьма серьез-

ной, общими сущностными человеческими проблемами). Одним из способов обозначить различия между Джордж Элиот и Троллопами, к творчеству которых мы обращаемся вместе с ее творчеством, – показать, насколько она была способна понять величие Джейн Остен и многому научиться у нее. А кроме Джейн Остен не было романиста, у кого можно было бы поучиться, ни одного, чьи работы имели какое либо воздействие на ее как романиста собственное понимание сущностных проблем человечества.

Примечания

[1] Романист, чье творчество не было возрождено, – Дизраели. И хотя он не великий романист, он настолько живой и интеллектуальный, чтобы заслуживать высокую оценку в любом случае, хотя бы за трилогию «Конингсби», «Сибила» и «Танкред». В этих книгах его собственные интересы так отчетливо выражены – интересы чрезвычайно интеллектуального политика, который наделен социологическим пониманием цивилизации и ее развития в его время; и они настолько зрелые.

[2] См. примечание «Семейство Бронте» на стр. 37.

[3] Примером путаницы, против которой я выступаю, является традиция (которая восходит к Вирджинии Вулф и Э.М.Форстеру) считать «Моль Фландерс» «великим романом». Дефо был замечательным писателем, но все, что надо о нем сказать, было сказано Лесли Стивеном в его книге «Часы в библиотеке» (первый выпуск). Он [Дефо] в этом романе не претендовал на высокий уровень искусства, а потому не сыграл большой роли с точки зрения воздействия на последующие поколения писателей. В действительности, единственное, о чем можно говорить с точки зрения последующего влияния этого романа, так это о писателях 1920-х гг., творивших в жанре фантастической *conte* (псевдо-назидательной притчи) с ее никчемной претензией на значительность.

[4] Об отношении Джейн Остен к другим писателям см. статью Кв.Д.Ливис «Критическая теория творчества Джейн Остен» в «Скрутини», т. X, № 1.

[5] Скотт был прежде всего воодушевленный фольклорист, весьма квалифицированный, чтобы в художественной литературе создать нечто по-

добное опере-балладе: единственная живая часть «Редгонтлета» – это «История Вилли-странника», и «Два погонщика» весьма достойны, хотя героика исторического романа более не может вызывать уважение. Он был великим и умным человеком, но не имея творческого писательского интереса, он не предпринял серьезной попытки выработать свою собственную форму и порвать с дурной традицией любовного романтического повествования XVIII в. Из всех его книг «Эдинбургская темница» приближается к тому, чтобы быть великим романом, но даже и в этом случае это маловероятно: уж слишком много допущений и исключений должно быть сделано. От Скотта пошла дурная традиция. Она испортила Фенимора Купера, у кого был новый и, как говорится, из первых рук интерес к жанру, что могло сделать его заслуживающим внимание романистом. Начиная со Стивенсона жанр приобрел «литературно» усложненную и изящную манеру письма.

[6] «Что касается бунта против Природы, – продолжил он, – в этом тоже есть свой толк. Если он способствует культу стилизованного, конвенциального, традиционного, рукотворного во имя их самих, то это в широком смысле тоже формирует цивилизацию». «Цивилизацию? - спросил я. – В какой это момент между варварством и упадком правит цивилизация? Если бы цивилизованное сообщество было определено как нечто, где вы находите единство эстетических устремлений, утонченного мышления, политических отношений, это была бы желаемая цивилизация? Эстетические устремления не обязательно несовместимы с полностью неадекватной концепцией мощного и развитого искусства; мысль может быть уточенной, но в то же время и тривиальной; изысканное общение может быть совершенно неинтересным» (Л.Г.Мейерс. Корень и цветок; стр. 418).

У Мейера нет интереса, к способам представления, свойственного великим романистам; он легко скатывается к использованию романа как просто средству продвижения идеи. Иначе говоря, мы понимаем, что он преимущественно не романист. И все же он как раз тот писатель, который мог сделать из «Корня и цветка» привлекательный роман. Всякий, кто серьезно интересуется литературой, вполне вероятно найдет первое

прочтение этого романа весьма запоминающимся, а его перечитывание не иссушит интереса к произведению.

[7] См.: «Леди Сьюзан» на пути к «Мэнсфилд Парку» Кв.Д.Ливис в «Скрутини», Т.X, № 2.

[8] Д.У.Хардинг рассматривает этот аспект в «Регулируемой неприязни: один аспект творчества Дж.Остен» в «Скрутини»,т. 8, № 4.

[9] Она моралистка и высоколобая интеллектуалка. «Ее юмор менее страдает от интеллектуального подхода. Шуткам, слава богу, нет нужды быть назидательными» – «Ранние викторианцы», стр. 299.

[10] Возможно, стоит подчеркнуть, что Пикок такой же. Он вовсе не в том «ранге», как, например, некий Норман Даглас, автор «Южного ветра» и «Они пошли». При ироническом осмыслении современного общества и цивилизации Пикок самым серьезным образом обращается к стандартам этого общества, да так, что его книги, которые очевидно не романы в том смысле, в каком романами являются произведения Джейн Остен, подают жизнь как легкое – возможно перечитываемое – чтение для умов со зрелыми интересами.

Список литературы

*Leavis F.R.*The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad. Penguin Books; Chatto and Windus, 1962. 295 p.

Life and Work / The Leavis Society. URL: http;//www.leavissociety.com (дата обращения: 01.02.2018).

Иглтон Т. Становление английской словесности // Иглтон Т. Теория литературы. Введение / пер. с англ. Е.Бучкиной. М.: Территория будущего, 2010. С.37–79.

Вопросы для самоконтроля

1. Создателем какого направления в английской литературной критике считается Ф.Р.Ливис? В чем его своеобразие?
2. На творчестве каких английских писателей сосредоточивает свое внимание Ф.Р. Ливис в знаменитой книге «Великая традиция»?
3. Что дает, по мнению Ливиса, выделение в истории национальной литературы так называемых «базисных» (основных) писателей?
4. Какую связь видит Ливис между творчеством Филдинга, Ричардсона и Дж.Остен? А в чем он видит их отличия?
5. В чем видится Ливису вклад Дж.Остен в английскую романную традицию?
6. Что говорит Ливис о связях творчества Остен и Дж.Элиот?
7. Чему могут и даже должны, по Ливису, современные романисты учиться у Дж.Остен?

Структурализм и литературная критика

Структурализм как метод исследования литературы возник в середине XX в. на основе разработанной Ф. де Соссюром структурной лингвистики. Ключевыми понятиями для этой критической школы, таким образом, становятся «структура», «система», «оппозиция», а также теория знака (с понятиями «означающее», «означаемое» и т.д.). Поэтика в этом случае тесно переплетается с семиотикой и лингвистикой. Структура понимается как совокупность отношений, а отношения применительно к литературному произведению – понимаются как художественный прием. Важно понимать, что структура имеет замкнутый характер и требует не понимания, а научного объяснения (Как «сделана» структура? Как она существует?), структура – это совокупность правил, по которым было создано и существует литературное произведение. Литературное произведение, таким образом, многими структуралистами определяется как тип высказывания и, соответственно, ставятся задачи изучить его свойства.

Как и для школы новой критики (что вполне понятно, так как новая критика считается разновидностью структурализма, англо-американским структурализмом, в то время как под понятием «структурализм» понимают структурализм французский), для структурализма важно сохранение целостности литературного произведения, т.е. сохранение структуры. Именно поэтому структуралисты отказываются от методов герменевтики, понимания структуры, ее интерпретации, поскольку интерпретация – это «взламывание», разрушение структуры. Совсем иное – разложение структуры на компоненты, составные части. Эта процедура не только возможна, но даже необходима для объяснения структуры. Например, в своей статье «”Кошки” Ш. Бодлера» К. Леви-Стросс и Р. Якобсон анализируют поэзию Бодлера с точки зрения языковых уровней (фонологического, фонематического, просодического и пр.).

© Бячкова В.А., 2018

Жерар Женетт (род. в 1930), порой весьма критически относясь к постулатам структурализма, высказываемыми другими представителями школы, в своих исследованиях сконцентрировался на изучении уровня повествования, обозначенном термином «дискурс». Дискурс состоит из совокупности нарративных фигур (группы залога повествования, модальности, фигуры времени истории и пр.). Литературное произведение, таким образом, опирается на комбинацию нарративных фигур, систему, сложившуюся по определенным правилам и не зависящую от оригинального замысла автора. Вместе с тем Женетт к 60–70-м гг. XX в., когда структурализм в Европе понемногу сходит на нет, размышляет о соотношении таких понятий, как «текст», «поэтика», «история литературы», «метатекст», параллельно пытаясь определить место структурализма в литературоведении и критике. Статья «Структурализм и литературная критика» является примером рассуждений Жерара Женетта по поводу соотношения структурализма и наук о литературе.

Структурализм и литературная критика

(Текст цитируется по изданию: Женетт Ж. Фигуры М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т.1. С. 159–179)

I

В ставшей ныне уже классической главе своего «Первобытного мышления» Клод Леви-Стросс охарактеризовал мифологическое мышление как «своего рода интеллектуальные самоделки (бриколаж)»[1]. Действительно, самоделки – это работа, орудия и материалы которой не предназначались специально для данной работы (в отличие, например, от орудий и материалов, применяемых инженером). Правило самоделок – «всякий раз обходиться подручными средствами» и включать в новую структуру приспособленные к делу остатки старых, не тратя сил на специальное изготовление составляющих и осуществляя вместо этого двойную операцию анализа (извлечение различных элементов из различных уже имеющихся комплексов) и синтеза (создание из этих разнородных элементов нового целого, где, вообще говоря, ни один из реутилизированных элементов может не получить своей исходной функции). В такой типично «структуралистской» деятельности некоторый дефицит производства восполняется чрезвычайной изощренностью в перераспределении остатков; напомним, что этнолог обнаруживает ее при исследовании «первобытных» цивилизаций. Существует, однако, и другая интеллектуальная деятельность, на сей раз свойственная наиболее «развитым» культурам, к которой данный анализ может быть применен почти дословно: речь идет о критике, точнее о критике литературной, существенно отличной от других видов критики, так как она пользуется тем же материалом (письмом), что и произведения, которыми она занимается. Ясно, что художественная или музыкальная критика не изъясняются звуками или красками, тогда как литературная критика говорит на языке своего объекта; она представляет собой метаязык, «дискурс о дискурсе»[2]; поэтому она может быть металитературой, то есть «такой литературой, обязательным предметом которой является сама же литература»[3].

Действительно, если выделить в критической деятельности две наиболее очевидных ее функции – собственно «критическую» в буквальном

смысле слова, то есть суд и оценку новых литературных произведений с целью просветить публику и помочь ей в выборе (функция, связанная с институтом журналистики), и «научную» (связанную главным образом с институтом университетского преподавания), то есть позитивное, в целях исключительно познавательных, исследование условии бытования литературных произведений (текст как материальная данность, его источники, психологический или исторический генезис и т.д.),– после выделения этих двух функций явно остается еще и третья, имеющая собственно литературный характер. Книга критика, будь то «Пор-Рояль»[4] или «Пространство литературы»[5], помимо всего прочего сама является книгой, а ее автор по-своему, хотя бы в некоторой мере принадлежит к числу тех, кого Ролан Барт называет *писателями* (в противоположность простым *пишущим*), то есть авторов сообщений, склонных как бы растворяться, превращаться в зрелище. Такая «обманчивость» смысла, который застывает в неподвижном объекте эстетического восприятия, вероятно и представляет собой процесс (или, вернее, *остановку процесса*), конститутивный для всякой литературы. Только благодаря ему и существует литературный объект, только им он и определяется, а потому любой текст может по обстоятельствам быть или не быть литературным, в зависимости от того, воспринимается ли он (по преимуществу) как зрелище или же (по преимуществу) как сообщение; вся история литературы состоит из таких флуктуационных переходов туда и обратно. Иными словами, литературный объект как таковой вообще не существует, существует лишь *литературная функция,* которой быть может наделен и вновь лишен любой письменный текст. Таким образом, частичная, неустойчивая, неоднозначная литературность свойственна не одной только критике; отличием же ее от прочих литературных «жанров» является ее *вторичность,* и вот здесь-то замечания Леви-Стросса о бриколаже способны, возможно, получить неожиданное применение.

Мир орудий, с которыми работает мастер-самодельщик,– это, по словам Леви-Стросса, «замкнутый» мир. Сколь бы ни был обширен их набор, он «остается конечным». Такая конечность отличает мастера-самодельщика от инженера, который в принципе всегда может получить в свое распоряжение инструмент, специально предназначенный для той

или иной технической задачи. Инженер «исследует весь мир, тогда как самодельщик имеет дело с набором остатков человеческих произведений, то есть с некоторым подмножеством культуры». В этой фразе достаточно заменить слова «инженер» и «самодельщик» *на романист* (к примеру) и *критик* – и ею будет определен статус критики в литературе. Действительно, материал критического труда образуют «остатки человеческих произведений», то есть литературные произведения, упрощенные до отдельных тем, мотивов, ключевых слов, сквозных метафор, цитат, выписок и ссылок. Изначально произведение представляло собой структуру, так же как и те исходные вещи, которые самодельщик разделяет на составные части, применяя последние для самых различных целей. Сходным образом и критик разлагает структуру на составные элементы, расписывая их по карточкам; и девиз самодельщика: «все может пригодиться» – это тот самый постулат, которым руководствуется критик, составляя (в реальности или мысленно) свою картотеку выписок. Следующим шагом является разработка новой структуры, посредством «нового соединения старых элементов». Перефразируя Леви-Стросса, можно сказать, что *«критическая мысль* выстраивает структурированные целые с помощью другого структурированного целого – *произведения;* но она не берет последнее в качестве структуры, а воздвигает свои идеологические дворцы из обломков прежде существовавшего *литературного дискурса».*

Но критик и писатель различаются не только вторичностью и конечностью материала критики (литература) и бесконечностью и первичностью материала поэзии или романа (весь мир); эта, можно сказать, количественная ущербность критики, обусловленная тем, что критик всегда приходит после писателя и располагает лишь теми материалами, которые были ранее отобраны последним, – усугубляется (или, наоборот, компенсируется) еще одним отличием: *«Писатель* работает посредством понятий, *критик* – посредством знаков. Вещи, которыми они пользуются, незаметно расходятся вдоль оси оппозиции «природа–культура». Действительно, знак противопоставлен понятию по крайней мере тем, что последнее стремится быть всецело прозрачным для реальности, тогда как первый допускает и даже требует, чтобы в эту реальность вклю-

чался некоторый слой человеческой культуры». Писатель изучает мир, критик – литературу, то есть мир знаков. Но то, что у писателя было знаком (произведение), у критика становится смыслом (объектом критического дискурса), а с другой стороны, то, что у писателя было смыслом (его видение мира), у критика становится знаком – темой и символом некоторой литературно осмысленной природы. То же самое пишет и Леви-Стросс по поводу мифологического мышления, которое, как отмечал Боас, непрерывно творит новые миры, но при этом меняет местами цели и средства: «означаемые превращаются в означающие, и наоборот». Это непрестанное переворачивание, постоянное инвертирование знака и смысла как раз и указывает на двойственную функцию работы критика, состоящей в том, чтобы создавать новый смысл из чужого произведения, но также и свое собственное произведение из этого смысла. Таким образом, если в критике и существует своя «поэзия», то именно в том смысле, в каком Леви-Стросс говорит о «поэзии бриколажа»: как мастер-самодельщик «говорит посредством вещей», так и критик говорит – «говорит» в полном смысле слова, то есть о себе самом – посредством чужих книг, а потому (перефразируем в последний раз Леви-Стросса) «никогда не завершая свой проект, он всегда вкладывает в него что-то свое».

Итак, в указанном смысле литературная критика может рассматриваться как своего рода «структуралистская деятельность»; но, конечно, здесь имеет место лишь имплицитный, неосознанный структурализм. Вопрос, встающий благодаря направлению, которое принимают ныне гуманитарные науки – такие, как лингвистика или антропология,– состоит в том, не пора ли критике уже эксплицитно построить на основе своего структурального призвания свой структуральный метод. Наша задача здесь – всего лишь уточнить смысл и глубину этого вопроса, указав на те основные пути, которыми структурализм подступает к объекту литературной критики и может быть предложен ей в качестве плодотворной рабочей процедуры.

II

Поскольку литература создается прежде всего из языка, а структурализм, со своей стороны, представляет собой по преимуществу лингвис-

тический метод, то они сами собой должны были встретиться на почве языкового материала: звуки, грамматические формы, слова и фразы составляют в равной мере предмет лингвиста и филолога, а потому школа русского формализма в пылу своих первых завоеваний даже определила литературу просто как диалект языка, рассматривая ее изучение как дополнительную дисциплину в рамках общей диалектологии[6]. Собственно, русский формализм, по праву расцениваемый ныне как одна из первых моделей структурной лингвистики, изначально представлял собой не что иное, как встречу критиков и лингвистов на почве проблем *поэтического языка.* Его уподобление литературы языковому диалекту вызывает столь очевидные возражения, что принимать его в буквальном смысле явно не приходится. Если здесь и можно говорить о диалекте, то лишь о диалекте транслингвистическом, который в любом языке производит некоторое количество трансформаций, различных по приемам, но аналогичных по функции,– наподобие того как различные арго по-разному паразитируют на разных языках, но сходны между собой в силу своей паразитарной функции; в отношении обычных диалектов нельзя утверждать ничего подобного, а главное, отличие «литературного языка» от языка повседневного заключается не столько в средствах, сколько в целях: если не считать некоторых модуляций, писатель пользуется тем же языком, что и другие его носители, только использует его другим способом и с другим намерением; материал один и тот же, а функция не совпадает – подобный статус прямо противоположен статусу диалекта. И все же эта «крайность» формализма имела, подобно другим, катартическую ценность: временное забвение содержания, временное отождествление «литературной сути» литературы[7] с ее языковой сутью должны были сделать возможным пересмотр ряда старых очевидностей, касающихся «правды» литературного дискурса, и более пристальное исследование системы его условностей. Литературу столь долго рассматривали как сообщение без кода, что в какой-то момент возникла необходимость взглянуть на нее как на код без сообщения.

Структуральный метод как таковой возникает в тот момент, когда в коде вновь оказывается вновь открыто сообщение – выявлено в результате анализа имманентных структур, а не навязано извне силой идеоло-

гических предрассудков. Этот момент не мог долго заставить себя ждать[8], так как само существование знака имеет в своей основе, на всех уровнях, взаимосвязь между формой и смыслом. Так, например. Роман Якобсон в своей работе 1923 года о чешском стихе открыл соотношение между просодической значимостью звукового признака и его смысловой значимостью: каждый язык стремится придавать как можно большую просодическую ценность той системе оппозиций, что наиболее релевантна в плане семантическом,– для русского языка это различие в интенсивности звука, для греческого в его долготе, для сербскохорватского в его высоте[9]. Такой переход от фонетического уровня к фонематическому, то есть от чистой звуковой субстанции, столь интересовавшей ранних формалистов, к организации этой субстанции в знаковую систему (во всяком случае, в систему, способную передавать значение), затрагивает не только изучение метрики, поскольку в нем справедливо усмотрели и первый очерк метода фонологии[10]. На его примере хорошо видно, каков может быть вклад структурализма в комплекс исследовании литературной морфологии (поэтики, стилистики, композиции). Если чистый формализм сводит литературные «формы» к звуковому материалу – в конечном счете бесформенному, поскольку не-значащему[11],– а классический реализм приписывает каждой форме автономно-субстанциальное «выразительное значение»,– то структурный анализ должен позволить выявить взаимосвязь между системой форм и системой смыслов, поставив на место поисков частных аналогий поиски глобальных гомологии.

Окончательно договориться по этому пункту поможет один, пожалуй, несколько упрощенный пример. Одной из традиционных головоломок теории выразительности является вопрос о «цвете» гласных, приобретший знаменитость благодаря сонету Рембо. Сторонники звуковой выразительности – такие, как Есперсен или Граммон,– силятся приписать каждой фонеме особую суггестивную значимость, которая якобы во всех языках приводит к образованию некоторых слов. Другие показывали шаткость подобных гипотез[12], а что касается собственно окраски гласных, то сопоставительные таблицы, составленные Этьемблем[13], совершенно убедительно показывают, что сторонники цветового слуха не сходятся между собой ни в одной атрибуции[14]. Его противники, естест-

венно, заключают отсюда, что цветовой слух – не более чем миф, и в качестве *естественного* факта он, вероятно, ничем другим и не является. Однако же разнобой индивидуальных таблиц соответствий не подрывает подлинности каждой из них, и здесь структурализм способен дать объяснение, которое учитывает одновременно и произвольность каждого соответствия «гласный – цвет», и широко распространенное ощущение окрашенности гласных: действительно, ни один гласный звук естественным образом и отдельно от других не отсылает ни к какой определенной краске, но тем не менее распределению красок в спектре (которое, как показали Гельб и Гольдштейн, само представляет собой факт в такой же мере языковой, в какой и зрительный) можно найти соответствие в распределении гласных того или иного языка; отсюда идея таблиц соответствий, которые могут варьироваться в деталях, но будут одинаковы в своей функции – подобно спектру цветов, существует и спектр гласных, обе системы отсылают и тяготеют одна к другой, и их глобальная гомология создает иллюзию частных аналогий, которую каждый реализует по-своему в акте символической мотивации, подобном тому, что разбирается у Леви-Стросса в связи с тотемизмом. Таким образом, каждая индивидуальная мотивация, объективно произвольная, но субъективно обоснованная, может рассматриваться как признак определенного психического строя. В данном примере структуральный подход передает стилистике субъекта все то, что отнимает у стилистики объекта.

Итак, ничто не заставляет структурализм ограничиваться «поверхностным» анализом – напротив, здесь, как и в других случаях, он должен идти дальше, к анализу значений. “Несомненно, что стих – это прежде всего повторяющаяся «звуковая фигура»... но отнюдь не единственно звуковая... Валери говорил о поэзии как о *«колебании между звуком и смыслом»;* этот взгляд более реалистичен и научен, чем любой уклон в «фонетический изоляционизм»[15]. Показательно для такой ориентации то, какую важность Якобсон, начиная еще со статьи 1935 года о Пастернаке, придавал понятиям метафоры и метонимии, заимствованным из риторики тропов,– особенно если вспомнить, что излюбленной идеей раннего формализма было пренебрежение к образности и отказ видеть в тропах признак поэтического языка. Сам Якобсон в 1936 году в связи с одним

из стихотворений Пушкина все еще утверждал, что возможна поэзия без образов[16]. В 1958 году он вновь обращается к этой проблеме, на сей раз заметно смещая акценты: «Авторы учебников верят в существование стихотворений, лишенных образов, но на самом деле в них бедность лексических тропов уравновешивается роскошным богатством грамматических тропов и фигур»[17]. Как известно, тропы представляют собой фигуры значения, поэтому Якобсон, принимая метафору и метонимию в качестве двух полюсов своей типологии языка и литературы, не просто воздает должное старинной риторике – он помещает категории смысла в самое сердце структурального метода.

Действительно, структурное изучение «поэтического языка» и вообще форм литературной выразительности не может обойтись без анализа отношений между кодом и сообщением. Это с очевидностью явствует из доклада Якобсона «Лингвистика и поэтика», где он ссылается то на специалистов по технике коммуникации и на поэтов (таких, как Хопкинс и Валери), то на критиков (таких, как Рэнсом и Эмпсон): «Неоднозначность – это внутренне присущее, неотчуждаемое свойство любого направленного на самого себя сообщения, короче – естественная и существенная особенность поэзии». Мы готовы повторить вслед за Эмпсоном: «Игра на неоднозначности коренится в самом существе поэзии»[18]. Задача структурализма не исчерпывается подсчетом стоп в стихе и регистрацией повторяющихся фонем; он должен заниматься и семантическими явлениями, которые, как мы знаем со времен Малларме, составляют главную суть поэтического языка, и вообще проблемами литературной семиологии. В этом смысле одним из наиболее новых и плодотворных путей, открывающихся ныне перед литературоведением, должно стать структурное изучение «крупных единиц» дискурса, превосходящих уровень фразы, который служит непреодолимым порогом для лингвистики как таковой. Формалист Пропп[19], вероятно, первым начал (на материале ряда русских народных сказок) изучать тексты относительно большой протяженности, состоящие из большого количества фраз, как языковые высказывания, которые наравне с классическими языковыми единицами поддаются анализу, способному с помощью ряда наложений и перестановок различить в них переменные элементы и постоянные функции и

вычленить обычную для соссюровской лингвистики систему отношений, ориентированных по двум осям – синтагматической (реальные сочленения функций в непрерывности текста) и парадигматической (виртуальные отношения между аналогичными или противопоставленными функциями, существующие при переходе от одного текста к другому в рамках рассматриваемого корпуса). Таким способом можно изучать и системы гораздо более высокой степени обобщенности, такие, как повествование[20], описание и все прочие формы литературного выражени *транслингвистика,* поскольку языковые факты здесь предстают крупными массами и зачастую во вторичном состоянии; одним словом, это риторика – возможно, та самая «новая риторика», которой не так давно требовал Франсис Понж и которой нам до сих пор не хватает.

III

Структурный характер всех уровней языка сегодня является настолько общепризнанным фактом, что структуралистский «подход» к литературному выражению, можно сказать, напрашивается сам собой. Стоит нам покинуть языковой уровень (или же тот «мост между лингвистикой и историей литературы», который, по словам Шпитцера, образуют исследования формы и стиля) и затронуть традиционную область критики – область «содержания», как тотчас же обоснованность структуральной точки зрения начинает вызывать весьма серьезные принципиальные вопросы. Конечно, априори структурализм как метод вправе изучать структуры всюду, где он их находит. Но, во-первых, структуры – это совсем не та вещь, которую можно «найти», это системы скрытых отношений, доступных скорее понятию, чем восприятию, и аналитик сам конструирует их по мере их выделения, а потому порой рискует просто выдумать их, думая, что их открывает. А во-вторых, структурализм – это не просто метод, это то, что Кассирер называет «общей тенденцией мысли», а иные могли бы более резко назвать идеологией, основанной именно на волевом предпочтении структур в ущерб субстанциям, а потому способной и переоценивать их объяснительную силу. Вопрос, собственно, не в том, имеется ли в некотором исследовательском объекте система отношений – ибо она с очевидностью имеется всюду,– а в том, чтобы

определить важность этой системы для понимания текста по отношению к другим составляющим этого понимания; тем самым измеряется степень применимости структурального метода, но, с другой стороны, как же измерить эту важность, не прибегая к структуральному методу? Таков порочный круг.

Может показаться, что структурализм должен обретать прочную основу всякий раз, как критика отходит от изучения условий существования или внешних определяющих факторов произведения (психологических, социальных и иных), сосредоточивая свое внимание на произведении как таковом, рассматривая его не как следствие каких-то причин, а как нечто абсолютное. В этом смысле структурализм действует заодно с общим процессом отхода от позитивизма, от «историзирующей» истории и «биографической иллюзии»; различными примерами такого отхода являются критические работы таких писателей, как Пруст, Элиот и Валери, русский формализм, французская «тематическая критика» или англосаксонский «new criticism»[21]. В определенном смысле понятие структурального анализа может рассматриваться просто как эквивалент того, что американцы называют *close reading,* а в Европе можно было бы назвать, следуя за Шпитцером, *имманентным изучением произведения.* Именно в таком смысле сам Шпитцер, описывая эволюцию, которая привела его от ранних психологических исследований стиля к критике, освобожденной от всяких ссылок на Eriebnis («подчиняющей стилистический анализ задаче толкования конкретного произведения как *поэтического организма* в себе, независимо от психологии его автора»)[22],– обозначал этот новый подход как «структуралистский». Таким образом, всякий анализ произведения, замкнутый в самом этом произведении и не рассматривающий его источников и мотивов возникновения, оказывается имплицитно структуралистским, и тогда задачей структурального метода становится сообщить этому имманентному анализу некую новую рациональность понимания, которая заменила бы рациональность объяснения, отброшенную вместе с поисками причин. При этом на место генезиса с его временным детерминизмом приходит, в сугубо современном духе, квазипространственный детерминизм структуры; каждый элемент определяется в терминах отношений, а не филиации[23]. Та-

ким образом, «тематический» анализ естественно предрасположен к тому, чтобы обрести свое завершение и проверку в структуральном синтезе, где различные темы группируются в *сети,* обретая свой полный смысл благодаря своему месту и функции в системе произведения. Такой замысел четко сформулирован Жан-Пьером Ришаром в его «Образном мире Малларме» или же Жаном Руссе, который пишет: «Ощутимая форма бывает лишь тогда, когда намечается согласованность или соотношение, некая силовая линия, навязчиво повторяющаяся фигура, ткань из наличных элементов и их отзвуков, сеть сближений; эти формальные константы, эти связи, в которых проявляется психический мир автора и которые каждый художник изобретает себе согласно своим нуждам, я буду называть “структурами»[24].

Такого рода структурализм служит для любой имманентной критики защитой от грозящей тематическому анализу опасности дробления; это средство восстановить единство произведения, его принцип связности, то, что Шпитцер назвал бы его духовным *этимоном.* В действительности вопрос, думается, более сложен, так как имманентная критика может избрать один из двух весьма разных и даже антитетичных подхода к произведению, в зависимости от того, рассматривает ли она это произведение в качестве объекта или субъекта. Оппозиция этих двух подходов с большой четкостью обозначена Жоржем Пуле в работе, где сам он характеризует себя как сторонника второго из них: «Подобно всем, я полагаю, что задача критика — как можно ближе познать критикуемую реальность. И мне кажется, что такая близость возможна лишь постольку, поскольку мысль критика *сама становится* мыслью критикуемого, когда ей удается пере-чувствовать, пере-думать, пере-вообразить эту мысль изнутри. В таком духовном жесте нет никакой объективности. Вопреки бытующим представлениям, критика должна остерегаться направленности на какой-либо *объект* (будь то личность автора как другой человек или же его произведение как вещь); ибо целью, которую следует достичь, является *субъект,* его духовная активность, и его можно понять, лишь самому встав на его место и заставив его заново сыграть в нас свою роль субъекта»[25].

Подобная интерсубъективная критика, замечательным образцом которой является творчество самого Жоржа Пуле, связана с тем способом понимания, который Поль Рикёр, вслед за Дильтеем и рядом других авторов (в том числе Шпитцером), называет *герменевтикой*[26]. Смысл произведения должен быть здесь не понят посредством ряда интеллектуальных операций, но заново пережит, «подхвачен», как некое послание, одновременно и древнее и всякий раз обновляемое. Напротив того, структурная критика очевидным образом относится к осуждаемому Пуле объективизму, так как структуры не *переживаются* ни в сознании творца, ни в сознании критика. Да, они находятся в самом сердце произведения, но как его скрытый каркас, как основа его объективной постижимости, доступная, путем анализа и подстановок, лишь для «геометрического» ума, который не совпадает с сознанием. Структуральная критика свободна от любых видов трансцендентной редукции, свойственных, например, психоанализу или марксистскому истолкованию, но зато она осуществляет на свой лад особую внутреннюю редукцию, минуя субстанцию произведения и стремясь добраться до его скелета. Это, конечно, не поверхностный взгляд, а проникающий наподобие рентгена, и проникающий именно в той мере, в какой он является взглядом извне.

Намечается, таким образом, разделительная линия, во многом сопоставимая с той, какую прочерчивает Рикёр в качестве границы для структурной мифологии: всюду, где возможен и желателен герменевтический подхват смысла через интуитивное согласие двух сознании,– там структуральный анализ оказывается (по крайней мере отчасти) неоправданным и нерелевантным. Если так, то можно представить себе, что все пространство литературы делится на две части: область «живой» литературы, которая может быть пережита критическим сознанием и подлежит герменевтической критике, в том смысле в каком Рикёр объявляет ее достоянием область иудаистских и эллинских преданий, наделенных неисчерпаемым и всякий раз бесконечным в своем присутствии *избыточным смыслом;* и область литературы не то чтобы «мертвой», но как бы удаленной от нас и с трудом поддающейся расшифровке, чей утраченный смысл улавливается лишь посредством структуральных операций ума,– таковы «тотемистические» культуры, составляющие

исключительное достояние этнологов. Подобное разделение труда в принципе отнюдь не бессмысленно, и следует сразу отметить, что оно отвечает тем ограничениям, которые из научной осмотрительности накладывает на себя сам структурализм, обращаясь преимущественно к такому материалу, который лучше всего, с наименьшим «остатком», поддается изучению в рамках его метода[27]; следует также признать, что при таком разделении у структурализма остается огромное и почти еще не освоенное поле исследований. Действительно, доля литературы «с утраченным смыслом» несравненно больше и порой не менее интересна. В литературе существует своего рода «этнографическая» область, изучение которой могло бы стать увлекательной задачей для структурализма, – это литературы, удаленные во времени и пространстве, детская и народная литература, включая такие недавние по происхождению формы, как мелодрама и роман-фельетон, которыми критика всегда пренебрегала – и не просто из академических предрассудков, но и потому, что в их исследовании она не могла вдохновиться и руководствоваться никакой личностной сопричастностью; структуральная же критика может трактовать их как антропологический материал, рассматривать в массовом количествеи изучать в их рекуррентных функциях, следуя путем, который проложили фольклористы Пропп и Скафтымов. Их труды, как и работы Леви-Стросса по первобытным мифологиям, уже показали нам, сколь богатые результаты дает структуральный метод в применении к текстам такого рода и сколь много он способен раскрыть в неведомых для нас подосновах «канонической» литературы. Фантомас и Синяя Борода обращаются к нам с более дальней дистанции, чем Сван и Гамлет, – быть может, они способны не меньше их нам сообщить. Также и некоторые официально признанные произведения, фактически ставшие для нас в значительной части чуждыми – например, творчество Корнеля, – возможно, заговорят более красноречиво на этом языке дистанцированности и отчужденности, чем на языке ложной близости, который им упорно и зачастую попусту навязывают.

И, возможно, здесь структурализм начнет понемногу отвоевывать себе территорию, отданную было герменевтике: ведь в действительности раздел между этими двумя «методами» проходит не по их объекту, а по

позиции критика. Когда Поль Рикёр предлагает Леви-Строссу вышеописанное разделение труда, указывая, что «некоторая часть цивилизации, а именно та, из которой не происходит наша собственная культура, лучше всего поддается применению структурального метода», – то, возражая ему, Леви-Стросс спрашивает: «Идет ли здесь речь о *внутреннем* различии между двумя видами мышления и цивилизации – или же просто об относительном положении наблюдателя, который не может рассматривать свою собственную цивилизацию в той же перспективе, какая казалась бы ему нормальной в отношении иной цивилизации?»[28] Если Рикёр находит неуместным возможное применение структурализма к иудео-христианским мифам, то какой-нибудь меланезийский философ, вероятно, нашел бы таковым структуральный анализ своих собственных мифологических преданий, которые для него *интериоризированы,* как для христианина – библейское предание; и обратно, этот меланезиец, возможно, счел бы вполне уместным структуральный анализ Библии. То, что Мерло-Понти писал об этнологии как дисциплине, применимо и к структурализму как методу: «Это не специальность, характеризующаяся своим объектом – «первобытными» обществами, – это особый способ мышления, который оказывается необходим, когда объект нам «чужд», и требует, чтобы мы сами трансформировались. В этом смысле, рассматривая со стороны свое собственное общество, мы сами оказываемся по отношению к нему этнологами»[29].

Итак, отношение, соединяющее структурализм и герменевтику, возможно, носит характер не механического разделения и исключения, но взаимодополнительности: об одном и том же произведении герменевтическая критика будет говорить на языке подхвата смысла и внутреннего воссоздания, а структуральная критика – на языке дистанцированного слова и интеллектуальной реконструкции. Тем самым обе они будут вскрывать в тексте взаимодополнительные значения, и оттого их диалог станет еще более плодотворным, при том лишь условии, что на этих двух языках никогда нельзя говорить одновременно[30]. Как бы то ни было, литературная критика не имеет никаких оснований не прислушиваться к тем новым значениям[31], которые структурализм способен извлечь из самых, казалось бы, близких и знакомых нам произведений,

«дистанцируя» их слово; ибо один из самых глубоких уроков современной антропологии заключается в том, что далекое тоже близко нам, и именно в силу своей удаленности.

Возможно, кроме того, что стремление к психологическому пониманию, утвердившееся в критике XIX века и поныне проявляющееся в различных вариантах тематической критики, слишком исключительно ориентировано на психологию писателей и в недостаточной мере – на психологию публики, читателя. Известно, например, что одно из узких мест тематического анализа – часто встречаемая им трудность отличить, что принадлежит собственно творческой индивидуальности автора, его неповторимой единичности, а что обусловлено общим вкусом, чувствительностью, идеологией эпохи, или даже еще более общо, константными условностями и традициями жанра или иной литературной формы. Суть этой трудности состоит в своеобразной встрече между оригинальной, «глубинной» тематикой творческого индивида и тем, что в старинной риторике называлось *топикой,* то есть тезаурусом сюжетов и форм, составляющих общее достояние традиции и культуры. Индивидуальная тематика представляет собой лишь отбор, который осуществляется среди возможностей, предоставляемых коллективной топикой. Ясно, что доля топосов, говоря схематически, более значительна в так называемых «низших» жанрах, которые следовало бы скорее называть *фундаментальными,* – таких, как народная сказка или авантюрный роман; роль творческой личности в них настолько ослаблена, что, имея дело с ними, критический поиск сам собой обращается в сторону вкусов, требований и нужд, образующих так называемые *ожидания* публики. Но следует также различить, чем обязаны таким общим склонностям «великие» – даже самые оригинальные – произведения. Как, например, оценить особенное достоинство романа Стендаля, не рассматривая во всей ее обобщенности, исторической и трансисторической, расхожую тематику романического воображения?[32] Как рассказывает Шпитцер, его позднее – и, в общем, довольно наивное – открытие роли традиционных топосов в классической литературе стало одним из событий, способствовавших его «разочарованию» в психоаналитической стилистике[33]. Однако от «авторского психологизма» совсем не обязательно переходить к

абсолютному антипсихологизму, так как топос, при всей своей условности, психологически не более произволен, чем индивидуальный мотив: просто он связан с другой, коллективной психологией, к которой нас до некоторой степени подвела современная антропология и литературные импликации которой заслуживают систематического исследования. Недостатком современной критики является, пожалуй, не столько психологизм, сколько слишком индивидуалистическое понимание психологии.

Классическая критика, от Аристотеля до Лагарпа, была в известном смысле куда более внимательна к этим антропологическим параметрам литературы: она умела пусть и в очень узких пределах, но с большой точностью выверять требования «правдоподобия», как называла она представления публики об истинном и возможном. Ее жанровые разграничения, понятия эпического, трагического, героического, комического, романического отвечали некоторым базовым категориям психического состояния, которые ориентируют тем или иным способом воображение читателя, нацеливают его желание и ожидание на определенные типы ситуаций, поступков, психологических, моральных и эстетических ценностей. Нельзя сказать, чтобы исследование этих залоговых категорий, подразделяющих и формирующих литературную чувствительность человечества (Жильбер Дюран точно назвал их *антропологическими структурами воображаемого*), до сих пор в достаточной мере принималось во внимание критикой и теорией литературы. Башляр дал нам типологию «материального» воображения; но несомненно, что существует, например, и воображение поступков, ситуаций, отношений между людьми – *драматическое* воображение в широком смысле слова, которое мощно влияет на производство и потребление театральных пьес и романов. Совершенно очевидно, как важна топика этого воображения, структурные законы его функционирования, – и особенно важны они для литературной критики: они, вероятно, и должны составить одну из задач той общей аксиоматики литературы, настоятельную необходимость которой показал нам Валери. Высочайшая действенность литературы основывается на тонкой игре между ожиданием и неожиданностью, «которой не в силах одолеть никакие ожидания на свете»[34], между «правдоподобием», предвидимым и желаемым публикой, и непредви-

денностью творчества. Но разве сама непредвиденность, постоянный шоковый эффект великих произведений, не отзывается со всей своей силой в потайных глубинах правдоподобия? «Великий поэт,– говорит Борхес,– это не столько изобретатель, сколько открыватель»[35].

IV

Валери мечтал о том, чтобы история Литературы была понята «не столько как история писателей и обстоятельств их карьеры или же история их сочинений, сколько как История ума, производящего или потребляющего «литературу», история, которая могла бы быть написана, не упоминая имени ни одного писателя». Известно, как отозвалась эта идея у таких писателей, как Борхес или Бланшо; и уже Тибоде, через бесконечную игру сопоставлений и перетекания идей, стремился учредить такую Литературную республику, где личностные различия имели бы тенденцию размываться. Подобное целостное видение литературного поля – очень глубокая по содержанию утопия, и она неспроста обладает такой притягательной силой: ведь литература – это не просто собрание произведений, независимых друг от друга или же «влияющих» одно на другое в процессе случайных и изолированных столкновений; она представляет собой связное целое, однородное пространство, внутри которого произведения взаимосоприкасаются и взаимопроникают; она также и сама является связанной с другими частью еще более обширного пространства «культуры», где ее собственная значимость зависит от целого. В этом своем двойном качестве она подлежит структурному изучению – изнутри и снаружи.

Как известно, освоение языка ребенком происходит не просто через расширение словаря, но посредством множества внутрисловесных разделений, не меняющих их суммарный смысловой объем; на каждом таком этапе немногие слова, которыми располагает ребенок, составляют для него весь язык, и они служат ему для обозначения всех вещей – со все большей точностью, но без всяких пробелов. Так и для человека, прочитавшего лишь одну книгу, эта книга и является всей его «литературой» в изначальном смысле слова; когда он прочитает вторую, эти две книги разделят для него все поле литературы, не оставляя между собой

никакого зазора,– и так далее. Именно потому, что в культуре не бывает пустот, которые приходилось бы заполнять, она и способна к *обогащению:* она становится глубже и разнообразнее, потому что ей нет нужды распространяться вширь.

В известном смысле можно полагать, что вся «литература» человечества в целом (то есть способ организации произведений письменности в умах людей) образуется в ходе аналогичного процесса, при всех оговорках о грубо-приблизительном характере нашего сопоставления. Литературное «производство» представляет собой *речь* в соссюровском смысле понятия – серию индивидуальных, частично автономных и непредсказуемых речевых актов; «потребление» же литературы обществом представляет собой язык, то есть некое целое, элементы которого, независимо от своего количества и природы, стремятся к упорядочению в рамках связной системы. Раймон Кено в шутку говорил, что каждое литературное произведение – это либо «Илиада», либо «Одиссея». Подобная дихотомия не всегда была метафорой, и еще у Платона можно найти отзвук такой «литературы», которая почти целиком и сводилась к этим двум поэмам, но притом отнюдь не считала себя неполной. Ион не знает и не желает знать ничего кроме Гомера: «Мне кажется,– говорит он,– и этого достаточно»[36], так как у Гомера достаточно сказано обо всех вещах, и компетентность эпического певца была бы энциклопедической, если бы поэзия в самом деле относилась к области знания (Платон оспаривает именно последнее положение, а вовсе не универсальность гомеровских произведений). С тех пор литература больше разделялась внутри себя, чем развивалась вширь, и еще многие столетия в гомеровских поэмах продолжали видеть зачаток и источник любой литературы. Этот миф не лишен истины, и поджигатель Александрийской библиотеки был тоже не совсем не прав, сравнивая всю ее весомость с одним-единственным Кораном: библиотека некоторой цивилизации всегда полна, содержит ли она одну книгу, две или несколько тысяч, потому что в умах людей она всегда образует единое системное целое.

Эту систему остро сознавала классическая риторика, формализуя ее в своей теории жанров. Существовали эпопея, трагедия, комедия и т.д.– и все эти жанры без остатка разделяли между собой все поле литературы.

Этой теории недоставало временного измерения, представления о том, что система способна эволюционировать. На глазах Буало умирала эпопея и рождался роман, но он так и не смог отразить эти изменения в своем «Поэтическом искусстве». XIX век открыл для себя историю, зато упустил из виду связность целого: система жанров исчезла под индивидуальной историей произведений и писателей. Один лишь Брюнетьер сделал попытку синтеза, но, как известно, его скрещение Буало с Дарвином оказалось неудачным – эволюция жанров по Брюнетьеру носит чисто органицистский характер, каждый жанр рождается, развивается и умирает словно изолированный биологический вид, не обращая внимания на своих соседей.

Замысел структурализма здесь заключается в том, чтобы прослеживать общую эволюцию литературы, производя синхронические срезы на разных этапах развития и сравнивая между собой получающиеся картины. При этом литературная эволюция предстает во всем своем богатстве, обусловленном непрерывным существованием и постоянным изменением системы. Здесь нам опять-таки открыли путь русские формалисты, проявлявшие живейший интерес к явлениям структурной динамики и сформулировавшие понятие *изменения функции.* Отметить наличие или отсутствие той или иной отдельной литературной формы или мотива в той или иной точке диахронической эволюции – мало что дает, пока синхронический анализ не покажет, какова функция этого элемента в системе. Элемент может сохраниться, изменив свою функцию, или, наоборот, исчезнуть, передав свою функцию другому. «Механизм литературной эволюции,– пишет Б. Томашевский, восстанавливая ход формалистских исследований этой проблемы,— тем самым мало-помалу уточнялся: он представал уже не как ряд сменяющих друг друга форм, а как постоянный перебор эстетической функцией литературных приемов. Каждое произведение оказывается ориентировано по отношению к литературной среде, а каждый элемент – по отношению к произведению в целом. Элемент, обладающий определенной значимостью в некоторую эпоху, может совершенно изменить свою функцию в другую эпоху. Формы гротеска, которые в эпоху классицизма рассматривались как средство комизма, в эпоху романтизма сделались одним из источников трагизма. Подлинная жизнь

элементов литературного произведения проявляется именно в постоянном изменении их функций»[37]. Подобные функциональные вариации, переводящие, скажем, одну и ту же форму из второстепенного положения в ранг «канонической формы», поддерживающие непрерывный взаимообмен между литературой народной и официальной, между академизмом и «авангардом», между поэзией и прозой и т.д.,– были, в частности, исследованы в русской литературе Шкловским и Тыняновым. Шкловский любил говорить, что наследство обыкновенно переходит от дяди к племяннику и в эволюции канонизируется младшая ветвь. Так, Пушкин ввел в большую поэзию приемы альбомных стихов XVIII века, Некрасов много взял из журналистики и водевиля, Блок из цыганской песни, Достоевский из детективного романа[38].

При таком понимании история литературы становится историей системы: значение имеет эволюция функций, а не отдельных элементов, и познание синхронических отношений с необходимостью предшествует познанию процессов. Но, с другой стороны, по замечанию Якобсона, картина литературы той или иной эпохи отражает не только настоящий момент творчества, но и настоящий момент культуры, а значит, и определенный облик прошлого, «касается не только литературной продукции данной эпохи, но и той части литературной традиции, которая в данную эпоху сохраняет жизненность... Отбор классиков и их реинтерпретация современными течениями – это важнейшая проблема синхронистического литературоведения»[39], а следовательно, и структуральной истории литературы, которая есть не что иное, как расстановка в диахронической перспективе ряда последовательных синхронических картин; так, на картине французского классицизма помещаются Гомер и Вергилий, но не Данте и не Шекспир. Для нашего современного литературного пейзажа вновь открытое (или придуманное) барокко значит больше, чем наследие романтизма, а наш Шекспир – это не Шекспир Вольтера или Гюго, он современник Брехта и Клоделя, так же как наш Сервантес – современник Кафки. Каждая эпоха проявляет себя не только в том, что она пишет, но и в том, что она читает, и эта два аспекта «литературы» взаимно определяют друг друга: «Сумей я прочесть любую сегодняшнюю

страницу – хотя бы вот эту! – так, как ее прочтут в двухтысячном году, и я бы узнал, какой тогда будет литература»[40].

К этой истории *внутренних подразделений* поля литературы, программа которой и без того уже весьма богата (достаточно хотя бы представить себе, какой бы получилась всемирная история оппозиции между прозой и поэзией – оппозиции фундаментальной, элементарной, постоянно присутствующей, неизменной в своей функции и все время обновляемой в своих средствах), следовало бы прибавить историю другого, гораздо более масштабного членения, отделяющего литературу от того, что ею не является. То будет уже не история литературы, а история отношений между литературой и всем комплексом общественной жизни – история *литературной функции.* Русские формалисты подчеркивали *дифференциальный* характер литературного факта. Литературность тем самым зависит от не-литературности, и ей невозможно дать никакого устойчивого определения; неизменным остается лишь само сознание их границы. Всем известно, что с рождением кино статус литературы изменился – кино похитило у литературы некоторые из ее функций, но зато передало ей некоторые из своих собственных приемов. И, конечно же, такая трансформация – лишь начало. Как сумеет литература выжить при развитии других средств коммуникации? Мы более не считаем, как считалось от Аристотеля до Лагарпа, что искусство есть подражание природе, и там, где классики искали прежде всего прекрасного подобия, мы ищем, напротив, радикальной своеобычности и чистого творчества. В тот день, когда Книга перестанет служить главным проводником знания, не переменит ли вновь литература свой смысл? А ведь может статься, что мы переживаем ныне последние дни Книги. Этот развивающийся у нас на глазах процесс должен сделать нас более внимательными к эпизодам прошлого: мы не можем без конца говорить о литературе так, как будто ее существование есть нечто само собой разумеющееся, как будто ее соотношение с миром и людьми никогда не изменялось. Нам недостает, например, истории чтения. Истории интеллектуальной, социальной и даже просто физической: если верить блаженному Августин[41], его учитель Амвросий первым в античности научился читать одними глазами, не произнося текста вслух. Из таких великих и безмолвных событий и

слагается настоящая История. И достоинство того или иного метода, возможно, определяется именно его способностью в любом безмолвии различить вопрос.

Примечания

[1] Ср.: К. Леви-Стросс. Первобытное мышление. М., 1994, с. 126–130.

[2] Roland Barthes. Essais critiqus, P. 255.

[3] Valery. “Albert Thibaudet”. NRF. juillet 1936, P. 6.

[4] Ш. Сент-Бев.

[5] М. Бланшо.

[6] Boris Tomachevski, “La nouvelle ecole d'histoire litteraire en Russie”, *Revue des Etudes Slaves,* 1928, p. 231.

[7] “Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением” [Р.О. Якобсон, *Работы по поэтике,* М., 1987, с. 275]. Эта фраза, сказанная Якобсоном в 1921 году, стала одним из лозунгов русского формализма.

[8] “При формальном анализе как в лингвистике, так и в мифологии неизбежно возникает вопрос о значении” (Levi-Strauss, *Anthropologie structural,* p. 266). [К. Леви-Стросс, *Структурная антропология,* М., 1983, с. 215].

[9] Cf. Victor Eriich, *Russian Formalism,* La Haye, Mouton, 1955, p. 188–189.

[10] Troubetskoy, *Principes de phonologic,* Payot, 1949, p. 5–6.

[11] Ср., в частности, критику Эйхенбаумом, Якобсоном и Тыняновым методов акустической метрики Сиверса, который ограничивался изучением чисто звуковых характеристик стихотворения, как будто оно было написано на совершенно незнакомом языке: Erlich, *op. cit.,* p. 187.

[12] Обобщение этой критики можно найти в книге: Paul Delbouille, *Poesie et Sonorites,* Paris, Les Belles Lettres, 1961.

[13] *Le Mythe de Rimbaud,* II, p. 81–104.

[14] “Каждой из гласных приписывались хотя бы по одному разу все цвета” (Delbouille, p. 248).

[15] Roman Jakobson, *Essais de linguistique generale,* Paris, 1963, p. 233. [*Структурализм: “за” и “против”.* М., 1975, с. 221] .

[16] Erlich, p. 149.
[17] *Essais de linguistique generale,* p. 244.
[18] *Essais de linguistique generate,* p. 238, [*Структурализм: "за" и "против", с.* 221].
[19] Vladimir Propp, *Morphology of the Folk-Sale,* Indiana University, 1958 (первое русское издание. 1928).
[20] Claude Bremond, "Le message narratif", *Communications,* 4 (1961).
[21] В то же время некоторый чисто методологический набросок структурализма можно обнаружить и у авторов, которые не причисляют себя к этой "философии". Так обстоит дело с Дюмезилем, который в своих типично исторических исследованиях пользуется анализом *функции,* объединяющих элементы индоевропейской мифологии и расцениваемых как более значимые, чем эти элементы сами по себе. Так обстоит дело и с Мороном: в его психокритике интерпретируются не отдельные мотивы, но целые *сети,* элементы которых могут варьироваться, не меняя общей структуры. Системный анализ не обязательно исключает исследования генезиса и эволюции: программа-минимум структурализма состоит в том, чтобы он им предшествовал и *управлял* ими.
[22] "Les etudes de style et les differents pays", *Langue et litterature,* Paris, Les Belles Lettres, 1961.
[23] "Структурная лингвистика, как и квантовая механика, выигрывает в морфическом детерминизме все то, что проигрывает в детерминизме временном" (Jakobson, *op. cit.,* p. 74).
[24] Jean Rousset, *Forme et Signification,* p. XII.
[25] *Les Lettres nouvelles,* 24 juin 1959.
[26] "Structure et hermeneutique". *Esprit,* nov. 1963.
[27] Ср.: Levi-Strauss, *ibid.,* p. 632.
[28] Claude Levi-Strauss, *ibid.,* p. 633.
[29] *M.* Merleau-Ponty, *Signes,* p. 151.
[30] На сходное по типу отношение между историей и этнологией указывает Леви-стросс: "Структуры появляются лишь при наблюдении извне. И обратно, такое наблюдение никогда не позволяет заметить процессы, представляющие собой не аналитические объекты, а особый способ, которым некоторая темпоральность переживается некоторым субъектом...

Историк может иногда работать как этнолог, а этнолог – как историк, но их методы взаимодополнительны, в том смысле, в каком физики говорят о дополнительности; иными словами, нельзя точно описывать стадию А и стадию В (это возможно лишь извне и в структурных терминах) и вместе с тем эмпирически переживать переход от первой ко второй (а именно таков единственный умопостижимый способ понять его). В науках о человеке тоже есть свои отношения неопределенности" ("Les limites de la notion de structure en ethnologic". *Sens et Usage du mot Structure,*Mouton, 1962, p. 44–45).

[31] Новое значение - это не обязательно новый *смысл,* это новая связь между формой и смыслом. Поскольку литература есть искусство значений, то она, а вместе с нею и критика, обновляется либо через смысл, либо через форму, изменяя связь между ними. Оттого случается, что современная критика вновь открывает на уровне *тем* или *стилей* то, что классическая критика уже находила на уровне *идей* и *чувств.* Старый смысл возвращается к нам связанным с новой формой, и от этого сдвига меняется все произведение в целом.

[32] Введением в такой анализ является превосходная книга Жильбера Дюрана "Мистические декорации в "Пармской обители" (Corti, 1961).

[33]*Art. cit.,* p. 27.

[34] Valery, (*Euvres,* II, p. 560.

[35] *Labyrinlhes, p.* 119.

[36] [Платон, *Собр. соч. в 4 тт.,* т. 1. М, 1990, с. 373.]

[37] Tomachevski, *art. cit.,* p. 238–239.

[38] О взглядах формалистов на историю литературы см.: Eichenbaum, "La theorie de la methode formelle", et Tynianov, "De revolution litteraire", in: *Theorie de la Litterature,* Seuil, 1966. См. также: Eriich, *Russian Formalism, p.* 227–228, et Nina Gourfinkel, "Les nouvelles methodes d'histoire litteraire en Russie", *le Monde slave,* fev. 1929.

[39] *Essais de Linguistique generate,* p. 212. [*Структурализм: "за" и "против", с. 196*].

[40] Borges, *Enquetes,* p. 224. [*Борхес,* т. 2, с. 127–128].

[41] *Confessions,* Livre VI. Цит. по: Borges, *Enquetes,* p. 165.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем состоят особенности критики как вида деятельности?
2. В чем состоит проблема применения структуралистских методов в критике?
3. Какие литературные произведения можно и нужно анализировать с применением методов структурализма?
4. Какой вклад может внести натурализм в исследование литературного процесса и почему?

Список литературы

Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1,2. 470+472 с.

Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1998. 250 с.

Структурализм: за и против. М.: Прогресс, 1975. 469 с.

Тодоров Ц. Теории символа. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. 408 с.

Ролан Барт о критике

Путь философских, лингвистических и филологических изысканий французского постструктуралиста и семиотика Ролана Барта (1915-1980) обычно делят на два периода: структуралистский (1960-е гг.) и, собственно, постструктуралистский (1970-е гг.). Наиболее известные работы Барта, касающиеся литературной критики относятся к 1960-м годам (например, работа «Критика и истина» датируется 1966 г.). При этом важно заметить, что тогда же вышел, например, знаменитый труд Барта «Смерть автора» (1967 г.). Отстаивая позиции новой критики (французской новой критики, то есть: структурализма), Барт пишет о «самостоятельности» литературного произведения (как и критики) от сознания автора и читателя (отвергая, таким образом, концепцию представителей феноменологических направлений). Критику Барт вслед за структуралистами называет метаязыком (вторичном языке, словом о слове), призванном не интерпретировать смыслы, а объяснять законы, по которым этот смысл существует. При анализе литературных произведений прошлых эпох Барт призывает помнить о том, что если литература находится вне времени, то литератор органически связан со своим временем, поэтому не стоит пренебрегать принципом аналогии и учетом временных особенностей литературного процесса. «Программной» работой Барта является «Критика и истина», где исследователь развенчивает ряд принципов и понятий, которые раньше считались критерием объективности критика (вкус, ясность, достоверность и т.д.), выводя в конце единственно верную меру критического дискурса – правильность и согласованность акта глубокого прочтения анализируемого произведения и поиск его отдельного смысла. Важно также отметить важность для Барта (автора, читателя, критика) и тезис о том, что наука «литературоведение» нужна не только узким специалистам, но и рядовым читателям.

© Бячкова В.А., 2018

Примером «постструктуралистского» периода творческого пути Р. Барта является «S/Z» (постструктуралистский анализ «Сарразина» О. де Бальзака). Новелла анализируется как Текст, связанный с культурной памятью, связанный с другими текстами (то есть с позиции концепции интертекстуальности). Вместе с тем монография содержит размышления Барта о таких явлениях как чтение, интерпретация, читатель, оценка. Понятие критики Барт соотносит с понятиями жанр, идеология, т. е. с некоторыми «жесткими системами», в рамки которых читатель или критики помещает безграничный и бесконечный Текст. Процесс критического анализа – процесс «дешифровки» Текста, поиск в нем интертекстуальных связей, а также постмодернистская игра с Текстом. От «структуралистского» периода Барта сохраняется принцип работы с произведением – акт глубокого прочтения (синоним «пристального чтения», предложенного последователями англоязычной новой критики). Критика сохраняет статус метаязыка, а критик в какой-то мере приравнивается к создателю Текста (названного Бартом, как известно, скриптором, который заменил «умершего» автора).

Что такое критика?

(Тексты работ Р. Барта цитируются по изданию: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. 616 с.)

Идеологическая злоба дня всегда дает основание для провозглашения тех или иных общих принципов литературной критики – особенно во Франции, где теоретические построения очень престижны, должно быть оттого, что благодаря им практик обретает уверенность в своей сопричастности к борьбе, к истории, к некоторой общности. В соответствии с этим французская критика вот уже лет пятнадцать как развивается, хотя и с неодинаковым успехом, в русле четырех основных «философских течений». Во-первых, это то, что принято обозначать весьма спорным термином «экзистенциализм»; к нему относятся критические работы Сартра – «Бодлер», «Флобер», ряд статей о Прусте, Мориаке, Жироду и Понже, а также превосходный очерк «Жене». Во-вторых, это марксизм. Известно (спор идет уже давно), насколько бесплодной проявила себя в критике марксистская ортодоксия, дающая чисто механистическое объяснение произведений и провозглашающая лозунги вместо критериев ценности; наиболее же плодотворной для критики оказалась, так сказать, периферия марксизма, а не его официальный центр. Такова критика Л. Гольдмана (работы о Расине и Паскале, о Новом романе, об авангардистском театре, о Мальро), который много и открыто заимствует у Лукача; среди всех возможных критических подходов, отправляющихся от социально-политической истории, его подход один из самых гибких и виртуозных. В-третьих, это психоанализ. Существует психоаналитическая критика фрейдовского толка, лучшим представителем которой во Франции, видимо, является ныне Шарль Морон (работы о Расине и Малларме); но и здесь плодотворнее всего оказался «маргинальный» психоанализ. Г. Башляр, начав с анализа тематических субстанций (а не отдельных произведений) и прослеживая динамические деформации образа на материале творчества многих поэтов, основал целую школу критики, и она настолько богата достижениями, что наиболее развитое течение в современной французской критике вдохновляется, можно сказать, именно идеями Башляра (Ж. Пуле, Ж. Старобинский, Ж.-П. Ри-

шар). В-четвертых, это структурализм (или, говоря предельно упрощенно и в общем даже неточно, формализм). Известно, сколь важным, можно даже сказать модным, стало это течение во Франции с тех пор, как благодаря К. Леви-Строссу перед ним открылась область социальных наук и философской рефлексии; пока оно дало немного критических трудов, но работа над ними идет, и в них, видимо, будет сказываться прежде всего влияние той модели языка, что создана Соссюром и развита Р. Якобсоном (который сам в раннюю свою пору был участником одного из литературно-критических течений – русской формальной школы); литературная критика может, например, разрабатываться на основе двух категорий риторики, установленных Якобсоном, – метафоры и метонимии.

Как мы видим, нынешняя французская критика носит характер одновременно «национальный» (она ничем или почти ничем не обязана критике англосаксонской, учениям Шпитцера или Кроче) и «современный», или если угодно «еретический». Всецело располагаясь в нынешнем идеологическом контексте, она ощущает себя мало причастной к традициям критики Сент-Бева, Тэна или Лансона. Впрочем, учение последнего представляет для сегодняшней критики специфическую проблему. Своими трудами, методом, самим своим духом Лансон, этот образец французского профессора, вот уже лет пятьдесят задает тон во всей университетской критике через посредство своих бесчисленных эпигонов. Может показаться, что поскольку принципы этой критики (по крайней мере, декларируемые) заключаются в строгом и объективном установлении фактов, то лансонизм и всевозможные течения идеологической, интерпретативной критики ничем друг другу и не мешают. Однако же, хотя современные французские критики в большинстве своем сами работают преподавателями (здесь речь идет только о критике профессиональной, а не любительской), между интерпретативной и позитивистской (университетской) критикой существует тем не менее известная напряженность. Дело в том, что фактически лансонизм тоже является идеологией: он не просто требует соблюдать объективные правила, принятые в любых научных исследованиях, но и включает в себя некоторые общие воззрения на человека, историю, литературу, отношения автора и

произведения. Так, с совершенно определенной эпохой связана лансоновская психология, являющая собой своего рода аналогический детерминизм, согласно которому детали произведения должны быть подобны деталям чьей-то жизни, душа персонажа – душе автора и т. д.; все это специфическая идеология, так как психоанализ, например, с тех пор представил себе отношения между произведением и автором прямо противоположным образом – как взаимоотрицание. На деле, конечно, обойтись без философских предпосылок вообще нельзя; и учение Лансона можно упрекнуть не в том, что оно совершает определенный выбор, а в том, что оно его замалчивает, скрывая под моралистическими покровами строгости и объективности. Идеология здесь, как контрабандный товар, прячется в багаже позитивной научности.

Поскольку все эти различные идеологические принципы оказываются возможными одновременно (и сам я до какой-то степени солидаризируюсь одновременно с ними всеми), то, видимо, идеологический выбор не составляет существа критики и оправдание свое она находит не в «истине». Критика – это нечто иное, нежели вынесение верных суждений во имя «истинных» принципов. Отсюда следует, что худшее из прегрешений критики – не идеологичность, а ее замалчивание; это преступное умолчание называется «спокойной совестью» (bonne conscience) или же самообманом. Как, в самом деле, поверить, будто литературное произведение есть объект, лежащий вне психики и истории человека, его вопрошающего, будто критик обладает по отношению к нему как бы экстерриториальностью? Каким чудесным образом постулируемая большинством критиков глубинная связь между изучаемым произведением и его автором утрачивает силу применительно к их собственному творчеству и к их собственному времени? Получается, что законы творчества для сочинителя писаны, а для критика нет? В рассуждениях всякой критики непременно подразумевается и суждение о себе самой (пусть даже в сколь угодно иносказательной и стыдливой форме), критика произведения всегда является и самокритикой; по выражению Клоделя, познание (connaissance) другого происходит в со-рождении (co-naissance) на свет вместе с ним. Это можно еще раз переформулировать так: критика – не таблица результатов и не совокупность оценок, по своей сути она есть

деятельность, то есть последовательность мыслительных актов, глубоко укорененных в историческом и субъективном (что одно и то же) существовании человека, который их осуществляет, принимает на себя. Разве деятельность может быть «истинной»? Она подчиняется совсем иным требованиям.

Какими бы извилистыми ни были пути литературной теории, в ней всегда признается, что романист или поэт говорит о вещах и явлениях (в том числе и вымышленных), существующих до и вне языка: мир существует, писатель пишет вот что такое литература. У критики же предмет совсем иной – не «мир», а слово, слово другого; критика – это слово о слове, это вторичный язык, или метаязык (как выражаются логики), который накладывается на язык первичный (язык-объект). В своей деятельности критика должна, следовательно, учитывать два рода отношений – отношение языка критика к языку изучаемого автора и отношение этого языка-объекта к миру. Определяющим для критики и является взаимное «трение» этих двух языков, чем она, по-видимому, в немалой степени сближается с другой формой умственной деятельности-логикой, которая также всецело зиждется на различении языка-объекта и метаязыка.

В самом деле, если критика всего лишь метаязык, то это значит, что дело ее – устанавливать вовсе не «истины», а только «валидности». Язык сам по себе не бывает истинным или ложным, он может только быть (или не быть) валидным, то есть образовывать связную знаковую систему. Законы, которым подчиняется язык литературы, касаются его согласования не с реальностью (как бы ни притязали на это реалистические школы), а всего лишь с той знаковой системой, которую определил себе автор (слово система здесь, конечно, следует понимать в самом строгом смысле). Критика не должна решать, написал ли Пруст «правду», является ли барон де Шарлю графом де Монтескью, а Франсуаза – Селестой, или даже (ставя вопрос шире) воспроизводятся ли в нарисованной у Пруста картине общества точные исторические обстоятельства угасания аристократии в конце XIX века; ее задача лишь самостоятельно выработать такой язык, чтобы он в силу своей связности, логичности, одним словом, систематичности, мог вобрать в себя или, еще точнее, «интегри-

ровать» (в математическом смысле) как можно больше из языка Пруста; точно так же в логическом уравнении испытывается валидность того или иного умозаключения и не высказывается никакого суждения об «истинности» использованных в нем посылок. Можно сказать, что цель критики носит чисто формальный характер (чем единственно и гарантируется ее универсальность): она не в том, чтобы «раскрыть» в исследуемом произведении или писателе нечто «скрытое», «глубинное», «тайное», до сих пор не замеченное (каким чудом? неужели мы проницательнее своих предшественников?), а только в том, чтобы приладить – как опытный столяр «умелыми руками» пригоняет друг к другу две сложных деревянных детали, – язык, данный нам нашей эпохой (экзистенциализм, марксизм, психоанализ), к другому языку, то есть формальной системе логических ограничений, которую выработал автор в соответствии со своей собственной эпохой. «Доказательность» критики – не «алетического» порядка, она не имеет отношения к истине, ибо критический дискурс, как, впрочем, и логический, неизбежно тавтологичен; в конечном счете критик просто говорит: «Расин это Расин, Пруст это Пруст», – говорит с запозданием, но вкладывая в это запоздание всего себя, отчего оно и обретает значительность. Если в критике и существует «доказательность», то зависит она от способности не раскрыть вопрошаемое произведение, а, напротив, как можно полнее покрыть его своим собственным языком.

Итак, речь идет – повторюсь еще раз – о деятельности сугубо формальной, не в эстетическом, а в логическом смысле понятия. Критика лишь тогда избегнет «спокойной совести» или самообмана, о которых шла речь выше, когда своей моральной целью она поставит не расшифровку смысла исследуемого произведения, а воссоздание правил и условий выработки этого смысла, когда она признает литературное произведение своеобразной семантической системой, призванной вносить в мир «осмысленность» (du sens), а не какой-то определенный смысл (un sens). Произведение, по крайней мере из числа тех, что обычно попадают в поле зрения критики (а этим, пожалуй, и определяется «добропорядочная» литература), никогда не бывает ни полностью неясным (таинственным или «мистическим»), ни до конца ясным; оно как бы чревато смыс-

лами – открыто предстает читателю как система означающих, но не дается ему в руки как означаемый объект. Этой уклончивостью (deception), «неухватностью» (de-prise) смысла объясняется способность произведения, с одной стороны, задавать миру вопросы (расшатывая устойчивые смыслы, опирающиеся на верования, идеологию и здравый смысл людей), и притом не отвечать на них (ни одно великое произведение не является «догматическим»), а с другой стороны, оно бесконечно открыто для новых расшифровок, поскольку нет причин когда-либо перестать говорить о Расине или Шекспире (разве что вообще их отбросить, но это тоже способ говорить о них на особом языке). В литературе смысл настойчиво предлагает себя и упорно ускользает, то есть она есть не что иное, как язык, знаковая система, существо которой не в сообщении, которое она содержит, а в самой «системности». Потому и критик должен воссоздавать не сообщение литературного произведения, а только его систему, точно так же как лингвист занимается не расшифровкой смысла фразы, а установлением ее формальной структуры, обеспечивающей передачу этого смысла.

В самом деле, признав себя не более чем языком (точнее, метаязыком), критика может совместить в себе, по противоречивой своей сути, субъективность и объективность, историчность и экзистенциальность, тоталитаризм и либерализм. Ведь, с одной стороны, язык, избранный и используемый критиком, не упал ему с неба, это один из языков, предложенных ему эпохой; объективно этот язык является продуктом исторического вызревания знаний, идей, духовных устремлений, он есть необходимость; с другой же стороны, критик сам выбрал себе этот необходимый язык согласно своему экзистенциальному строю, выбрал как осуществление некоторой своей неотъемлемой интеллектуальной функции, когда он полностью использует всю свою глубину, весь свой опыт выборов, удовольствий, отталкиваний и пристрастий. Тем самым в произведении критика может завязаться диалог двух исторических эпох и двух субъективностей – автора и критика. Однако весь этот диалог эгоистически обращен к настоящему: критика не «чтит» истину прошлого или истину «другого», она занята созиданием мыслительного пространства наших дней.

Критика и истина

…Здесь важно подчеркнуть не столько само противопоставление старого новому, сколько совершенно открытое стремление наложить запрет на известный тип слова, объектом которого является книга: нетерпимым представляется, что язык способен заговорить о языке. Такое удвоенное слово становится предметом особой бдительности со стороны социальных институтов, которые, как правило, держат его под надзором строжайшего кодекса: в Литературной Державе критика должна находиться в такой же «узде», как и полиция; дать свободу критике столь же «опасно», как и позволить распуститься полиции: это означало бы поставить под угрозу власть власти, язык языка. Построить вторичное письмо при помощи первичного письма самого произведения – значит открыть дорогу самым неожиданным опосредованиям, бесконечной игре зеркальных отражений, и вот эта-то свобода как раз и кажется подозрительной. В той мере, в какой традиционная функция критики заключалась в том, чтобы судить литературу, сама критика могла быть только конформистской, иными словами, конформной интересам судей. Между тем подлинная «критика» социальных институтов и языков состоит вовсе не в «суде» над ними, а в том, чтобы размежевать, разделить, расщепить их надвое. Чтобы стать разрушительной, критике не нужно судить, ей достаточно 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 в полной мере является именно «критикой», в том, что она перераспределила роли автора и комментатора, покусившись тем самым на устойчивую субординацию языков. В этом нетрудно убедиться, обратившись к тому своду законов, который ей противопоставляют и которым пытаются оправдать совершаемую над нею «казнь».

Критическое правдоподобие

Аристотель обосновал технику речевых высказываний, построенную на предположении, что существует представление о правдоподобном, отложившееся в умах людей благодаря традиции, авторитету Мудрецов, коллективному большинству, общепринятому мнению 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 полагает возможным публика и что может весьма отличаться как от исторической реальности, так и от научной возможности. Тем самым Аристотель создал эстетику публики; применив ее к нынешним массовым произведениям, мы, быть может, сумеем воссоздать идею правдоподобия, свойственную нашей собственной современности, коль скоро подобные произведения ни в чем не противоречат тому, что публика полагает возможным, сколь бы невозможными ни были эти представления как с исторической, так и с научной точки зрения.

Старая критика отнюдь не чужда тому, что мы можем вообразить себе о критике массовой, коль скоро наше общество стало потреблять критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романическую или песенную продукцию. На уровне современной культурной общности старая критика располагает собственной публикой, господствует на литературных страницах ряда крупных газет и действует в рамках определенной интеллектуальной логики, где запрещено противоречить всему, что исходит от традиции, от наших Мудрецов, от общепринятых взглядов и т. п. Короче, категория критического правдоподобия существует.

Эта категория, однако, не находит выражения в каких-либо программных заявлениях. Воспринимаясь как нечто само собой разумеющееся, она оказывается по эту сторону всякого метода, ибо метод, напротив, есть акт сомнения, благодаря которому мы задаемся вопросом относительно случайных или закономерных явлений. Это особенно чувствуется, когда любитель правдоподобия начинает недоумевать или возмущаться «экстравагантностями» новой критики: все здесь кажется ему «абсурдным», «нелепым», «превратным», «патологическим», «надуманным», «ошеломляющим». Критик – любитель правдоподобия обожает «очевидные вещи». Между тем эти очевидные вещи имеют сугубо нормативный характер. Согласно расхожему приему опровержения, все неправдоподобное оказывается плодом чего-то запретного, а значит и

опасного: разногласия превращаются в отклонения от нормы, отклонения – в ошибки, ошибки – в прегрешения, прегрешения - в болезни, а болезни – в уродства. Поскольку рамки этой нормативной системы чрезвычайно тесны, нарушить их способен любой пустяк: вот почему немедленно возникают правила правдоподобия, переступить через которые невозможно, не очутившись немедленно в области некоей критической «анти-природы» и не попав тем самым в ведение дисциплины, именуемой "тератологией". Каковы же правила критического правдоподобия в 1965 году?

Объективность

Вот первое из этих правил, которым нам прожужжали все уши, объективность. Что же такое объективность применительно к литературной критике? В чем состоит это свойство произведения, «существующего независимо от нас»? Оказывается, что это свойство внеположности, столь драгоценное потому, что оно должно поставить предел экстравагантности критика, свойство, относительно которого мы должны были бы без труда договориться, коль скоро оно не зависит от изменчивых состояний нашей мысли, – это свойство 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 заявляют, 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 моделей-призраков. 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, узнав значения тех или иных слов, что вы станете с ними делать? 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 материальной опорой для другого языка, который ни в чем не противоречит первому, но, в отличие от не-

го, исполнен неопределенности: где тот проверочный инструмент, где тот словарь, с которым вы намереваетесь подступиться к этому вторичному – бездонному, необъятному, символическому – языку, который образует произведение и который как раз и является языком множественных смыслов? Так же обстоит дело и с «психологической связностью». При помощи какого ключа собираетесь вы ее читать? Существуют разные способы обозначать акты человеческого поведения и разные способы описывать их связность: установки психоаналитической психологии отличаются от установок бихевиористской психологии и т. п. Остается последнее прибежище – «общепринятая» психология, всеми признаваемая и потому внушающая чувство глубокой безопасности; беда в том, что сама эта психология складывается из всего того, чему нас еще в школе учили относительно Расина, Корнеля и т. п., а это значит, что представление об авторе у нас создают при помощи того самого образа, который нам уже внушен: нечего сказать, хороша тавтология! Утверждать, что персонажи «Андромахи» это «одержимые неистовством индивиды, чьи неукротимые страсти и т. п.», значит ускользнуть от абсурда ценой банальности и при этом все равно не гарантировать себя от ошибки. Что же до «структуры жанра», то здесь стоит разобраться подробнее: 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 к помощи той или иной методологической модели? Ладно еще, если бы дело шло о трагедии, канон которой известен благодаря теоретикам классической эпохи; но какова «структура» романа, которую-де следует противопоставить «экстравагантным выходкам» новой критики?

Итак, все указанные «очевидности» на деле суть лишь продукты определенного выбора. Первая из этих «очевидностей», будучи понята буквально, попросту смехотворна или, если угодно, ни с чем не сообразна; никто никогда 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 «очевидностями»: все они уже представляют собой интерпретации, основанные на предварительном выборе определенной психологической или структурной модели; подобный код – а это именно код – способен варьироваться; вот почему объективность критика должна зависеть не от самого факта избрания им того или иного кода, а от той степени строгости, с которой он применит избранную модель к произведению. И это отнюдь не пустяк; однако коль скоро новая критика никогда ничего другого и не утверждала, обосновывая объективность своих описаний принципом 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-таки посмотрим, чего он стоит.

Нас учат, что «за словами следует сохранять их собственное значение»; это означает, что всякое слово имеет лишь один смысл доброкачественный. Такое правило заставляет с неоправданной подозрительностью относиться к образу или, что еще хуже, приводит к его банализации: либо просто-напросто на него накладывают запрет (недопустимо говорить, что Тит убивает Беренику, коль скоро Береника отнюдь не умирает от руки убийцы), либо его пытаются высмеять, делая вид – с большей или меньшей долей иронии – будто понимают его буквально (связь между солнцеподобным Нероном и слезами Юнии сводят к действию «солнечного света, высушивающего лужу» или же усматривают здесь «заимствование из области астрологии»), либо, наконец, требуют не видеть в образе ничего, кроме клише, характерных для соответствующей эпохи (не следует чувствовать никакого дыхания в глаголе respirer, коль скоро 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 конкретных слов (как бы ни пользова-

лась ими эпоха), каковыми являются «гавань», «сераль» или «слезы». В конце концов слова полностью утрачивают свою референциальную ценность, за ними остается одна только товарная стоимость: они служат лишь целям обмена, как в зауряднейшей торговой сделке, а вовсе не целям суггестии. В результате оказывается, что язык способен уверить лишь в одном факте – в своей собственной банальности: ее-то и предпочитают всему остальному.

А вот и другая жертва буквального прочтения – персонаж, объект преувеличенного и в то же время вызывающего улыбку доверия; персонаж якобы не имеет никакого права заблуждаться относительно самого себя, относительно своих переживаний: понятие алиби неведомо адепту критического правдоподобия (так, Орест и Тит не могут лгать самим 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 приписывается не только миру художественного вымысла; для адепта критического правдоподобия ясна сама жизнь; как в книгах, так и в самой действительности отношениями между людьми правит один и тот же закон банальности. Нет никаких оснований, заявляют нам, рассматривать творчество Расина как театр Неволи, коль скоро в нем изображается самая расхожая ситуация; столь же бесплодны и указания на то, что в расиновской трагедии на сцену выводятся отношения, основанные на принуждении, ибо – напоминают нам – власть лежит в основании любого общества. Говорить так – значит слишком уж благодушно относиться к наличию фактора силы в человеческих отношениях. Будучи далеко не столь пресыщенной, литература всегда занималась именно тем, что вскрывала нетерпимый характер банальных ситуаций; ведь литература как раз и есть то самое слово, с помощью которого выявляется фундаментальность банальных отношений, а затем разоблачается их скандальная суть. Таким образом, адепт критического правдоподобия пытается обесценить все сразу: с его точки зрения, все, что банально в самой жизни, ни в коем случае не должно быть обнаружено, а все, что не является банальным в произведении, должно быть сделано банальным;

нечего сказать, хороша эстетика, обрекающая жизнь на молчание, а произведение – на ничтожество.

Вкус

Переходя к остальным правилам, выдвигаемым адептом критического правдоподобия, придется спуститься на ступеньку 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 область интердиктов (моральных и эстетических одновременно), куда классическая критика помещала все те свои ценности, которые она неспособна была связать с научным знанием? Назовем эту табуирующую систему словом «вкус» . О чем же запрещает говорить вкус? О реальных предметах. Попав в поле зрения абстрактно-рационализированного дискурса, всякий конкретный предмет немедленно получает репутацию «низкого»; причем ощущение чего-то несообразного возникает не от предметов как таковых, но именно от смешения абстрактного и конкретного (ведь смешивать жанры всегда воспрещается). У критиков вызывает смех, что находятся люди, полагающие возможным рассуждать о шпинате, когда речь идет о таком феномене, как литература: здесь шокирует сама дистанция между реальным предметом и кодифицированным языком критики. Так возникает любопытное недоразумение: несмотря на то, что немногочисленные сочинения, созданные представителями старой критики, отличаются сугубой, абстрактностью, тогда как работы новой критики, напротив, абстрактны лишь в очень незначительной степени (ибо речь в них идет о субстанциях и предметах), похоже, именно новую критику стремятся выдать за воплощение какой-то бесчеловеческой абстракции. Между тем все, что адепт правдоподобия именует «конкретным», на поверку – в очередной раз – оказывается всего лишь привычным для него. Привычное вот что определяет вкус адепта критического правдоподобия; критика, по его разумению, должна основываться вовсе не на предметах (они непомерно прозаичны) и не на мыслях (они непомерно абстрактны), а на одних только оценках.

Вот здесь-то и может весьма пригодиться понятие вкуса: будучи слугой двух господ – морали и эстетики одновременно, – вкус позволяет совершать весьма удобный переход от Красоты к Добру, которые под сурдинку соединяются в обыкновенном понятии «мера». Однако мера эта во всем подобна ускользающему миражу; если критика упрекают в том, что он злоупотребляет рассуждениями о сексуальности, то на самом деле надо понимать, 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 не наделены) признаками пола, значит «повсюду вмешивать» «навязчивую, разнузданную, циническую» сексуальность. Тот факт, что признаки пола способны играть совершенно конкретную (а отнюдь не паническую) роль в расстановке персонажей, попросту не принимается во внимание; 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?»

На самом деле вкус – это запрет, налагаемый на всякое слово о литературе. Приговор психоанализу выносится вовсе не за то, что он думает, а за то, что он говорит; если бы психоанализ можно было ограничить рамками сугубо медицинской практики, уложив больного (сами-то мы, конечно, совершенно здоровы) на его кушетку, то нам было бы до него не больше дела, чем до какого-нибудь иглоукалывания. Но ведь 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!

***

Ясность

И вот, наконец, последний запрет, налагаемый адептом критического правдоподобия. Как и следовало ожидать, он касается самого языка. Критику воспрещается говорить на любых языках, которые принято

именовать «жаргонами». Ему предписывается один-единственный язык: «ясность».

Уже давным-давно во французском обществе «ясность» воспринимается не просто как свойство словесной коммуникации, не как подвижный атрибут, приложимый к самым различным языкам, но как особый тип слова: дело идет о некоем священном языке, родственном языку французскому, и подобном иероглифическим письменам, санскриту и латыни средневековья. Этот язык, имя которому «французская ясность», по своему происхождению является языком политическим; он родился тогда, когда – в соответствии с хорошо известным идеологическим законом – правящим классам потребовалось возвести свое собственное, вполне определенное письмо в ранг универсального языка и тем внушить мысль, будто логика французского языка является абсолютной логикой. В те времена такую логику называли гением языка; гений французского языка требует, чтобы сначала был назван субъект действия, затем само действие и наконец его объект – в согласии, как тогда принято было говорить, 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 сожалеют 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 по нраву (и которые она объявляет «патологическими»), можно сказать, что мы страдаем национальной болезнью, которую удобно назвать «комплексом ритуального очищения языка». Предоставим этнопсихиатрии определить суть этой болезни, а со своей стороны заметим, что в подобном языковом мальтузианстве есть нечто зловещее: «Язык папуасов, – пишет

географ Барон, – крайне беден; у каждого племени есть свой язык, словарный запас которого непрестанно обедняется, потому что всякий раз, когда кто-нибудь умирает, из языка исключают 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 карликовой войне, которую ведут между собой различные интеллектуальные касты. Старая критика – одна из многих 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 всего-навсего классицизму этих писателей. Для этого пассеистского жаргона 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, чья жеманность и вычурность доходят подчас 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 никак не менять внутренние перегородки и лексический состав языка: словно во времена золотой лихорадки (где золотом является сам язык), каждой дисциплине (понятие, на деле являющееся сугубо факультативным) отводится небольшая языковая территория, терминологический золотоносный участок, за пределы которого выходить запрещается (так, философия, например, имеет право на свой жаргон). При этом, однако, территория, предоставленная критике, выглядит довольно странно: будучи совершенно особой как раз в силу того, что употребление посторонних слов на ней запрещено (так, словно критика располагает весьма скудными концептуальными потребностями), она тем не менее оказыва-

ется возведена в ранг универсального языка. Такая универсальность, на деле являющаяся воплощением всего общепринятого, основана на подтасовке: вырастая из громадного числа всякого рода привычек и запретов, она оказывается всего лишь еще одной специфической формой языка: такая универсальность есть всего лишь универсальность собственников. Этот лингвистический нарциссизм можно вскрыть и другим путем: «жаргон» – это 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, отличным от языка нашего собственного коллектива, мы сразу же объявляем его бесполезным, пустым, бредовым , утверждаем, что им пользуются не в силу серьезных, а в силу каких-либо ничтожных или низменных причин (снобизм, зазнайство): так, например, одному «археокритику» язык «неокритики» представляется таким же странным, как и идиш (подозрительное, кстати сказать, сравнение), на что можно было бы ответить, что идишу учатся, как и любому другому языку. «Отчего не сказать то же самое, но только много проще?» Сколько раз нам приходилось слышать эту фразу? Но сколько же раз мы будем вправе отвергнуть ее? Не станем говорить о некоторых откровенно забавных в своей эзотеричности говорах, но разве старая критика может утверждать, что свободна от всякого празднословия? Если бы я сам был старым критиком, то разве не вправе был бы попросить своих собратьев сказать просто: «Г-н Пируэ хорошо пишет по-французски» вместо того, чтобы изъясняться следующим образом: «Нужно воздать должное перу г-на Пируэ, столь часто щекочущему нас своими неожиданными и весьма удачно найденными выражениями»? Разве не вправе был бы я попросить их употребить обыкновенное слово «возмущение» вместо «сердечного жара, который накаляет перо, наносящее 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.

В действительности же литературный язык старой критики безразличен для нас. Мы знаем, что старые критики смогли бы писать иначе лишь в том случае, если бы смогли мыслить иначе. Ведь писать уже зна-

чит определенным образом организовывать мир, уже значит думать о нем (научиться какому-либо языку 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-писал свои мысли, коль скоро он не решился их пере-думать. Вы усматриваете в жаргоне новой критики лишь экстравагантную форму, прикрывающую тривиальность содержания: в самом деле, любой язык можно «упростить» путем уничтожения составляющей его системы, иначе говоря, путем упразднения тех связей, которые и создают смысл слов; при таком подходе можно все что угодно «перевести» на добротный язык какого-нибудь Кризаля: к примеру, отчего бы не свести фрейдовское «сверх-я» к категории «нравственного сознания» классической психологии? Как? И это все? Да, это все, если, конечно, пренебречь всем остальным. В литературе не существует такого явления, как rewriting, поскольку писатель отнюдь не располагает неким до-языком с известным числом узаконенных кодов, откуда он мог бы подбирать для себя подходящие выражения (сказанное не означает, будто он избавлен от необходимости неустанно искать такие выражения). Ясность письма действительно существует, однако она имеет гораздо большее отношение к тому Мраку Чернильницы, о котором говорил Малларме, чем к современным стилизациям под Вольтера или под Низара. Ясность – это не атрибут письма, это само письмо, начиная с того момента, когда оно становится письмом, это блаженство письма, все то желание, которое таится в письме. Разумеется, знание границ той аудитории, в которой писатель будет принят, – это очень важная для него проблема; по крайней мере, он свободен в выборе этих границ, и если ему случается согласиться с их узостью, то именно потому, что писать отнюдь не значит вступать в легкий контакт с неким гипотетическим средним читателем, напротив – 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 Франсэз» или из «Монд». «Жаргон» – это вовсе не способ покрасоваться перед публикой, на что столь недоброжелательно, хотя и тщетно нам намекают; «жаргон» – это воплощенное воображение (они в

равной степени ошеломляют), он сродни метафорическому языку, в котором когда-нибудь ощутит потребность 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? Глубокое 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 не зависимой от тебя сущностью. Да неужели же я существую до своего языка? И что же в таком случае представляет собой это я, будто бы владеющее языком, между тем как на самом деле именно язык вызывает я к бытию? Могу ли я пережить собственный язык как простой атрибут своей личности? Можно ли поверить, что я говорю потому, что я существую? Подобные иллюзии, на худой конец, возможны за пределами литературы; однако литература 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». Предписания эти родились не сегодня: последние два пришли к нам из классического века, а первое – из эпохи позитивизма. Так возникла совокупность неких расплывчатых норм – наполовину эстетических (связанных с классической категорией Прекрасного), а наполовину рациональных (связанных со «здравым смыслом»); тем самым был построен удобный мост между искусством и наукой, позволяющий не находиться полностью ни там, ни здесь.

Указанная двойственность находит выражение в последней теореме, которая, похоже, целиком владеет великой заповедальной мыслью старой критики, поскольку она формулирует ее с неизменным благоговением; это представление о необходимости уважать «специфику» литерату-

ры. Названная теорема, подобно небольшой военной машине, направлена против новой критики, обвиняемой в равнодушии ко всему «литературному в литературе», в разрушении «литературы как особой реальности»; эта теорема, которую постоянно повторяют, но никогда не доказывают, имеет очевидное, но неоспоримое преимущество, свойственное всякой тавтологии: литература – это литература; тем самым можно одновременно и вознегодовать на новую критику, бесчувственную ко всему, что, по решению адепта правдоподобия, есть в литературе Искусного, Задушевного, Прекрасного и Человечного, и притворно призвать критику к обновлению науки, которая займется-де, наконец, литературным объектом «в себе» и отныне уже ничем не будет обязана никаким другим наукам – ни историческим, ни антропологическим; между тем от подобного «обновления» попахивает довольно-таки старой плесенью: еще Брюнетьер примерно в тех же выражениях упрекал Тэна за излишнее пренебрежение к «самой сути литературы, иными словами, к специфическим законам жанра».

Попытка установить структуру литературных произведений – важная задача, и многие исследователи посвятили ей себя, правда, используя при этом методы, о которых старая критика и не заикается; и это естественно, поскольку, притязая на изучение структур, она 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 при этом, с одной стороны, остается неясным, каким образом, установив известные формы, мы сможем избежать последующей встречи с содержанием, коренящимся либо в истории, либо в человеческой психее, короче, в тех вне-литературных факторах, от которых старая критика хочет откреститься любой ценой; с другой стороны, цена структурного анализа произведения намного выше, чем можно подумать. Ведь если оставить в стороне изящную болтовню по поводу замысла произведения, такой анализ можно осуществить, лишь исходя из определенных логических моделей: в самом деле, о специфике литературы можно говорить лишь после того, как последняя будет включена в некую общую теорию знаковых систем; чтобы получить право на защи-

ту имманентного прочтения произведения, нужно предварительно знать, что такое логика, история, психоанализ; короче, чтобы вернуть произведение литературе, следует сначала выйти за ее пределы и обратиться к культурной антропологии. Сомнительно, чтобы старая критика была к этому готова. Похоже, что она стремится к 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 компромисса с внешним миром, так и от неравного брака с внутренними влечениями человека. Модель сего целомудренного структурализма имеет просто-напросто этическую природу.

***

II

Наука о литературе

Мы располагаем историей литературы, но у нас нет науки о литературе, и причина этого, несомненно, в том, что до сих пор нам не удавалось в полной мере уяснить природу литературного объекта, являющегося объектом, существующим в письме. Однако если мы согласимся допустить (и извлечь из такого допущения соответствующие выводы), что произведение является продуктом письма, сразу же возникнет возможность появления определенной науки о литературе. Если подобная наука однажды возникнет, то ее цель не сможет состоять в навязывании 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 вплоть до настоящего времени). Подобная наука сможет быть не наукой о содержаниях (последние подвластны только самой строжайшей исторической науке), но лишь наукой об условиях существования содержания, иначе говоря, наукой о формах: в первую очередь ее будут интересовать смысловые вариации, порождаемые и, если так можно выразиться, способные порождаться произведением: объектом ее интерпретации станут не символы,

но только их поливалентность; короче, не полнота смыслов произведения, но, напротив, тот пустой 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: эти произведения сами подобны громадным «фразам», построенным на базе общего для них языка символов путем набора 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, которая составляет принцип всякой науки, поскольку в любом случае дело идет о том, чтобы, располагая некоторым числом правил, уметь объяснить некоторые результаты. Таким образом, 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 – приемлем не с точки зрения филологических правил, диктуемых буквой, но с точки зрения лингвистических правил, диктуемых символом. Таким образом, здесь, на уровне науки о дискурсе, мы вновь обнаруживаем задачу новейшей лингвистики, состоящую в описании грамматичности фразы, а вовсе не ее значения. 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 отпечатки громадной «операциональной» (ибо она позволяет создавать произведения) диспозиции, расширяющейся от автора к обществу. Наряду с языковой способностью, постулированной Гумбольдтом и Хомский, человек, возможно, обладает еще и литературной способностью, речевой энергией, которая не имеет ничего общего с его «гением», так как она заключена не во вдохновении и не в индивидуальных волевых устремлениях, а в правилах, сформиро-

вавшихся за пределами авторского сознания. Мифический голос музы нашептывает писателю не образы, не идеи и не стихотворные строки, а великую логику символов, необъятные полые формы, позволяющие ему говорить и действовать.

Нетрудно себе представить, на какие жертвы подобная наука обречет человека, которого мы любим (или утверждаем, что любим в своих рассуждениях о литературе) и которого именуем обычно автором. И все же: каким образом могла бы наука говорить о некоем отдельно взятом 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 правомерность этого смысла; отсюда – нелепые вопросы, с которыми критик обращается к умершему писателю, к его жизни, к различным свидетельствам о его замыслах, чтобы тот сам удостоверил идею своего произведения: мы во что бы то ни стало желаем заставить заговорить мертвеца или то, что может сказать за него, – эпоху, жанр, словарный фонд эпохи, короче, всю современность писателя, к которой, метонимически, переходят права на его творчество.

Но бывает и хуже – когда, например, нас специально просят подождать смерти писателя, чтобы наконец-то получить возможность говорить о нем «объективно»; любопытная перестановка: оказывается, произведение следует трактовать как точный факт именно с того момента, когда оно приобретает черты мифа.

Роль смерти состоит в другом: она ирреализует подпись автора и превращает произведение в миф – тщетны будут всякие попытки истины, заключенной в различных историях о писателе, сравняться с истиной, заключенной в символах.. Народному мироощущению хорошо знакомо это чувство: мы ходим в театр не для того, чтобы посмотреть то или иное «произведение Расина», а «на Расина», подобно тому, как ходим в кино «на боевик» – 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», а «на Берма в "Федре"»,

точно так же, как читаем Софокла, Фрейда, Гёльдерлина и Киркегора в «Эдипе» или в «Антигоне». И мы пребываем в истине, поскольку не позволяем мертвому хватать живого, поскольку освобождаем произведение от давления авторской интенции и тем самым вновь обретаем мифологический трепет его смыслов. Стирая авторскую подпись, смерть устанавливает истину произведения, которая есть не что иное, как таинство. Разумеется, к «цивилизованному» произведению нельзя подходить с теми же мерками, что и к мифу в этнологическом смысле слова: разница, однако, заключается не столько в наличии или отсутствии подписи под сообщением, сколько в самой его субстанции: современные произведения это писанные произведения, что накладывает на них смысловые ограничения, неведомые устному мифу – в них нам приходится иметь дело с мифологией письма; объектом такой мифологии станут не детерминированные произведения (то есть не такие, которые вписаны в процесс детерминации, имеющий своим источником некую личность – автора), а произведения, как бы пронизанные тем великим мифологическим письмом, где человечество опробует создаваемые им значения, иначе говоря, испытываемые им желания.

Таким образом, нам придется по-новому взглянуть на сам объект литературной науки. Автор, произведение – это всего лишь отправная точка анализа, горизонтом которого является язык: отдельной науки о Данте, о Шекспире или о Расине быть не может; может быть лишь общая наука о дискурсе. В ней вырисовываются две большие области в соответствии с характером знаков, которые станет изучать эта наука; первая включает в себя знаки, подначальные фразе, такие, например, как риторические фигуры, явления коннотации, "семантические аномалии" и т. п., короче, все специфические единицы литературного языка в целом; вторая же займется знаками, превышающими по размерам предложение; такими частями дискурса, которые позволяют объяснить структуру повествовательного произведения, поэтического сообщения, дискурсивного текста и т. п. Очевидно, что крупные и мелкие единицы дискурса связаны между собой отношением интеграции, подобным тому, какое существует между фонемами и словами, между словами и предложениями; при этом, однако, все они образуют самостоятельные уровни описания.

Подобный подход позволит 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 автора, мастерство, человеческое начало), если, конечно, мы не обретем новый интерес и новую любовь к истине, заключенной в мифах.

Объективность, доступная этой новой науке о литературе, будет направлена уже не на произведение в его непосредственной данности (в этом своем качестве произведение находится в ведении истории литературы и филологии), а на его интеллигибельность. Подобно тому как фонология, отнюдь не отвергая экспериментальных фонетических данных, выработала новую объективность – объективность фонического смысла (а не только физического звука), существует и объективность символа, отличная от объективности, необходимой для установления буквальных значений текста. Сам по себе объект содержит лишь те ограничения, которые связаны с его субстанцией, но в нем нет правил, регулирующих значения: «грамматика» произведения – это вовсе не грамматика того естественного языка, на котором оно написано, и объективность нашей новой науки будет связана именно с этой второй грамматикой, а не с первой. Науку о литературе будет интересовать не сам по себе факт существования произведения, а то, что люди его понимали и все еще продолжают понимать: источником ее «объективности» станет интеллигибельность.

Итак, придется распроститься с мыслью, будто наука о литературе сможет научить нас находить тот единственно верный смысл, который следует придавать произведению: она не станет ни наделять, ни даже обнаруживать в нем никакого смысла, она будет 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 проделать долгий путь, прежде чем мы сумеем разработать 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 или вторичные смыслы. Лингвистике, в частности, понадобится помощь истории, которая подскажет, в каких (подчас необъятных) временных границах существуют те или иные вторичные коды (например, риторический), равно как и помощь антропологии, которая путем ряда последовательных операций 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 речь в чистом виде, каковой является акт чтения, она снабжает языком, а тот мифический язык, на котором написано произведение и который изучается наукой, она снабжает особым (наряду с прочими) типом речи.

Отношение критики к произведению есть отношение смысла к форме. Критик не может претендовать на то, чтобы «сделать перевод» произведения, в частности прояснить его, поскольку не существует ничего более ясного, чем само произведение. Что он может, так это «породить» определенный смысл из той формы, которую представляет собой произведение. Если он читает выражение «дочь Миноса и Пасифаи», то его роль заключается вовсе не в том, чтобы констатировать, что речь идет о Федре (с этим прекрасно справятся и филологи), а в том, чтобы установить 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, то есть 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 (словно какое-нибудь яблоко или коробка), а с другой – сам этот анаморфоз представляет собой контролируемую трансформацию, подчиняющуюся законам оптики, а именно: он должен трансформировать все элементы отражаемого объекта, трансформиро-

вать их лишь в соответствии с известными правилами, трансформировать неизменно в одном и том же смысле. Таковы три ограничения, накладываемые на критику.

Критик не может говорить о произведении «все, что ему взбредет в голову». Однако удерживает его вовсе не нравственный страх перед опасностью "впасть в бред" – во-первых, потому, что в эпоху, когда под сомнение поставлены сами границы, отделяющие разум от безумия, критик оставляет другим недостойную заботу о вынесении окончательного приговора относительно этих границ, а во-вторых, также и потому, что право на «бред» было завоевано литературой по крайней мере уже во времена Лотреамона, и она могла бы начать бредить, руководствуясь сугубо поэтическими мотивами стоило 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 – мысли Жоржа Блена? Если уж критик намеревается сказать нечто (а отнюдь не все, что ему взбредет в голову), 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: смыслы создаются отнюдь не произвольно (если у вас есть сомнения, то попытайтесь проделать это сами); в компетенции критика находится не смысл произведения, но смысл того, что критик о нем говорит.

Первое ограничение 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 неполнотой, если в ее рамках нельзя будет объяснить все порождаемые ею высказывания: достаточно одного лишнего элемента – и описание придется признать 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 в обязанность критику. Существует некая навязчивая точка зрения, опять-таки возникшая под влиянием так называемой естественнонаучной модели, которая требует от критика, чтобы он фиксировал 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 повтора тех или иных элементов, а в силу существования между ними различий, и потому, попав в систему эксклюзивных и реляционных отношений, любой редкий элемент обретает значение в той же самой мере, что и элемент, встречающийся часто: 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 завести лишь в тупик, ибо после того, как мы определим пользу, которую может представлять фиксация того или иного элемента, или, если угодно, степень убедительности определенной единицы, по числу ее вхождений в текст, нам необходимо будет решить вопрос о количестве этих единиц: какое именно число трагедий Расина дает мне право на «обобщение» расиновской ситуации? Пять, шесть, десять? Обязан ли я превысить некий «средний показатель», 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), а качественную (когда любой, пусть даже самый редкий элемент включают в общую систему реляционных связей) операцию. Конечно, никакой отдельно взятый 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 элемент, но отнюдь не с числом его фактических употреблений в тексте: элемент этот может появиться в произведении всего однажды и тем не менее, благодаря известному числу трансформаций, которые как раз и характеризуют всякую структурную организацию, присутствовать в нем "повсюду" и "всегда" .

***

Книга – это своего рода мир. Перед лицом книги критик находится в той же речевой ситуации, что и писатель – перед лицом мира. Здесь-то мы и подходим к третьему требованию, предъявляемому к критике. Как и писательский анаморфоз, анаморфоз, которому критик подвергает свой объект, всегда определенным образом ориентирован: он всегда должен быть направлен в одну какую-нибудь сторону. В какую же? Быть может, в сторону «субъективности» – понятие, которым орудуют против нового критика словно дубиной? Под «субъективной» критикой понимают обычно дискурс, всецело зависящий от произвола субъекта, который совершенно не принимает во внимание объект, предаваясь (как подчеркивают, чтобы сильнее его уколоть) беспорядочному выбалтыванию своих индивидуальных ощущений. На это сразу же можно было бы ответить, что систематизированная, иными словами, культивированная (порожденная культурой) субъективность, подчиненная множеству ограничений, в свою очередь зависящих от типа символов в данном произведении, имеет, быть может, больше шансов приблизиться к литературному объекту, нежели малограмотная, слепая к самой себе объективность, прячущаяся за буквой произведения, словно за неким его природным свойством. Однако, сказать по правде, речь идет не совсем об этом; критика не есть наука: в критике субъекту следует противопоставлять вовсе не объект, но предикат этого субъекта. Другими словами, объектом, с которым имеет дело критик, является не произведение, а его собственный язык. В каком же отношении может находиться критик к язы-

ку? Именно с этой стороны следует попытаться определить «субъективность» критика. Классическая критика питала наивное убеждение, будто субъект представляет собой некую «полноту» и что отношение субъекта к языку есть отношение содержания к формам его выражения. Обращение к символическому дискурсу приводит, по-видимому, к прямо противоположной точке зрения: субъект не есть некая индивидуальная полнота, которую мы имеем (или не имеем) право проецировать на язык (в зависимости от избранного литературного «жанра»); напротив, он представляет собой пустоту, которую писатель как бы оплетает до бесконечности трансформируемым словом (то есть, словом, 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 бы то ни было субъекта – невыразимого или же, наоборот, такого, выражению которого служил бы язык; он сам является субъектом. Мне кажется (и я думаю, что не одинок в своем мнении), что литературу определяет именно следующая особенность: если бы дело шло всего лишь о том, чтобы выжать (как из лимона) из одинаково полных субъектов и объектов их субстанцию в виде определенных «образов», то в таком случае зачем нужна была бы литература? Для этого вполне хватило бы и дискурса нечистой совести. К возникновению символа приводит именно 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, чтобы выразиться в нем, он вовсе не превращает его в предикат собственной личности; он лишь в очередной раз воспроизводит свободный от контекста и беспрестанно варьируемый знак самих произведений, которые до бесконечности сообщают не о чьей бы то ни было «субъективности», но о самом совпадении субъекта и языка, так что и критика, и произведение словно повторяют все время: я есмь литература, а сама литература, где переплелись голоса критики и произведения, говорит только об одном – об отсутствии субъекта.

Разумеется, критика есть акт глубокого (точнее, профилированного) прочтения, она открывает в произведении известный смысл и в этом от-

ношении действительно служит средством дешифровки и интерпретации. И все же то, что она обнаруживает в произведении, ни в коем случае не может оказаться его означаемым (ибо это означаемое отступает все дальше и дальше в глубину той пустоты, которой является субъект); раскрываются лишь известные цепочки символов, гомологические отношения: «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 перифраз. Она не может претендовать на раскрытие глубинной «сути» произведения, ибо этой сутью является сам субъект, иными словами – отсутствие: всякая метафора – это бездонный знак, и символический процесс, во всей своей неисчерпаемости, указывает именно на эту недостижимость 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 «потаенное», «объективное» означаемое, само выражение символ превратилось бы в 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 лишимся возможности сказать о произведении что бы то ни было, а его функцией окажется наложение печати 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: что бы мы ни говорили о произведении, в нем – как и в первый момент его существования – всегда останутся язык, субъект и отсутствие.

Мерой критического дискурса является его правильность (justesse), внутренняя согласованность. Подобно тому как в музыке (где взять правильную ноту отнюдь не значит взять ноту «истинную») истина мелодии

в конечном счете зависит от ее правильности, поскольку эта правильность создается за счет слаженности звучания и гармонии звуков, – точно так же и критик, чтобы высказать истинное суждение, должен следовать критерию правильности, попытавшись воспроизвести на своем собственном языке и по законам «некоей интеллектуальной мизансцены» символический статус произведения; в противном случае критик не сможет сохранить «верность» по отношению к произведению. В самом деле, символ способен ускользнуть от нас двумя существенно различными путями. Первый, как мы видели, чрезвычайно прост: он состоит в отвержении символа как такового, когда весь значащий профиль произведения начинают сводить к самоочевидности его якобы буквальных значений или же загонять его в тупик тавтологии. Второй путь, напротив, заключается в том, чтобы дать научное истолкование символа: при этом, с одной стороны, заявляют, что произведение поддается дешифровке (тем самым признавая его символическую природу), а с другой само дешифрующее слово остается буквальным, лишенным глубины, бездонности; оно призвано остановить бесконечную подвижность той метафоры, которой является произведение, затем, чтобы овладеть его окончательной «истиной» к этой разновидности принадлежит символическая критика, стремящаяся к научности (например, социологическая или психоаналитическая). В обоих случаях символ ускользает от исследователей потому, что язык критики и язык произведения оказываются взаимно произвольными и несогласованными: 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, чтобы один язык в полный голос заговорил на другом языке: лишь в этом случае, в конечном счете, можно будет сохранить верность и буквальному значению текста. Такой поворот, возвращающий, наконец, критику литературе, отнюдь не бесполезен – он позволяет бороться против двойной опасности: ведь действительно, всякое рассуждение о произведении грозит обернуться либо совершенно пустым словом о нем - болтовней или молчанием, либо же словом, приводящим к затвердению, к полной неподвижности предположительно найденного им означаемо-

го. В критике существование правильного слова возможно лишь в том случае, если ответственность «толкователя» по отношению к произведению оказывается не чем иным, как ответственностью критика по отношению к своему собственному слову. Даже если критик и принимает во внимание существование науки о литературе, он тем не менее остается совершенно обезоруженным, поскольку неспособен воспользоваться языком как неким достоянием или инструментом: критик – это человек, который не знает, на что бы он мог опереться в науке о литературе. Даже если определить эту науку как сугубо «излагающую» (а не объясняющую) дисциплину, критик все равно останется в изоляции от нее, ибо то, что он излагает, есть сам язык, а вовсе не его объект. Впрочем, такая дистанция между критикой и наукой о литературе чревата не одними только убытками, коль скоро она позволяет критике развить качество, которого как раз недостает науке и которое можно назвать одним словом – ирония. Ирония есть не что иное, как вопрос, заданный языком по поводу языка. Усвоенная нами привычка придавать символу религиозное или политическое измерение мешает заметить, что существует ирония символов, своеобразный способ поставить язык под вопрос благодаря наличию в нем совершенно явных, совершенно очевидных излишеств. 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 стремясь втиснуть язык в какие-либо узкие рамки, напротив, позволяет ему свободно расцвести. Почему, собственно, такая ирония должна считаться чем-то запретным для критики? Быть может, это единственное серьезное слово, предоставленное в ее распоряжение, в той мере, в какой статус науки и языка еще не окончательно определился, – а именно так, по-видимому, все еще обстоит дело сегодня. В таком случае ирония дана критику непосредственно: это, по выражению Кафки не способность видеть истину, это способность быть истиной, так что мы оказываемся вправе потребовать у критика: заставьте меня поверить в вашу решимость сказать то, что вы говорите (а отнюдь не: заставьте меня поверить в то, что вы говорите)…

S/Z

I. Вынесение оценок

Говорят, что силою аскезы некоторым буддистам удается в одном бобовом зерне разглядеть целый пейзаж. Это как раз то, к чему стремились первые исследователи повествовательных текстов: в одной-единственной структуре они пытались увидеть все существующие на свете повествовательные тексты (а ведь их – несметное множество): из каждого отдельного повествования, рассуждали они, мы извлечем его модель, после чего построим из этих моделей одну большую повествовательную структуру, которую затем (в целях верификации) станем проецировать на любые конкретные повествования; это – изнурительное («Без труда не вынешь и рыбку из пруда») и в конечном счете нежелательное занятие, ибо в результате текст утрачивает свою специфичность. Впрочем (что бы ни думали сторонники известного мифа о литературном творчестве), сама по себе специфичность отнюдь не является неким нераздельным и неотчуждаемым атрибутом текста; она не определяет его индивидуальный облик, не наделяет его именем, не удостоверяет подпись под ним и не указывает на его завершенность; напротив, это – подвижная специфичность, оформляющаяся и складывающаяся из всей бесконечной совокупности текстов, языков и систем и возобновляющаяся в каждом новом тексте. Мы, стало быть, оказываемся перед выбором: либо вывести все тексты на демонстрационную площадку, уравнять их под взглядом без-различной науки, принудить (путем индуктивной процедуры) походить на Оригинал, к которому они восходят, либо попытаться воссоздать текст, но воссоздать не в его индивидуальности, а в его игровом движении, и – даже не успев заговорить о нем самом – сразу включить в безбрежную парадигму несхожестей, подчинить некоей базисной типологии, процедуре оценивания. Однако как распознать ценность текста? Как обосновать первичную типологию текстов? Базисная оценка всей совокупности текстов не может принадлежать ни науке (ибо оценка – не ее дело), ни идеологии, ибо идеологическая (моральная, эстетическая, политическая, алетическая) ценность текста – это ценность, сопряженная с репрезентацией, а не с производством

(идеология «отражает», она не производит). Что же касается нашей оценки, то она может быть связана лишь с определенного типа практикой – практикой письма. С одной стороны, есть то, что можно написать, с другой – то, чего написать уже нельзя; есть то, что принадлежит практике писателя, и есть то, что оказывается вне ее пределов; какие тексты мне самому хотелось бы написать (пере-писать), возжелать, утвердить в этом мире (ведь это мой мир) в качестве действенной силы? Вот эту-то ценность и выявляет процедура вынесения оценок; она устанавливает, что именно может быть сегодня написано (пере-писано), утверждает текст-письмо. Почему мы считаем текст-письмо нашей ценностью? Потому, что смысл литературной работы (литературы как работы) в том, чтобы превратить читателя из потребителя в производителя текста. Современная литература переживает жесточайший разлад между изготовителем и пользователем текста, между его владельцем и клиентом, между писателем и читателем – разлад, поддерживаемый самой литературой как социальным установлением. При таком положении вещей читатель пребывает в состоянии праздности, нетранзитивности, иными словами, принимает все слишком всерьез: вместо того, чтобы сделать собственную ставку в игре, сполна насладиться чарами означающего, упиться сладострастием письма, он не получает в удел ничего, кроме жалкой свободы принять или отвергнуть текст: чтение оборачивается заурядным референдумом. Так, в противовес тексту-письму возникает его противоценность, т. е. негативная, реактивная ценность – то, что можно прочесть, но невозможно написать – текст-чтение. Любой такой текст мы будем называть классическим.

II. Интерпретация

О тексте-письме вряд ли можно сказать многое. Прежде всего, где такие тексты найти? уж конечно, не в царстве чтения (если и можно их там встретить, то в весьма умеренной дозе: случайно, стороною, неприметно проскальзывают они в некоторые маргинальные произведения): текст-письмо – это не материальный предмет, его трудновато разыскать в книжной лавке. Более того, коль скоро он возникает на базе продуцирующей (а отнюдь не репрезентирующей) модели, он делает невозмож-

ным любой критический анализ, ибо стоит последнему возникнуть – и он попросту сольется с этим текстом: пере-писать такой текст значит распылить, развеять его в безбрежном пространстве различия. Текст-письмо – это вечное настоящее, ускользающее из-под власти любого последующего высказывания (которое неминуемо превратило бы его в факт прошлого); текст-письмо – это мы сами в процессе письма, т. е. еще до того момента, когда какая-нибудь конкретная система (Идеология, Жанр, Критика) рассечет, раскроит, прервет, застопорит движение беспредельного игрового пространства мира (мира как игры), придаст ему пластическую форму, сократит число входов в него, ограничит степень открытости его внутренних лабиринтов, сократит бесконечное множество языков. Текст-письмо – это романическое без романа, поэзия без стихотворения, эссеистика без эссе, письмо без стиля, продуцирование без продукта, структурация без структуры. А как же быть с текстом-чтением? Такие тексты суть продукты (а не процессы продуцирования); из них-то и состоит необъятная масса нашей литературы. Как же расчленить эту массу? Для этого требуется еще одна – вторичная – операция, следующая за первичной операцией оценки-классификации, – операция более тонкая, основанная на количественном принципе больше или меньше, приложимом к каждому тексту. Эта новая операция есть не что иное, как интерпретация (в том смысле, какой придавал этому слову Ницше). Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его как воплощенную множественность. Прежде всего представим себе сам образ этой торжествующей множественности, не стесненной никакими требованиями репрезентации (подражания). Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в бесконечной дали, они «не разрешимы» (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральных

костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем – бесконечность самого языка. Интерпретация, которой требует текст, непосредственно взятый как множественность, не имеет ничего общего с вседозволенностью: речь идет не о том, чтобы снизойти до тех или иных смыслов, свысока признать за ними право на известную долю истины, но о том, чтобы, наперекор всякому без-различию, утвердить само существование множественности, которое несводимо к существованию истинного, вероятного или даже возможного. Хотя признание множественности текста и является необходимостью, оно все же таит в себе определенные трудности, ибо хотя нет ничего существующего вне текста, не существует и текста как законченного целого (что, от обратного, послужило бы источником его внутренней упорядоченности, согласованности взаимодополняющих элементов, пребывающих под отеческим оком Репрезентативной Модели): нужно освободить текст от всего, что ему внеположно, и в то же время освободить из-под ига целостности. Все сказанное означает, что множественному тексту неведома нарративная структура, грамматика или логика повествования; если временами они и дают о себе знать, то лишь в той мере (мы употребляем это выражение в подчеркнуто количественном смысле), в какой мы имеем дело с не до конца множественными текстами, с текстами, в которых множественность представлена более или менее скупо…

XXV. Портрет

Портрет прямо-таки «кишит» смыслами, как бы с размаху брошенными сквозь не¬кую форму, которой тем не менее не удается сыграть дисциплинирующую роль: с одной стороны, она являет собой некую риторическую упорядоченность (анонс и деталь), а с другой – способ анатомической дистрибуции (тело и лицо); эти два регистра также представляют собой коды, оттиснутые поверх беспорядочно раз¬бросанных означаемых; это – природные (или интеллектуальные) опе¬раторы; итоговый образ, создаваемый дискурсом («портретом»), есть, стало быть, образ некоей естественной формы, насыщенной смыслом так, словно смысл – это вторичный предикат некоего первичного тела. На самом же деле естественность портрета проистекает из того, что, накладываясь

друг на друга, различные коды попросту не со-впадают между собой: единицы, их составляющие, занимают разное место и имеют разную величину, так что эти несовпадения, усиленные неодинаковой плотностью текста, приводят к результату, который мож¬но назвать скольжением дискурса, – к эффекту естественности: как только два кода начинают работать одновременно, но как бы на вол¬нах разной длины, возникает впечатление движения, жизненности, в данном случае – портрет. Портрет (в нашем тексте) – это отнюдь не реалистическое изображение, не застывшая копия, представление о которой мы можем составить себе по образцам фигуративной жи¬вописи; это – сценическая площадка, загроможденная однотипными и вместе с тем различными и обособленными (отграниченными) друг от друга смысловыми блоками; конфигурация (риторическая, анатоми¬ческая и фразовая) этих блоков создает диаграмму тела, но вовсе не его копию (в данном отношении портрет сохраняет полную зависимость от языковой структуры; ведь в языке существуют лишь диаграмматические аналогии, т. е. аналогии в этимологическом смысле слова – пропорции): тело старика – это не реальный референт, «выделяющийся» на фоне слов или на фоне зала; оно само представляет собой семанти¬ческое пространство, становящееся пространством как раз потому, что становится смыслом. Иначе говоря, чтение «реалистического» портрета вовсе не является реалистическим чтением; это чтение кубистическое; смыслы подобны разрозненным, сваленным в кучу, перемешанным кубам, которые все же, касаясь друг друга, создают общее пространство картины, превращая это пространство в некий дополнительный (побоч¬ный и атопический) смысл – смысл человеческого тела: фигура – это не сумма, не рамка и не опора для смыслов, это еще один, добавочный смысл – своего рода диакритическое измерение полотна.

XXVI. Означаемое и истина

Все означаемые, составляющие портрет, «истинны», ибо все они входят в определе¬ние старика; Пустота, Неодушевленность, Женскость, Дряхлость, Чудовищность, Богатство – все эти семы нахо¬дятся в согласии с денотативной правдой о старике, который является кастратом

весьма преклонного возраста, бывшей европейской знаме¬нитостью, нажившей баснословные богатства; все эти семы указывают на истину, и однако всем им, даже вместе взятым, не под силу ее прямо назвать (впрочем, такая неудача по-своему весьма плодотворна для сюжета, ибо сюжетная истина ни в коем случае не должна рас¬крыться раньше времени). Таким образом, совершенно очевидно, что означаемое выполняет герменевтическую функцию: всякий смысло¬вой процесс – это процесс движения к истине: в классическом тексте (являющемся продуктом определенной исторической идеологии) смысл и истина слиты воедино, а значение оказывается тем путем, который ведет к этой истине: если бы старика удалось назвать, то тем самым немедленно обнаружилась бы истина (правда о том, что старик – кастрат). Однако в герменевтической системе коннотативному означа¬емому принадлежит совершенно особое место: это означаемое несет в себе неполную, недостаточную истину, не имеющую сил назваться собственным именем; оно и воплощает неполноту, недостаточность и бессилие истины, причем такая частичная ущербность играет прин¬ципиальную роль: сама неспособность разрешиться от бремени истины представляет собой кодовый элемент, герменевтическую морфему, чья функция заключается в том, чтобы, как можно теснее очертив круг загадки, дать ей тем самым наиболее концентрированное выражение: именно эта сосредоточенность придает загадке силу, а потому с извест¬ными оговорками можно сказать, что чем больше множатся знаки, тем сильнее затемняется истина и тем с большим нетерпением мы ожидаем разгадки. Коннотативное означаемое – это индекс в буквальном смысле слова: оно только указывает, но ничего не говорит; указывает же оно на имя, на истину в облике имени; силясь назвать истину, оно бессиль¬но сделать это (индуктивная процедура приводит к появлению имени с гораздо большим успехом, нежели процедура индексальная): конно¬тативное означаемое подобно кончику языка, с которого вот-вот должна сорваться истина, имя. Таким образом, классическому тексту всегда сопутствует некий безмолвный и указующий перст: к истине давно уже привлечено внимание, ее появления ждут, она целиком заполняет некое лоно, готовое к катастрофическому разрешению от бремени, ко¬торое станет и концом дискурса; персонаж же,

представляя собой про¬странство, заполненное всеми этими означаемыми, оказывается лишь преходящим моментом загадки – той номинативной формы загадки, которой, словно мифической печатью, Эдип (вступивший в состязание со Сфинксом) отметил весь западный дискурс.

(89) И рядом с этими жалкими человеческими останками — молодая женщина, *СИМВ. Антитеза : В (молодая женщина) : анонс.

(90) чья белоснежная обнаженная грудь, шея и плечи, прекрасные округлые цвету¬щие формы, волосы, вьющиеся над алебастровым лбом, – способны внушить любовь; чьи глаза не поглощают, а источают свет; женщина, полная нежной красоты и свежести, пышные локоны и ароматное дыхание которой кажутся слишком тяжелыми, слишком сильными и бурными для этого готового рассыпаться в прах человека. *СЕМ. Антитеза : В (молодая женщина). **СЕМ. Растительность (ор¬ганическая жизнь). ***Поначалу молодая женщина была женщиной-ребенком, пассивно пронизываемой взглядом мужчины (№ 60). Теперь символическая ситуация изменилась на противоположную: молодая женщина попадает в ак-тивное поле: ее глаза «не поглощают, а источают свет»; она становится Кастрирующей Женщиной, первым воплощением которой была г-жа де Ланти. Такая перемена может объясняться чисто парадигматическими требованиями Антитезы: в лексии № 60 окаменевшему старцу нужно было противопоставить молодую, свежую, легкую, цветущую женщину; здесь же, перед лицом «человече¬ских останков» (мрачноватое множественное число), возникает необходимость в растительной мощи, способной объединять, сплачивать. Эта новая парадигма, придающая молодой женщине кастрирующую функцию, мало-помалу наберет силу вплоть до того, что вовлечет в свою структуру и самого рассказчика, который утратит преимущество перед молодой женщиной (ср. № 62) и, ин¬вертировав свою символическую роль, вскоре окажется в пассивной позиции подчиненного субъекта (СИМВ. Женщина-королева).

(91) Ах, — это подлинно была жизнь и смерть, воплощение моей мысли, причудли¬вая арабеска, химера, наполовину чудовищная, хотя и с женственно-прекрасным станом!

– «А ведь в свете нередки браки между такими существами», – подумал я.

*С реалистической точки зрения, оказавшись прижатыми друг к другу, старик и молодая женщина образуют некое фантастическое существо, двураздельность которого должна быть горизонтальной (как у сиамских близнецов). Однако си¬ла символического кода такова, что ей удается разрушить – или выправить – этот смысл: двураздельность становится вертикальной: химера (наполовину лев, наполовину коза) предполагает противопоставление верха и низа, оставляя, ра¬зумеется, зону кастрации на анатомически положенном ей месте («женственно-прекрасный стан») (СИМВ. Женитьба кастрата). **РЕФ. Код женитьбы.

(92) – От него пахнет кладбищем! – испуганно воскликнула молодая женщина,*СЕМ. Смерть.

(93) прижимаясь ко мне, словно ища у меня защиты. По порывистости ее движений я мог судить о том, как сильно она испугана. *СИМВ. Женщина-ребенок (символическая мутация пока что не стабилизировалась: дискурс вновь возвращается от Женщины-королевы к женщине-ребенку).

(94) – Это какой-то страшный призрак, – продолжала она. – Я не могу здесь дольше оставаться. Если я буду еще смотреть на него, мне начнет казаться, что сама смерть явилась за мной. Да живой ли он вообще? *СЕМ. Смерть. **Да живой ли он вообще? Этот вопрос мог бы оказаться и чисто риторическим, лишь варьирующим похоронное звучание означаемого, которое воплощено в старике. Однако благодаря неожиданному повороту вопрос (который молодая женщина задает сама себе) приобретает буквальный смысл и потому требует ответа (или проверки) (АКЦ. «Вопрос» : 1 : задаться вопросом).

(95) Она протянула к незнакомцу руку *АКЦ. «Вопрос» : 2 : проверить. **АКЦ. «Дотронуться» : 1 : дотронуться.

(96) с той смелостью, которую женщины черпают в силе своих желаний. *РЕФ. Психология Женщины.

(97) Но тут же она вся покрылась холодным потом: не успела она прикоснуться к старику, как услышала крик, похожий на дребезжание трещотки. Этот скри¬пучий голос, если его можно назвать голосом, вырвался, казалось, из совершенно пересохшего горла. *АКЦ. «Дотронуться» : 2 : реагировать. **Трещотка конноти¬рует надтреснутый, прерыви-

стый звук; природа голоса неясна, принадлежность его человеку проблематична; горло пересохшее; отсутствует специфический признак органической жизни – мягкость (СЕМ. Вне-природность). ***СИМВ. Женитьба кастрата (здесь: ее катастрофический исход).

(98) И сразу же за этим криком последовал какой-то детский кашель, судорожный и в то же время необыкновенно звонкий. *СЕМ. Детскость (судорожность еще раз коннотирует нездоровую, губительную прерывистость, противопоставленную внутренней связности жизни ипо tenore).

Список литературы

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994. 616 с.

Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1998. 250 с.

Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения. М.: Флинта, 2013. 175 с.

Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.

Вопросы для самоконтроля

1. Что есть критик, согласно Р. Барту?
2. Приведите примеры «развенчания» Р.Бартом неверных (по его мнению) критериев объективности критики?
3. В чем Р.Барт видит настоящие критерии объективности критики?
4. Опираясь на отрывки из монографии «S/Z», объясните понятия «вынесение оценок», «интерпретация», «текст-письмо».

Психологическое направление в литературоведении и критике

Основными постулатами психологического подхода к литературному произведению являются понимание как авторского творчества, так и читательского восприятия как психической деятельности, и, соответственно, повышенное внимание к связи между текстом произведения и психологией автора-творца и читателя. Произведение в значительной мере обусловлено (если не зависит полностью, согласно некоторым представителям этого подхода) жизненным опытом автора, его впечатлениями, переживаниями и т.д. Предметом для толкования и интерпретации, таким образом, становится личность автора, реконструируемая из текста. И, наоборот, постигая личность автора, можно интерпретировать созданный им текст. Отчасти на подобных тезисах основывалась теория о литературе З. Фрейда. Согласно Фрейду, творчество – один из способов сублимации, освобождения подсознательного, причем этому процессу подвергается не только автор-творец, но и читатель. Постигая произведение, читатель соотносит его с собственным жизненным опытом, собственным подсознанием, также высвобождая его.

Карл Густав Юрг (род. в 1961), отталкиваясь от трудов Фрейда, создал свою теорию. Его аналитическая психология оперирует понятием не только индивидуального, но и коллективного бессознательного. Основу коллективного бессознательного составляют архетипы – универсальные врожденные психические структуры. Классические примеры архетипов – Дитя, Самость, Анима и т.д. Не претендуя на то, что вся литература может быть интерпретирована и объяснена с помощью теории коллективного бессознательного и архетипов (см. статью «Психология и литература»), Юнг, тем не менее, утверждал, что архетипы являются неотъемлемыми компонентами мифов, волшебных сказок и сюжетов литературных произведений определенного типа («провидческие» произведения). Согласно теории Юнга, автор – это личность, особенно восприим-

© Бячкова В.А., 2018

чивая к архетипам, способная их транслировать в тексте создаваемых им литературных произведений. Так, концепция Юнга продолжает развивать еще в Античности зародившуюся мысль об авторе-творце – медиуме, передающем божественную идею аудитории, зрителям, читателям и пр. (эту же мысль, например, высказывал Т.С.Элиот в работе «Традиция и индивидуальный талант»). Отдельный вопрос – морально-нравственное «наполнение» архетипа через художественное произведение. Сам по себе архетип – нейтрален, но автор сам, исходя из требований эпохи, среды, личного опыта, наделяет архетип (точнее, образ созданный на его основе) «характером», значением, которое можно вписать в морально-нравственные, а также эстетические категории.

То, как «на практике» осуществляется работа с «провидческим» романом, иллюстрирует статья К.Г.Юнга «Монолог “Улисса”». Также в качестве иллюстрации принципа работы с текстом художественных произведений предлагается глава из монографии Эриха Фромма (1900-1980) «Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов». Эта монография была адресована в основном будущим психологам и психиатрам, однако она наглядно иллюстрирует процесс анализа литературного произведения с точки зрения психологии, с привлечением таких понятий, как символ и сновидение.

Карл Густав Юнг «Психология и литература»

(Тексты статей К.Г.Юнга цитируются по изданию: Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1996. 304 с.)

ВВЕДЕНИЕ

***

Случилось так, что я, будучи врачом по профессии, говорю вам сегодня о поэтическом воображении с точки зрения психологии, хотя это должно входить в рамки рассмотрения литературоведения и эстетики. Но с другой стороны, это психический феномен, и в таком виде он должен рассматриваться психологом. Поступая подобным образом, я не вторгаюсь на территорию историка литературы или эстета, поскольку в мои намерения не входит замена подобных точек зрения психологическими. Конечно, меня вполне можно обвинить в грехе предвзятости, о котором я уже говорил. Не собираюсь я также представить вам полную теорию поэтического творчества, что искренне считаю невозможным. Мои наблюдения следует воспринимать не более, как точку зрения, с которой психолог в общих чертах способен рассматривать поэзию.

Вполне понятно, что психологию, представляющую собой изучение психических процессов, можно привлечь к исследованию литературы, поскольку человеческая психика является колыбелью искусств и наук. Психологическое исследование, с одной стороны, должно объяснить психологическое устройство произведения искусства, а с другой стороны, выявить факторы, делающие личность творчески активной. Таким образом, перед психологом стоят две совершенно различные задачи, к которым необходим совершенно разный подход.

В случае рассмотрения художественного произведения мы сталкиваемся с продуктом сложной психической активности – но продукт этот отчетливо интенционален и сознательно оформлен. В случае, когда объектом рассмотрения становится автор, мы имеем дело с самим психическим аппаратом. В первом варианте объектом анализа и интерпретации является результат художественного творчества, а во втором – творящее человеческое существо, как неповторимая индивидуальность. Хотя оба

эти объекта весьма тонко связаны и даже независимы, они не способны объяснить друг друга. Конечно же, возможно делать предположения касательно художника, исходя из его произведения, или наоборот, но эти предположения никогда не достигнут степени заключений. В лучшем случае они могут играть роль остроумных догадок. Знание взаимоотношений Гете и его матери проливает свет на восклицание Фауста: «Матери, матери, как странно это звучит!» Но привязанность к матери не объясняет нам появления самой драмы «Фауст», какой бы глубокий, по нашему мнению, след ни оставили эти взаимоотношения в произведении Гете. Точно так же мы не достигнем успеха в противоположных рассуждениях. Ничего нет в «Кольце Нибелунгов» такого, что бы привело нас к отрицанию или приятию факта склонности Вагнера к трансвестизму, хотя все же существует скрытая связь между героикой Нибелунгов и патологической женственностью в характере Вагнера-мужчины. Психология личности художника может разъяснить многие аспекты его работы, но не ее результат. Но даже если она успешно объясняет его деятельность, сама творческая активность художника найдет проявление только как симптом. При этом может быть нанесен ущерб произведению искусства и его публичной репутации.

***

1. ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА

Существует фундаментальное различие между психологическим подходом к произведению литературы и подходом литературного критика. То, что имеет решающее значение и ценность для последнего, абсолютно неважно для первого. Естественно, литературная продукция весьма сомнительных достоинств часто представляет огромный интерес для психолога. Так называемый «психологический роман», без сомнения, наиболее благодатен для психолога как образ литературного мышления. Рассматриваемый как самосодержащее целое, такой роман все объясняет сам. Он уже проделал работу психологической интерпретации, и психолог в этом случае может от души покритиканствовать или же просто развить тему.

На самом же деле как раз не-психологический роман скрывает в себе наибольшие возможности для психологических откровений. В таком произведении автор, не имея намерений подобного рода, не выставляет своих персонажей в психологическом свете, и оставляет таким образом достаточно места для анализа и интерпретации, иногда даже призывая к ним в силу непредвзятости манеры изложения. Хорошим примером подобных произведений служат романы Бенуа или английские романы в стиле Райдера Хаггарда, так же, как и наиболее популярная часть литературной масс-продукций – детектив – впервые разработанная Конан-дойлем. Я бы включил сюда также «Мобидика» Мелвилла, каковой считаю лучшим американским романом в своем широком классе литературной продукции. Замечательный наблюдатель, отчетливо лишенный психологической направленности, представляет наибольший интерес для психолога. Его фабула складывается на основе невысказанных психологических положений, и чем более автор их не осознает, тем больше эта основа открывается со всей отчетливостью для острого глаза. В психологическом романе, с другой стороны, автор самостоятельно пытается ввести сырой материал своего творчества в сферу психологического исследования, но вместо высвечивания его психологической подкладки еще более затемняет ее. Именно из «психологических романов» берет обыватель свое понимание психологии, в то время как романы первого типа требуют настоящего психолога для раскрытия их глубинного значения.

Я говорил о романе, но в действительности темой обсуждения является психологический принцип, который вполне применим для этого рода литературы. Мы сталкиваемся с ним также в поэзии, а в «Фаусте» он настолько отчетлив, что напрочь разделяет первую и вторую части произведения. Трагедия любви Гретхен вполне сама себя объясняет; здесь нет ничего, что мог бы добавить психолог и что не было бы уже сказано лучшими словами самим поэтом. Но вторая часть просто плачет по интерпретации. Феноменальное богатство воображения настолько перевесило или показало несостоятельность авторских способов изложения, что здесь уже больше ничто себя не объясняет и каждая строчка делает необходимость интерпретации все более явной для читателя. Фа-

уст, вероятно, является лучшей иллюстрацией двух крайностей в психологии искусства.

Чтобы внести ясность, я бы хотел назвать один вид художественного творчества психологическим а другой – провидческим.

Психологический вид творчества имеет дело с материалом, почерпнутым из сознательной жизни человека – с его драматическим опытом, сильными эмоциями, страданием, страстями и человеческой судьбой в целом. Все это ассимилирует психика поэта, поднимающаяся от обыденности до уровня поэтического опыта, и самовыражающаяся с силой убеждения, которое раскрывает нам глубины бытия, живописуя повседневные события, избегаемые нами, или ускользающие от нашего внимания в силу того, что они кажутся нам скучными или вызывают дискомфорт. Сырой материал для этого типа творчества взят из содержания человеческого сознания, из его вечно повторяющихся радостей и горестей, проясненных и преображенных поэтом. Здесь не остается работы для психолога – если только мы не захотим, чтобы он объяснил любовь Фауста к Гретхен или почему Гретхен надо было убить своего ребенка. Подобные темы представляют основные черты человеческого существования; они повторяются миллионы раз и пополняют чудовищный счет судебных заседаний и приговоров. Никакая завеса не скрывает их, и все здесь говорит само за себя.

Огромная масса литературной продукции принадлежит к этому классу: все любовные романы, все книги, описывающие семейные взаимоотношения, преступления и социальные проблемы, вместе с дидактической поэзией, различной лирикой и драмой – как комической, так и трагической. Какую бы художественную форму они ни принимали, их содержание всегда берет начало в сфере сознательного человеческого опыта – можно сказать, от психической основы жизни. Вот почему я назвал этот тип творчества «психологическим; он не выходит за рамки психологически интеллигибельного. Все, им охватываемое, – как опыт, так и его художественное выражение – принадлежит к царству вполне понятной психологии. Даже сырой психический материал, опыт в чистом виде не имеет никаких странностей, напротив, он известен от начала времен –

страсть и ее предначертанный результат, судьба человека и его страдания, вечная природа в своей красоте и неприглядности.

Бездна, разделяющая первую и вторую части Фауста, демонстрирует различие между психологическим и провидческим видами художественного творчества. Во второй части все перевернуто. Опыт, легший в основу художественного выражения, более не узнаваем. Есть нечто странное во всем этом, берущем начало на задворках человеческой мысли, происходящем, кажется, из глубин доисторической эпохи или из сверхчеловеческого мира, где противопоставлены свет и тьм.а Это первичный опыт, который не поддается человеческому пониманию, и жертвой которого оно из-за своей слабости может легко стать Сама колоссальность опыта придает ему ценность и силу воздействия. Концентрированный, полный значения и леденящий кровь своей чужеродностью, он поднимается из глубин безвременья, захватывающий, демонический и гротескный, он подрывает человеческие ценности и эстетические нормы, запутанный клубок первобытного хаоса, crimen laesae majestatis humanae .

С другой стороны, это может быть открытием, высшая степень и глубина которого далеко превосходят наши представления, или же видением красоты, которую мы никогда не сможем выразить словами. Это волнующее зрелище гигантского процесса, во всех отношениях превосходящего человеческие чувства и понимание, предъявляет совершенно другие, чем это делает психическая основа жизни, требования к таланту художника. Она никогда не приподнимет завесу, скрывающую от нас космос; никогда не потребует выйти за пределы наших человеческих возможностей, и именно в силу этого является более податливым материалом для искусственной обработки, каким бы потрясающим он ни казался для индивидуума. Однако первичный опыт снизу доверху разрывает занавес, на котором нарисован упорядоченный мир, и открывает взгляду неведомое царство нерожденного и того, чему еще предстоит быть. Видение ли это других миров или духовной тьмы, или же первоначал человеческой психики? Мы не можем утверждать ничего наверняка.

***

Имея дело с психологическим типом творчества, мы никогда не задаемся вопросом, из чего состоит материал или что он означает. Но этот

вопрос возникает сам собой, когда мы обращаемся к его провидческой разновидности. Мы удивлены, растеряны, смущены, мы сопротивляемся или даже отворачиваемся в негодовании; мы требуем комментариев и разъяснений.

Нам ничто не напоминает о повседневной жизни, речь скорее идет о снах, ночных страхах и темных, жутковатых закоулках человеческого мышления. Большая часть публики отвергает этот тип литературы, за исключением разве только грубо-чувствительных произведений, и даже критики ею смущены. Верно то, что Данте и Вагнер облегчили эту задачу для критики, скрыв провидческий опыт под покровом исторических или мифических событий, которые ошибочно принимают за действительную тему произведения. В обоих случаях, сила его воздействия не зависит от исторического или мифического материала, но от провидческого опыта, который таким образом может быть выражен. Райдер Хаггард, что вполне объяснимо, часто рассматривается как автор романтических сказок, но и в его случае сказка есть лишь средство – и довольно благодатное – для выражения значащего содержания.

***

В «Пастыре Гермы, «Божественной комедии» и «Фаусте» мы улавливаем эхо первичной любовной коллизии, которая достигает кульминации в провидческом опыте. Нет никаких оснований утверждать, что обычный человеческий опыт в первой части «Фауста» полностью отринут или скрыт во второй, или что Гете был нормален, когда писал часть 1, и пребывал в невротическом состоянии, когда писал часть 2. Три упомянутых произведения покрывают период около двух тысячелетий, и в каждом из них мы находим неприкрытую личную любовную коллизию, причем не только связанную с полновесным провидческим опытом, но и подчиненную ему. Этот факт знаменателен, поскольку демонстрирует, как в художественном произведении (безотносительно личностных особенностей поэта) провидческое видение представляет собой более глубокий и волнующий опыт, чем обычная человеческая страсть. В произведениях искусства этого типа – а мы их никогда не спутаем с художником как личностью, – не вызывает сомнений, что провидение представляет подлинный первичный опыт, несмотря ни на какие возражения ра-

ционалистов. Он не является чем-то вторичным и производным, он не является симптоматическим или каким-то еще, это подлинный символ – выражение реального, но еще неизвестного. Любовная коллизия является подлинным опытом, пережитым и выстраданным, и в точности так же обстоит дело с фантазией. Не наше дело заключать, имеет ли ее содержание физическую, психическую или метафизическую природу. Ей присуща внутренняя психическая реальность, которая не менее реальна, чем физическая.

Человеческие страсти принадлежат сфере сознательного опыта, в то время как объект провидческого видения выходит за ее пределы. Посредством чувств мы получаем опыт познаваемого, но наша интуиция указывает на вещи неведомые и скрытые, тайные по самой своей природе. Если они и были когда-либо осознаны, то держались в секрете намеренно, поскольку еще в далекие эпохи считались мистическими, ужасными и обманчивыми. Они скрыты от человека, и он сам прячется от них из религиозного страха, прикрываясь щитом науки и здравого смысла. Упорядоченный космос, в который он верит днем, предназначен для того, чтобы защитить человека от боязни хаоса, одолевающей его ночью – его просвещенность рождена ночными страхами! Что если бы существовал агент жизни за пределами нашего человеческого мира – нечто еще более целенаправленное, чем электрон? Быть может, мы обманываем себя, думая, что являемся хозяевами собственной психики, и то, что наука называет психикой, не является просто отметкой, произвольно поставленной внутри черепной коробки, но скорее дверью, открытой в человеческий мир из мира запредельного, которая позволяет неведомым мистическим силам воздействовать на человека и нести его на крыльях ночи к более, чем просто личной судьбе? Иногда даже кажется, что любовная коллизия является не более чем поводом или же она была бессознательно подстроена с определенной целью, как если бы личный опыт был прелюдией к гораздо более важной «божественной комедии».

Творец этого типа искусства не является единственным, кто соприкасается с ночными сторонами жизни; пророки и ясновидящие также вскормлены ею. Святой Августин говорил: «Мы постоянно стремимся ввысь, размышляя в себе и обсуждая вслух, и поражаясь Твоему творе-

нию: и так мы приходим к своей собственной душе, и стремимся дальше к той последней области безмерного богатства, где Ты от века питаешь Израиль молоком истины…» Но даже у этой области существуют жертвы: великие злодеи и разрушители, бросающие тень на лик времени, а также безумцы, слишком близко подносящие лицо к огню: Кто из нас сможет жить при огне пожирающем? Кто из нас сможет жить при вечном пламени? Несомненно – того, кого боги желают наказать, они в первую очередь лишают разума. Каким бы темным и бессознательным этот ночной мир ни был, он не является абсолютно незнакомым. Человек знает о его существовании с незапамятных времен, и для примитивных племен он является не нуждающейся в доказательствах частью их космоса. Только мы отвергаем этот мир в силу боязни суеверий и метафизики, создавая на его месте относительно более спокойный и удобный мир сознания, в котором законы природы действуют подобно законам общества. Поэт всюду и в любой момент может увидеть существ, населяющих ночной мир – духов, демонов, и божеств; он чувствует, как человеческой судьбой правит сверхчеловеческая рука, ему также дано предчувствовать необъяснимые события в плероме. Короче говоря, он улавливает отблеск психического мира, который так пугает примитивного человека, и в то же время является его самой большой надеждой. Это, кстати, было бы интересной темой для исследования, из каких глубин происходит наш свежеоткрытый страх суеверия и материалистический взгляд на вещи, и имеется ли дальнейшее развитие примитивной магии и боязни призраков. В любом случае тревога и сильное сопротивление, вызываемые глубинной психологией, некотором образом связаны с предметом нашего обсуждения.

***

2. ХУДОЖНИК

Тайна творчества, так же, как и тайна свободы воли, является трансцедентальной проблемой, которую психолог не способен решить, но может только описать. Творческая личность также является головоломкой, которую мы можем поворачивать разными сторонами, но всякий

раз безрезультатно. Тем не менее современные психологи не отказались от исследования проблемы художника и его искусства. Фрейд думал, что нашел ключ к произведению искусства в личном опыте художника.

***

Фрейд рассматривает невроз как замещение прямого достижения удовлетворения. Для него это нечто неаутентичное – ошибка, увертка, оправдание, отказ столкнуться лицом к лицу с фактами; короче говоря, нечто исключительно негативное, чему не следовало бы существовать. Трудно, конечно, сказать доброе слово о неврозе, поскольку он является бессмысленным, а значит мучительным нарушением. Подходя к произведению искусства как чему-то, что может быть проанализировано исходя из вытеснений в психике автора, мы ставим его в один ряд с неврозом, где оно, кстати сказать, обнаруживает себя в довольно приличной компании, поскольку фрейдовский метод тем же аршином меряет и религию, и философию. Никакое разумное отрицание метода, конечно, невозможно, если принять его только как выявление тех личных детерминант, без которых произведение искусства невозможно. Но утверждение, что подобный анализ может объяснить само произведение искусства, требует категорического отрицания. Сущность художественного произведения лежит не в личностных идиосинкразиях, которые пробрались в него – несомненно, чем их больше, тем меньше там искусства, – а в том, насколько оно сверхлично и обращено от ума и сердца художника к уму и сердцу человечества. Личностный аспект произведения ведет к ограниченности и даже порочности. Искусство, которое полностью лично, или по большей части таково, заслуживает отношения к себе как к неврозу. Когда Фрейдовская школа высказывает мнение, что все художники являются неразвитыми личностями с отчетливыми инфантильными аутоэротическими чертами, это может быть справедливо по отношению к художнику как человеку, но не к человеку, как художнику. В этой ипостаси он не является ни аутоэротическим, ни гетероэротическим, ни эротическим вообще. Он в высшей степени объективен, безличен, и даже бесчеловечен – или сверхчеловечен – поскольку, как художник, он является ничем иным, как своим собственным произведением, а не человеческим существом.

***

Не играет роли, знает ли художник, что его произведение само рождается, растет и зреет внутри него, или он убежден, что является его изобретателем. Фактически произведение вырастает из автора как дитя из матери. Творческий процесс имеет женские особенности, и творческая работа берет начало в бессознательных глубинах – мы можем с уверенностью сказать, в материнской сфере. Когда только творческие силы становятся доминирующими, жизнью тут же начинает править не сознательная воля, а бессознательное, и эго оказывается брошенным на произвол подземных течений, становясь не более чем беспомощным наблюдателем. Писание произведения становится судьбой поэта и детерминантой его психологии. Не Гете создал Фауста, а «Фауст» создал Гете. И что есть Фауст? «Фауст» представляет собой исключительно символ. Под этим я ни в коем случае не подразумеваю аллегорию, указывающую на нечто знакомое, но на выражение чего-то, покоящегося в глубинах души каждого немца, и чему Гете дал возможность родиться Можем ли мы представить, что не немец написал «Фауста» или «Так говорил Заратустра»? Оба эти произведения задевают струны, вибрирующие в немецкой психике, вызывая «первичный образ, как его назвал Буркхардт, врачевателя или учителя человечества, или волшебника». Это архетип Мудрого Старца, помощника и спасителя, но также и волшебника, обманщика, совратителя и искусителя. Этот образ спит в могиле бессознательного от начала времен, он пробуждается всякий раз, когда наступает время беспорядка, и роковые ошибки уводят общество с истинного пути. Потому что когда люди сбиваются с дороги, им нужен проводник или учитель, или даже врач. Соблазнительное заблуждение похоже на яд, который в то же время может быть лекарством, но и тень спасителя может обернуться злобным разрушителем. Эти силы противоположностей осуществляют работу в самом мифическом лекаре; врач, излечивающий рану, сам ранен, классический пример тому Хирон. В христианстве это раненый Христос, сам великий врачеватель. Фауст, что характерно, невредим, а значит его не затронули моральные проблемы. Человек может быть так же возвышен, как Фауст, и демоничен, как Мефистофель, если он сумеет разделить свою личность на две половины, и только тогда он

сможет видеть на «шесть тысяч футов дальше добра и зла». Мефистофель оказался лишен своей награды, души Фауста, и за это он сводит кровавые счеты сто лет спустя. Но кто сейчас всерьез поверит, что поэты говорят истину, приложимую ко всем людям? И если это так, то каким образом нам следует рассматривать произведение искусства?

Сам по себе архетип не зол и не добр. Он морально нейтрален, как божества античности, и становится злым или добрым, а точнее, парадоксальной смесью того и другого, в контакте с сознательной мыслью. Будет ли он способствовать злу или добру, определяется, очевидно это или нет, сознательным подходом. Существует много таких архетипических образов, но они не появляются в индивидуальных снах или произведениях искусства, если только они не приведены в действие отклонением от общего пути. Когда сознательная жизнь становится односторонней или принимает ложную установку, эти образы «инстинктивно» поднимаются на поверхность во снах и видениях художника или ясновидца, чтобы восстановить психический баланс как индивидуальности, так и эпохи.

Таким способом художественное произведение отвечает психическим нуждам общества, в котором живет автор, и вследствие этого означает больше, чем его личная судьба, независимо от того, осознает он это, или нет. Будучи исключительно инструментом для собственной работы, он подчинен ей, и у нас нет права требовать от него ее интерпретации. Он уже сделал все, от него зависящее, придав произведению форму, и должен оставить право интерпретировать его другим и в другое время. Великое произведение искусства похоже на сон; несмотря на кажущуюся ясность, оно не объясняет себя и всегда двусмысленно. Сон никогда не говорит «ты должен», или «в этом истина». Он выводит образ примерно так же, как природа дает растению развиваться, и делать заключения приходится нам самим. Если индивидуум видит кошмар, это значит, что он либо слишком погружен в страх, либо слишком свободен от него; если он видит во сне мудрого старика, это может означать, что либо он сам большой педант, либо нуждается в наставнике. Каким-то хитрым образом обе эти возможности ведут к тому же результату, который мы получаем, позволив произведению искусства

воздействовать на нас так, как оно воздействовало на автора. Чтобы схватить его суть, мы должны позволить ему формировать нас, как оно формировало художника. Тогда мы сможем понять природу его первичного опыта. Он погрузился в лечебные и спасительные глубины коллективной психики, где человек не оставлен в изоляции сознания с его ошибками и страданиями, но где все люди подчинены одному общему ритму, который позволяет индивидууму поделиться своими чувствами и чаяниями со всем человечеством.

Это вновь погружение в состояние participation mystique является тайной художественного творчества и того воздействия, которое великое произведение оказывает на нас, потому что на этом уровне опыта речь идет не о радостях и горестях индивидуума, а о жизни коллектива. Вот почему всякое великое произведение, объективное и безличное, тем не менее глубоко трогает нас. И поэтому также личная жизнь художника не более чем вспомогательное средство, или намек, но никогда не определяющая сущность его творческой работы. Он может идти путями филистера, добропорядочного гражданина, идиота или преступника. Его жизненный путь может казаться занимательным и предопределенным, но он не объясняет его искусства.

Карл Густав Юнг «Монолог “Улисса"»

Улисс моего заголовка отсылает к Джеймсу Джойсу, а не к тому хитроумному, гонимому морским ветром персонажу Гомера, которому при помощи обмана и вероломства всякий раз удавалось избежать гибели от рук людей и богов и который после долгого утомительного путешествия все же вернулся к родному очагу. Улисс Джойса, в противоположность своему древнему тезке, представляет пассивное, чисто созерцательное сознание, как просто глаз, ухо, нос и рот, чувствительный нерв, не имеющий выбора и предоставленный произволу бушующей, хаотической, лунатической катаракты физического мира и физических событий, который он регистрирует с фотографической точностью.

«Улисс» – книга в семьсот тридцать пять страниц, поток времени длиной в семьсот тридцать пять дней, а на самом деле состоящий из одного-единственного безликого дня из жизни любого человека, совершенно ничем не примечательного шестнадцатого июня 1904 года в городе Дублине – дня, в течение которого, откровенно говоря, ничего не происходит. Поток возникает из ниоткуда, и течет в никуда. Возможно, это только лишь одна невообразимо длинная и сложная стринберговская сентенция на тему сущности человеческой жизни – сентенция, которая, к недоумению читателя, так и не была завершена? Возможно, она имеет отношение к сущности, но уж наверняка отражает десятки тысяч фасеток существования и сотни тысяч их цветовых оттенков. Насколько я заметил, в этих семиста тридцати пяти страницах отсутствуют повторения, там нет ни малейшего островка, на котором многострадальный читатель мог бы отдохнуть; нет места, где бы он мог присесть и выпить с воспоминаниями, и окинуть удовлетворенным взглядом пройденный путь, пусть в сто страниц или даже меньше. Если бы можно было обнаружить хоть малюсенькое общее место, которое лезло бы в глаза, когда его не ожидают! Но нет! Безжалостный поток несется дальше без отдыха, и на последних сорока страницах его скорость и плотность возрастают настолько, что он смывает даже знаки пунктуации. Здесь удушающая пустота становится настолько невыносимой, что достигает взрывоопасной отметки. Эта абсолютно безнадежная пустота является доминантой всей книги. Она не только начинается и заканчивается в ничто, она состоит исключительно из ничего. Тут все – дьявольская бессмыслица. Как пример технического совершенства, произведение великолепно, и в то же время это инфернальный монстр.

У меня был дядя, чье мышление отличалось конкретностью и предметностью. Однажды он остановил меня на улице и спросил: «Ты знаешь, как дьявол мучает людей в Аду?» Когда я ответил «нет» дядя сказал: «Он заставляет их ждать». После чего развернулся и пошел дальше. Это замечание вспомнилось мне, когда я продирался через «Улисса» в первый раз Каждое предложение рождает ощущение, что оно не закончено; в конце концов, из чистого принципа вы перестаете ожидать чего-либо, и к вашему ужасу вас осеняет, что в этом и заключена суть. На са-

мом деле ничего не происходит, ничего из этого не следует, и тайные ожидания в борьбе с безнадежной потерянностью ведут читателя от страницы к странице. Семьсот тридцать пять страниц, ничего не содержащих, без сомнения представляют собой чистую бумагу, и тем не менее она плотно покрыта текстом. Вы читаете, читаете, читаете, и притворяетесь, что понимаете прочитанное. Временами вы проваливаетесь в новое предложение как сквозь воздушную яму, но достигнутый уровень полной потерянности сделал вас готовыми ко всему. Таким образом я дочитал до стр. 135, дважды засыпая по дороге и пришел в полное отчаяние. Невероятная многогранность джойсовского стиля приводит к монотонности и гипнотическому эффекту. Ничто не повернуто к читателю, все обращено к нему спиной, и ему приходится хвататься за соломинку. Книга уводит вверх и прочь, сама собою недовольная, ироничная, сардоническая, ядовитая, презрительная, грустная, отчаянная и горькая. Она играет на симпатиях читателя к вящей его погибели, пока не вмешается сон-доброжелатель и не положит конец этому энергетическому грабежу. Добравшись до страницы 135, после нескольких героических попыток, как говорят, «отдать книге должное», я впал в глубокое забытье. Когда я очнулся через некоторое время, мое предположение приобрело такую ясность, что я начал читать книгу в обратном направлении. Этот способ оказался ничуть не хуже, чем обычный; книгу можно читать задом наперед, поскольку у нее нет ни начала, ни конца, ни верха, ни низа. Все могло произойти до того, а может произойти и после. Любой разговор вы можете с равным удовольствием прочесть задом наперед, поскольку суть каламбуров все равно остается понятной. Каждое предложение – каламбур, но взятые вместе они бессмысленны. Вы можете так же остановиться посреди предложения, и будет казаться, что его первая часть имеет смысл сама по себе. Все произведение напоминает червя, разрубленного напополам, у которого по необходимости может вырасти новая голова или новый хвост.

Это поразительное и жутковатое свойство мышления Джойса подсказывает, что его произведение должно принадлежать классу холоднокровных животных, в особенности семейства червей. Если бы черви были одарены литературными способностями, они бы писали, пользуясь

симпатической нервной системой вместо отсутствующего мозга. С этого времени наступает преобладание психического и вербального автоматизма и полное пренебрежение любым информативным смыслом. Я подозреваю, что нечто подобное случилось с Джойсом, и что мы здесь имеем случай периферического мышления со строгим запретом церебральной активности и подчинением ее процессу перцепции. Трудно не восхищаться подвигами Джойса в области восприятия – то что он ест, видит, слышит, ощущает на вкус и запах, как внутренне, так и внешне, просто поразительно. Обычный смертный, даже если он является специалистом в области перцепции, обычно ограничен или внутренним миром, или внешним. Джойсу они известны оба. Объективные персонажи дублинских улиц окутаны гирляндами субъективных ассоциаций. Объективное и субъективное, внешнее и внутреннее так многократно переплетаются, что в итоге, несмотря на отчетливость отдельных образов, трудно понять, имеем ли мы дело с физическим или же с трансцендентальным ленточным червем. Ленточный червь является живым космосом сам в себе, и он поразительно продуктивен; это, как мне кажется, не очень симпатичный, но правдоподобный образ джойсовских буйно разрастающихся глав. Верно, что ленточный червь может воспроизводить только ленточных червей, но они возникают в неисчерпаемом количестве. Книга Джойса могла иметь тысяча четыреста семьдесят страниц или еще больше, но это не привело бы к уменьшению ее безграничности ни на гран, а сущность так бы и осталась невысказанной. Но собирается ли Джойс высказываться по сути? Имеет ли здесь право на присутствие этот старомодный предрассудок? Оскар Уайльд когда-то утверждал, что произведение искусства представляет собой нечто абсолютно бесполезное. Сегодня даже филистер не стал бы с этим спорить, хотя в глубине души надеялся бы на то, что в художественном произведении все же скрыта некая «суть». Где она у Джойса? Почему он не высказывает ее в открытую? Почему он не вручит ее читателю выразительным жестом – «прямым путем, где и дурак не сможет заблудиться»?

***

Врач, вроде меня, постоянно занимается лечением, даже самолечением. Раздражение означает: «Ты еще не разглядел, что за этим стоит. Сле-

довательно, чтобы определить истоки этого раздражения, надо изучить наше дурное расположение. Я определил следующее: этот солипсизм, это презрение к культурным и интеллигентным представителям читающей публики, которые пытаются что-то понять, которые вполне непредвзяты, и пытаются быть доброжелательными и справедливыми, действует мне на нервы. Вот оно, хладнокровное безразличие его мышления, исходящее от скрытого в нем земноводного, или даже из еще более глубинных слоев – тайных разговоров кишечника – в нем, человеке из камня, каменнорогом, каменнобородом, с окаменевшими внутренностями, Моисее, с каменным безразличием повернувшемся спиной к жертвенникам и богам Египта, и к читателю тоже, оскорбляя его доброжелательные чувства.

Из этого каменного подземного мира поднимается образ ленточного червя, перепончатого, перистальтирующего, монотонного из-за своей чудовищной плодовитости проглота. Каждый проглот немного отличается от предыдущего, но их легко спутать. Для каждой частички книги, как бы мала она ни была, сам Джойс является единственным содержанием. Все выглядит новым и в то же время остается таким же, как было в начале. Речь идет о сходстве с природой! Какое кишащее многообразие – и какая скука! Скука Джойса доводит меня до исступления, но это ядовито опасная скука, намного хуже той, которую способна вызвать обычная банальность. Это скука природы, безразличный свист ветра над вершинами скал на Гебридах, восходы и закаты над песками Сахары, шум моря – настоящая «программная музыка» Вагнера, как справедливо замечает Куртиус, и все же бесконечное повторение. Вопреки неистощимой многогранности Джойса, некоторые определенные темы все же могут быть вычленены, хотя, судя по всему, возникли они непроизвольно. Вероятно, он не желал их появления, поскольку причинности и законченности нет места в его мире, их значимость там потеряна. И, тем не менее, наличие тем неизбежно, они являются основой любых психических событий, как бы вы ни пытались, подобно Джойсу, до капли выжать душу из каждого события. Все обездушено, каждая клетка живой крови заморожена, события разворачиваются в ледяном эгоизме. Во всей книге нет ничего приятного, ничего освежающего, ничего обнадежи-

вающего, но только серое неприятное отвратительное или же патетическое, трагическое, ироническое – все от темных сторон жизни, причем настолько хаотичное, что вам приходится искать внутреннюю связь при помощи магического кристалла.

***

В 1922 г. я уже осилил «Улисса», но временно отложил книгу в растерянности и фрустрации. Сегодня она вызывает у меня ту же тоску, что и раньше. Почему же я взялся писать о ней? С обыденной точки зрения у меня не больше аргументов для осуществления этого предприятия, чем для описания любого другого примера сюрреализма, недоступного моему пониманию. Я пишу о Джойсе, поскольку издатель оказался достаточно опрометчив, спросив мое мнение об авторе, или, скорее, об Улиссе, заботясь лишь о том, чтобы мнение было отъявленным вызовом. Единственным моментом, не подлежащим дискуссии, является факт десятого переиздания книги и то, что ее автора или превозносят до небес, или предают анафеме. Он оказался меж двух огней противоборствующих сторон, и, таким образом, является феноменом, который психология не может оставить без внимания. Джойс оказал заметное влияние на своих современников, и это как раз явилось причиной моего интереса к «Улиссу». Если бы произведение скрылось в тени забвения незамеченным, я, конечно, не стал бы извлекать его из небытия; тем более, оно вызывает у меня только раздражение и практически не доставляет удовольствия. Кроме того, оно грозит скукой, оказывая только отрицательный эффект, и я опасаюсь, что оно является продуктом исключительно негативных состояний автора.

Но я, без сомнений, отношусь к нему предвзято. Я психиатр, а это предполагает профессиональную предвзятость по отношению к любым психическим проявлениям. Вследствие этого я должен предупредить читателя: трагикомедия среднего человека, холодная и темная сторона жизни, скука и серость духовного нигилизма в целом служат мне хлебом насущным. Мне эти явления напоминают мотив уличной шарманки, избитый и лишенный обаяния. Ничто из этой категории вещей не трогает и не шокирует меня, потому что слишком часто мне приходилось помогать людям выходить из подобных плачевных состояний. Мой долг –

неустанно бороться с ними, и я испытываю симпатию только к людям, которые не поворачиваются ко мне спиной. «Улисс» же поворачивается ко мне спиной. Он не сговорчив, он предпочитает идти в вечность, насвистывая под нос свой бесконечный мотивчик, – мотивчик, знакомый мне до слез, – протягивая туда ганглионарную веревочную лестницу периферического мышления и мозговой активности, сведенной к чистому восприятию. В ней нет ни малейшей склонности к синтезу – ясное дело, деструкция удовлетворена сама собой.

Но это не просто одна сторона вопроса – это симптоматика! Здесь все знакомо, все это – бессвязное бормотание больного, наделенного фрагментарным сознанием и законно страдающего от полной неспособности суждения и атрофии системы ценностей. Их в нем замещает обостренное чувственное восприятие. В таких произведениях мы видим отточеное мастерство наблюдателя, фотографическую память на испытанные ощущения, чувственное любопытство, направленное как вовне, так и внутрь, превалирование воспоминаний и затаенных обид, галлюцинаторное смешение субъективного и психического с объективно-реальным, метод представления, основанный не на восприятии читателя, а на неологизмах, фрагментарном цитировании, звуко-речевых ассоциациях, внезапных отсылках и мыслительных провалах. Мы также наблюдаем атрофию чувств, которые не пробудить вселенскими масштабами абсурда и цинизма. Даже для адвоката не составит трудности провести аналогии между «Улиссом» и ментальностью шизофреника Аналогия, напротив, настолько подозрительна, что нетерпеливый читатель тут же отбросит книгу в сторону, поставив диагноз «шизофрения». Для психолога аналогия, безусловно, поразительна, однако он не сможет не отметить тот факт, что отличительная особенность композиций больного человека, а именно стереотипные высказывания, здесь отсутствует напрочь. «Улисс» можно упрекать в чем угодно, только не в монотонности в смысле повторений. (В этом нет противоречия со сказанным ранее; вообще, трудно сказать что-либо противоречивое об Улиссе.) Представляемое содержательно и текуче – все находится в движении и ничто не постоянно. Вся книга создана на периферическом жизненном потоке, что демонстрирует целенаправленность и скрупулезный отбор, и указы-

вает на наличие цельной личности и определенных намерений. Ментальные функции находятся под строгим контролем; они не выдают себя спонтанным и опрометчивым образом. Функциям перцепции – ощущениям и интуиции – полностью отдано предпочтение, в то время как дискриминированные функции, мышление и чувства, упорно игнорируются. Они появляются на авансцене просто как мысленное содержание, один из объектов перцепции. У читателя нет возможности отдохнуть, положившись на общую тенденцию контрастного представления индивидуального мышления и внешнего мира, несмотря на частое искушение поддаться внезапному видению красоты. Подобные особенности не часто встретишь у больного. Таким образом, мы имеем дело с больным особого сорта. Но у психиатра не хватает критериев для оценки подобной личности. То, что кажется психическим нарушением, может оказаться разновидностью психического здоровья, не поддающейся обычному пониманию; это может также оказаться маскировкой более высокой степени развития мышления.

Мне бы никогда не пришло в голову классифицировать «Улисса» как продукт шизофрении. Более того, подобный ярлык вообще ничего не объясняет, а нас интересует, почему «Улисс» обладает столь мощным воздействием на аудиторию, независимо от того, является ли его автор шизофреником высокого или низкого уровня развития. «Улисс» заслуживает звания наиболее патологического явления во всем искусстве модернизма. Он «кубистичен» в самом глубоком смысле, поскольку лишает реальности наиболее сложную картину действительности, делая основным тоном произведения меланхолию абстрактной объективности. Кубизм – не заболевание, а тенденция представлять реальность определенным образом, который может быть либо гротескно реалистичным, либо гротескно абстрактным Клиническая картина шизофрении в данном случае – чистая аналогия, основанная на том, что шизофреник представляет реальность как если бы она была абсолютно чужда ему или же, наоборот, отчуждает себя от реальности. В случае клинического больного эта склонность не преследует определенной цели, но является симптомом, неизбежно сопровождающим распад личности на фрагментарные кусочки (являющиеся автономными комплексами). В современном

искусстве это явление не представляет заболевание индивидуума, но является коллективной манифестацией нашего времени. Художник следует не личной цели, а скорее течению коллективного существования, произрастающего не столько из сознательной сферы, сколько из коллективного бессознательного современной психики. Вследствие того что это коллективный феномен, он приводит к одинаковому результату в самых разных областях – в живописи, литературе, скульптуре, архитектуре. Очень примечательно, что один из духовных отцов модернистского движения – Ван Гог – в самом деле был шизофреником.

Искажение красоты и смысла гротескной объективностью или не менее гротескной ирреальностью для больного является следствием разрушения личности, для художника это цель творчества. Далекий от мысли, что он пытается выразить распад собственной личности, современный художник ощущает единство своей индивидуальности в разрушении Мефистофельское замещение смысла бессмыслицей, красоты – уродством несет в себе соблазнительную прелесть – это творческое достижение, степень которого не была достигнута ранее в ходе истории человеческой культуры, хотя в принципе здесь нет ничего нового. Можно пронаблюдать подобное изменение стиля в эпоху Эхнатона, в слабоумном символизме агнца ранних христиан, в печальных образах персонажей прерафаэлитов, в искусстве позднего барокко, задохнувшегося в собственных объятиях. Несмотря на различие этих эпох, для них характерно внутреннее родство: эти периоды явились творческими инкубаторами, значение которых нельзя полноценно объяснить с точки зрения причинности. Подобные манифестации коллективной психики открывают свое значение только тогда, когда их рассматривают с теологической точки зрения, как предвестников чего-то нового.

***

Если мы будем держаться только опыта, нам не удастся ясно увидеть, что же происходит на самом деле. Это не есть вопрос единого усилия, направленного в одну определенную сторону, но вопрос всесторонней «реабилитации» современного человека, который сбрасывает с себя изношенный мир. К сожалению, нам не дано заглянуть в будущее, и мы не осознаем в полной мере, насколько мы еще принадлежим средневековью

в самом глубинном смысле этого определения. Если с недосягаемых высот будущего мы будем выглядеть увязшими в средневековье по уши, я, честно говоря, не стану этому удивляться. Самого этого факта уже достаточно, чтобы понять, зачем же нужны книги или произведения искусства, написанные в духе Улисса. Они являются сильнодействующими слабительными, чьи полезные свойства пропали бы втуне, если бы не встретили мощного и настойчивого сопротивления. Это своеобразное психологическое лекарство применимо только в тех случаях, когда носитель болезни отличается исключительной устойчивостью и неподатливостью. Подобные произведения имеют много общего с теорией Фрейда, поскольку с фанатичным упорством стараются подорвать основы того, что само по себе уже начало рушиться.

«Улисс» изображает полунаучную объективность, иногда даже используя научный язык, и, тем не менее, выказывает совершенно ненаучный характер: он представляет чистое отрицание. Даже несмотря на то что оно продуктивно, это творческое разрушение. Это не театральный жест Герострата, сжигающего храмы, а искренняя попытка ткнуть современников носом в грязную сторону реальности, безо всякой задней мысли, с наивным простодушием художественной объективности. Можно назвать всю книгу пессимистической, несмотря на то что в самом конце, чуть ли не на предпоследней странице, сквозь тучи начинает мерцать искупительный свет. Это единственная страница, противопоставленная остальным семиста тридцати четырем, которые как одна рождены орком. (Орк (Orcus) – в римской мифологии – божество смерти, а также само царство мертвых. Прим. ред.) Кое-где – нет, нет, да и блеснет чистый кристалл в черном потоке грязи, что заставляет даже «немодерниста» признать в Джойсе художника, владеющего мастерством – чего нельзя сказать о большинстве современных авторов – и, вследствие этого, даже скорее, мастера старой закалки, который принес все свои способности на алтарь высшей цели. Даже в своих «разоблачениях» Джойс остается истинным католиком; он подкладывает взрывчатку под церковь или же под те психические конструкции, которые принадлежат или подвержены влиянию церкви. Его «антимир» несет средневековую, до мозга костей провинциальную атмосферу, в которой ирландец отчаянно пыта-

ется получить удовольствие от своей политической независимости. Джойс работал над «Улиссом» во многих странах, из которых он с надеждой и любовью смотрел на Материнскую Церковь и родную Ирландию. Он использовал места своего пребывания за границей просто как якоря, дающие возможность передохнуть его кораблю в вихре ирландских реминисценций и обид. И тем не менее, «Улисс» не стремится обратно к Итаке – напротив, он предпринимает неимоверные усилия, чтобы избавиться от ирландского наследия.

Можно было бы предположить, что такое поведение может вызывать только локальный интерес и должно оставить остальной мир довольно безучастным. Но мир не остается безучастным. Локальный феномен, похоже, носит вселенский характер, он становится судьей всех современников Джойса. По Сеньке шапка, так сказать. Должно быть, существует целое сообщество модернистов, настолько многочисленное, что умудрилось переварить десять переизданий «Улисса» начиная с 1922. Книга должна была означать многое для них, точнее, даже открыла для них нечто, до того неведомое. Она не нагоняет на них тоску, а, наоборот, помогает, освежает, советует, перевоспитывает, «перестраивает». Ясное дело, каким-то образом они оказываются в желанном положении, потому что в противном случае только черная ненависть могла бы заставить читателя пройти весь путь от стр.1 до стр.735 с неотступным вниманием и при полном отсутствии приступов дремоты. Таким образом, остается предположить, что средневековая католическая Ирландия географически покрывает площадь, о которой я даже и не мог подозревать, как минимум, она во много раз превосходит территорию этой страны, изображенной на карте. Католическое средневековье с господами Дедалусами и Блумами, похоже, – вещь весьма универсальная. Должны существовать целые группы населения, настолько привязанные к своей духовной среде, что необходима Джойсова взрывчатка, чтобы помочь им прорваться сквозь эту герметическую изоляцию. Мы по уши увязли в средневековье, в этом нет сомнений. И только современникам Джойса, насквозь пропитанным средневековьем, необходимы такие, как он сам, или Фрейд, нигилистические пророки, для того, чтобы раскрыть им глаза на другую сторону реальности.

Конечно, эта колоссальная задача вряд ли могла быть выполнена человеком, который с христианским благодушием пытался бы обратить ленивый взгляд людей к темным сторонам бытия. Это могло закончиться только их полным безразличием к вопросу. Нет, воскресение должно было быть принесено соответствующим способом мышления, и в этом Джойс, несомненно, мастер. Только таким образом можно мобилизовать всю мощь отрицательных эмоций. «Улисс» показывает, как можно реализовать ницшеанский «кощунственный удар в спину». Джойс готовит его холодно и расчетливо, демонстрируя такое «избавление от богов», о каком Ницше мог только мечтать. Все основано на смелом предположении, что удивительное по силе воздействие духовного окружения связано не с рассудком, а исключительно с чувствами. Не следует делать вывод, что если Джойс открывает мир бездушный и безбожный до страшного, то ни один человек не должен извлечь ни грамма удовольствия из такой книги.

Как бы странно это ни звучало, остается истиной факт бесспорного преимущества мира «Улисса» перед миром тех, кто безнадежно привязан ко тьме собственной духовной родины. Хотя зло и элемент разрушения являются преобладающими элементами произведения, они гораздо более ценны, чем добро, унаследованное нами от прошлого, и пытающееся оставаться единовластным тираном в настоящем, – эта иллюзорная система предрассудков, которая лишает жизнь своей полноты, кастрирует ее и создает невыносимый моральный комплекс. Ницшеанское «восстание рабов морали» было бы прекрасным эпиграфом к Улиссу. Что освобождает узника от системы, так это «объективное» признание его внутреннего мира и независимой природы. Точно так же, как большевик упивается своей немытой харей, человек, чей дух закрепощен, находит невыразимую радость, выставляя напоказ свой внутренний мир. Для человека, ослепленного ярким светом, тьма является благословенной и свободной долиной, раем освобожденного узника. Для средневекового человека современности ничем иным, кроме как искуплением, может стать отказ от воплощения божества, красоты и здравого смысла. Если посмотреть на дело с теневой стороны, идеалы не являются маяками на вершинах скал, но надсмотрщиками и тюремщиками, чем-то вроде

метафизической полиции, измышленной на горе Синай тираническим демагогом Моисеем и впоследствии навязанной человечеству при помощи хитрых уловок.

С точки зрения причинности Джойс является жертвой Романского католического авторитаризма, но теологически он – реформатор, на данный момент удовлетворенный отрицанием, протестант, взрощенный собственным протестом. Атрофия чувств характерна для современного человека, и всегда проявляется реакционно в среде, где все чувства гипертрофированы, и, в особенности, ложные чувства. На основании отсутствия чувств в «Улиссе» мы можем сделать вывод о сентиментальности эпохи, его породившей. Однако, так ли уж мы сентиментальны сегодня?

Вновь мы приходим к вопросу, на который ответит лишь время. Тем не менее существует много свидетельств тому, что мы вовлечены в сентиментальную мистификацию невероятных масштабов. Подумайте только о плачевной роли общественных сентиментов во время войны! Вспомните наш так называемый гуманизм! Только психиатрам в полной мере известно, как легко мы становимся беспомощными, но не вызывающими жалости, жертвами собственных сантиментов. Сентиментальность является надстройкой над грубостью и жестокостью. Бесчувственность – прямая противоположность, и страдает теми же недостатками. Успех «Улисса» доказывает, что даже отсутствие в нем чувств оказывает положительный эффект на читателя, так что мы можем констатировать избыток сентиментальности, наперекор тому эффекту, на который рассчитан роман.

***

«Улисс» – человеческий документ нашего времени, который, что особенно важно, содержит секрет. Он освобождает от духовных оков, и его холодность замораживает всякую сентиментальность, и даже обычные чувства, до мозга костей. Но этим его полезные свойства не исчерпываются. Утверждение, что дьявол способствовал созданию книги, если вам это интересно, вряд ли можно считать правдоподобной гипотезой. В произведении есть жизнь, а жизнь никогда не может состоять исключительно из зла и деструкции. Безусловно, наиболее очевидным

свойством романа является отрицание и разрушение, но за всем этим угадывается нечто конструктивное – тайная цель, имеющая смысл и ценность. Является ли это пестрое одеяло, сшитое из кусочков слов и образов «символическим»? Я не говорю об аллегории (прости Господи!), но о символе как выражении чего-то, что мы не можем зафиксировать. В этом случае скрытый смысл несомненно должен просвечивать сквозь запутанную фактуру в ее отдельных местах, там и сям должны всплывать вещи, представляющие другое время и другое место, – возможно, загадочные сны, или сокровенную мудрость древнейших рас. Эту возможность нельзя исключить, но мне лично никак не удается найти ключ. Напротив, книга мне кажется написанной в ясном сознании; это не сон, и не выброс бессознательного. По сравнению с «Заратустрой» или второй частью «Фауста», в ней видна гораздо более мощная целенаправленность. Вот почему, вероятно, в «Улиссе» нет характерных черт символического произведения. Естественно, архетипическая основа ясно ощутима. За Дедалусом и Блумом стоят вечные фигуры духовных и телесных людей; Миссис Блум, вероятно, представляет аниму, потерявшуюся в бессловесности, и собственно Улисс вполне может являться героем. Но книга не сфокусирована на этой основе, она уходит в сторону противоположного, пытаясь изо всех сил достичь абсолютной объективности сознания. Произведение, без сомнения, не является символическим, и не претендует на это. Ели бы оно, тем не менее, изображало символы в некоторых эпизодах, это значило бы, что детище смогло несколько раз обмануть своего создателя. Дело в том, что если нечто «символично», то это значит, что человек обожествляет свою скрытую, недосягаемую природу, и отчаянно пытается поймать в сети слов тайну, которая ускользает от него. Чтобы это ни было – то ли тайна материального мира, то ли духовного – он должен обратить к ней все свои мыслительные способности, и проникнуть сквозь многоцветную завесу, чтобы вынести на дневной свет скрытое в темных глубинах золото.

Но потрясающей особенностью «Улисса» является абсолютное ничто, которое открывается за тысячной завесой; оно не принадлежит ни миру материи, ни духу, и холодно взирает на нас из глубин космоса, подобно Луне, позволяя комедии рождения и разрушения идти своим че-

редом. Я искренне надеюсь, что «Улисс» не является символическим произведением, потому что если бы он был таковым, это стало бы его провалом. Какой такой бережно хранимый секрет может скрываться с невиданным упорством на протяжении семисот тридцати пяти бесконечных страниц? Лучше не тратить время и силы на поиски неизвестного сокровища. Естественно, не должно быть ничего символического в этой книге, потому что если бы было, наше сознание оказалось бы втянутым обратно, в мир материи и духа, обожествляя господ Дедалусов и Блумов, обманутое тысячью фасеток жизни. Но как раз против этого и пытается предостеречь «Улисс»: он хочет стать лунным глазом, сознанием, отделенным от объекта, не подвластным ни богам, ни чувствам, не связанным ни любовью, ни ненавистью, ни убеждениями, ни предрассудками. «Улисс» не учит этому, а осуществляет на практике – отделение сознания является целью, которая мерцает сквозь туман этой книги. В этом, конечно, и заключается ее подлинный секрет, тайна нового космического сознания; и она открывается не тому, кто, исполненный внимания, пройдет путем всех семиста тридцати пяти страниц, но тому, кто сможет на протяжении семиста тридцати пяти дней смотреть на мир и на себя самого глазами Улисса. Это пространство времени, в любом случае, должно быть понято символически – «время, времена и еще полвремени» – иначе говоря, неопределенный период; но достаточный для того, чтобы произошла трансформация.

***

Казалось бы, в мире, где нет ничего, кроме разве что пустяка, как минимум «Я» – сам Джеймс Джойс – должно остаться на своем месте. Но заметил ли кто-нибудь наличие единого, подлинного эго в книге, кроме сонма несчастливых, невзрачных «Я», которыми она наполнена? Правда, каждый персонаж в «Улиссе» в высшей степени реален, и ни один из них не мог быть ничем иным, кроме того, чем он является, и все они – вещи в себе во всех отношениях. Но все же, никто из них не обладает эго – человеческой, вполне сознательной сердцевиной, островком, окруженным теплой кровью, маленьким, но чрезвычайно важным. Все Дедалусы, Блумы, Харрисы, Линчи, Маллиганы и остальные говорят и ходят как бы в коллективном сне, который начинается нигде и уходит в никуда, и ко-

торый существует только благодаря тому, что «некто» – невидимый Одиссей – видит этот сон. Никто из них не подозревает об этом, и тем не менее они живут лишь потому, что бог заставляет их жить. Такова жизнь – vitae somnium breve – и поэтому персонажи Джойса так правдивы. Но эго, которое их всех должно объединять, нигде не проявляется. Оно не выдает себя ничем, – ни суждением, ни симпатией, ни единым антропоморфизмом. Эго создателя этих персонажей неуловимо. Оно как бы растворилось в бесчисленных характерах, населяющих «Улисса». И тем не менее, а скорее даже по этой причине, все и вся, даже отсутствующая пунктуация последней главы, представляет самого Джойса. Его обособленное, наблюдающее сознание, бесстрастно окидывающее взглядом лежащую за пределами времени последовательность событий шестнадцатого июня, 1904 г., должно говорить всем этим проявлениям: Tattvamasi, «Так Ты создал» – «Ты» в высшем смысле, не эго, а Самость. Ведь только самость объединяет эго и не-эго, инфернальные области, человеческие внутренности, imagines et lares (Жизнь – это короткий сон (лат.). Прим. ред.) и небеса.

Когда бы я ни читал Улисса, мне на ум всегда приходит китайский рисунок, опубликованный Рихардом Вильгельмом, на котором изображен человек в позе медитации; из его головы растут еще пять человеческих фигур, и еще по пять вырастают в свою очередь из каждой из этих голов.

Эта картинка изображает духовное состояние йога, который уже почти избавился от своего эго и готов перейти в более высокое, более объективное состояние самости. Это состояние «лунного диска, спокойного и одинокого» состояние сат-чит-ананда, сочетание бытия и небытия, конечная цель восточного пути освобождения, бесценная жемчужина индийской и китайской мудрости, превозносимой последователями на протяжении столетий.

***

Теперь ясно, что происходит: обособление человеческого сознания и его последовательное приближение к божеству – основа и наибольшее художественное достижение «Улисса» – инфернальным образом искажается в пьяном безумии борделя, как только появляется там в своем

традиционном одеянии. Улисс, многое переживший странник, всегда стремился к своему родному острову, назад к своей истинной самости, продираясь через восемнадцать глав приключений, и в конце концов ему удалось освободиться от мира обманов и иллюзий, и теперь он, бесстрастный, может наблюдать издалека. Так он достиг того же, что и Будда или Иисус, и к чему стремился Фауст – победы над миром дураков, освобождения от противоположностей. И точно так же, как Фауст растворился в Вечной Женственности, так и Молли Блум (которую Стюарт Гилберт сравнивает с цветущей Землей), которая говорит последнее слово в романе, монолог без знаков препинания, своим гармоничным финальным аккордом дает счастливое разрешение дьявольским, вопиющим несоответствиям и противоречиям.

Улисс – бог-создатель у Джойса, подлинный демиург, который освободился от оков физического и ментального мира, и наблюдает его отстраненным сознанием. Он для Джойса то же, что Фауст для Гете, или Заратустра для Ницше. Он – высшая самость, возвратившаяся в свой божественный дом – после слепого блуждания самсары. Нигде в книге Улисс не появляется; Улисс – это сама книга, микрокосм Джеймса Джойса, мир самости и одновременно самость мира. Улисс может вернуться домой только после того, как он поворачивается спиной к миру мысли и материи. Это, несомненно, и есть то сообщение, которое несет в себе июньский день 1904 года, любой день любого человека, в течение которого малозначительные персонажи неустанно что-то делают и что-то говорят, без начала и конца, – грустная картина, напоминающая сон, инфернальная, сардоническая, уродливая, дьявольская, но правдивая. Картина, которая может вызывать ночные кошмары или состояние вселенской Пепельной Среды, которое, возможно, испытал Создатель первого августа 1914 года. После оптимизма седьмого дня творения для демиурга трудно было бы идентифицировать себя с творением в 1914 году. «Улисс» был написан между 1914 и 1921 годами – не очень подходящий период для изображения радостной картины мира или любовного к нему обращения (кстати сказать, как и сегодня). Таким образом, не удивительно, что демиург в лице художника рисует негативную картину, причем настолько богохульно негативную, что в Англо-саксонских странах

книгу запретили, дабы избежать скандала, который мог возникнуть из-за противоречий с текстом Книги Бытия! Вот каким образом непонятый демиург становится Улиссом в поисках своего дома.

В «Улиссе» так мало чувств, что все эстеты должны быть в восторге. Но давайте предположим, что сознание Улисса – не луна, а эго, обладающее суждением, пониманием и чувствующим сердцем. И тогда долгая дорога в восемнадцать глав будет не только отличаться отсутствием удовольствий, но станет дорогой на Голгофу; и замученный обезумевший странник, в конце концов, на закате упадет в объятия Великой Матери, которая означает начало и окончание жизни. За цинизмом Улисса кроется великое сострадание; он знает, что боль мира ни красива, ни хороша, и, что еще хуже, безнадежно несется сквозь вечность, повторяясь ежедневно, увлекая за собой в идиотском танце человеческое сознание на часы, месяцы, годы. Улисс предпринял шаг, который ведет к отделению сознания от объекта; он освободил себя от привязанностей, погруженности и раздвоенности, и теперь может направиться к дому. Он дает нам больше, чем субъективное выражение чьего-то мнения, потому что созидательный гений не одно лицо, а множество их, и он в тишине обращается к душам миллионов, чьи значимость и судьбы он воплощает так же, как свои собственные.

Мне кажется, что все негативное в произведении Джойса, все хладнокровное, причудливое и банальное, гротескное и дьявольское является позитивным свойством, заслуживающим восхищения. Невыразимо богатый язык Джойса, состоящий из мириад фасеток, раскрывается в пассажах, скользящих подобно червю, ужасающе скучных и монотонных, но сами скука и монотонность достигают эпического величия, делающего книгу «Махабхаратой» мировой тщеты и мерзости. «Из трещин, канав, выгребных ям, навозных куч со всех сторон поднимаются гнилые испарения» (стр. 412). И в этой открытой клоаке отражаются практически все самые высокие религиозные мысли с самыми богохульственными искажениями, точно как это происходит во сне. («Другая сторона» Альфреда Кубина является сельским собратом городского Улисса).

Улисс абсолютно объективен и абсолютно честен, и поэтому ему можно верить. Его показаниям можно довериться так же, как мощи и

тщетности мира и духа. Улисс является единственной реальностью, жизнью, значением; в нем заключена фантасмагория мысли и материи, эго и не-эго. И тут я хотел бы задать вопрос господину Джойсу: «Заметили ли Вы, что являетесь представлением, мыслью, может быть даже комплексом Улисса? Что он стоит над Вами, как стоглазый Аргус, создавший вокруг Вас мир и антимир, заполненный объектами, без которых Вы бы вообще не смогли осознать свое эго?» Я не знаю, что бы многоуважаемый автор сказал мне в ответ. Но это также и не меняет дела – ничто не помешает мне пофилософствовать в свое удовольствие. Но подобный вопрос так и тянет задать, когда видишь, с какой аккуратностью был извлечен микрокосм Дублина 16 июня 1904 г. из хаотического макрокосма мировой истории, как он был препарирован и выложен на предметном стеклышке во всей красе соблазнительных деталей с педантичной точностью абсолютно бесстрастного наблюдателя. Вот улицы, вот дома, прогуливается молодая пара, настоящий мистер Блум идет по своим рекламным делам, настоящий Стивен Дедалус развлекает себя афористической философией. Было бы неудивительно, если бы сам мистер Джойс показался вдруг на каком-нибудь дублинском перекрестe. Почему бы и нет? Он, несомненно, так же реален, как мистер Блум, и мог быть с тем же успехом изловлен, препарирован и описан (как, например, в «Портрете художника в юности»).

***

Кто же все-таки Улисс? Без сомнения, он символ того, что создает тотальность, единость всех персонажей, появляющихся в «Улиссе», – мистер Блум, Стивен, миссис Блум и остальных, включая мистера Джойса. Попытайтесь представить существо, которое является не просто бесцветным душевным конгломератом, составленным из неопределенного количества несочетающихся и антагонистических индивидуальных душ, но состоит также из домов, уличных процессий, церквей, реки Лиффи, нескольких борделей и смятой записки, плывущей в сторону моря – и все же обладает восприимчивым и фиксирующим сознанием! Такой монстр настраивает на спекулятивный лад, особенно учитывая невозможность ничего доказать и, вследствие этого, вынужденное довольствование предположениями. Я должен признаться, что подозреваю Улис-

са в большей сознательности, в том, что он является субъектом для всех объектов на предметном стеклышке, существом, которое ведет себя как мистер Блум, или типография, или скомканная бумажка, но на самом деле является «скрытым во тьме отцом» всех этих экземпляров. «Я – тот, кто жертвует, и я жертва». На языке инфернальных областей: «Я чуднейшее сливочное масло». Когда он раскрывает объятия миру, все сады зацветают. Но когда он поворачивается к нему спиной, один за одним начинают катиться пустые будни – Labitur et labetur in omne volubilis aevum (Гораций, «Послания»: «И так [река] струится, и будет струиться, катя свои воды вечно».)

***

О Улисс, ты – подлинно благочестивая книга для опьяненного объектами, одержимого объектами белого человека! Ты – духовное упражнение, дисциплина аскета, агонизирующий ритуал, составление арканов, восемнадцать алхимических реторт, поставленных одна на другую, в которых дистиллируются аминокислоты, отравляющие газы, огонь и лед, и гомункулус нового вселенского сознания!

Ты ничего не говоришь и ничего не выдаешь, о Улисс, но ты задаешь нам работу! Пенелопе не нужно больше прясть свою бесконечную пряжу; она теперь может отдыхать в садах Земли, потому что муж ее вернулся, все его странствия окончены. Мир рассыпался и вновь создан.

Завершающая фраза: я уже прекрасно справляюсь с чтением «Улисса» – вперед!

Эрих Фромм.
«Процесс» Франца Кафки

(Текст цитируется по изданию: Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. М.: АСТ, 2010. С. 110–118.)

«Процесс» Франца Кафки – выдающийся пример произведения, написанного на языке символов. Как и во многих сновидениях, здесь представлены события, каждое из которых само по себе конкретно и реалистично, но общая картина при этом неправдоподобна и фантастична. Чтобы понять этот роман, его нужно читать так, как будто нам рассказы-

вают сон – длинный, сложный сон, в котором внешние события, происходящие в пространстве и во времени, выражают мысли и чувства человека, видящего сон, в данном случае – героя романа Иозефа К.

Роман начинается несколько шокирующей фразой: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Иозе фа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест».

Этот «сон», как, наверное, можно было бы сказать, начинается с того, что К. осознает себя под арестом, то есть понимает, что его «задержали». Что значит «задержали»? Это любопытное слово, с двойным смыслом. «Его задержали» может означать, что полицейские взяли его под стражу, но это может означать и то, что остановили его рост и развитие. Обвиняемый «задержан» полицией, а организм «задержан» в своем нормальном развитии. В явном содержании романа слово «задержан» используется в первом значении. Между тем на языке символов отражено его второе значение. К. осознает, что его задержали и его развитие остановилось.

Кафка объясняет, почему К. задержали, в небольшом, мастерски написанном отрывке. Вот как проходила жизнь К.:

Этой весной К. большей частью проводил вечера так: после работы, если еще оставалось время – чаще всего он сидел в конторе до девяти, – он прогуливался один или с кем-нибудь из сослуживцев, а потом заходил в пивную, где обычно просиживал с компанией пожилых господ за их постоянным столом часов до одиннадцати. Бывали и нарушения этого расписания, например когда директор банка, очень ценивший К. за его работоспособность и надежность, приглашал его покататься в автомобиле или поужинать на даче. Кроме того, К. раз в неделю посещал одну барышню, по имени Эльза, которая всю ночь до утра работала кельнершей в ресторане, а днем принимала гостей исключительно в постели.

Это была пустая, однообразная жизнь, бесплодная, лишенная любви и плодотворного начала. В самом деле, его развитие задержалось, и он слышал, как внутренний голос говорил ему об этом и об опасности, грозившей его личности».

Дальше мы читаем: «Кухарка его квартирной хозяйки, ежедневно приносившая ему завтрак около восьми, на этот раз не явилась. Такого

случая еще не бывало». Эта деталь вроде бы не имеет значения. Действительно, упоминание о такой мелочи, как то, что ему не принесли завтрак, как-то не соотносится с предыдущим шокирующим сообщением об аресте; но здесь, как и во многих сновидениях, в такой, казалось бы, незначительной детали содержится важная информация о характере К. Это был человек с «установкой на получение». Все его устремления были направлены на то, чтобы получать от других, и никогда – на то, чтобы давать или производить.

Он был зависим от других, от тех, кто должен был кормить его, заботиться о нем и защищать его. Он оставался ребенком, зависимым от матери, связывающим все с ее помощью, использующим ее и манипулирующим ею. Как это характерно для людей с такой установкой, главное для него – быть приятным и милым, чтобы люди – и в особенности женщины – давали ему то, что ему было нужно; больше всего он боялся, что люди могут рассердиться и ничего ему не дать. Он считал, что источник всех благ – вне его самого, а жить для него значило удачно уходить от опасности потерять милость этого источника. Результатом было отсутствие ощущения своей силы и панический страх перед угрозой быть покинутым тем человеком или теми людьми, от которых он зависит.

К. не знал, кто его обвиняет и в чем. Он спрашивает себя: «Кто же эти люди? О чем они говорят? Из какого они ведомства?» Чуть позже, когда он разговаривал с «инспектором», человеком, занимающим высокий пост в судебной иерархии, внутренний голос прозвучал более отчетливо. К. задавал инспектору разные вопросы, не имеющие никакого отношения к главному – к вопросу о том, в чем его обвиняют; отвечая ему, инспектор высказал важнейшее из того, что мог бы понять К. в его положении – и, в сущности, всякий, кто попал в беду и ищет помощи. Инспектор сказал: «И хотя я не отвечаю на ваши вопросы, но могу вам посоветовать одно: поменьше думайте о нас и о том, что вас ждет, думайте лучше, как вам быть». К. не понял, что имел в виду инспектор. Он не понимал, что проблема внутри него, что только он может сам себя спасти, то, что он не внял совету инспектора, свидетельствует о его поражении.

В конце этой сцены звучит еще одна фраза инспектора, которая в значительной мере проливает свет на характер обвинения и арест героя. Происходит такой диалог:

– Вероятно, вы захотите сейчас отправиться в банк?

– В банк? – спросил К. – Но я думал, что меня арестовали! Как же я могу пойти в банк, раз я арестован?

– Вот оно что! – сказал инспектор уже от дверей. – Значит, вы меня не поняли. Да, конечно, вы арестованы, но это не должно помешать выполнению ваших обязанностей. И вообще вам это не должно помешать вести обычную жизнь.

– Ну, тогда этот арест вовсе не так уж страшен, – сказал К. и подошел вплотную к инспектору.

– А я иначе и не думал, – сказал тот.

– Тогда и сообщать об аресте, пожалуй, не стоило, – сказал К. и подошел совсем вплотную.

Вряд ли так могло бы быть в реальной действительности. Если человека арестовывают, ему, как правило, не разрешается заниматься ни своими служебными, ни, как мы позже увидим, другими обычными делами. Этот странный порядок символически характеризует деятельность К., показывая, что его арест, в смысле остановки развития, на самом деле не мог каким-то образом отразиться на выполнении им своих обязанностей. В человеческом смысле он был почти мертв, но он мог продолжать вести жизнь банковского служащего точно так же, как прежде, ибо эта деятельность не имела никакого отношения к его человеческому существованию.

К. смутно осознавал, что его жизнь проходит впустую и что он быстро деградирует. И потом, на протяжении всего романа, мы видим, что он предпринимает, чтобы защититься и спастись. Финал был трагическим; хотя он слышал свой внутренний голос, он не понимал его. Вместо того чтобы попытаться понять истинную причину ареста, он стремится уйти от подсказок внутреннего голоса. Вместо того чтобы помочь себе так, как только он мог себе помочь, поняв истину и попробовав измениться, он искал помощи там, откуда ее не могло быть, – помощи извне, от других: от знающих адвокатов, от женщин, пользуясь их «связями»; он до-

казывает свою невиновность и пытается заглушить внутренний голос, подсказывающий ему, что он виновен.

Если бы он не был настолько морально незрелым, он, может быть, и смог бы найти выход. Но ему был ведом лишь один вид законов этики: сильная власть с ее единственным требованием: «Подчинись!» Ему было присуще лишь «авторитарное сознание», для которого величайшая добродетель – послушание и величайшее преступление – непокорность. Вряд ли К. подозревал о существовании другого типа сознания – гуманистического, истинно человеческого, которое есть наш собственный внутренний голос, зовущий нас вернуться к самим себе.

В романе оба типа сознания представлены в символах: гуманистическое сознание представлено в образе инспектора и позднее – священника; авторитарное сознание – это суд, судьи, помощники судей, жулики-адвокаты и все прочие, связанные с этим делом. Трагическая ошибка К. состояла в том, что, слыша голос своего истинно человеческого сознания, он принимал его за голос авторитарного сознания и защищался от обвиняющих его представителей авторитаризма, отчасти подчиняясь, отчасти бунтуя, в то время как ему нужно было бороться за себя, за свою человеческую сущность.

«Суд» здесь – это деспотизм, коррупция и грязь; судебная процедура не опирается ни на разум, ни на справедливость. Символ этой коррупции – «своды законов», которыми пользовались в суде. Это были старые потрепанные книги (их показывала К. жена одного из служителей суда), с загнутыми страницами, «переплет на одной из них был почти полностью переломлен, и обе половинки держались на ниточке».

«Какая тут везде грязь!» – сказал К., покачав головой, и женщине пришлось смахнуть пыль фартуком хотя бы сверху, прежде чем К. мог взяться за книгу.

Он открыл книгу, лежавшую сверху, и увидел неприличную картинку. Мужчина и женщина сидели в чем мать родила на диване, и хотя непристойный замысел художника легко угадывался, его неумение было настолько явным, что, собственно говоря, ничего, кроме фигур мужчины и женщины, видно не было. Они грубо мозолили глаза, сидели неестественно и прямо, и из-за неправильной перспективы даже не могли бы по-

вернуться друг к другу. К. не стал перелистывать эту книгу и открыл титульный лист второй книжки. Это был роман под заглавием «Какие мучения терпела Грета от своего мужа Ганса».

– Так вот какие юридические книги здесь изучают! – сказал К. – И эти люди собираются меня судить!

Еще одним проявлением коррупции был тот факт, что эту женщину, жену служителя суда, использовали для утех следователь и студент-правовед, и ни она, ни ее муж не могли этому воспротивиться. В отношении К. к суду и в его глубоком сочувствии к служителю, который «бросил на К. доверчивый взгляд, чего раньше, несмотря на всю свою приветливость, не делал, и добавил: „Все бунтуют, ничего не попишешь“, есть элемент протеста. Но протест у К. сочетается с покорностью. Ему никогда не приходило в голову, что закон нравственности не в авторитарном суде, а в нем самом.

Все же было бы не совсем верно утверждать, что эта идея никогда не приходила ему в голову. Однажды, когда дело уже шло к концу, он был, как никогда, близок к истине. Он услышал голос истинно человеческого сознания. Голос этот исходил от священника. К. пошел в собор, чтобы встретиться там с приезжим итальянцем, своим коллегой, чтобы показать ему город, но итальянец не пришел к назначенному часу, и К. оказался один в соборе. Он чувствовал себя слегка потерянным и был озадачен поведением священника, который, похоже, собирался читать проповедь в пустом соборе. И тут он услышал, как священник позвал его по имени. Голос был мощный, призыв прозвучал отчетливо, уйти от него было некуда:

– Йозеф К.!

К. остановился, вперив глаза в землю. Пока еще он был на свободе, он мог идти дальше и выскользнуть через одну из трех темных деревянных дверец – они были совсем близко. Можно сделать вид, что он ничего не разобрал, а если и разобрал, то не желает обращать внимание. Но стоило ему обернуться, и он попался: значит, он отлично понял, что оклик относится к нему, и сам идет на зов. Если бы священник позвал еще раз, К. непременно ушел бы, но, сколько он ни ждал, все было тихо, и тут он немного повернул голову: ему хотелось взглянуть, что делает

священник. А тот, как прежде, спокойно стоял на кафедре, но было видно, что он заметил движение К.

Это было бы просто детской игрой в прятки, если бы К. тут не обернулся окончательно, но он обернулся, и священник тотчас поманил его пальцем к себе. Все пошло в открытую, и К., отчасти из любопытства, отчасти из желания не затягивать дело, быстрыми, размашистыми шагами подбежал к кафедре: у первого ряда скамей он остановился, но священнику это расстояние показалось слишком большим, он протянул руку и резко ткнул указательным пальцем вниз, прямо перед собой, у подножия кафедры. К. подошел так близко, что ему пришлось откинуть голову, чтобы видеть священника.

– Ты Йозеф К.! – сказал священник и как-то неопределенно повел рукой, лежащей на балюстраде.

– Да, – сказал К. и подумал, как легко и открыто он раньше называл свое имя, а вот с некоторого времени оно стало ему в тягость, теперь его имя уже заранее знали многие люди, с которыми он встречался впервые, а как приятно было раньше: сначала представиться и только после этого завязать знакомство.

– Ты – обвиняемый, – сказал священник совсем тихо.

– Да, – сказал К. – Мне об этом дали знать.

– Значит, ты тот, кого я ищу, – сказал священник. – Я капеллан тюрьмы.

– Вот оно что, – сказал К.

– Я велел позвать тебя сюда, – сказал священник, – чтобы поговорить с тобой.

– Я этого не знал, – сказал К., – и пришел я сюда показать собор одному итальянцу.

– Оставь эти посторонние мысли, – сказал священник. – Что у тебя в руках, молитвенник?

– Нет, – сказал К., – это альбом местных достопримечательностей.

– Положи его! – сказал священник, и К. швырнул альбом так резко, что он раскрылся и пролетел по полу с измятыми страницами. – Знаешь ли ты, что с твоим процессом дело обстоит плохо? – спросил священник.

– Да, мне тоже так кажется, – сказал К. – Я прилагал все усилия, но пока что без всякого успеха. Правда, ходатайство еще не готово.

– А как ты себе представляешь конец? – спросил священник.

– Сначала я думал, что все кончится хорошо, – сказал К., – а теперь и сам иногда сомневаюсь. Не знаю, чем это кончится. А ты знаешь?

– Нет, – сказал священник, – но боюсь, что кончится плохо. Считают, что ты виновен. Может быть, твой процесс и не выйдет за пределы низших судебных инстанций. Во всяком случае, покамест считается, что твоя вина доказана.

– Но ведь я невиновен. Это ошибка. И как человек может считаться виновным вообще? А мы тут все люди, что я, что другой.

– Правильно, – сказал священник, – но виновные всегда так говорят.

– А ты тоже предубежден против меня? – спросил К.

– Никакого предубеждения у меня нет, – сказал священник.

– Благодарю тебя за это, – сказал К. – А вот остальные, те, кто участвует в процессе, все предубеждены. Они влияют и на неучаствующих. Мое положение все ухудшается.

– У тебя неверное представление о сущности дела, – сказал священник. – Приговор не выносится сразу, но разбирательство постепенно переходит в приговор.

– Вот оно как, – сказал К. и низко опустил голову.

– Что же ты намерен предпринять дальше по своему делу? – спросил священник.

– Буду и дальше искать помощи, – сказал К. и поднял голову, чтобы посмотреть, как к этому отнесется священник. – Наверно, есть неисчислимые возможности, которыми я еще не воспользовался.

– Ты слишком много ищешь помощи у других, – неодобрительно сказал священник, – особенно у женщин. Неужели ты не замечаешь, что помощь эта ненастоящая?

– В некоторых случаях, и даже довольно часто, я мог бы с тобой согласиться, – сказал К., – но далеко не всегда. У женщин огромная власть. Если бы я мог повлиять на некоторых знакомых мне женщин и они сообща поработали бы в мою пользу, я многого бы добился. Особенно в этом суде – ведь там сплошь одни юбочники. Покажи следователю жен-

щину хоть издали, и он готов перескочить через стол и через обвиняемого, лишь бы успеть ее догнать.

Священник низко наклонил голову к балюстраде. Казалось, только сейчас свод кафедры стал давить его. И что за скверная погода на улице! Там уже был не пасмурный день, там наступила глубокая ночь. Витражи огромных окон ни одним проблеском не освещали темную стену. А тут еще служка стал тушить свечи на главном алтаре одну за другой.

– Ты рассердился на меня? – спросил К. священника. – Видно, ты сам не знаешь, какому правосудию служишь.

Ответа не было.

– Конечно, я знаю только то, что меня касается, – продолжал К.

И вдруг священник закричал сверху:

– Неужели ты за два шага уже ничего не видишь?

Окрик прозвучал гневно, но это был голос человека, который видит, как другой падает, и нечаянно, против воли, подымает крик, оттого что и сам испугался.

Священник знал, в чем в действительности обвиняется К., и знал также, что его дело кончился плохо. Здесь у К. была возможность заглянуть в себя и спросить, в чем же его на самом деле обвиняют, но в соответствии со своей прежней установкой он был заинтересован лишь в том, чтобы выяснить, кто еще мог бы ему помочь. Услышав неодобрительные слова священника о том, что он слишком много ищет помощи на стороне, К. лишь испугался, что тот рассердился на него. Тут священник в самом деле рассердился, но это был гнев любящего человека, который видит еще одно грехопадение и знает, что падшему нельзя помочь, что помочь себе может лишь он сам. Едва ли священник мог сказать ему больше, чем сказал. Когда К. предположил, что они находятся недалеко от выхода, священник спросил:

– Разве ты уже хочешь уйти?

И хотя К. за минуту до того не думал об уходе, он сразу ответил:

– Конечно, мне необходимо уйти. Я служу прокуристом в банке, меня ждут, я пришел сюда, только чтобы показать собор одному деловому знакомому, иностранцу.

– Ну что ж, – ответил священник и подал К. руку, – тогда иди.

– Да мне в темноте одному не выбраться, – сказал К.

Случай К. в самом деле представлял собой трагическую дилемму человека, который не может найти до рогу в темноте без посторонней помощи и требует, чтобы его вывели другие. Он искал помощи, но отверг то единственное, чем мог помочь ему священник. Он не смог понять священника, находясь в плену своей установки. Он спросил:

– Тебе больше ничего от меня не нужно?

– Нет, – сказал священник.

– Но ты был так добр ко мне сначала, – сказал К., – все объяснил мне, а теперь отпускаешь меня, будто тебе до меня дела нет.

– Но ведь тебе нужно уйти? – сказал священник.

– Да, конечно, – сказал К. – Ты должен понять меня.

– Сначала ты должен понять, кто я такой, – сказал священник.

– Ты тюремный капеллан, – сказал К. и снова подошел к священнику; ему вовсе не надо было так срочно возвращаться в банк, как он это изобразил, он вполне мог еще побыть тут.

– Значит, я тоже служу суду, – сказал священник. – Почему же мне должно быть что-то нужно от тебя? Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь, и отпускает, когда ты уходишь.

Из слов священника очевидно, что он противостоит авторитаризму. Он хотел помочь К. из любви к ближнему, но при этом он не мог сам непосредственно участвовать в спасении. Это была, по мнению священника, проблема исключительно самого К. Если он отказывается видеть, пусть остается слепым – ибо никто, кроме самого человека, не сможет увидеть истину о себе.

В романе есть одна неясность: нигде не говорится, что закон нравственности, который представляет священник, и закон, который представляет суд, – это не одно и то же. Напротив, в явном содержании романа священник, будучи тюремным капелланом, является частью судебной системы. Но эта неясность в повествовании символически отражает неясность в душе самого К. Для него суд и священник – одно и то же, и именно из-за того, что он не в состоянии их различить, он остается в плену конфликта с авторитаризмом и не может себя понять.

Прошел год с тех пор, как К. впервые сообщили, что он арестован. Был вечер накануне того дня, когда ему должно было исполниться 31 год, и дело его было проиграно. Пришли два господина, чтобы вести его на казнь. Несмотря на невероятные усилия, ему так и не удалось задать правильный вопрос. Он так и не выяснил, в чем его обвиняют, кто его обвиняет и каким образом он мог бы спастись.

Роман, как и многие сновидения, заканчивается страшным кошмаром. Но пока палачи исполняли гротескный ритуал подготовки к казни, К. впервые понял, в чем была суть его проблемы:

Всегда мне хотелось хватать жизнь в двадцать рук, но далеко не всегда с похвальной целью. И это было неправильно. Неужто и сейчас я покажу, что даже процесс, длившийся целый год, ничему меня не научил? Неужто я так и уйду тупым упрямцем? Неужто про меня потом скажут, что в начале процесса я стремился его окончить, а теперь, в конце, – начать сначала? Нет, не желаю, чтобы так говорили!

К. впервые осознал всю скудость и бесполезность своей жизни. Впервые он смог разглядеть возможность дружбы и людского братства:

Взгляд его упал на верхний этаж дома, примыкавшего к каменоломне. И как вспыхивает свет, так вдруг распахнулось окно там, наверху, и человек, казавшийся издали, в высоте, слабым и тонким, порывисто наклонился далеко вперед и протянул руки еще дальше. Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы? Несомненно, такие аргументы существовали, и хотя логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может. Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони.

Всю жизнь К. пытался найти ответы, вернее, получить ответы от других, а теперь он сам задавал вопросы, и правильные вопросы. Только перед смертью благодаря страху он смог увидеть, что бывает на свете любовь и дружба, и как это ни парадоксально, в тот момент, когда он умирал, он впервые поверил в жизнь.

Список литературы

Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. М.: Флинта: Наука, 2011. 280 с.

Золотухина О.Б. Психологизм в литературе. Гродно: ГрГУ, 2009. 178 с.

Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. М.: АСТ, 2010. 320 с.

Юнг К.Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1996. 304 с.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем, по мнению Юнга, состоит различие между критиком и психологом?
2. В чем Юнг видит недостаток теории Фрейда?
3. Какие два типа романа выделяет Юнг? Чем они отличаются друг от друга?
4. К какому типу романа относится «Улисс» Дж. Джойса?
5. С чем Юнг сравнивает роман «Улисс» и почему?
6. К каким выводам приходит Юнг, проанализировав роман «Улисс»?
7. Как Э. Фромм предлагает анализировать роман «Процесс» Ф. Кафки?
8. Можем ли мы предположить, почему именно творчество Ф. Кафки становится предметом размышлений Э. Фромма о символах в романе?

Мифокритика. Нортоп Фрай

Мифокритика отчасти продолжает разрабатывать положения юнгианского литературоведения, например, оперируя понятием «архетип», «миф», «ритуал» и пр., в связи с чем, говоря об этой школе применяется термин «ритуально-мифологическое литературоведение». Монография «Анатомия критики» (1957 г.) канадского филолога Германа Нортопа Фрая (1912–1991) считается одним из самых важных, программных трудов ритуально-мифологической школы.

Монография имеет подзаголовок: «Четыре эссе». В каждом эссе Фрай объясняет часть своей концепции: теорию модусов, теорию символов, теорию жанров. Согласно Фраю, модусы, символы, мифы и жанры составляют основу, «тело» литературы. Литература, таким образом, обретает веками накопленную самодостаточность, независимость от реальности, личности автора и особенностей читательского восприятия. Концепция литературного произведения Фрая близка к той, которую высказывали еще Аристотель и Платон (неслучайно в «Анатомии критики» есть очень многое от «Поэтики» Аристотеля).

Фрай отвергает «практическую» критику, основанную на абстрактных частных предпочтениях, вкусе, впечатлениях. По его мнению, критика должна учитывать прежде всего то, что ее предметом является ***литературное*** произведение, т. е. критика – это не анализ изолированного текста, вырванного из контекстов культуры и литературной традиции, но систематическое изучение литературы, создание определенной системы, существующей в динамике, и соотнесение с этой системой отдельного произведения. Критик постигает мифы и архетипы (эти понятия у Фрая почти тождественны) точно так же, как постиг их автор произведения. Если говорить о концепции автора, то она у Фрая во многом созвучна с концепциями Юнга или Т.С.Элиота: автор-творец – это медиум, обладающий повышенной чувствительностью к постижению мифа, ритуала, архетипа, литературы в целом.

Далее приводится первый очерк «Анатомии критики» – «Теория модусов». Для определения понятия модуса Фрай вспоминает термины из

© Бячкова В.А., 2018

«Поэтики» Аристотеля: мифос (сюжет произведения) и дианойя (идея произведения). По тому, что из этих двух компонентов поэтики является более важным в произведении (например, сюжет в эпосе или идея в лирике), определяется модус произведения – комический, трагический и тематический. Трагический модус – это произведения о конфликте героя и мира, комический – об объединении и гармонии героя с миром, а тематический модус – это интеллектуальное повествование, ставящее целью разъяснение структур и обучение читателя. Эти три модуса, в свою очередь, Фрай накладывает на пять других категорий (они разрабатываются, в частности, от способности героя к действию), получая, таким образом, систему из 15 разновидностей литературных произведений. Дальнейшее изучение литературы относительно теории модусов – это анализ преобладающих модусов на том или ином этапе развития литературного процесса или отнесение конкретного произведения к одной из обозначенных разновидностей.

Во втором эссе «Теория символов» Фрай описывает пять уровней символа (знак/мотив, образ, архетип (в более узком значении слова), монада), каждый из которых формируется за счет комбинации мифоса, этоса (у Аристотеля – изображение характера). В третьем эссе описывается органическое целое, возникающее из характеристик всех пяти уровней. Это органическое целое определяется понятием «миф». Оно существует между двумя противоположными полюсами – апокалиптическим и демоническим (Фрай использует библейский, классический миф, а также соотносит апокалиптический миф с комедией, а демонический – с трагедией), а также соотносится с циклом из четырех фаз (цикл времен года, где весна – это мифы о рождении, победе над злом, преимущественно архетип поэзии, а осень – триумф хаоса и тьмы, архетип сатиры). В последнем эссе («Теория жанров») Фрай размышляет о составных частях риторики и предлагает классификацию жанров относительно того, как именно происходит «общение» автора и аудитории (например, в эпосе общение происходит напрямую, а в лирике – аудитория «подслушивает» автора, который скрыт от нее).

Анатомия критики

(Текст цитируется по изданию: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 232–263)

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. 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 изо-

бражается человеком. Герой этих сказаний переносится в мир, где действие обычных законов природы отчасти приостановлено; 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 у́же – в англиканстве) условно выделяются "высокое" и "низкое" течения. 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.

***

ТРАГИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДУСЫ

Трагические сюжеты, когда в них повествуется о богах, могут быть названы дионисийскими. 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», 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. И то, что морская пена описывается здесь именно таким образом, придает Мери, героине Кингсли, отдаленное сходство с Андромедой из греческого мифа.

***

Трагедия в главном, или в высоком миметическом, смысле, то есть повествование о поражении героя-вождя (он должен потерпеть пораже-

ние, 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. 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. 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», 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 эмо-

циональностью. 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). В английской низкомиметической литературе мы находим целый ряд подобных патетических жертв, начиная с Клариссы Гарлоу и кончая Тэсс (у Гарди) и Дэйзи Миллер (у Джеймса). 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. 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 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. 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, 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 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. Несмотря на все различия, лорд Джим у Конрада является прямым потомком miles gloriosus, подобно тому как Сергей у Шоу или «удалой молодец» у Синга – 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 и кончая сумасшедшими учеными в произведениях массовой беллетристики.

Концепция иронии встречается в «Этике» Аристотеля, 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. Колридж, говоря об ироническом комментарии Дефо, показал, как можно с помощью разрядки, тире, восклицательных знаков и т. п. превратить тонкую иронию Дефо в грубую и откровенную.

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, в Тэсс у Гарди, в рассказах о преследовании иудеев 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. 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". Архе-

типом иронической неизбежности 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.

***

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. «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 разновидности роман-

тической 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, 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. 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, 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 ауди-

торию и которые представляют собой комический эквивалент трагического героя-художника. Унижение или изгнание шутов, клоунов, арлекинов или простаков является, возможно, наистрашнейшей иронией в искусстве, свидетельства 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». У Аристофана ирония подобна агрессивности толпы, ибо его нападки носят личный характер и направлены на реально существующее лицо. Так, из комедии в комедию переводят его насмешки над гомосексуализмом Клисфена или над трусостью Клеонима. 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, чем в комедиях Аристофана. <...>

***

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. 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».

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.

***

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» – 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 сказании, 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. 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. 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 важнейшую 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 преимущественна 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" 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», где сюжет существует соответственно для иллюстрации темы рабства и темы бездомного батрачества.

***

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, 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 по-

эта, 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» 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» 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 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", 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», 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», 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 консолидации 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» – 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 эта 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 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». 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» 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 непосредственно 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» (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. 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, 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 характер; в «Поминках по Финнегану» 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» 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 свя-

зи 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. Таков, наконец, Джойс с его виконианской теорией истории, рассматривающий наше время в качестве несостоявшегося апокалипсиса и пророчащий скорый возврат к эпохе до Тристрама.

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, 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, например, во времена вступления в него Бернарда Шоу было настолько замкнутой группой, что могло бы удовлетворить самого Йитса; а как только фабианский социализм приобрел характер 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 «бóльшим», 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». 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 соот-

ветствии 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 рассматривается 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 – 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, 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» 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. 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», должен прочитываться в категориях катарсиса, умиротворяющего страсть.

Список литературы

Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Издательство Московского университета, 1987. 512 с.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Академический проект, 2012. 331 с.

Frye N. Anatomy of Critisism. Four essays. Princeton: Princeton University Press, 1957. 397 p.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте характеристику основных модусов.
2. Что Фрай понимает под понятием «пафос»?
3. Приведите примеры «популярности» того или иного модуса в определенную историческую эпоху и попробуйте объяснить причины этой популярности.
4. К каким критическим школам теория Н. Фрая оказывается особенно близка, а с какими он спорит и почему?

Феноменология и литературная критика

Созданная Э.Гуссерлем феноменология представляет собой науку о сознании. Применительно к литературоведению, это означает, что произведение рассматривается как субъективный феномен, порожденный сознанием. Анализ произведения неразрывно связан с анализом сознания, так как в отрыве от сознания произведение, т.е. феномен, не существует и не может быть подвергнуто анализу. Выделяют три основные направления феноменологии в зависимости от того, как они отвечают на вопрос «Чье именно сознание порождает художественное произведение?» Так, направление, получившее название «рецептивная эстетика» (представитель этого направления – С. Фиш), считает произведение феноменом сознания читателя, школа критиков Буффало (Н.Холланд) также склонялась к этой точке зрения, принимая во внимание не столько осознанную «работу» читателя с текстом, сколько его бессознательные реакции на прочитанное. Женевская школа критики сознания (Ж. Старобинский) ставила во главу угла сознание автора. Существовали также школы, согласно которым произведение является продуктом диалога сознания автора с сознанием читателя (Р. Ингарден) или сознания автора с текстом (В.Изер, Г.-Р. Яусс).

Писатель Жан Поль Сартр (1905–1980) изначально занимался исследованием литературного произведения как феномена авторского сознания. При таком подходе литературное произведение предстает как воплощение некого душевного состояния автора, при этом большую роль играет его воля (так, например, трактовали литературное произведение представители Женевской школы). По Сартру творчество есть процесс созидания своего особого мира с помощью воображения (а воображение – одна из ключевых особенностей творческой личности). Автор работает на материале реального мира, однако значительно перерабатывает его, лишает каких бы то ни было реальных, материальных, «узнаваемых» характеристик. Отталкиваясь от такого понимания творчества, Сартр перешел к так называемой аналитике авторской экзистенции, которая предполагает работу с такими категориями, как свобода («проектирова-

© Бячкова В.А., 2018

ние» человеком самого себя), изначальный выбор (бессознательное проектирование некого сценария собственной жизни, который впоследствии бессознательно же воссоздается на страницах литературного произведения).

Чуть позже Сартр писал об уязвимости свободы в повседневном общении. По его мнению, коммуникация между людьми невозможна без попытки одного ущемить свободу другого. Однако литературное произведение он объявлял средством общения без ущемления и эксплуатации. Так, Ж.-П. Сартр пришел к выводу о том, что произведение является, по сути, феноменом не только авторского сознания, но продуктом диалога сознаний автора и читателя (как диалога двух свободных экзистенций). Именно такое понимание литературного произведения легло в основу труда «Что такое литература?» (1947), отрывок из которого («Что означает писать?») приведен ниже.

Также ниже приведена статья писателя Альбера Камю (1913–1960) о романе Франца Кафки «Замок». Не разделяя всецело позиций Ж.-П.Сартра (равно как и других экзистенциалистов), Камю, тем не менее, так же подходит к литературному произведению с мыслью о ценности, неповторимости сознания создавшего его автора. Камю также рассуждает о понятии свободы, а в данном случае – о надежде, истинном и мнимом абсурде.

Жан Поль Сартр. Что означает писать?

(Текст цитируется по изданию: *Сартр Ж. П. Что такое литература? Слова. Мн.: Попурри, 1999. С. 7–32)*

Мы не собираемся ангажировать живопись, скульптуру и музыку, во всяком случае, не таким же образом, как литературу. Ради чего? Когда в прежние времена писатель высказывался о своем ремесле, от него ведь не требовали сейчас же распространить это мнение на другие сферы искусства. Однако, в наши дни модно говорить о живописи на музыкальном или литературном жаргоне и разглагольствовать о художественных текстах на сленге живописцев. Можно подумать, что существует лишь

одно всеобщее искусство, которому безразлично, на каком языке выражаться, нечто вроде субстанции Спинозы, которая полноценно отражается в каждом из ее атрибутов.

Конечно, в основе всякого художественного призвания можно найти некий единый, не сформулированный отчетливо выбор. Он уточнится только позднее под воздействием обстоятельств, полученного образования и взаимодействия с внешним миром. В одну и ту же эпоху разные виды искусства влияют друг на друга, они обусловлены одними и теми же факторами общественного развития. Если критики пытаются вывести абсурдность литературной теории из того, что она не применима к музыке, они должны сначала доказать, что различные искусства параллельны. А такого параллелизма просто не существует. Отличаются не только форма, но и материал: одно дело работать над красками и звуками, и принципиально другое – выражаться с помощью слов. Ноты, краски и формы не являются знаками, они нас не отсылают к чему-то иному. Разумеется, невозможно свести их только к ним самим, поэтому, например, идея чистого звука является чистейшей абстракцией.

В «Феноменологии восприятия» Мерло-Понти ясно продемонстрировал: не существует качества или ощущения, настолько очищенного, что оно не содержит значения. Живущий в них отчетливый смысл – легкая веселость или робкая грусть – остается неотрывным от них либо витает вокруг, как марево тумана в жаркий день. Это цвет или звук. Невозможно отделить яблочно-зеленый цвет от его терпкой веселости. Разве нельзя просто указать: «терпкая веселость яблочно-зеленого цвета»? Существует зеленое, существует красное. Это объекты, вещи, которые существуют сами по себе. Безусловно, можно договориться считать их условными знаками. Так говорят о языке цветов. Но если белые розы означают для кого-то «верность», это происходит потому, что он на время перестает видеть в них розы, его взгляд проникает сквозь них и различает по ту сторону абстрактную добродетель. Этот человек о них забывает, не замечает роскошную пышность, нежный стойкий аромат. Он ведет себя не как художник. Для настоящего художника колорит, букет цветов, позвякивание ложечки о блюдце есть вещи в самой высшей степени. Он задерживается на звуке или форме, снова и снова как зачарованный воз-

вращается к ним. Цвет, ставший вещью, он перенесет на холст и подвергнет его единственной трансформации: преобразует в воображаемый объект. Таким образом, он ни в коей мере не рассматривает цвета и звуки как язык. То, что применимо к элементам художественного творчества, применимо и к более сложным их комбинациям: художник не собирается изобразить на полотне знаки, он хочет создать вещь. Если он кладет рядом красную, желтую и зеленую краски, нет причин думать, будто их сочетание обладает каким-то определенным значением, иначе говоря, отсылает к другому объекту. Несомненно, в этом сочетании цветов тоже живет душа, ведь имеются скрытые мотивы, по которым художник предпочел желтое лиловому. Мы можем смело утверждать, что созданные таким образом объекты выражают его самые глубокие намерения.

Но они никогда не выражают гнев, тревогу или радость так, как слова или мимика. Они лишь несут отпечаток этих чувств. Чтобы излиться в цвета, которые сами по себе обладают чем-то вроде смысла, эмоции художника смешиваются и замутняются, никто не может распознать их до конца.

Желтый просвет в тучах над Голгофой у Тинторетто выбран вовсе не для того, чтобы обозначить тревогу, и не для того, чтобы вызвать ее: он сам есть тревога и одновременно желтое небо. Это отнюдь не небо тревоги и не тревожное небо – это материализовавшаяся тревога, обернувшаяся желтым разрывом в небесах, тревога внезапно затопляющая зрителя, окрашенная самими характеристиками вещей, их плотностью, протяженностью, их слепым постоянством, их внешним по отношению к нам положением, их бесконечно сложными взаимосвязями с другими вещами. Тревога не прочитывается, земля и небо словно делают огромное и напрасное усилие, остановившееся на полпути, они силятся выразить то, чего им не дает выразить их природа.

Точно так же и значение мелодии – если здесь вообще допустимо употреблять слово «значение» – ничто вне ее самой. Этим музыка отличается от идей, которые можно без ущерба для смысла передать разными способами. Можно сказать, что она веселая или, наоборот, мрачная – в любом случае, она будет выше или ниже всех словесных оценок. Нельзя сказать, что музыкант обладает более богатыми или более разнообраз-

ными страстями. Но его страсти, породившие мелодию, претворившись в ноты, изменили свою суть и претерпели метаморфозу.

Крик боли – это знак той боли, которая вызвала его. Но реквием есть само страдание и, одновременно, нечто иное. Если читатель соблаговолит принять экзистенциалистскую терминологию – это страдание, которое уже не существует, но есть.

Но, что, если живописец изображает дома? Он как бы строит их заново, то есть создает воображаемый дом на холсте, а не знак дома. Родившееся таким образом здание обладает в полной мере двусмысленностью реального дома.

Писатель может стать вашим проводником. Если он описывает лачугу, то заставит вас узреть в ней символ социального неравенства, вызовет ваше возмущение несправедливостью общественного устройства. Художник нем: он изображает лачугу и ничего более. Зритель волен видеть в ней все, что ему вздумается. Нарисованная мансарда не может стать символом нищеты, для этого ей надо сперва перейти из разряда вещей в категорию знаков.

Плохой художник гонится за типажами: он рисует Араба, Дитя, Женщину. Хороший художник прекрасно знает, что ни Араб, ни Пролетарий не существуют ни в реальной жизни, ни на картине. Он изобразит конкретного рабочего. А что можно сказать о конкретном человеке? Бесконечное множество противоречивых определений. Все мысли и чувства слиты воедино на полотне, делайте свой выбор.

Художники, болеющие за ближнего, иногда хотят взволновать зрителя: они рисуют длинные вереницы людей, ожидающих найма под снегопадом, истощенные лица безработных, поля сражений, полные трупов. Они трогают не больше, чем Грёз с его «Блудным сыном». Знаменитая «Герника» не подвигла ни одного человека на борьбу за правое дело Испании.

И тем не менее, в этой картине сказано нечто такое, чего нельзя осознать до конца. Этот смысл потребовал бы бесконечного количества слов. Странные долговязые Арлекины великого Пикассо полны смысла, который в принципе не может быть расшифрован. Он неотделим от их худобы, гибкости, линялых трико, разукрашенных цветными ромбиками.

Здесь эмоция обрела плоть, плоть выпила ее, как пьяница пьет дешевый портвейн. Здесь мы видим неузнаваемую, погибшую эмоцию, чужую для самой себя, четвертованную на плоскости холста. И все-таки она присутствует в картине.

Нет сомнений, что жалость или гнев могут породить совершенно другие объекты, но эти чувства точно так же погрязнут в них, утратят имя – останутся только вещи, в которых иногда смутно просвечивает душа. Значения не изображают красками, их не вкладывают в мелодию. Кто же осмелится в таком случае требовать от художника или музыканта ангажированности?

Со значениями работает писатель. Но и тут желательно различать: мир знаков – это проза, поэзия же находится там же, где и живопись, скульптура и музыка. Порой считают, что я не люблю поэзию, в доказательство приводят то, что в «Тан модерн» публикуется очень мало стихов. Напротив, это подтверждает, что мы ее любим. Чтобы поверить нам, достаточно взглянуть на современную поэтическую продукцию. «Во всяком случае, – торжествующе утверждают критики, – вы и подумать не можете о том, чтобы ее ангажировать».

А почему я должен этого хотеть? Только потому, что она, как и проза, пользуется словами? Но она делает это иначе – не она использует слова, а, вернее, она им служит.

Поэты – люди, которые не хотят использовать язык. Происходит это потому, что в языке и через язык, понимаемый как некий инструмент, происходят поиски истины. Нельзя думать, что поэты имеют целью выделить истинное или выставить его на обозрение. Не думают они и называть мир – и поэтому ничего не называют, ибо название подразумевает непрерывную жертву имени названному объекту. Пользуясь гегелевским языком, имя обнаруживает свою несущественность перед лицом вещи, которая существенна. Нельзя сказать, что поэты говорят, но они и не молчат, тут нечто другое. Порой говорят, что они хотят убить речь ненормальными словосочетаниями, но это не так; ибо тогда они оказались бы в утилитарном языке и пользовались единичными группками слов, как, например, «лошадь» и «шоколад», когда они говорят «шоколадная лошадка». Я не говорю о том, что для это необходима прорва

времени, нельзя вообразить, что человек может реализовывать утилитарный замысел, смотреть на слова как на свой инструмент и одновременно хотеть лишить их практического значения.

На самом деле поэт одним махом избавляется от языка-инструмента – раз он навсегда избрал поэтическую позицию, в которой он видит слова как вещи, а не как на знаки. Ибо двойной смысл знака предполагает, что можно сколько угодно проникать в него взглядом, как сквозь стекло, чтобы рассмотреть названную вещь, или посмотреть на реальность и принять ее за объект. Говорящий человек находится по ту сторону, рядом с объектом; поэт находится на другой стороне. Для первого объекты будничны, как домашние животные, для второго находятся в состоянии дикости. Для одного они только необходимая условность, инструменты, которые со временем изнашиваются и выбрасываются, когда их нельзя больше использовать, для другого – простые предметы бытия, естественно живущие на земле, как трава и цветы.

Но поэт существует на уровне слов, как художник – на уровне цвета, а музыкант – звука, и это нельзя понимать так, что слова не имеют для него никакого значения. В действительности, значение словам может придать только их речевое единство, без этого они распадутся на отдельные звуки или росчерки пера.

Все дело в том, что смысл тоже становится естественным. Это уже не бесконечно манящая, но недоступная сверхчувственная цель, это просто качество каждого термина, как выражение лица, для передачи печального или веселого смысла звуков и красок. Значение, переданное в слове, поглощенное его звучанием или внешней формой, сконцентрированное, выродившееся, – это тоже вещь, естественная, вечная. Для поэта язык сродни структуре внешнего мира. Говорящего человека язык ставит в ситуацию, перевернутую словами: они – продолжение его чувств, его щупальца, его антенны, его очки; он руководит ими изнутри, чувствует их, как свое тело, он, не замечая этого, окружен словесным телом, которое увеличивает его влияние на мир.

Поэт существует вне языка, он воспринимает слова с изнанки, будто не посторонний для рода человеческого, и, придя к людям, сразу натыкается на слово, как на барьер. Но он не стремится сразу узнать вещи по

их именам, он как будто сначала вступает с ними в бессловесный контакт, а затем, обернувшись к другим вещам, которыми для него являются слова, трогая их, щупая, вдруг видит в них слабое ясное свечение и некое родство с землей, небом, водой и всеми созданиями. Не используя слово как знак определенного аспекта мира, он находит в слове образ одного из этих аспектов. И словесный образ, который он избирает за его родство с вербой или ясенем, – не всегда обязательно то слово, которым мы пользуемся, чтобы назвать эти объекты. Поскольку он находится внутри, слова для него не указатели, следуя которым он выбирается из своего «я» в гущу вещей, а ловушка для ускользающей реальности. Проще говоря, для поэта язык в целом – это Зерцало мира. Вот здесь, во внутренней структуре слова, происходят важные изменения. Его звучание, длительность, мужское или женское окончание, его написание создает его лицо, плоть, которые не выражают, а, скорее, изображают нам его смысл. И наоборот, когда значение воплощено в жизнь, плотская сторона слова отражается в нем, и этот смысл, в свою очередь, существует как образ словесной плоти. И как его символ, ибо значение утратило свой приоритет. Учитывая, что слова, как и явления природы, нерукотворны, поэт точно не знает, существуют ли они для последних, или все наоборот.

Вот так между словом и вещью, которую оно называет, возникает двойная и противоречивая связь магического смысла и значения. Принимая во внимание, что поэт не использует слово, он не выбирает между разными сторонами, и в каждой он видит не обособленную функцию, а материальное свойство, опирающееся на другие аспекты слова. Так, только через поэтическое отношение к миру, он воплощает в жизнь метафоры, о каких мечтал Пикассо, когда хотел изобразить спичечный коробок, который стал бы летучей мышью, оставаясь спичечным коробком.

Флоренция – это сразу и город, и цветок, и женщина. Это город-цветок, и город-женщина, и девушка-цветок, все одновременно. Возникший так необычный предмет, который обладает, как кажется, текучим блеском реки, нежной и теплой рыжеватостью золота, и, наконец, увеличив до бесконечности сопротивление через долгое ослабление не-

мого скромно отступает, проявляя свой сдержанный пыл. Это обогащается скрытым влиянием фактов собственной жизни. Для меня Флоренция – это тоже женщина. Это американская актриса, игравшая в немых фильмах моего детства. Я ее совсем забыл, помню только, что она была длинная, словно бальная перчатка, всегда чуть томная и неизменно целомудренная. Всегда замужняя и непонятая женщина. Я ее любил, и звали ее Флоранс. Если прозаик вырывает из себя слово и кидает его в гущу мира, то поэту оно возвращает, подобно зеркалу, его собственное изображение. Именно этим оправдывается двойная задача, избранная для себя Лейрисом, который в своем «Словнике» хочет дать некоторым словам поэтическое определение. Это значит такое, которое само по себе станет объединением противоречащих друг другу звучащего тела и говорящей души. С другой стороны, он, в еще не изданном труде, кидается на поиски утраченного времени, с помощью слов, которые, как он думает, несут максимальную эмоциональную нагрузку. Короче, слово поэта – это микрокосм.

Кризис языка, произошедший в начале XX века, это кризис поэтический. Независимо от его социальных и исторических причин, он проявился приступами обезличенности писателя перед лицом слов. Писатель не мог теперь использовать слова. Следуя пресловутой формуле Бергсона, признавал их только наполовину; он приближался к ним с очень плодотворным чувством чуждости. Они уже не принадлежали ему, не были им. Но в этих посторонних зеркалах можно было увидеть небо, землю, его собственную жизнь. Наконец, они превращались в вещи, сами вещи или, вернее, черной сутью вещей. Когда поэт объединяет в один несколько таких микрокосмов, с ним происходит то же, что с художником, когда тот перемешивает краски на холсте. Можно подумать, что он собирает фразу, но это не так, на самом деле он создает объект. Слова-вещи объединяются через магические ассоциации соответствия и несоответствия, подобно цветам и звукам. Они притягивают и отталкивают друг друга, они сжигают себя. Их объединение является настоящим поэтическим единством, которое есть фраза-объект. Гораздо чаще поэт сначала формирует в уме схему фразы, а слова находятся потом. Эта схема совсем не то, что обычно понимается под словесной схемой. Она

не создает конструкцию значения, а просто приближается к творческому замыслу, через который Пикассо ощущает в пространстве, еще не взявшись за кисть, очертания той вещи, которая будет клоуном или Арлекином.

Бежать! Я слышу гул: за птицей рвется птица.
Но вслушайся, душа, в напевы моряков!

Это «Но» громоздится утесом на опушке фразы. Оно не объединяет последнюю строчку с предыдущей, а привносит некий сдержанный нюанс, какую-то «особенность», пронизывающую его.

Так же многие стихотворения начинаются с «И». Этот союз воспринимается нами уже не как символ того, что надо произвести какую-то операцию, – он влияет на весь абзац и придает ему смысл продолжения. Для поэта фраза имеет тональность, вкус, через нее он воспринимает раздражающую горечь возражения, паузы, разъединения. Он шлифует их до абсолюта, реально привязывает их фразе, она сама превращается в возражение, ничему определенному не возражая.

Мы опять сталкивается здесь с отношениями взаимного противоречия, которые только что наблюдали между поэтическим словом и смыслом. Множество выбранных поэтом слов образует образ вопросительного или утвердительного оттенка фразы и наоборот, вопрос превращается в образ словесной совокупности, пределы которой он ограничивает. Как в этих чудных стихах:

О дворец! О весна!
Чья душа без пятна?

Здесь никто никого не спрашивает, поэта нет. Вопрос не подразумевает ответа, или, точнее, он сам себе ответ. Тогда этот вопрос мнимый? Но не может же мы действительно думать, будто Рембо хотел сказать: у каждого свои недостатки. Как сказал Бретон о Сен-Поле Ру, «если бы он собирался это сказать, он так бы и сказал». Но он не собирался сказать и ничего другого, он придал вопросительное бытие прекрасному слову души. И вот вопрос становится вещью, как смятение на триптихе пре-

вратилось в желтое небо. Это уже не смысл, это субстанция; она замечена снаружи, и Рембо приглашает нас посмотреть на нее извне, ее необычность оттого, что мы судим о ней, как бы находясь по ту сторону человеческого бытия – со стороны Бога.

Коль скоро это так, то нетрудно понять, как глупо ждать от поэта ангажированности. Конечно, в основе поэтического произведения может быть любое чувство, или страсть. Это может быть гнев, социальное возмущение, политическая ненависть. Но выразятся эти чувства не так, как в памфлете или проповеди. Прозаик, по мере описания своих чувств, делает их доступнее. А поэт, наоборот, изливая в стихотворении свои страсти, может и не узнать их: чувства уже принадлежат словам, которые проникаются ими и преображают их. Они их не передают их даже в глазах самого поэта. Эмоция превратилась в вещь, обрела плотность, свойственную вещам, она затуманена двойственными особенностями букв, в которые ее заключили. А главное, в каждой фразе, в каждом стихе сокрыто нечто неизмеримо большее. Так в желтом небе над Голгофой было нечто большее, чем тревога. Слово, фраза-вещь, безграничные, как все вещи, выходят за границы породившего их чувства. Как можно рассчитывать, что ты передашь читателю политическое возмущение или воодушевление, когда поэзия как раз выводит его из обыденного существования и приглашает взглянуть на язык с изнанки, глазами Бога? Вы упускаете, напомнят мне, поэтов Сопротивления. Вы забыли Пьера Эмманюэля. Вовсе нет! Я как раз хочу упомянуть о них свою в поддержку. Но если ангажированность невозможна для поэта, разве это повод, чтобы не подозревать в ней прозаика? Что у них общего? Действительно, оба пишут. Но у этих действий общим является лишь движение руки, выводящей буквы. В остальном их миры совершенно не соприкасаются, и то, что подходит одному, совершенно не годится для другого.

Проза по своей натуре утилитарна. Я бы назвал прозаиком человека, который пользуется словами. Г-н Журден делал это, чтобы затребовать свои домашние туфли, а Гитлер – для объявления войны Польше. Писатель – это только говорящий человек: он обращает внимание, демонстрирует, приказывает, не соглашается, требует, молит, унижает, убеждает, намекает. Если он это делает напрасно, то, в любом случае, он не

становится поэтом. Он – прозаик, который рассказал, чтобы ничего не сказать. Мы достаточно хорошо познакомились с языком с изнанки, пора рассмотреть его с лицевой стороны.

Через речь реализуется искусство прозы. По природе, его материал обладает значением. Короче говоря, слова сначала являются не объектами, а символами объектов. Суть не в том, нравятся они нам или нет сами по себе, а в том, правильно ли они обозначают некую вещь в настоящем мире или некое понятие. Поэтому часто получается, что мы понимаем идею, которую нам объяснили словами, но совершенно не помним, в каких именно словах она была дана.

Проза – это, в основном, конкретная духовная позиция; как говорил Валери, если слово проникло сквозь наш взгляд, как солнечный свет сквозь стекло, – значит, это проза. Когда человек в опасном или в сложном положении, он хватается за что попало. А когда опасности уже нет, не может вспомнить, что он схватил, молоток или полено. Впрочем, он этого даже не знал – была потребность просто продолжить свое тело, найти способ дотянуться до самой дальней ветки. Это мог быть шестой палец, третья нога, в общем – функция в чистом виде, которую он себе присвоил.

Так же и язык: он наша кожура, наши антенны. Он предохраняет нас от других и предупреждает о них. Он – развитие наших чувств. Мы находимся внутри нашего языка, как внутри нашего тела, мы его подсознательно ощущаем, покидая его границы для других целей, как пользуется своими руками и ногами. Когда его используем не мы, то тогда он воспринимается как чужие руки и ноги.

Есть слова пережитые и встреченные. В любом случае, мы прикасаемся к ним в результате какого-то действия. Это могут быть мои действия по отношению к другим, или кого-то другого по отношению ко мне. Слово – это некий миг действия, и без него не может быть осознано.

Люди, лишившиеся способности говорить, теряют и способность действовать, осознавать ситуацию, поддерживать нормальные отношение с людьми другого пола. При отсутствии практики, исчезновение языка производит впечатление обвала одной из структур, самой хрупкой и самой заметной. Когда проза – только самый удобный инструмент для

реализации определенного замысла, когда поэт спокойно рассматривает слова, мы имеем полное право поинтересоваться у прозаика: «Для чего ты пишешь? Что ты хочешь и почему тебе приходится писать?»

Всегда этот замысел не ставит целью только созерцание. Интуиция бессловесна, а цель языка – общение. Конечно, язык может выразить результат интуиции, но в таком случае можно обойтись несколькими словами, быстро написанными на бумаге, по ним всегда легко узнается автор. А вот когда аккуратно, с заботой о точности, собраны в фразы, то в них просматривается намерение, отличное от интуиции и собственного языка, – отдать другим полученные выводы. В каждом случае нужно специально искать мотивы этого намерения. Здравый смысл, о котором так радостно забывают наши ученые, постоянно говорит нам об этом. Ведь мы привыкли спрашивать у всех молодых людей, собирающихся писать: «А вам есть что сказать?» Под этим мы понимаем нечто достойное того, чтобы быть сказанным.

А как понять, «стоит ли оно того», без упоминания системы трансцендентных ценностей? Но, если останавливаться только на второстепенной структуре замысла, каким считается словесный этап, то чистые стилисты допускают большую ошибку, когда считают, что слово – это легкая рябь на поверхности вещей. Слова едва к ним прикасаются и не меняют их. Говорящий – только простой свидетель, выражающий в слове свое безобидное наблюдение.

Но говорить – означает действовать, любая названная вещь уже не та, какой была до того, она потеряла невинность. Называя словом чье-то поведение, вы показываете ему самого себя: он себя видит. С другой стороны, вы называете его и для всех остальных, он осознает себя сразу и видящим, и видимым. Небрежный жест, о котором он забыл, едва сделав его, начинает активно существовать. Он есть для всех, он вторгается в чужое сознание, получает новые размеры, перерождается.

Как же после этого надеяться, чтобы человек жил, как прежде? Возможно, он станет сопротивляться из упрямства и потому, что понял причину именно такого своего поведения, а может быть, уступит. Вот так, говоря, я проясняю ситуацию уже одним намерением ее изменить. Обнажаю ее для себя и других. Чтобы изменить ее, я докапываюсь до ее

сути, оказываюсь в ней и задерживаю ее перед чужим взором: теперь я ею владею, при каждом слове я чуть больше проникаю в окружающий мир и в то же время немного больше парю над ним, потому что обгоняю его в стремлении к будущему.

Итак, прозаиком назовем человека, избравшего некоторый образ второстепенного действия, который можно определить как действие через обнажение. И, значит, можно будет спросить у него: какой аспект мира ты хочешь обнажить, что ты хочешь изменить в мире через это обнажение? «Ангажированный» писатель осознает, что его слово – действие. Он отдает себе отчет в том, что обнажать означает – изменить, и что нельзя обнажать, не имея целью изменить. Он забыл неосуществимую мечту о непредвзятом изображении Общества и судьбы человека.

Человек – это существо, перед лицом которого все другие существа и даже Бог не могут оставаться беспристрастными. Ибо, если бы Бог был, он – это прекрасно понимали некоторые мистики – находился бы в некоторой ситуации по отношению к человеку. А человек уж такое существо, которое не может принимать какую-нибудь ситуацию, не изменяя ее. Его взгляд схватывает, разрушает или лепит, или, так же, как это любит делать вечность, меняет объект в нем самом. Только любовь, ненависть, злоба, страх, радость, негодование, восхищение, надежда способны раскрыть человека и мир в их реальности. Без сомнения, ангажированный писатель может быть посредственным, он даже может это понимать, но, учитывая, что невозможно писать, не стараясь сделать это как можно лучше, невысокая оценка своего произведения не должна ему препятствовать работать так, как если бы его произведению суждено было иметь самый громкий успех. Он не должен думать: «Сойдет и так, вряд ли это прочтут больше трех тысяч читателей»; он обязан думать: «А что, если все прочтут то, что я сделал?» Он должен помнить слова графа Моска, видящего, как карета уносит Фабрицио и Сансеверину: «Если слово "любовь" возникло между ними, я пропал!» Он понимает, что он – человек, впервые дающий имя тому, что еще оне было названо или не осмеливалось произнести свое имя. Он знает, что вынуждает «возникнуть» слово любовь и слово «ненависть», и что вместе с этими словами придут и ненависть и любовь между людьми, которые еще не выразили своих

чувств. Он понимает, как говорил Брис Парен, что слова – это «заряженные ружья». Когда он разговаривает – он стреляет. Он мог бы молчать, но, раз уж решил стрелять, надо стараться это сделать это как мужчина, целящийся в мишень, а не как ребенок, который стреляет, закрыв глаза и наугад, только ради удовольствия услышать грохот.

В дальнейшем мы попытаемся выяснить, какая может быть у литературы цель. Но уже сейчас можно сказать, что писатель готов обнажить мир, а главное – человека – ради других людей. Чтобы эти последние, перед лицом обнаженного объекта, стали полностью ответственными за него. Никто не может оправдываться незнанием законов, потому что есть кодекс, и закон существует на бумаге: а раз это так, то вы можете, конечно, его нарушить, но вы знаете, что за это будет. Задача писателя – сделать все для того, чтобы никто не мог отговориться незнанием мира и не мог бы думать, что он непричастен к нему. А уж если человек ангажировался в универсум языка, он не может делать вид, что не умеет говорить: если ты оказался в универсуме значений, вырваться из него невозможно – отпусти слова на свободу – и они образуют фразы, а каждая фраза заключает в себе весь язык и отправляет нас ко всему универсуму. Даже молчание определяется словами и получает свое значение в зависимости от них, как пауза в музыке – от окружающих ее нот. Такое молчание есть часть речи, молчать – не значит быть немым, это значит отказаться от речи, то есть – говорить. Если писатель принял решение молчать о чем-то – как мы красноречиво называем это, – решил обойти его молчанием, мы можем спросить его: «Почему ты говоришь об этом, а не о другом? И коль скоро ты говоришь, чтобы изменить, почему ты решил изменить именно это, а не что-то другое?» Все это не сказывается на манере письма писателя. Он писатель не потому, что говорит на определенную тему, а потому что делает это определенным образом. Конечно, стиль делает прозу более ценной. Но мы не должны его замечать. Слова прозрачны и взгляд проникает сквозь них, нелепо пережать их мутными стеклами.

Красота в этом случае здесь лишь мягкая и незаметная сила. На полотне мы ее видим сразу, в книге она незаметно влияет как внушение, как прекрасный голос или лицо, она не заставляет, а завораживает, хотя

мы об этом даже не подозреваем. Тебе кажется, что убедительны были аргументы, а на самом деле ты поддался влиянию тайных «ядов». Сама месса не вера, а лишь настрой на нее. Сочетания слов, их прелесть незаметно для читателя настраивают его страсти, подчиняют себе. Так же сказывается на человеке месса, музыка, танец. Если увидеть в них самоцель, они потеряют смысл, останутся лишь унылые покачивания. Читая прозу, эстетическое наслаждение получаешь только сверх всего остального. Краснеешь, напоминая такие простые истины, но сегодня, похоже, о них забыли. Разве упрекали бы нас тогда, что мы решили убить литературу или, что ангажированность плохо сказывается на искусстве писателя? Если бы наших критиков не сбило с толку слияние некоторой прозы с поэзией, разве стали бы они упрекать нас по поводу формы, когда мы всегда говорили только о смысле?

О форме заранее ничего не скажешь. Мы этого и не делали, каждый придумывает свою, и судят о ней только по факту. Конечно, данный сюжет предполагает определенный стиль, но не навязывает его; нет сюжетов, выстроенных без учета рамок литературного искусства.

Разве можно назвать что-то более ангажированным, более скучным, чем желание обличить иезуитов? Но Паскаль из этого сумел создать «Письма к провинциалу». Словом, главное – решить, о чем ты будешь писать, о бабочках или о положении евреев. А когда выбрал, остается решить для себя, как ты это сделаешь. Часто оба выбора происходят одновременно, но хороший писатель никогда не решит второго, без решения первого.

Я знаю, что Жироду говорил: «Задача одна – определить свой стиль, идея придет потом». Но это ошибка: идея так и не появилась. Если в литературных сюжетах видеть открытые проблемы, побуждения, ожидания, то станет очевидно: ангажированность не обедняет искусство, наоборот – как физик ставит перед математиками новые проблемы, вынуждающие их создавать новую символику, так и новые социальные или метафизические нужды заставляют художника придумывать новый язык, новую технику. Если мы сейчас не пишем так, как писали в XVII веке, то потому, что язык Расина и Сент-Эвремона не предназначен для разговора о поездах или пролетариате. Возможно, пуристы запретят нам писать о локомотивах, но искусство никогда не стояло на их стороне.

Что можно сказать, если так взглянуть на принцип ангажированности? И главное, как возражали? У меня создалось впечатление, что мои противники были не очень прилежны, и в их статьях, только вздохи возмущения длиною в две-три колонки. Желательно знать, для чего, во имя какой литературной концепции они высказывают свое несогласие. Но они об этом не говорят, да и сами не знают.

Для них было бы логично опереться на ветхую теорию искусства для искусства. Но никто из них не согласен ее принять. И она сковывает. Уже ясно, что чистое искусство и пустое искусство – то же самое. Эстетский пуризм был только блестящим защитным ходом буржуа прошлого века. Их больше устраивало звание филистеров, чем эксплуататоров. По их собственным словам, нужно же о чем-то писать, о чем-то говорить! О чем? Видимо они были бы очень озадачены, если бы после первой мировой войны Фернандес не придумал для них понятия "послание". Они говорят: сегодня писатель ни при каких обстоятельствах не должен заниматься текущими делами; не может он и нанизывать ожерелья из ничего не значащих слов и заботиться только красоте фраз и образов. Его задача – отправлять своим читателям послания. А что это такое?

Напомню, что, в основном, критики – это не очень удачливые люди, которые от отчаяния нашли себе тихое местечко кладбищенского сторожа. Всем известно, как тихи кладбища. Библиотека – самое веселое из них. Тут уж покойники в полном составе: они не сделали ничего плохого, лишь писали. Они давно искупили свой грех, заключавшийся лишь в том, что они жили. И потом, их жизнь известна только по книгам, написанным о них другими покойниками. Рембо мертв, умерли Патерн Берришон и Изабелла Рембо. Скучных людей нет, остались только маленькие гробики, которые стоят в ряд на полках, как урны в колумбарии.

Критик живет трудно, жена его ни во что не ставит, сыновья неблагодарны, в конце каждого месяца одни и те же трудности. Но у него всегда есть возможность пойти в библиотеку, взять с полки томик и раскрыть его. От книги исходит аромат склепа. Вот тут начинается странный процесс, которую он называет чтением. С одной стороны, это обретение: он передает свое тело мертвым, чтобы они могли ожить. С другой – это общение с потусторонним миром. В действительности, книга не объект, не действие и даже не мысль: созданная умершим человеком о мертвых

вещах, она не имеет места на этой земле, не рассказывает о наших сегодняшних проблемах. Оставленная наедине с собой, она сплющивается и рассыпается, остаются только чернильные пятна на мятой бумаге. Когда критик возрождает эти пятна, превращает их в буквы и слова, они рассказывают ему о страстях, которых он не испытал, о непонятной злобе, об умерших страхах и надеждах. Его обступает целый невоплощенный мир, в котором человеческие страсти, поскольку они больше не трогают, превратились в образцы и, если уж быть точным, – ценности. И человек понимает, что вступил в контакт со сверхчувственным миром, в котором находится правда о его ежедневных страданиях и порождающих их причинах. Он считает, что природа копирует искусство, как думал Платон, что реальный мир подражает миру архетипов. Пока он читает, повседневность для него – лишь призрак. Призрак – его вздорная жена, призрак – его горбатый сын. Он думает, что они спасутся, потому что Ксенофонт создал образ Ксантиппы, а Шекспир – портрет Ричарда III. Для него настоящий праздник, когда современные авторы, пожалев его, умирают: их книги, слишком настоящие, слишком живые и навязчивые, приобретают другой статус, все меньше и меньше трогают и становятся все прекраснее. После короткого пребывания в чистилище они пополняют сверхчувственное небо новых ценностей. Бергот, Сван, Зигфрид, Белла и г-н Тест – его последние приобретения. Читатели рассчитывают на Натанаэля и Меналька.

Писатели, которые из упрямства продолжают жить, должны не слишком суетиться и стараться уже сейчас напоминать мертвецов, которыми они будут. Валери неплохо выкрутился, публикуя двадцать пять лет посмертные книги. Именно поэтому он, как бывало только в исключительных случаях с некоторыми святыми, удостоился прижизненной канонизации. А вот Мальро поступает просто неприлично.

Наши критики – это еретики-катары: они отказываются иметь что-то общее с реальным миром. Лишь пить и есть, и, поскольку уж никак нельзя не общаться с себе подобными, выбирают общество покойников. Они переживают только по поводу законченных дел, решенных споров, историй с уже известным концом. Они никогда не участвуют в предприятиях с неопределенным исходом, и, поскольку история для них уже ясна, поскольку предметов, пугавших или возмущавших авторов, которых

они читают, уже нет, поскольку с расстояния в два века хорошо видна тщета кровавых диспутов, они могут позволить себе восхититься уравновешенностью периодов. Все идет для них так, будто литература -лишь громадная тавтология, будто каждый новый прозаик создавал новый способ говорить так, чтобы ничего не сказать. Рассуждать об архетипах и «человеческой природе» – или говорить, чтобы ни о чем не сказать? Все концепции наших критиков колеблются между этими двумя идеями. Конечно, обе они неверны: великим писателям нужно было разрушать, строить, убеждать. Но мы забыли об их доказательствах, потому что нас уже не волнует то, что они хотели доказать. Раскрытые ими преступления относятся не к нашему времени, нас тревожат уже другие, о которых они и подумать не могли. История опровергла некоторые их предсказания, а те, которые подтвердились, стали истиной так давно, что мы уже позабыли, что сначала это были черты их гения. Одни мысли совершенно умерли, другие род человеческий целиком приписал себе, и мы считаем их общеизвестными.

Как видно, самые убедительные аргументы этих авторов утратили свою действенность, нас восхищает только их строгость и точность; в наших глазах их немногословие – только украшение, изящная архитектура изложения, имеющая не большее практическое значение, чем любая архитектура такого рода: фуги Баха, арабески Альгамбры. В этих страстных геометрических построениях страсть волнует даже тогда, когда геометрия нас больше не устраивает. Точнее, демонстрация страсти.

Века выветрили идею, но они все равно личное мнение человека, из плоти и крови; за унылыми доводами рассудка мы чувствуем доводы чувства, добродетели, порока, видим, как тяжело было людям жить. Чтобы завоевать наше расположение, Де Сад изощряется, и, конечно, он шокирует – сейчас это только душа, разъеденная прекрасной болезнью, этакая раковина-жемчужница.

«Письмо о театральных зрелищах» никого сейчас не удерживает от посещения театра, но мы считаем интересным то, что Руссо ненавидел драматическое искусство. Достаточно немного углубиться в психоанализ, и мы будем удовлетворены. «Общественный договор» станет только эдиповым комплексом, а «Дух законов» – комплексом неполноценности.

Это значит, что всласть насладимся превосходством живых собак над мертвыми львами.

Если книга дарит нам пьянящие мысли, обоснованные только внешне, но исчезающие под нашим взглядом и превращающиеся просто в биение сердца, если то, что мы получаем от нее, сильно отличается от того, о чем хотел сказать автор, то такую книгу называют посланием. Руссо – отец Французской революции и Гобино – отец расизма оставили нам послания. А критика рассуждает о них с одинаковой симпатией. Живи они сейчас, пришлось бы отстаивать одного против другого, любить только одного, другого ненавидеть. А сейчас их сближает общий глубокий и сладостный недостаток – они мертвы.

Получается, что современным авторам остается нежно посоветовать отказаться от посланий. Добровольно ограничиться свободным выражением своей души. Я говорю «свободным», потому что мертвые, от Монтеня до Рембо, оставили свой полный портрет, не желая этого и даже более того. Эта избыточность, которую невольно они нам оставили, должна стать главной и общепризнанной целью ныне здравствующих писателей. Никто не надеется, что они оставят нам откровенные исповеди или окунут нас в слишком явный лиризм, как это сделали романтики. Но раз уж мы получаем удовольствие от того, то видим хитрости Шатобриана или Руссо, ловим их на фактах частной жизни, когда они выступают роли общественных деятелей, различаем, отмечаем личные мотивы в их самых общих высказываниях, то мы просим и вновь пришедших писателей доставить нам такое же удовольствие. Что они ни делают: рассуждают, отрицают, не соглашаются или доказывают – дело, которое они отстаивают, должно стать лишь внешней целью их речей; истинной же целью становится задача полностью раскрыть себя, не показывая виду. Сначала они должны разоружить свои суждения, как это сделало время с суждениями классиков. Они должны говорить на никого не интересующие темы или о таких очевидных истинах, что читатели с ними согласны заранее. Желательно выразить свои идеи глубокомысленно, но пусто, и придать им такую форму, чтобы они сразу объяснялись несчастным детством, классовой ненавистью или противоестественной любовью. Они не должны стараться просто думать – мысль маскирует человека, а ведь нас волнует только человек. Рыдание само по

себе некрасиво, оно отвращает. Хорошее рассуждение действует так же. Это прекрасно понимал Стендаль. А вот рассуждение, глотающее слезы, – это наше дело. Логика убирает все нескромное, что есть в плаче; плач, раскрывая свою порожденную страстями природу, отнимает у суждения его враждебность. Мы не сильно огорчимся, не очень поверим и сможем спокойно вкусить умеренное наслаждение, которое, как все знают, дарит нам созерцание произведений искусства. В этом «истинная», «чистая» литература: субъективность, в облике объективности, так хитро построенная речь, что она аналогична молчанию. Мысль, не согласная с собой, разум, прикрывающий безумие, вечность, намекающая, что она только мгновение истории, исторический момент, вдруг напоминающий нам о вечном человеке, постоянный урок, преподанный против воли тех, кто учит.

В сущности, послание – это душа, превращенная в объект. Душа, что с ней делать? Ее следует почтительно рассматривать на расстоянии. Не принято без веских на то основании раскрывать свою душу на людях. Но по общепринятому согласию, при соблюдении известной сдержанности, кое-кому разрешено выставлять свою душу на продажу, и совершеннолетние могут ее приобрести.

Словом, сейчас для многих произведения человеческого духа – это маленькие неприкаянные души, приобретенные по сходной цене: вот, пожалуйста, душа старого доброго Монтеня, душа Жан-Жака, душа Жан Поля, и душа неподражаемого Жерара. Под мастерством литератора понимают совокупностью лечебных приемов, которые делают души безобидными. Выдубленные, чистенькие, обработанные химическими составами, они несут своим приобретателям возможность отдать несколько минут жизни, полностью обращенной во внешний мир, культуре субъективности. Использование ее гарантировано, вы в полной безопасности: кто примет близко к сердцу скептицизм Монтеня, если автор «Опытов» боялся чумы, царившей в Бордо? А гуманизм Руссо, когда Жан-Жак отдал своих детей в приют? И странные откровения «Сильвии», поскольку Жерар де Нерваль был безумен? Профессиональный критик в худшем случае придумает загробные диалоги между ними и расскажет нам, что французская мысль есть диалог между Паскалем и Монтенем. Этим он

надеется не Паскаля и Монтеня сделать более живыми, а более мертвыми – Мальро и Жида.

Если внутренние противоречия жизни и творчества сделают невозможным и то и другое, если послание, по сути не поддающееся расшифровке, докажет нам главные истины: «человек не добр и не зол», «жизнь человека наполнена страданиями», «гений – это лишь долгое терпение»; то будет, наконец, достигнута единственная цель этой безумной кухни, и читатель, закрыв книгу, сможет сказать: «Все это лишь литература!»

Когда же литературное произведение для нас – некое предприятие, если писатель, прежде чем скончаться, живет, когда мы думаем, что нужно постараться сказать в своих книгах правду, пусть со временем задним числом докажут, что мы ошибались, – все равно это еще не причина, чтобы заведомо считать нас неправыми. Когда мы полагаем, что писатель должен стать полностью ангажированным в своих произведениях, и делать это не пассивно, выставляя на первый план свои пороки, несчастья и слабости, а, проявляя настойчивость и решительность, приняв решение, взяв на себя задачу жить, как это делает каждый из нас, – вот тогда надо опять вернуться к этой проблеме и задаться вопросом: для чего писатель пишет?

Альбер Камю.
Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки

(Текст цитируется по изданию: Камю А. Творчество и свобода. М.: Радуга, 1990. С. 110–119)

Мастерство Ф. Кафки состоит в том, что он заставляет читателя перечитывать свои произведения. Развязки его сюжетов подсказывают объяснение, но оно не обнаруживается сразу, для его обоснования произведение должно быть перечитано под иным углом зрения. Иногда существует возможность двойного толкования, поэтому появляется необходимость двойного прочтения. Именно этого и добивается автор. Но напрасно пытаться все внимание концентрировать на деталях. Символ всегда обнаруживается в целом, и при точном разборе произведения возможно воссоздать лишь общее движение, не допуская буквальности. Впрочем, нет ничего более трудного для понимания, чем символическое произведение. Символ всегда превосходит задуманное автором. В этом

отношении самый верный способ понять произведение – это начинать его чтение без заранее принятой установки, не стараясь отыскать в нем тайные течения. Для Ф. Кафки, в частности, правильным будет принять его условия и подходить к драме и роману с точки зрения их облика и формы.

Непосвященного читателя прежде всего увлекают необычные приключения героев, дрожащих от страха, но упорных в поисках вопросов, которые они сами никогда точно не формулируют. В романе «Процесс» Йозеф К... должен предстать перед судом, но он не знает, в чем его обвиняют. Адвокаты считают его дело сложным. Между тем К... продолжает любить, есть или читать газету Потом начинается суд. Но в зале суда очень темно, и К... мало что понимает. Он лишь предполагает, что осужден, но едва ли спрашивает себя, какое его ждет наказание. К тому же он сомневается, будет ли наказан, и его жизнь идет своим чередом. Спустя довольно большой промежуток времени два хорошо одетых и вежливых господина приходят к К... и приглашают его следовать за ними. С величайшей учтивостью они ведут К... в безлюдное место за городом, приказывают ему положить голову на камень и перерезают ему горло. Перед тем как умереть, осужденный говорит лишь: «Как собака».

Мы видим, что трудно говорить о символе в романе, самым характерным свойством которого является естественность. Но естественность – это категория, трудная для понимания. Есть произведения, где события кажутся естественными читателю, но есть и другие (правда, они встречаются реже), в которых сам персонаж считает естественным то, что с ним происходит. Имеет место странный, но очевидный парадокс: чем необыкновеннее приключения героя, тем ощутимее естественность рассказа. Это соотношение пропорционально необычности человеческой жизни и той естественности, с которой он ее принимает. Видимо, естественность эта присуща Ф. Кафке. Роман «Процесс» в данном отношении особенно показателен. Мы уже говорили об образе человеческого существования, но «Процесс» одновременно проще и сложнее. Я хочу сказать, что смысл романа одновременно более необычен для Ф. Кафки и вместе с тем более ему свойствен. Герой Ф. Кафки осужден. Он узнает об этом в начале романа. Судебный процесс преследует его, но если Йозеф К... и пытается прекратить дело, то все свои попытки он совершает

без всякого удивления. Мы никогда не перестанем изумляться этому отсутствию удивления. Именно такое противоречие и является первым признаком абсурдного произведения. Сознание через конкретное отражает свою духовную трагедию; оно может сделать это лишь при помощи вечного парадокса, который позволяет краскам выразить пустоту, а повседневным жестам – силу вечных стремлений.

Роман «Замок» можно назвать теологией в действии, хотя прежде всего это описание странствий души человека в поисках спасения, который пытается выведать у предметов мира их верховную тайну, а в женщинах найти печать бога, который сокрыт в них. Рассказ «Превращение» в свою очередь является воплощением этики ясного ума, но это еще и продукт того безграничного удивления, которое испытывает человек, почувствовав себя животным, когда он им становится без каких-либо усилий. Именно в этой двойственности состоит секрет Ф. Кафки. Через все его творчество проходит постоянное балансирование между естественным и необычайным, личностью и вселенной, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой, определяя его звучание и смысл. Нужно помнить об этих парадоксах и заострять внимание на этих противоречиях, чтобы понять абсурдное произведение.

Действительно, символ предполагает два плана, два мира идей и ощущений, а также словарь соответствий между ними. Труднее всего установить лексику для такого словаря. Но осознать наличие этих двух миров – значит уже начать разгадывать их тайные связи. У Ф. Кафки эти два мира – мир повседневной жизни и фантастический. Кажется, что писатель постоянно находит подтверждение словам Ницше: «Великие проблемы ищите на улице». Тут точка соприкосновения всех литературных произведений, трактующих человеческое существование, – вот в чем основная абсурдность этого существования и в то же время его неоспоримое величие. Здесь оба плана совпадают, что естественно. Оба отражают друг друга в нелепом разладе возвышенных порывов души и преходящих радостей тела. Абсурд в том, что душа, помещенная в тело, бесконечно совершеннее последнего. Желающий изобразить эту абсурдность должен дать ей жизнь в игре конкретных параллелей. Именно так Ф. Кафка выражает трагедию через повседневность, а логику через абсурд.

Актер тратит тем больше сил на изображение трагического героя, чем больше он опасается переиграть. Если он сохранит чувство меры, ужас, который он вызовет, будет безмерен. В этом отношении особенно поучительна греческая трагедия. В трагическом произведении судьба всегда лучше чувствуется под личинами логического и естественного. Судьба Эдипа известна заранее. Сверхъестественными силами решено, что он совершит убийство и кровосмешение. Все движение драмы состоит в том, чтобы показать логическую систему, которая от вывода к выводу завершит несчастье героя. Объявить нам заранее об этой необычной судьбе – совсем не ужасно, потому что она неправдоподобна. Но если необходимость показана нам в рамках повседневной жизни общества. государства, семейных отношений, то ужас становится правомерным. В том возмущении, которое охватывает человека и заставляет его говорить: «Это невозможно», и есть безнадежная уверенность, что «это» может произойти.

Вот в чем весь секрет греческой трагедии, по крайней мере, один из его аспектов. Однако имеется еще один, который позволяет понять Ф. Кафку иным способом. Человеческая природа имеет скверную привычку называть судьбой лишь то, что несет смерть. Но счастье также в своем роде беспричинно, потому что оно неизбежно. Современный человек, однако, ставит его себе в заслугу, не понимая его истоков. Более того, судьбы избранных в греческой трагедии и излюбленных героев легенд, таких, как Улисс, складываются так, что из самых скверных историй они выпутываются самостоятельно.

Во всяком случае, нужно запомнить, что в произведениях абсурда скрытое взаимодействие соединяет логическое и повседневное. Вот почему герой «Превращения» Замза по профессии коммивояжер, а единственное, что угнетает его в необычном превращении в насекомое, – это то, что хозяин будет недоволен его отсутствием. У Замзы вырастают лапы и усики, позвоночник сгибается в дугу. Нельзя сказать, что это его совсем не удивляет, иначе превращение не произвело бы никакого впечатления на читателя, но лучше сказать, что происшедшие с Замзой изменения доставляют ему лишь легкое. беспокойство. Все искусство Ф. Кафки в этом нюансе.

В романе «Замок» – основном произведении Ф. Кафки – детали повседневной жизни берут верх, однако главным в этом романе, где ничто не доводится до конца и все начинается снова, являются странствия души в поисках спасения. Этот перенос проблемы в действие, совпадение общего и единичного можно сразу узнать по тончайшим приемам, свойственным любому великому творцу. В романе «Процесс» герой мог бы иметь имя Шмидт или Франц Кафка, но его зовут Йозеф К... Это не Ф. Кафка, и в то же время это он. Это средний европеец. Он такой же, как все, но своеобразие К... все-таки требует разгадки этого индивида.

Чтобы выразить абсурд, Ф. Кафка пользуется логической взаимосвязью. Известна история сумасшедшего, который ловил рыбу в ванне. Врач, у которого были свои взгляды на психиатрию, спросил его: «Клюет?», на что последовал резкий ответ: «Конечно нет, идиот, ведь это же ванна». Это всего лишь забавная история, но она прекрасно показывает, насколько абсурдный эффект связан с избытком логики. Мир Ф. Кафки – это в действительности невыразимая вселенная, где человек позволяет себе болезненную роскошь ловить рыбу в ванне, зная, что там он ничего не поймает.

Таким образом, я вижу здесь основные черты абсурдного произведения. В романе «Процесс» можно найти еще больше таких признаков. Здесь есть все: невыраженный протест, ясное и немое отчаяние, странная свобода поведения, которой персонажи романа пользуются до самой смерти.

Однако этот мир не столь закрыт, как кажется. В свой безысходный мир Ф. Кафка в необычной форме вводит надежду. В этом отношении романы «Процесс» и «Замок» не сходны. Они дополняют друг друга. Незаметное развитие, которое можно обнаружить при переходе от романа «Процесс» к роману «Замок», представляет победу в решении такой проблемы, как поиск выхода. «Процесс» ставит проблему, которую «Замок» в некоторой степени решает. В первом романе формируется проблема, но не делается выводов, а во втором дается, в какой-то мере, ее объяснение. «Процесс» ставит диагноз, «Замок» предлагает лечение. Но предлагаемое лекарство в данном случае не лечит. Оно лишь заставляет болезнь войти в нормальное русло, позволяет адаптироваться к ней, в некотором смысле (вспомним Кьеркегора) заставляет лелеять ее. Земле-

мер К... не может представить себе иной заботы, кроме той, которая гнетет его. Даже окружающие влюбляются в эту пустоту и эту боль, у которой нет имени, как если бы боль получила здесь привилегированное положение. «Как я нуждаюсь в тебе, – говорит Фрида землемеру, – какой одинокой я себя чувствую, когда тебя нет рядом со мной». В этом средстве, которое заставляет нас любить то, что нас уничтожает, и рождает надежду в безысходном мире, в резком «скачке», из-за которого все меняется, и заключается секрет экзистенциальной революции и самого «Замка».

Лишь немногие произведения так суровы в своих требованиях, как «Замок». К... назначен землемером замка и приезжает в деревню. Но между деревней и замком нет сообщения. На сотнях страниц К... будет упорно искать свою дорогу, изыскивая все новые способы проникнуть в замок, будет хитрить, искать окольные пути, но своп попытки он будет совершать без раздражения, не сердясь и не отчаиваясь. С озадачивающей верой К... будет прокладывать путь к должности, которую ему доверили. Каждая глава – это очередная неудача, но также начало новой попытки, начало не логическое, а как бы возобновление некой последовательности. Размах этого упорства составляет трагическое в произведении. Когда К... звонит в замок, он различает неясные голоса, смех, далекие призывы. Этого достаточно, чтобы насытить его надежду, как нам бывает достаточно неясных знаков в летнем небе или вечерних обещаний, чтобы оживить наш разум. В этом секрет меланхолии, присущей Ф. Кафке, которая, по правде сказать, присутствует и в творчестве М. Пруста или в философских рассуждениях Плотина и которую можно назвать ностальгией по потерянному раю. «Меня охватывает меланхолия, когда Барнабе говорит мне утром, что идет в замок, – говорит Ольга, – ведь этот путь, вероятно, бесполезен, день, вероятно, потерян, а надежда, вероятно, напрасна». «Вероятно» – на этом нюансе Ф. Кафка также строит все свое произведение. Но ничто не играет здесь роли, поиски всегда ведутся скрупулезно, а те одушевленные автоматы, каковыми являются персонажи Ф. Кафки, дают нам представление о том, во что бы мы превратились, если бы нас лишили наших развлечений[1]. В «Замке» подчинение повседневному становится этикой. Великая надежда К... – добить-

ся того, чтобы быть принятым в замке. Так как он не может попасть туда самостоятельно, то стремится заслужить эту милость, став жителем деревни, перестать быть чужим в ней, ибо ему всегда дают это почувствовать. Все, к чему он стремится, – это работа, жилье, нормальная и здоровая человеческая жизнь. У него уже не хватает сил следовать своему безумию. К... хочет быть рассудительным и избавиться от странного проклятия, которое делает его чужим в деревне. В этом отношении показателен случай с Фридой. Он выбирает ее любовницей только потому, что в прошлом она знала одного из служащих замка. Он находит в ней нечто, что его превосходит, но в то же время осознает, что в ней есть что-то, делающее ее недостойной замка. Эта ситуация напоминает необычную любовь С. Кьеркегора к Регине Олсен. Пожирающий некоторых мужчин вечный огонь так силен, что он сжигает даже сердца тех, кто их окружает. Сюжет данного эпизода из «Замка» представляет собой иллюстрацию роковой ошибки, которая заключается в том, что мы приписываем богу то, что ему не принадлежит. Но для Ф. Кафки, видимо, это не является ошибкой. Это доктрина и «скачок»: нет ничего кроме как от бога.

Еще более показателен тот факт, что землемер уходит от Фриды к сестрам Барнабе, так как семья Барнабе – единственная в деревне, покинутая замком и самой деревней. Амалия, старшая сестра, отказалась от гнусных предложений одного из служителей замка. Последовавшее за этим проклятие навсегда лишило ее любви бога. Быть неспособной потерять свою честь ради бога – это значит стать недостойной его милости. В данном случае мы узнаем постоянную тему экзистенциалистской философии: правда противоречит морали. Следуя этой теме, Ф. Кафка описывает путь, который совершает герой от Фриды к сестрам Барнабе, путь, который ведет от доверчивой любви к обожествлению абсурда. Мысль писателя в данном случае опять смыкается с мыслью С. Кьеркегора. Неудивительно, что «рассказ Барнабе» помещен в конце книги. Последняя попытка землемера состоит в том, чтобы найти бога через его отрицание, узнать его не через категории добра и красоты, а через пустые и безобразные лица его равнодушия, несправедливости и ненависти. Этот посторонний, который добивается, чтобы замок принял его, в кон-

це своего путешествия становится еще дальше от своей цели, ибо он изменяет самому себе, расстается с моралью, логикой, духовными истинами, стремясь войти в пустыню божественной милости[2] лишь со своей безумной надеждой. Слово «надежда» здесь выглядит смешным. Но чем трагичнее условия, выдвигаемые Ф. Кафкой, тем более суровой и вызывающей становится эта надежда. Чем абсурднее «Процесс», тем более волнующим и неправомерным представляется восторженный «скачок» «Замка». Мы вновь находим здесь в чистом виде парадокс экзистенциальной мысли таким, как его выражает, например, С. Кьеркегор: «Нужно убить земную надежду, только тогда можно спастись с помощью надежды истинной»[3]. Применительно к Ф. Кафке это можно перевести так: «Нужно написать «Процесс», чтобы начать писать «Замок».

Большинство писавших о Ф. Кафке определили его творчество как приводящий в отчаяние крик, когда человеку не осталось никакого прибежища. Но эта точка зрения, по-моему, требует пересмотра. Существуют разные надежды. Так, оптимистическое творчество Анри Бордо представляется мне совершенно лишенным надежды, так как у А. Бордо чувства людей не встречают никаких препятствий. Мысль А. Мальро всегда сохраняет бодрость. Но в обоих случаях речь идет о разных надеждах и безнадежностях. Я вижу, что само абсурдное произведение может вести к неточности, которой я хочу избежать. Произведение, бывшее лишь бесконечным повторением бесплодных усилий, становится колыбелью иллюзий. Оно объясняет надежду и придает ей форму. Автор уже не может расстаться со своим творением, которое не является больше трагической игрой, каковой оно должно было быть. Оно придает смысл жизни автора.

Примечательно, что у писателей-экзистенциалистов (например, у С. Кьеркегора или Л. Шестова) произведения, подобные романам Ф. Кафки, то есть целиком ориентированные на абсурд и его последствия, приходят в конце концов к такому же громкому зову надежды. Они вбирают в себя бога, который их пожирает. Надежда проникает через покорность, ибо абсурдность человеческого существования все больше убеждает их в сверхъестественной реальности. Если дорога человеческой жизни ведет к богу, значит есть выход. В упорстве, с каким герои

С. Кьеркегора, Л. Шестова или Ф. Кафки повторяют свои маршруты, есть особая гарантия уверенности в этом[4].

Ф. Кафка отказывает своему богу в моральном величии, проницательности, доброте, но лишь для того, чтобы с новой силой броситься в его объятия. Абсурд признан, принят, человек подчиняется ему, и с этого момента мы знаем, что это больше не абсурд. В рамках человеческого существования есть ли большая надежда, чем та, которая позволяет избежать этого существования? Таким образом, я считаю, что экзистенциальная мысль, вопреки расхожему мнению, замешана на той безмерной надежде, которая с возникновением раннего христианства и вестью о рождении младенца – Христа – перевернула древний мир. Но в «скачке», который характеризует любую экзистенциальную мысль, в упорном разделении безграничной божественной природы ясно виден знак самоотрицания. Мы видим лишь гордость, которая уступает свои позиции, чтобы спастись. Это отступление представляется плодотворным и не уменьшает моральной ценности гордости, даже объявляя ее бесплодной, ибо правда также, что следует уже из ее определения, бесплодна. Как и все очевидности в мире, где все является данностью и ничто не объясняется, плодотворность любой ценности или философии – это понятие, лишенное смысла.

Здесь, во всяком случае, мы видим, в какую мыслительную традицию вписывается произведение Ф. Кафки. Было бы в самом деле неверно считать прямой ту линию, которая ведет от «Процесса» к «Замку». Йозеф К... и землемер К... – это лишь два полюса, которые притягивают Ф. Кафку[5]. Пользуясь словами Ф. Кафки, я могу сказать, что его произведение, возможно, не абсурдно но это не мешает нам увидеть его величие и универсальность. Об этих качествах произведений Ф. Кафки можно говорить потому что автор смог показать с таким размахом каждодневный переход от надежды к тоске и от безнадежной мудрости к добровольному ослеплению. Его произведение универсально (в действительности абсурдное произведение не универсально) в той мере, в какой в нем фигурирует образ человека, отдалившегося от людей, черпающего в противоречиях мира поводы для веры и надежды в той безнадежности, когда жизнь предстает как пугающая азбука смерти. Его произведение универ-

сально, ибо оно создано в результате божественного вдохновения. Как и во всех религиях, человек в нем освобожден от груза собственной жизни. Я признаю эту универсальность и восхищаюсь ею, но я ищу не то, что универсально, а лишь то, что правдиво. Эти две категории могут не совпадать.

Легче понять такой способ видения, если сказать, что по-настоящему обезнадеживающая мысль определяется именно через противоположные критерии и трагическое произведение становится таковым, когда мы лишаем счастливого человека надежды. Чем увлекательнее и полнее жизнь, тем абсурднее мысль ее потерять. Может быть, в этом секрет особой сухости и бесплодности творчества Ницше. В данном круге идей он, возможно, единственный писатель, который сделал крайние выводы из эстетики абсурда, ведь в его последнем послании, написанном с покоряющей ясностью, содержится упорное отрицание любого сверхъестественного утешения.

В рамках данного эссе сказанного было бы вполне достаточно, чтобы выявить значительность творчества Ф. Кафки, переносящего нас к границам человеческой мысли. В его произведениях все является существенным. Они ставят проблему абсурда во всей ее полноте. Если мы сопоставим выводы с положениями, сформулированными в начале статьи, то увидим глубину формы романа «Замок», его тайный смысл, естественность фона, на котором К... совершает свои горделивые поиски, и поймем, как огромно величие этого произведения. Если ностальгия – это признак человеческого, то никто, возможно, не изобразил так рельефно этот призрак сожаления, в то же время в романе нет того особого величия, которого требует абсурдное произведение. Ведь если свойство искусства состоит в том, чтобы соединять общее с частным, преходящую вечность капли воды с игрой ее цвета, то правильно судить о величин писателя абсурда мы сможем по тому отклонению, которое он смог ввести между этими двумя мирами. Его секрет в том, чтобы найти точку, в которой они смыкаются при самом большом расхождении.

По правде говоря, место человека в этом мире чистые сердца сумеют определить сразу. Фауст и Дон Кихот являются выдающимися созданиями искусства благодаря величию их деяний. Однако обязательно на-

ступает момент, когда разум начинает отрицать истинность их поступков. Тогда судьбы героев воспринимаются не трагически, а лишь серьезно. В этот момент человек начинает различать надежду, хотя это и не его задача. Его цель – не слушать отговорок, что я и нахожу в конце знаменитого процесса, который Ф. Кафка возбуждает против всей вселенной. Приговор, который он выносит в конце книги, оправдывает этот отвратительный мир, где даже кроты смеют надеяться[6].

Примечания

[1] В романе «Замок», вероятно, имеются в виду «развлечения» в паскалевском смысле слова. Они персонифицированы в виде помощников, которые отвлекают К... от его заботы. Если Фрида становится в конце концов любовницей одного из них, то только потому, что она предпочитает подделку правде, а спокойную жизнь – разделенной тревоге.

[2] Это справедливо лишь для незаконченной версии «Замка», которую вам оставил Ф. Кафка, но сомнительно, чтобы писатель разорвал в последних главах единство тона своего романа.

[3] «Чистота сердца».

[4] Единственный персонаж в «Замке», совершенно лишенный надежды, – это Амалия. Именно ей землемер противопоставлен с наибольшей силой.

[5] Мысль Ф. Кафки можно сравнить с рассуждением на ту же тему в «Исправительной колонии»: «Виновность» (имеется в виду человека) всегда определенна», а в романе «Замок» (доклад Момуса) мы читаем: «Виновность землемера К... трудно установить».

[6] Все сказанное выше – это, конечно, лишь толкование творчества Ф. Кафки. Но справедливо добавить, что ничто не мешает рассматривать это эссе под чисто эстетическим углом зрения. Например, в своем замечательном предисловии к «Процессу» Б. Гретуизен ограничивается тем (и поступает, конечно, разумнее меня), что следует за болезненным воображением того, кого он называет «разбуженный спящий». Достоинством этого предисловия является то, что оно лишь выдвигает предположения и ничего не утверждает.

Список литературы

Зарубежное литературоведение 70-х гг.: направления, тенденции, проблемы. М.: Наука, 1984. 360 с.

Камю А. Творчество и свобода. М.: Радуга, 1990. 608 с.

Ржевская Н.Ф. Литературоведение и критика в современной Франции: основные направления, методологии и тенденции. М.: Наука, 1985. 270 с.

Сартр Ж. П. Что такое литература? Слова. Мн.: Попурри, 1999. 448 с.

Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения. М.: Флинта, 2013. 175 с.

Вопросы для самоконтроля

1. Как, по Сартру, взаимодействуют писатель и язык?
2. Что такое, по мнению Сартра, критика и критики и как он к ним относится?
3. Что понимает Сартр под «посланием»? Как соотносятся понятия «послание» и «произведение»?
4. Можно ли сформулировать ответ на заглавный вопрос статьи «Что означает писать»?
5. Как, согласно А. Камю, соотносятся понятия «надежда» и «абсурд» в творчестве Ф. Кафки?
6. Что, применительно к роману «Замок» понимается под словом «абсурд» и как А. Камю относится к этому?
7. Какую оценку дает А. Камю роману «Замок» и почему?
8. Сравните статью Камю о романе Кафки «Замок» со статьей Э. Фромма о романе «Процесс». К каким выводам о творчестве Ф. Кафки они приходят? Что в этих выводах (и в подходах к анализу произведений в целом) общего? Чем они отличаются и почему?

Оглавление

Бочкарева Н. С. *Главы «Оскар Уайльд – критик», «Генри Джеймс – критик»;*

Бячкова В. А. *Главы «Культурно-историческая школа. Ипполит Тэн», «Оноре де Бальзак и Эмиль Золя – критики», «Новая критика. Томас Стернз Элиот», «Структурализм и литературная критика», «Ролан Барт о критике», «Психологическое направление в литературоведении и критике», «Мифокритика. Нортоп Фрай», «Феноменология и литературная критика»;*

Новокрещенных И. А. *Главы «Античность», «Критика эпохи романтизма»;*

Проскурнин Б. М. *Глава «Фрэнк Реймонд Ливис (1895–1978). Социокультурная критика»;*

Суслова И. В. *Главы «Классицизм. Никола Буало», «Критическая мысль Просвещения».*

Введение 3
Античность. Аристотель 4
Классицизм. Никола Буало..... 23
Критическая мысль Просвещения 36
Готхольд Эфраим Лессинг..... 22
Дени Дидро..... 39
Александр Поуп 51
Критика эпохи романтизма..... 108
Культурно-историческая школа. Ипполит Тэн..... 227
Оноре де Бальзак и Эмиль Золя – критики..... 252
Оскар Уайльд – критик 291
Генри Джеймс – критик..... 299
Новая критика. Томас Стернз Элиот 308
Фрэнк Реймонд Ливис (1895–1978). Социокультурная критика .. 328
Структурализм и литературная критика 345
Ролан Барт о критике 372
Психологическое направление в литературоведении и критике . 416
Мифокритика. Нортоп Фрай 460
Феноменология и литературная критика 496

Учебное издание

Бочкарева Нина Станиславна,
Бячкова Варвара Андреевна,
Новокрещенных Ирина Александровна,
Проскурнин Борис Михайлович,
Суслова Инга Валерьевна

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

Учебное пособие

Редактор *М. А. Шемякина*
Корректор *Н. А. Антонова*
Техническая подготовка материалов: *В. А. Бячкова*

Подписано к использованию: 20.11.2018
Объем данных 3 Мб

Размещено в открытом доступе
на сайте ПГНИУ www.psu.ru
и в электронной мультимедийной библиотеке ELiS:

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15