

Н. Фрай

АНАТОМИЯ КРИТИКИ

Очерк первый

ИСТОРИЧЕСКАЯ КРИТИКА: ТЕОРИЯ МОДУСОВ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДУСЫ

Во второй главе «Поэтики» Аристотель пишет о различии литературных произведений в зависимости от особенностей действующих в них лиц¹. 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 *sproudaios* 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 удастся или не удастся 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 божестве. Такие повествования занимают важное место в литературе, но, как правило, не включаются в современные литературные классификации.

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

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

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

4. Если герой не превосходит ни других людей, ни собственное окружение, то он является одним из нас: мы относимся к нему, как к обычному человеку, и требуем от поэта соблюдать те законы правдоподобия, которые отвечают нашему собственному опыту. И это — герой *низкого миметического модуса*, прежде всего — комедии и реалистической литературы. Выражения «высокий» и «низкий» не подразумевают сравнительной ценности произведений, а употребляются чисто схематически, подобно тому как в протестантизме (и уже — в англиканстве) условно выделяются «высокое» и «низкое» течения². На этом уровне автору нередко трудно бывает сохранить понятие «герой», употребляющееся в указанных выше модусах, в своем строгом значении. Теккерей поэтому почувствовал необходимость назвать «Ярмарку тщеславия» романом без героя.

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

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

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

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

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

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

ТРАГИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДУСЫ

Трагические сюжеты, когда в них повествуется о богах, могут быть названы дионисийскими³. Таковы повествования об умирающих божествах, подобных Геркулесу с его отравленным плащом и погребальным костром; Орфею, растерзанному вакханками; Бальдру, убитому из-за коварства Локи; Христу, умирающему на кресте со словами: «Для чего ты меня оставил?» — словами, выражающими овладевшее им чувство богооставленности.

Существующий в литературе мотив, связывающий смерть бога с осенью или закатом солнца не обязательно означает, что речь идет о боге флоры или боге солнца; такая соотнесенность указывает прежде всего на его способность умирать, и здесь неважно, что именно он воплощает. Но так как бог стоит выше природы и выше людей, то его смерть вызывает то, что Шекспир в «Венере и Адонисе» назвал «торжественным сочувствием» природы, причем слово «торжественный» напоминает об определенном ритуале. Олицетворение сил природы, названное Рескином «патетической иллюзией», едва ли может считаться таковой, если субъектом действия выступает бог, как в поэме «Видение креста»⁴, где автор говорит, что все мироздание оплакивало смерть Христа. Конечно, нет никакого преувеличения в сугубо воображаемом отождествлении человека и природы; и в то же время использование приемов, рассчитанных на «торжественное сочувствие», в более реалистических произведениях свидетельствует о том, что автор стремится придать своему герою некоторые черты, свойственные мифологическому модусу. Примером «патетической иллюзии», приводимым Рескином, служит «безжалостная всепоглощающая пена» из баллады Кингсли о девушке, унесенной прибоем⁵. И то, что морская пена описывается здесь именно таким образом, придает Мери, героине Кингсли, отдаленное сходство с Андромедой из греческого мифа⁶.

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

ствия является лес. Поэтому смерть героя или его изоляция производят впечатление, что дух покидает природу, и рождается настроение, которое лучше всего назвать элегическим. В такой элегии героизм еще не подточен иронией. Неотвратимость смерти Беовульфа, предательство, приведшее к смерти Роланда⁷, зло, сопутствующее мученической смерти святого, являются эмоционально более важными, нежели любая ироническая усложненность *hybris* и *hamartia*⁸, которые могли бы здесь использоваться. Итак, элегическому началу часто сопутствует смутное, со всем примиряющее, грустное ощущение уходящего времени, когда старое сменяется новым и необходимо подчиниться этому новому: на память приходит Беовульф, который, умирая, смотрит на каменные изваяния миновавших до него исторических эпох. В очень поздней «сентиментальной» форме это элегическое настроение хорошо передано в поэме Теннисона «Явление Артура»⁹.

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

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

конкретного объекта (точное название для этого состояния трудно подобрать, 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 Маб¹⁰. 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 Корделии¹¹. Исключительность трагической ситуации, как правило, связана с положением лидера, то есть исключительного и одновременно изолированного героя. Отсюда и рождается в нас смешанное чувство неизбежности и одновременно несоразмерности кары, которое и должна вызывать трагедия. Принцип «ошибки героя» особенно наглядно проступает в наивной высокой миметической трагедии, например в «Зерцале для правителей»¹², и в подобных собраниях повествований, в основе которых — мотив колеса Фортуны.

В низкой миметической трагедии сострадание и страх не очищаются и не переходят в удовольствие, но вызывают просто возбуждение. Вообще, слово «возбуждение» могло бы найти в критике более эффективное применение, если бы в нем не было негативно-оценочного оттенка. Более подходящим словом для низкой миметической или бытовой трагедии будет, пожалуй, «пафос» — понятие, которое тесно связано с эмоциональностью. Пафос порождается слабостью и одиночеством героя, и наше сочувствие к этому герою обусловлено тем, что в нем мы видим самих себя. Я говорю о «герое», но главной фигурой пафоса часто бывает женщина или ребенок (или оба сразу, как в сценах смерти маленькой Евы и маленькой Нелли¹³). В английской низкомиме,

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

Опять-таки в отличие от высокой миметической трагедии пафос усиливается безответностью жертвы. Смерть животного обычно патетична, как и драма слабого умом существа (мы это часто видим в произведениях современной американской литературы) [...]. Пафос предполагает чувство смятенности, и для него характерна неподдельная или намеренная неловкость выражения; поэтому пафос исчезает из красноречивых кладбищенских элегий, чтобы найти себе место в произведениях, подобных письмам Свифта к Стелле¹⁵. 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 Легри¹⁶ и злодеи у Диккенса, являются обычно бездушными негодями, 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» Ибсена¹⁷. Тип такого героя может быть определен греческим словом *alazon*, что значит «обманщик», хвастун, то есть тот, кто претендует быть не тем, кто он есть на самом деле. Наиболее распространенным типом такого героя является *miles gloriosus*¹⁸, ученый чудака 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 Тамерлана¹⁹ 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 Браунинга²⁰. Несмотря на все различия, лорд Джим у Конрада является прямым потомком *miles gloriosus*, подобно тому как Сергей у Шоу или «удалой молодец» у Синга²¹ — 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 Куртца²² и кончая сумасшедшими учеными в произведениях массовой беллетристики.

Концепция иронии встречается в «Этике» Аристотеля²³, где *εἰρον* 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 predetermined 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 лишая его традиционного значения.

Иронический писатель, таким образом, умаляет себя и, подобно Сократу, делает вид, что он ничего не знает, даже того, что он ироничен. Абсолютный объективизм и отказ от любых открытых моральных оценок — основные черты его метода. Он не заботится о таких вещах, как сострадание и страх, хотя их и могут переживать его читатели. Когда мы пытаемся выделить ироническое как таковое, мы находим, что оно попросту сводится к позиции поэта — к бесстрастному созиданию такой литературной формы, где отсутствуют как прямые, так и косвенные элементы утверждения. Ирония как модус произошла от низкого мимесиса, она изображает жизнь такой, какова она есть. Иронический писатель избегает морализирования и делает акцент не на объекте, а на субъекте. Ирония по своей природе — изощренный модус, и основное различие между рафинированной и наивной иронией состоит в том, что наивный ироник афиширует свою ироничность, а рафинированная ирония оставляет читателю возможность как бы самому привнести ее в повествование. Кол-

ридж, говоря об ироническом комментарии Дефо, показал, как можно с помощью разрядки, тире, восклицательных знаков и т. п. превратить тонкую иронию Дефо в грубую и откровенную²⁴.

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. Со¹держание 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 кристаллизовываться 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 Мелвилла²⁵, 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 Иова²⁶. 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 «обычайнейшей человечности». Архетипом иронической неизбеж-

ности предстает Адам — воплощение человеческой природы, приговоренной к смерти. На другом полюсе находится «случайная» ирония человеческой жизни, когда попытки переложить вину на жертву придают ей ореол невинности. Архетипом этой иронии является Христос — совершенно невинная жертва, отвергнутая людьми. Между этими архетипами и находится основная фигура трагедии — человек, но человек героического масштаба, иногда с чертами божества. Архетипом такого героя служит Прометей, бессмертный титан, отвергнутый богами за любовь к людям. Книга Иова не есть трагедия в духе Прометея, а представляет собой трагическую иронию, выявляющую противоречие между божественным и человеческим. Оправдывая себя как жертву бога, Иов стремится стать трагической фигурой наподобие Прометея, но это ему не удается.

Эти примеры помогают понять весьма любопытные явления в современной литературе. Ирония происходит от низкого мимесиса: она начинается с появлением реализма и бесстрастного наблюдения. Но постепенно она сближается с мифом, и в ней опять начинают смутно проступать следы жертвенных ритуалов и черты умирающих божеств. Таким образом, наши пять модусов замыкаются в круг. Это возрождение мифа в ироническом особенно заметно у Кафки и Джойса. Произведения Кафки с этой точки зрения могут рассматриваться как серия комментариев к книге Иова с введением в нее современных типов трагического героя — «маленьких людей», художников, грустных клоунов в духе Чаплина; у Джойса все эти персонажи синтезированы в комическом образе Шема²⁷. Современная ироническая мифология, конечно, не исчерпывается указанными произведениями, и многие черты иронической литературы вообще непонятны, если ее не иметь в виду. Так, Генри Джеймс обучался мастерству у реалистов и натуралистов XIX века, но если мы начнем анализировать, например, его рассказ «Алтарь мертвых» только на основе критериев низкого мимесиса, то должны будем назвать это произведение мешаниной невероятных совпадений, нелепых мотивировок и сомнительных выводов. Если же мы взглянем на рассказ как на иронический миф, на повесть о том, как бог одного человека является козлом отпущения для другого, тогда структура рассказа предстанет простой и логичной.

КОМИЧЕСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОДУСЫ

Тема комического — интеграция людей в обществе, обычно воплощающаяся в повествовании об утверждении в нем главного героя. Мифическая комедия, соотносящаяся со смертью дионисийского бога, по своей сути является аполлоновской: это рассказ о том, как герой был допущен в общество богов. В античной литературе подобный мотив «допущения» составляет часть повествований о Геракле, 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» Аристофана²³. «Новая комедия» Менандра приближается к низкому мимесису, и через Плавта и Теренция ее поэтика была воспринята Ренессансом, поэтому социальная комедия всегда характеризовалась низкомиметической ориентацией. У Аристофана мы обычно имеем дело с героем, который создает свой собственный круг, несмотря на сильное противодействие извне. По одиночке он расправляется с каждым, кто собирался мешать ему или его использовать. В конце концов он добивается триумфа и, окруженный любовницами, принимает подчас почести, достойные воскреснувшего божества. Если в трагедии мы сталкиваемся с катарсисом через сострадание и страх, то в комедии катарсис вызывается комическими чувствами, которые для древней комедии можно определить как симпатию и осмеяние. Комический герой достигает триумфа независимо от того, каковы его поступки: умны они или глупы, честны или коварны. Таким образом, древняя комедия, как и современная ей трагедия, представляет собой смешение героического и иронического. В некоторых пьесах этот факт завуалирован стремлением Аристофана высказать собственное мнение о поступках героя, но в его лучшей комедии «Птицы» сохраняется эта утонченная гармония комического героизма и комической иронии.

Новая комедия обычно изображает любовную связь между юношей и девушкой, преодолевающими различные препятствия, чаще всего связанные с родительской волей. Все разрешается к лучшему посредством сюжетного трюка, который является комическим вариантом аристотелевского «узнавания». В начале пьесы общество настроено против героя, но после того, как «узнают», что герой богат или героиня благородна, окружающее их общество меняет отношение. Действие комедии, таким образом, заканчивается признанием героя достойным членом общества. Сам герой редко бывает очень интересной личностью: в соответствии с законами низкого мимесиса его добродетели обыкновенны, но социально привлекательны. У Шекспира и в близкой ему разно-

видности романтической комедии наблюдается развитие этих принципов в сторону более высокого мимесиса [...]

По указанным выше причинам более поздняя семейная комедия использует те же приемы, что и комедия ренессансная. Бытовая комедия обычно основывается на архетипе Золушки, как, например, в случае с Памелой²⁹, 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 пережить 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 Смайла или Горацио Элджера³⁰. Таким образом, комическим антиподом самозванца и бахвала может служить умный, симпатичный и беспринципный *risago* 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, Шейлока³¹, лишённого богатства, или Тартюфа, отправленного в тюрьму. Не обладая тонким мастерством, этот мотив трудно убедительно воплотить по причинам, которые были упомянуты в связи с иронической трагедией. Требование социального возмездия для преступника, каким бы негодяем он ни был, ведет к обнаружению виновности самого общества, большей, чем вина героя. Это особенно касается тех персонажей, которые пытались развлечь зрительный зал или сценическую аудиторию и которые представляют собой комический эквивалент трагического героя-художника. Унижение или изгнание шутов, клоунов, арлекинов или простаков является, возможно, напуганнейшей иронией в искусстве, свидетельство тому — изгнание Фальстафа и некоторые эпизоды в фильмах Чаплина.

Отдельные образцы религиозной поэзии, в частности окончание Дантова «Рая», свидетельствуют, что литература имеет верхний предел, точку, где образное видение вечности становится ее действительным переживанием. Ироническая комедия, изображающая повседневность, помогает нам понять, что существует и нижний предел бытия. Это — состояние дикости, мир, в котором комедия состоит в бесконечных мучениях беспомощной жертвы, а

трагедия — в необходимости терпеть этот мир. В таком случае ироническая комедия воспроизводит ритуал искупительной жертвы и ночные кошмары, в которых в символической форме сконцентрированы наши страхи и наша ненависть. И мы выходим за пределы искусства, когда эти символы реализуются в действительности, как, например, суды Линча, погромы, охота на ведьм или групповые убийства, как это имеет место с поэтом Цинной в «Юлии Цезаре»³². У Аристофана ирония подобна агрессивности толпы, ибо его нападки носят личный характер и направлены на реально существующее лицо. Так, из комедии в комедию переходят его насмешки над гомосексуализмом Клизфена или над трусостью Клеонима³³. 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 Салливена³⁴, чем в комедиях Аристофана. [...]

Тот факт, что мы живем в эпоху иронической литературы, во многом объясняет популярность детективного жанра, повествующего о том, как охотник за людьми настигает и ликвидирует свою жертву — козла отпущения. Детективная повесть начинается со времен Шерлока Холмса как интенсификация низкого мимесиса. В этом жанре внимание на деталях заостряется таким образом, что банальнейшие явления повседневной жизни превращаются в мистическое и роковое. Но по мере развития этот жанр все более начинает приближаться к ритуальной драме, где указательный палец общественного осуждения угрожающе движется, обводя «подозреваемых», пока наконец не остановится на одном из них. Ощущение того, что выбор жертвы весьма произволен, очень велико, ибо мотивировка ее преступления ограничена лишь физической возможностью его совершить. Когда же преступление изображено как неизбежное, мы имеем дело с трагической иронией, как в «Преступлении и наказании», где вина так вплетена в характер Раскольникова, что тайны «кто-это-сделал» не возникает. При всей возрастающей жестокости (порожденной законами самой формы, как обусловлена ею и невозможность для преступни-

ка скрыться) детективный боевик превращается в одну из разновидностей мелодрамы. В мелодраме важны два мотива: триумф добродетели над злом и связанная с этим идеализация предполагаемых моральных качеств зрителя. В мелодраме кровавого боевика мы (насколько позволяет искусство) переживаем чувства линчующей толпы.

Мы могли бы сказать, что все формы мелодрамы, и в частности детектив, являются видом рекламы для полицейского государства в той мере, в какой они изображают его способность регулировать агрессивность толпы, если бы эти формы можно было воспринимать всерьез. На самом деле подобное невозможно из-за наличия разделяющего барьера — игры. Серьезная мелодрама скоро начинает запутываться в собственных мотивах сострадания и страха: чем серьезнее эти мотивы, тем большую иронию могут они вызывать у читателя; ее сострадание и страх воспринимаются соответственно как сентиментальная слезливость и как напускная торжественность. Одним из полюсов иронической комедии служит признание абсурдности наивной мелодрамы или, по крайней мере, признание абсурдности ее попыток определить врага общества как личность, стоящую вне этого общества. Поэтому она развивается по направлению к противоположному полюсу, являющемуся комической иронией и сатирой, которая определяет врага общества как выражение пороков самого этого общества. Рассмотрим формы иронической комедии с этой точки зрения.

Образованные люди ходят на мелодраму, чтобы свысока высмеять злодея, ибо они не воспринимают его всерьез. Здесь мы сталкиваемся с типом иронии, которая соответствует иронии двух других главных искусств нашего века иронии — рекламы и пропаганды. Эти искусства рассчитаны на серьезное восприятие разве что в воображаемом обществе слабоумных, способных принять за чистую монету уверения в высоком качестве мыла или утверждения о чистоте помыслов правительства. Остальные из нас, помня, что ирония никогда не выражает того, что подразумевает, воспринимают эти искусства иронически или, по крайней мере, рассматривают их как разновидность иронической игры. Подобным же образом мы воспринимаем и всякого рода литературу об убийствах, понимая нереальность описанных злодеяний. Убийство, несомненно, серьезное преступление, однако если бы обыкновенное убийство действительно представляло серьезную угрозу для нашей цивилизации, подобное чтение перестало бы быть для нас развлекательным. В какой-то степени это сопоставимо с осуждением и преследованием сводника в римской комедии в тот период, когда проституция считалась аморальной.

Следующий шаг — ироническая комедия, обращенная к публике, способной понять, что убийство является не столько покушением негодяя на добродетельное общество, сколько симптомом порочности самого общества. Такая комедия выступает как интеллектуализированная пародия на мелодраматические приемы — она находит воплощение, например, в романах Грэма Грина. Затем

идет ироническая комедия, направленная против самого духа мелодрамы; это удивительно живучая традиция ощущается в любой комедии, содержащей значительную примесь иронического. Легко заметить, что иронической комедии присуща и тенденция высмеивать и клеймить публику, проливающую слезы при виде наказанного порока и вознагражденной добродетели. [...]

Наконец, следует комедия нравов, изображение обезьянничающего общества снобов и сплетников. Здесь герой, противостоящий обществу или изгнанный из него, вызывает симпатию зрителя, и мы близки к пародированию трагической иронии, о чем свидетельствует, например, ужасная судьба сравнительно безвредного героя из «Пригоршни праха» Ивлиина 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 Хаксли³⁵. Чаще, однако, изображается ироническая ситуация, в которой герой кажется окружающему его обществу неполноценным или глупым, а на самом деле он выше этого общества. Здесь можно сослаться на великий, но далеко не единственный пример «Идиота» Достоевского. Диапазон этой темы включает такие различные по своему характеру произведения, как «Бравый солдат Швейк», «Небо — станция назначения», «Из первых рук»³⁶.

То, что было сказано ранее о тенденции к сближению с мифом со стороны трагических модусов, верно и по отношению к модусам комическим. Даже массовая литература постепенно смещает центр тяжести от рассказов об убийствах в сторону научной фантастики; во всяком случае, стремительное развитие научной фантастики — факт современной литературы. Научная фантастика часто стремится представить нам жизнь будущего, удаленного от нас настолько же, насколько мы удалены от первобытного общества; многое из того, что в ней описывается, кажется нам чудом техники. Таким образом, в этой литературе вновь возрождается модус сказания с очевидным тяготением к мифу.

Концепция последовательности в историческом развитии литературных модусов может придать, будем надеяться, большую гибкость некоторым литературным терминам. Слова «романтический» и «реалистический», например, в обычном употреблении — относительные или соотносительные термины. На самом деле они обозначают тенденции в литературе и не могут быть использованы в качестве описательных прилагательных с точным устоявшимся значением. Так, если мы рассмотрим последовательно «Похищение Прозерпины», «Рассказ юриста», «Много шума из ничего», «Гордость и предубеждение», «Американскую трагедию»³⁷, то заметим, что каждое из этих произведений «романтично» по отношению к последующему и «реалистично» в сравнении с предшествующим. И даже термин «натурализм» предстает в этой перспективе как обозначение такой фазы в развитии литературы, которая, подобно детективу, хотя и совершенно иным образом,

начинается с интенсификации низкого мимесиса, с попытки описать жизнь такой, какая она есть, и заканчивается, по логике вещей, чистой иронией. Именно пристрастие к ироническим приемам принесло Золя репутацию беспристрастного наблюдателя человеческой драмы.

Разница между ироническим *тоном*, обнаруживающим себя в низком мимесисе или в более ранних модусах, и иронической *структурой* самого иронического модуса проявляется совершенно отчетливо. Например, когда Диккенс прибегает к иронии, то он ведь приглашает поиронизировать и читателя, ибо предполагает существование общих нравственных норм для себя и читающей публики. Такое предположение является показателем известной популярности модуса, притом что различия между серьезной и массовой литературой не столь велики в низком мимесисе, как в иронической литературе. Признание относительно стабильных социальных норм тесно связано с большей благопристойностью низкого мимесиса по сравнению с иронической литературой. В низком мимесисе персонажи всегда изображаются *так*, как они должны выглядеть на людях — «застегнутыми на все пуговицы», и внешнее их поведение и внутренние переживания оказываются тщательно взвешенными. Такая установка полностью согласуется с прочими требованиями данного модуса.

Если бы мы положили это различие в основу ценностного сравнения, которое, естественно, является моральным суждением, хотя и скрытым под маской литературно-критической точки зрения, то должны были бы осудить низкий мимесис как несколько манерный и ханжеский, далекий от жизни, а иронический мимесис — за отсутствие цельности, здорового начала, демократизма, уверенности в будущем, то есть как раз всего того, что есть у Диккенса. Если же нас интересует только разница между модусами, то нам достаточно подчеркнуть, что низкий мимесис чуть более героичен в сравнении с ироническим модусом и что его сдержанность позволяет изображать обычно более достойных персонажей, во всяком случае более достойных, нежели герои иронической литературы.

Нашу схему мы можем также приложить к принципам авторского отбора материала. Возьмем, к примеру, изображение духов в литературе. В подлинном мифе между духами и реальными существами различия практически нет. В сказании мы имеем дело преимущественно с реальными существами, а духи выделены в особую категорию, хотя, как правило, они и являются полноправными героями произведения: их появление не вызывает особого удивления, согласуясь с рядом других волшебств и чудес. В мир высокого мимесиса, где мы имеем дело с естественным порядком вещей, ввести образы духов не очень сложно, так как здесь отражается уровень опыта, превосходящий наш житейский опыт, однако если призрак появляется, то воспринимается он все-таки как страшный и таинственный обитатель потустороннего мира. В низком мимесисе, со времен Дефо, духи почти полностью

переселились в особую группу «рассказов о привидениях». В обычный низкий мимесис они не допускаются из-за желания, говоря словами Филдинга, «сделать уступку скептицизму читателя» — скептицизму, который распространяется как раз только на область низкого мимесиса. Отдельные исключения, такие как «Грозовой перевал», где заметно явное влияние сказания, только подтверждают общее правило. В некоторых произведениях иронической литературы, как в поздних произведениях Генри Джеймса³⁸, призраки вновь возвращаются уже как следствие раздвоения личности.

Научившись различать модусы, мы должны научиться группировать их. Если один из модусов обычно определяет основную тональность произведения, то любой другой, а иногда и все остальные четыре могут одновременно в нем присутствовать. Много из того, что мы называем тонкостью изображения в великих произведениях, связано с модальным контрапунктом. Возьмем, например, Чосера — средневекового поэта, который обращался по преимуществу к религиозным и светским сказаниям. Две фигуры среди его паломников — рыцарь и священник — отчетливо воплощают этические нормы того общества, в котором жил и творил поэт. Именно эти фигуры открывают и завершают «Кентерберийские рассказы» в том виде, в каком они дошли до нас. Однако не заметить в произведениях Чосера черт низкого мимесиса и иронии было бы таким же просчетом, как и стремление отождествить его с современными романистами, полагая, что в средние века он попал по ошибке. Тональность «Антония и Клеопатры»³⁹ — высокоимитическая, это повествование о гибели вождя. Но вполне допустимо взглянуть на Марка Антония и с иронической точки зрения, как на раба своей страсти; легко рассмотреть в нем присущие и нам слабости; вместе с тем можно также увидеть в нем бесстрашного и стойкого героя сказаний, искателя приключений, обманутого ведьмой; и наконец, в нем проступают даже черты существа сверхъестественного, оседлавшего море и павшего жертвой рокового предначертания, внятного лишь прорицателям. Не учесть хотя бы один из этих уровней — значит упростить и снизить содержание драмы. С помощью подобного анализа мы должны прийти к осознанию того, что факт современности произведения искусства своей эпохе и факт его актуальности для нашего времени не противоречат друг другу, но друг друга дополняют.

Наш анализ литературных модусов показал также, что сам миметический модус, то есть стремление к правдоподобию 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 приспособляются 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 Моисее⁴⁰. 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 поэмы⁴¹. Однако как только на горизонте появляется личность самого автора, немедленно возникает его непосредственный контакт с читателем, вторгающийся в повествование. Эта связь способна разрастись настолько, что произведение в качестве повествования, независимого от прямого авторского высказывания, перестает существовать.

В таких жанрах, как роман и драма, внутренний мир произведения является определяющим; в эссеистике же и в лирике важ-

нейшую роль играет *diaploia* — идея или поэтическая мысль (разумеется, весьма отличные от прочих видов мысли), которые читатель получает от писателя. Пожалуй, понятие *diaploia* лучше всего передается словом «тема», и литература преимущественно идейной или концептуальной ориентации может быть названа «тематической». Если читатель романа спрашивает: «Чем все кончится?», то, значит, его интересует фабула, особенно тот ее главный аспект, который Аристотель назвал «узнаванием» (*anagorisis*). Но он может также спросить: «В чем суть этой истории?» Подобный вопрос относится уже к *diaploia* 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 *diaploia* — на идеале вождя в обеих его поэмах. Роман «История Тома Джонса, найденыша» обязан таким названием своему сюжету, а название «Здравый смысл и чувствительность»⁴² концентрирует внимание на тематическом аспекте произведения. Филдинг, однако, обнаруживает острый интерес к тематическому плану (что проявляется в основном в вводных главах к соответствующим книгам его романа), а Джейн Остин явно стремится к сюжетной занимательности. Оба эти романа кажутся остро сюжетными в сравнении, например, с «Хижиной дяди Тома» или с «Гроздьями гнева»⁴³, где сюжет существует соответственно для иллюстрации темы рабства и темы бездомного батрачества.

В свою очередь, эти произведения кажутся более сюжетными в сравнении с «Путем паломника»⁴⁴, а «Путь паломника» — в сравнении с эссеистикой Монтеня. Обращает на себя внимание, что по мере смещения акцента с изобразительного начала на тематическое понятие *mythos* все больше и больше наполняется значением, выражаемым словом «повествование», а не «сюжет». Если литературное произведение было создано или воспринято сугубо в тематическом ключе, то оно становится притчей или нравоучительной басней. Все подлинные аллегории фактически характеризуются ярко выраженной тематической ориентацией, хотя отсюда вовсе не следует, как часто полагают, что любая тематическая интерпретация литературного произведения превращает его в аллегорию (правда, как мы увидим, такая интерпретация и потенциально и реально тяготеет к аллегоризации). Истинная аллегория представляет собой структурный элемент литературы: она присутствует в ней обязательно и не может быть продуктом одной только критической интерпретации.

Почти в каждой культуре, имеющей свой набор традиционных мифов, среди них выделяется особая группа повествований, рассматриваемых как наиболее серьезные, авторитетные, поучительные, наиболее точные и истинные. Для большинства поэтов христианской эпохи, использовавших как библейское, так и античное литературное наследие, авторитет Библии был несравненно выше, чем авторитет классической литературы, несмотря на то, что с историко-литературной точки зрения обе эти традиции в равной мере являются мифологическими. Это деление мифов на канонические и апокрифические, характерное даже для первобытных обществ, сообщает первым особую тематическую значимость.

Теперь следует рассмотреть, каким образом наша система модусов может быть применена к тематической стороне литературы. Причем здесь мы более жестко ограничимся рассмотрением западноевропейской литературе, поскольку выше уже отмечалось, что в античный период многие литературные явления и процессы не испытали полных стадий развития. В особой мере это относится к тематической литературе.

В сюжетно-изобразительных произведениях мы выделили две основные тенденции — «комическую», связанную с интеграцией героя в общество, 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 Снорри⁴⁵, где антологизируемые произведения имеют сюжетно-образительный 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-образительной 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 мистическому озарению, являющемуся в озарении, обладание которой приписывается поэтам как особой группе и которая стремится воплотить себя в единой энциклопедической форме. Создание такой формы может быть делом одного поэта, если он обладает достаточной ученостью или вдохновенностью, или же поэтической школы, носителей литературной традиции, если культура данного народа достаточно однородна. Можно заметить, что традиционные сказания, легенды и мифы характеризуются тенденцией к сближению, к образованию энциклопедических сводов и циклов, особенно если они созданы в рамках одной и той же метрики, как это обычно и бывает. Подобный процесс предшествовал возникновению гомеровского эпоса; в «Младшей Эдде» разрозненные песни «Старшей Эдды»⁴⁶ организованы в связное прозаическое повествование. Такой же путь прошли библейские сказания; правда, в Индии, где процесс интеграции был менее интенсивным, создание двух главных эпических поэм — «Махабхараты» и «Рамаяны» — растянулось на века. Средневековым примером может служить превращение «Романа о Розе»⁴⁷ под пером второго его автора в энциклопедическую сатиру. В финской «Калевале» процесс объединения песен осуществился за счет ее реконструкции в XIX веке. Однако это вовсе не значит, что «Калевала» как единый эпос является фикцией, напротив, это свидетельствует о способности материала, образующего «Калевалу», поддаться подобной реконструкции. В мифологическом модусе энциклопедическая форма представлена Священным писанием; в других модусах мы также вправе искать энциклопедические формы, которые образуют своеобразные циклы все более проникающихся человеческим содержанием *аналогий* по отношению к мифическому или божественному откровению.

Второй принцип заключается в том, что, несмотря на большое разнообразие эпизодических форм в каждом модусе, мы для любого из них можем отыскать особенно важную эпизодическую форму, из которой, как из первичной клетки, развиваются более сложные энциклопедические формы. В мифологическом модусе этой центральной, или первичной, «клеткой» является изречение оракула, порождающее целый ряд производных форм, таких, как заповедь, притча, афоризм, предсказание. На их основе складывается Священное писание, отдельные части которого могут быть связаны между собой слабо, как в Коране, или, наоборот, могут быть тщательно отредактированы и подогнаны друг к другу, как в Библии. [...]

В эпоху сказаний поэт и его герои стали восприниматься в качестве человеческих существ, а бог удалился на небеса. Основной функцией поэта стало теперь запоминание. Память, как считалось в ранней греческой мифологии, — мать Муз, вдохновляющих поэта, правда, уже не в такой степени, в какой бог вдохновлял оракула, хотя поэты долго еще не хотели отречься от своего

божественного избранничества. У Гомера и у, по всей вероятности, более архаичного в сравнении с ним Гесиода, а также у поэтов европейского Севера⁴⁸ 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 несчастные 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 «*Cursus mundi*»⁴⁹, пытался свести все свои знания в одну бесконечную поэму или поэтическое Евангелие, принадлежат к одной и той же категории. Энциклопедические знания приобретают в таких произведениях сакральный характер — как земная аналогия божественного всезнания.

Эпоха легендарных героев — это по преимуществу эпоха переселений, и ее певцы обычно — странники. Слепой поэт-странник — типичная фигура как в греческой, так и в кельтской литературе: в староанглийской поэзии мотив этого нескончаемого одиночества запечатлен даже в самом языке; в средние века трубадуры и сатирики-ваганты бродили по дорогам Европы; сам Данте был изгнанником. Если же поэт живет на одном месте, тогда странствует его поэзия: народные сказки кочуют по торговым путям; баллады и романсы расходятся с больших ярмарок во все стороны; Мэлори, писавший по-английски, сообщает своим читателям, что пересказывает «французскую книгу»⁵⁰, попавшую ему в руки.

Мотив чудесного странствия неистощим в литературе. Именно этот мотив присутствует в виде образного иносказания в одной из наиболее энциклопедических поэм — в «Комедии» Данте. Поэзия этого модуса является проводником вселенской идеи — как в культуре древнего мира, так и в христианской культуре средневековья.

Типичную эпизодическую тему этого периода точнее всего было бы определить как тему границы сознания, как некое странствие поэтической мысли из одного мира в другой или одновременное осмысление этих двух миров. Стихи об изгнанике, поэма о «Видсиде»⁵¹, или страннике, который может быть менестрелем, отвергнутым влюбленным или бродячим сатириком, обычно подчеркивают контраст между прошлым и настоящим. Эти стихи-видения, действие в которых традиционно приурочено к майскому утру, обычно противопоставляют мечту и действительность. Стихи об откровениях, связанных с божественной или женской красотой, воспевают освобождение личности от буквы Моисеева закона во имя возрождения к «новой жизни». В первых же строках «Ада» отчетливо проступает связь великой энциклопедической поэмы со стихами об изгнаничестве, равно как и с поэтическими «видениями».

Высокий миметический период начинается с усиления консю-

лидации общества вокруг дворов государей и столичных городов; в это время центристские силы в литературе начинают теснить центробежные по своей сути сказания и легенды. Дальние цели рыцарских поисков Святого Грааля или Града божьего сменяются символами единения под знаками королевской власти, нации и национальной веры. Энциклопедические поэмы этого периода — «Королева фей», «Лузиады», «Освобожденный Иерусалим», «Потерянный рай»⁵² — это национальный эпос, сложившийся под воздействием патриотической и религиозной идей. Обращение к политическим реалиям и проблемам в «Потерянном рае» не препятствует пониманию этого произведения как национального эпоса. Вместе с «Путем паломника» оно является своего рода прологом к развитию английской литературы низкого мимесиса, ибо, по сути, выступает как повествование об обычном человеке. Такой тематический эпос существенно отличается от произведений, акцентирующих внимание на самом сюжете, как это имеет место в большинстве эпических произведений героической эпохи, в большинстве исландских саг и кельтских сказаний, а в эпоху Возрождения — в значительной части «Неистового Роланда», хотя филологи той эпохи полагали, что поэма Ариосто поддается и тематической интерпретации.

Центральной эпизодической темой высокого мимесиса является тема путеводной звезды или восторженного внимания, которое, будучи обращено на возлюбленную, друга или божество, очень напоминает почтительный взгляд придворного, обращенный на суверена, или сосредоточенность внимания театральной публики на игре актера. Высокомиметический поэт является прежде всего придворным, советником, проповедником, оратором, церемониймейстером или режиссером; эпоха высокого мимесиса — это время, когда профессиональный театр становится главным видом словесного искусства. У Шекспира законы драматического искусства играют столь важную роль, что его собственная личность как бы растворяется в них, хотя с драматургами откровенно тематической ориентации, подобными Бену Джонсону, дело обстоит иначе. Поэт, тяготеющий к высокому мимесису, как правило, осмысляет свои функции прежде всего с точки зрения их отношения к социальной или божественной власти, ибо для высокого мимесиса эта тема — центральная. Придворный поэт посвящает свои знания и свой талант двору, а свою жизнь — куртуазному служению. Его миссия — служба монарху, а ее апогей — безмерная преданность и любовь к нему, доходящие до самозабвения, — так, созерцая красоту, мы начинаем ощущать свою слиянность с ней. Религиозный поэт придает этим мотивам религиозную окраску, как часто делали английские метафизики, или может заимствовать свои центристские образы из литургии. Иезуитская поэзия XVII века и ее английский аналог у Крэншо обладают уникальной изобразительностью: так, Герберт⁵³ 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 тепенциям в элитарной культуре. Широкое распространение получило представление о том, что *dianoia* в поэзии есть форма, модель, идеал или образец явлений, данных в природе. «Мир природы бронзовый, — говорит Сидни, — только поэты делают его золотым»⁵⁴. Сидни подчеркивает, что «золотой мир» не оторван от природы, но является по своей сути «второй природой», где единичный факт слит с его прообразом, с идеей. Явление, называемое в искусстве и в критике неоклассикой, есть, по нашей терминологии, результат представления, согласно которому *dianoia* в поэзии — это проявление истинных, то есть идеальных, форм природы.

Между низким мимесисом, где литература имеет дело с индивидуализированным обществом, и мифом существует лишь одна точка соприкосновения — конкретность творческого акта. Типичный пример — романтизм, тематическое направление, которое в значительной мере отвергает доставшиеся ему в наследство литературные формы и творит свои собственные, противоположные им. «Гиперион»⁵⁵ и «Гордость и предубеждение» создавались в одно время, но любопытно, что воспринимаются они как нечто противоположное, словно в низком мимесисе различие между сюжетно-изобразительным и тематическим началами глубже, чем в других литературных модусах. В определенной мере так оно и есть, ибо для низкого мимесиса характерно ощущение контраста между субъективным и объективным, между внутренним состоянием и внешними условиями, наконец, между индивидуальным, с одной стороны, и социальным и природным — с другой. В эту эпоху тематический поэт становится тем, кем был литературный герой в эпоху легендарных сказаний, — необычайной личностью, живущей в мире, но своей возвышенностью и насыщенностью превосходящей обычный мир. Он творит свой собственный мир, во многом папоминающий 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 дьяволических образах «романтической муки». Энциклопедическая тенденция этого периода характеризуется склонностью к созданию такого мифологического эпоса, где мифы передавали бы психологическое и субъективное начало души. В данном отношении показательным примером служит «Фауст», особенно его вторая часть, а в английской литературе — пророчества Блейка и мифологические поэмы Китса и Шелли.

Тематический поэт этого периода интересуется собственной личностью, но делает это необязательно из эгоизма, а потому, что сами первоосновы его искусства индивидуальны и непосред-

ственно связаны с его личностью и психологией. Он пользуется биологическими метафорами, противопоставляет живую органическую целостность мертвому механицизму, осмысливает социальные явления в терминах биологического различия между гением и заурядным человеком, и гений для него — плодосное семя среди плевел. Он стоит лицом к лицу с природой как индивидуальность и в отличие от своих предшественников склонен относиться к литературной традиции как к чему-то вторичному по сравнению с его личным опытом. Подобно герою низкомиметической комедии, романтический поэт часто бывает социально агрессивным: творческий гений подрывает всякий авторитет и по своей социальной направленности является революционным. Романтические критики часто рассматривают поэзию как риторику индивидуального величия. Центральной эпизодической темой становится анализ или изображение субъективных психологических состояний; эта тема типична для литературных течений, начало которым положили Руссо и Байрон. Романтическому поэту легче в сравнении с его предшественниками сохранить индивидуальное единство содержания, авторской позиции, внутреннюю связность формы. И все же то, что многие небольшие стихотворения Вордсворта смогли быть ассимилированы в «Прелюдии»⁵⁶ (подобно тому как эпос объединял небольшие песни), представляется весьма значительным техническим новшеством.

Поэты, наследовавшие романтикам, например французские символисты, начали с иронического жеста неприятия торгашеского мира со всем его оглушающим шумом и сиюминутными ценностями. Они отвергли риторику, моральные суждения и все прочие идолы толпы, целиком посвятив себя непосредственной задаче поэта — созданию поэзии. Мы говорили, что иронический писатель не признает никаких соображений, кроме тех, которые принадлежат ему как искусному мастеру. Тематический поэт в ироническую эпоху считает себя в большей степени мастером, нежели гением-творцом или «непризнанным законодателем». Это значит, что он уделяет минимум внимания своей личности и максимум — своему искусству — контраст, лежащий в основе теории поэтической маски Йитса⁵⁷. 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 культуре⁵⁸, а также различные педидактические откровения, которые стоят за такими словами, как «символизм» и «имажизм».

Сравнение этих быстротечных видений с широкой панорамой, открываемой историей («утраченное время»), выступает ведущим мотивом энциклопедической тенденции. У Пруста воспроизведение определенных моментов опыта, разделенных значительными временными интервалами, придает этим моментам вневременной ха-

ракти; в «Поминках по Финнегану»⁵⁹ сама история в целом предстает как одна гигантская антиэпифания. В более мелком, хотя и все еще энциклопедическом масштабе «Бесплодная земля» Элиота и последняя, наиболее глубокая, книга Вирджинии Вулф «Между актами»⁶⁰ обнаруживают общее (удивительно: это единственное, что есть у них общего) ощущение несоответствия между неощутимым течением всей культуры и краткими вспышками значимых ее моментов, раскрывающих ее смысл. И подобно тому как романтический поэт находил возможным выражать свою индивидуальность с помощью упорядоченной формы, так иронический модус получает обоснование в критических теориях об органической мозаичности поэзии. Парадоксальная техника поэзии, являющейся одновременно и энциклопедической и фрагментарной, техника «Бесплодной земли» и «Cantos» Эзры Паунда, будучи прямой противоположностью поэтики Вордсворта, выступает как техническое новаторство, возвещающее о рождении нового модуса.

Элементы такой техники соответствуют общему принципу тематической иронии. Иронический принцип несовпадения между высказыванием и его значением воплощен в доктрине Малларме, согласно которой необходимо избегать прямых высказываний. Практика опущения предикатов и прямого сопоставления образов без выявления их взаимной связи вполне согласуется со стремлением избежать ораторской риторики. [...]

Отмеченный выше возврат иронии к мифу в сюжетно-изобразительном плане совпадает со стремлением иронического художника вернуться к практике оракулов. Эта тенденция нередко обосновывается теориями цикличности истории, помогающими утвердить идею вечного возвращения на круги своя; возникновение таких теорий — типичнейший феномен иронического модуса. Таков Рембо с его «расстройством всех чувств» и стремлением стать новым Прометеем, несущим людям божественный огонь, — стремлением восстановить древнюю мифологическую связь между маниакальным вдохновением и даром пророчества. Таков Рильке, всю жизнь напряженно прислушивавшийся к своим внутренним вещим голосам. Таков Ницше, провозгласивший явление новой божественной силы в человеке, хотя его пророчество представляется несколько двусмысленным, поскольку включает в себя и идею вечного возвращения. Таков Йитс, пророчащий нам скорый конец западного цикла цивилизации и пришествие ему на смену неоклассической эпохи, где Леда и Лебедь займут место богоматери и голубя⁶¹. Таков, наконец, Джойс с его виконианской теорией истории, рассматривающий наше время в качестве несостоявшегося апокалипсиса и пророчащий скорый возврат к эпохе до Тристрама⁶².

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 высокоимитического века в целом презирали «выдумщиков и беззастенчивых лгунов», как назвал их Э. К. у Спенсера⁶³, 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 низкоимитического 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 — несколько 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 высокоимитическим стандартам. Восприятие поэта как своего рода придворного, а поэзии — как служения владыке, культ общения внутри элитарной группы — таковы признаки высокоимитической 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 общество⁶⁴, например, во времена вступления в него Бернарда Шоу было настолько замкнутой группой, что могло бы удовлетворить самого Йитса; а как только фабианский социализм приобрел ха-

рактёр 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 Гюйсманса «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»⁶⁵. В этом модусе творил и Данте, хотя он изображал только такие сверхъестественные существа, которые были признаны христианским вероучением, и никакие другие. Впрочем, для более поздних поэтов, обращающихся к поэтике сказания, для Йитса например, вопрос о том, какие из этих духов «действительно существуют», незначителен. Высокий мимесис по преимуществу выдвигает на первый план квазиплатоновскую философию идеальных форм, подобных любви и красоте в гимнах Спенсера или различным добродетелям в «Королеве фей», а низкий мимесис — главным образом философию генетического и органического единства, как это имеет место у Гёте, во всем находившего единство и способность к развитию. Экзистенциальной проекцией иронии является, пожалуй, сам экзистенциализм; а возвращение иронии к мифу сопровождается не только упомяннутыми 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 поэгами иронических модусов. Такие поэты, как Блейк, Шелли, Гёте и Виктор Гюго, вынуждены были в соответствии с законами избранного ими модуса представлять концепции, лежащие в основе их образного мышления, как самопорождающиеся; поэты же нашего столетия руководствуются иными законами и исходят из иных требований. Однако, если предложенный нами взгляд на связь формы и содержания в поэзии верен, мы можем сказать, что в любом случае перед поэтом будут стоять сходные технические проблемы.

Со времен Аристотеля критика склонна рассматривать литературу как явление по сути своей миметическое, проводя границу между «высокими» формами, включающими трагедию и эпос и рисующими героев из правящего класса, и «низкими» формами, воплощенными в комедии и в сатире и изображающими равных нам героев. Предложенная в этой главе более широкая схема даст, как я надеюсь, плодотворную основу для того, чтобы связать между собой разнообразные и, по видимости, противоречивые высказывания Платона о поэзии. В «Федре» поэзия рассматри-

вается по преимуществу как миф, причем этот диалог образует своего рода комментарий к платоновской концепции мифа; в «Ионе», где на первый план выдвигнута 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, параномасией⁶⁶ — 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 *techné*⁶⁷, иначе говоря, эстетический артефакт: его как критика интересуют главным образом объективные литературные формы, и центральным понятием его учения является катарсис. Катарсис предполагает отстраняющую дистанцию зрителя как по отношению к самому произведению, так и по отношению к его автору. Выражение «эстетическая дистанция» часто употребляется в современной критике, но оно едва ли не тавтологично, ибо там, где есть эстетическое отношение, там имеет место эмоциональная и интеллектуальная отстраненность. Аристотель не разработал принципы катарсиса для таких литературных форм, как комедия и сатира; они остались не разработанными и в дальнейшем.

В тематических видах литературы внешняя связь между автором и читателем оказывается более явной, и поэтому здесь чувства сострадания и страха скорее являются средством возбуждения или сдерживания, нежели очищения. В катарсисе чувства эти очищаются благодаря тому, что они отнесены к определенным объектам; там же, где их возбуждают специально в расчете на ответную реакцию, они лишены подобной соотнесенности и оказываются просто элементами душевного состояния. Мы уже отмечали, что беспредметный страх, страх как состояние души, предшествующее боязни чего-то конкретного, ныне принято обозначать словом *Angst* «тревога», которое далеко не полностью охватывает диапазон чувств, простирающихся от удовольствия в «Il Repenseroso»⁶⁸ до боли в «Цветах зла». К широкой сфере удовольствия относится и категория возвышенного, где суровость, уныние, величественность, меланхолия и даже опасность могут стать источником романтической медитации.

Подобным же образом мы определили сострадание, не направленное на какой-либо конкретный объект, как анимизм в сфере воображения, наделяющий человеческими качествами различные явления природы и включающий в себя понятие прекрасного, которое традиционно соотносится с понятием возвышенного. Понятие «красота» находится в том же отношении ко всему малому, в каком понятие «возвышенное» находится по отношению ко всему великому, и тесно связано с представлением об утонченном и изысканном. [...]

Подобно тому как катарсис является центральной категорией аристотелевской концепции литературы, экстаз и погруженность — центральные понятия концепции Лонгина⁶⁹. Это — процесс отождествления, в который оказываются вовлечены читатель, произведение и — в идеале — сам поэт. Мы сказали «читатель», ибо концепция Лонгина касается главным образом тематического и индивидуализированного читательского восприятия, она в большей степени применима к лирике, подобно тому как концепция Аристотеля — к драме. Впрочем, обычные категории не всегда оказываются вполне пригодными. В «Гамлете», как показал Т. С. Элиот, сила эмоций героя не соответствует объектам, на которые она направлена; из этого верного замечания следует сделать вывод, что «Гамлет» должен рассматриваться скорее как трагедия, в основе которой лежит Angst, или меланхолия, как душевное состояние, взятое само по себе, нежели как аристотелевское подражание действию. С другой стороны, недостаток эмоциональной сопричастности, вызываемой «Люсидасом», рассматривался многими, включая Джонсона, как изъян элегии, однако вернее то, что «Люсидас», как и «Самсон-борец»⁷⁰, должен прочитываться в категориях катарсиса, умиротворяющего страсть.

зывает личностью «самость» (das Selbst), т. е. высшую полноту человеческого существа. — 220

¹¹ «Самость» автора и его сознание тут как бы ничего не знают друг о друге и действуют автономно. Однако это имеет место только у рядового человека, который из страха перед мощным голосом своей сокровенной природы силится подавить ее в себе, расплачиваясь за это психическими комплексами. Гений позволяет своей «самости», или, что для Юнга то же самое, своей подлинной личности, «прорасти» сквозь маску личности наносной. «Невроз есть защита, выставленная против объективной внутренней деятельности души, т. е. довольно-таки дорого оплаченная попытка заглушить в себе внутренние голоса с их диктатом... За всяким невротическим извращением кроется призвание, которому человек изменил, его судьба, становление его личности, осуществление врожденной индивидуальной воли. Человек без amor fati (преданности своему року (лат.). — В. Б.) есть невротик; он упускает самого себя...» (Jung C. G. Gesamelte Werke. Bd. 17. S. 207—208). — 221

¹² Ницшевы отшельник говорит: «Вокруг меня всегда на одного человека больше, чем нужно... Ведь всегда один на один — это получается в конце концов два!» (Nietzsche F. Werke. In 6 Bänden. München; Wien, 1980. Bd. 3. S. 320). — 222

¹³ «В состоянии возникновения» (лат.). — 227

¹⁴ Выражение из платоновского диалога «Ион», где собеседники замечают, что одержимые божественным вдохновением рапсоды «совсем не в своем рас-судке» (535 d). — 227

¹⁵ «Понижение умственного уровня» (фр.). — 227

¹⁶ Образами коллективного бессознательного Юнг называет универсальные архетипы, присущие национальной, расовой и, наконец, всечеловеческой психике. В силу своей наиндивидуальной природы архетипы не выявляются самонаблюдением и идентифицируются лишь задним числом из наблюдения повторяющихся символических структур. — 229

Нортроп Герман Фрай *

(род. в 1912 г.)

Н. Фрай — канадский литературовед; окончил университет в Торонто (1933), где с 1939 г. преподает английскую литературу; в 1940 г. защитил в Оксфорде докторскую диссертацию; профессор (с 1948 г.), почетный доктор ряда университетов Канады, Великобритании и США.

Фрай начал исследовательскую деятельность в русле историко-биографического метода («Пугающая симметрия. Исследование творчества Уильяма Блейка», 1947). Однако изучение художественной неповторимости поэтического мира У. Блейка привело Фрая к неожиданному результату: творческая индивидуальность любого писателя в значительной мере реализуется в процессе обработки и осмысления наследуемых сюжетов, литературных форм и приемов. Сходства, взаимосвязи и переключки, обнаруживаемые между произведениями одного вида или жанра в творчестве различных художников, столь многочисленны и существенны, что они выявляют определенные устойчивые системы признаков. Основные разновидности этих систем Фрай назвал «литературными матрицами», или «архетипами». Стремление дать анализ этих архетипов в плане их исторического развития, с учетом их эстетической семантики обусловило содержание наиболее известной, программно-методологической работы ученого — «Анатомия критики» (1957), благодаря которой Фрай стал одним из наиболее влиятельных современных теоретиков и историков литературы.

Последовательная разработка ряда концептуальных категорий («литературный миф» как проявление органической потребности людей «очеловечивать» бытие, «архетип» как структурный инвариант в литературе и др.) нашла отражение в монографиях Фрая 60—70-х годов: «Фабулы тождества: Исследования

Комментарии составлены В. Т. Олейником.

поэтической мифологии» (1963), «Упрямая структура. Очерки о критике и обществе» (1970), «Светское писание: Исследование структуры сказаний» (1976). Фраю также принадлежат монографические исследования творчества У. Шекспира, Д. Мильтона, Т. С. Элиота, поэзии английских романтиков.

АНАТОМИЯ КРИТИКИ

Перевод выполнен по изд.: Frye N. *Anatomy of Criticism*. Princeton, 1967. Сверен В. М. Толмачевым. На русском языке публикуется впервые (с некоторыми сокращениями).

¹ См.: Аристотель. Поэтика, 1448 а. — 232

² К середине XVI в. в протестантизме выделилось два основных направления: «радикальное», или «низкое», проповедовавшее полный отказ от иерархической системы церковной организации, и «высокое», представители которого предлагали различные компромиссные формы упрощения института церкви. Борьба этих направлений была особо показательна для национальной церкви Англии (англиканство) с 60-х годов XVI в. вплоть до начала английской буржуазной революции. — 233

³ Имеется в виду концепция, согласно которой литература и искусство отражают прежде всего борьбу двух типов мировосприятия — «дионисийского» (буйного, неистового, экстатического) и «аполлоновского» (созерцательного и рационального). — 235

⁴ Имеется в виду религиозная поэма, приписываемая англосаксонскому поэту Кюневульф (VIII — начало IX в.). — 235

⁵ Имеется в виду баллада Ч. Кингсли «Пески устья Ди» (1849) из его поэтического сборника «Стихотворения» (1872). — 235

⁶ *Андромеда* — дочь царя Кефея и красавицы Кассиопей, оскорбившей морских нимф. Для искупления вины своей матери Андромеда согласно предсказанию оракула была прикована к прибрежной скале и отдана на растерзание морскому чудовищу. В ряде вариантов этой древнегреческой легенды встречается мотив пены — символ безжалостности морской стихии. — 235

⁷ *Беовульф* — герой одноименного англосаксонского эпоса, записанного в конце X в. Раны, нанесенные старому Беовульфту поверженным драконом, были смертельными.

...предательство, приведшее к смерти Роланда... — Имеется в виду французский героический эпос «Песнь о Роланде». Согласно сюжету этого произведения французский посол Ганелон, находясь при дворе сарацинского короля Марсилля, уговорил его атаковать малочисленный арьергард армии Карла Великого. Во главе арьергарда стоял Роланд. — 236

⁸ *Hybris* (гр.) «заносчивость, наглость, оскорбление». См.: Аристотель. Большая этика, 1149 б 23.

Namartia (гр.) «ошибка». См.: Аристотель. Поэтика, 1453 а 7. Ошибка, по Аристотелю, — дурной поступок, совершенный не с дурными намерениями, а по неведению. Так, Эдип не знал, что убивает собственного отца. — 236

⁹ Имеется в виду поэма А. Теннисона — одно из произведений цикла «Корольские идииллы» (1859). — 236

¹⁰ *Маб* — фея в уэльском и английском фольклоре. В легендах XV в. называлась «королевой фей», уступив впоследствии этот титул Титании. Считалась владычицей сна и грез. — 237

¹¹ *Корделия* — младшая дочь короля из трагедии Шекспира «Король Лир» (1605). — 237

¹² «Зерцало для правителей» — антология, составленная Д. Феррерсом, У. Болдуином, Д. Скелтоном и другими английскими литераторами-протестантами (1554—1555). Состоит из 19 вымышленных монологов-исповедей знаменитых исторических деятелей, познавших величие и немилость судьбы. — 237

¹³ *Ева* Сен-Клер — персонаж романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852); *Нелли* — героиня романа «Лавка древностей» (1840) Ч. Диккенса. — 237

¹⁴ *Кларисса Гарлоу* — героиня романа С. Ричардсона «Кларисса, или Ис-

- тория юной девушки» (1747—1748); *Тэсс* — героиня романа Т. Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891); *Дэйзи Миллер* — героиня одноименной повести (1879) американского писателя Г. Джеймса. — 238
- ¹⁵ Имеется в виду «Дневник для Стеллы» (1710—1713) Д. Свифта — сборник писем к Эстер Джонсон; впервые опубликован в 1766 г. — 238
- ¹⁶ *Хатклиф* — персонаж романа Э. Бронте «Грозовой перевал» (1847); *Саймон Легри* — персонаж романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома». — 238
- ¹⁷ «*Лорд Джим*» (1900) — роман английского писателя Д. Конрада.
- ¹⁸ «*Пьер*, или Двусмысленности» (1852) — роман американского писателя Г. Мелвилла.
- ¹⁹ «*Бранд*» (1866) — драматическая поэма Г. Ибсена. — 238
- ¹⁸ *Miles gloriosus* (лат.) «хвастливый воин» — персонаж комедий Менандра и Теренция. — 238
- ¹⁹ *Тамерлан* — герой трагедии К. Марло «Тамерлан Великий» (1588). — 238
- ²⁰ Имеется в виду жанр драматического монолога-исповеди, разработанный английским поэтом Р. Браунингом (1812—1889). — 239
- ²¹ *Сергей* — герой комедии Б. Шоу «Оружие и человек» (1894).
- ²² «*Удалой молодец*» — имеется в виду Кристофер Мехоун, герой пьесы Д. М. Синга (1871—1909) «Удалой молодец — гордость Запада» (1907). — 239
- ²³ *Куртц* — персонаж повести Д. Конрада «Сердце тьмы» (1902). — 239
- ²⁴ См.: Аристотель. Большая этика, 1193 а 30. — 239
- ²⁵ Известно, что Колридж очень высоко ценил Дефо как мастера иронии, считая, что в этой области он превосходит Свифта. В данном случае имеются в виду полемические памфлеты Дефо, в которых автор, вроде бы соглашаясь с взглядами своих противников, развивал их идеи, доводя до абсурда. Он добивался иронического эффекта, в том числе и с помощью специфической пунктуации. — 240
- ²⁵ *Эстер Принн* — героиня романа «Алая буква» (1850) Н. Готорна; *Билли Бад* — герой повести Г. Мелвилла «Билли Бад — марсовый матрос», опубликованной посмертно в 1924 г. — 240
- ²⁶ *Иов* — ветхозаветный персонаж; его имя стало символом незаслуженного страдания и христианского смирения. — 240
- ²⁷ *Шем* (он же Джерри, Долф и Клюгг) — персонаж романа Д. Джойса «Поминки по Финнегану» (1939). — 241
- ²⁸ *Древняя аттическая комедия* — разновидность древнегреческой комедии, сложившаяся в Афинах в V в. до н. э. Расцвета достигла в творчестве Аристофана, Гермиппа, Евполида, Кратина. Характерной чертой древней комедии, отличающей ее от среднеаттической комедии и новоаттической драмы, является ее публицистичность — непосредственное изображение злободневных общественно-политических явлений, проблем и конкретных людей. Строилась на чередовании хоровых и речевых партий. Ю. Ц. Скалигер и другие критики Возрождения указывали на комедию аристофановского типа как на прототип римской сатиры. Старая комедия противопоставлялась новой — произведениям Менандра, Плавта, Теренция. — 242
- ²⁹ *Памела* — героиня романа С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740). — 243
- ³⁰ *Сэмюэль Смайлл* (1812—1904) — шотландский писатель и журналист; пропагандировал индивидуальный личный успех, достигаемый с помощью неустанного труда, бережливости, целеустремленности, был популярен у массового английского читателя.
- Горацио Элджер* (1834—1899) — популярный американский писатель, автор многочисленных романов, живописующих «Америку равных возможностей» и блестящие карьеры удачливых бедняков. — 243
- ³¹ *Вольпоне* — персонаж комедии Б. Джонсона «Вольпоне, или Лис» (1605); *Шейлок* — персонаж из комедии У. Шекспира «Венецианский купец» (1596). — 243
- ³² ...как это имеет место с поэтом Цинной... — Подразумевается сцена убийства разъяренной римской толпой поэта Цинны в трагедии У. Шекспира «Юлий Цезарь» (1599). — 244
- ³³ *Клифен* — объект нападок в комедиях Аристофана, где он представлен сладострастным женоподобным афинянином.

Клеоним (ум. в 422 г. до н. э.) — афинский общественный деятель; в комедиях Аристофана изображен как толстяк, обжора и трус, бросивший в бою свой щит. — 244

³⁴ Гилберт — псевдоним У. Швенка (1836—1911) — английского драматурга, автора либретто для оперетт композитора А. Салливена (1842—1900). «Микадо» (1885) — оперетта Салливена и Гилберта по мотивам истории средневековой Японии. — 244

³⁵ «Те засохшие листья» (1925) — роман английского писателя О. Хаксли. — 246

³⁶ «Небо — станция назначения» (1934) — роман американского писателя Т. Уайлдера.

«Из первых рук» (1944) — роман английского писателя Д. Кэрри. — 246

³⁷ «Похищение Прозерпины» — мифологическая поэма латинского поэта Клавдия Клавдиана (IV—V вв.).

«Рассказ юриста» — новелла из «Кентерберийских рассказов» (1387) Д. Чосера.

«Много шума из ничего» (1598) — комедия У. Шекспира.

«Гордость и предубеждение» (1813) — роман английской писательницы Д. Остин.

«Американская трагедия» (1925) — роман Т. Драйзера. — 246

³⁸ Имеются в виду фантомы и призраки из цикла «таинственных» повестей и рассказов американского писателя Г. Джеймса — сборники «Две магические силы» (1898), «Алтарь мертвых» (1909) и др. — 248

³⁹ «Антоний и Клеопатра» (1606) — трагедия У. Шекспира. — 248

⁴⁰ Менандр (ок. 342—291 до н. э.) — афинский драматург, один из создателей новой аттической комедии. «Ион» — трагедия древнегреческого драматурга Еврипида (V в. до н. э.). Персей — герой греческой мифологии: сын Зевса и Данаи, убийца Медузы Горгоны, спаситель Андромеды. Моисей — ветхозаветный персонаж, возглавивший исход из Египта. Н. Фрай объединяет упомянутые произведения на основе мотива таинственного рождения героев, которые либо не знают, кто их родители, либо ошибочно считают себя детьми чужих людей. — 249

⁴¹ ..в «Одиссее» он называет себя лишь один раз — в первой строке поэмы. — Имеется в виду прямое обращение к Музе от своего собственного имени, использованное Гомером в зачине «Одиссеи»: «Муза, скажи мне...» — 249

⁴² «История Тома Джонса, найденный» (1749) — роман Г. Филдинга.

⁴³ «Здравый смысл и чувствительность» (1811) — роман Д. Остин. — 250

⁴⁴ «Хижина дяди Тома» (1852) — роман Г. Бичер-Стоу. «Гроздь гнева» (1940) — роман Д. Стейнбека. — 250

⁴⁵ «Путь паломника» (1684) — произведение английского писателя Д. Бэньяна. — 251

⁴⁶ ..подобные сочинениям Овидия и Снорри... — Имеются в виду «Метаморфозы» (начало I в.) Овидия и «Младшая Эдда» — книга исландского поэта и историка XIII в. Снорри Стурлусона, представляющая собой прозаический пересказ-компиляцию фольклорных произведений космогонического, мифологического и исторического содержания. — 252

⁴⁷ «Старшая Эдда» — условное название собрания скандинавских песен о богах и героях, сохранившегося в исландской рукописи, которая датируется второй половиной XIII в. — 253

⁴⁸ «Роман о Розе» (ок. 1230) — французская средневековая аллегорическая поэма, принадлежащая Гильому де Лоррису (4058 строк). Через несколько десятилетий после ее создания Жан де Мен дополнил поэму, приписав 18 000 строк. — 253

⁴⁹ ..у поэтов европейского Севера... — Имеются в виду авторы и исполнители германских героических песен в эпоху великого переселения народов и начальных стадий формирования государственности на территории Европы в средние века. — 254

⁵⁰ Джон Гауэр (1330—1408) — средневековый английский поэт, сочинявший на латинском, французском и английском языках, друг Д. Чосера. Имеется в виду его религиозно-дидактическая поэма «Зерцало размышляющего, или Зерцало человека».

«*Cursor mundi*» («Глашатай мира») — анонимная поэма на одном из северных диалектов среднеанглийского языка (начало XIV в.). В ней в стихотворной форме пересказывается содержание Библии. Пользовалась значительной популярностью вплоть до эпохи Возрождения. — 254

⁵⁰ Томас Мэлори (ок. 1400—1471) — автор прозаического пересказа артуровских легенд («Смерть Артура»), впервые опубликованного в 1485 г. — 254

⁵¹ «*Видсид*» — древнеанглийская поэма. Описываемые в ней события относятся к VII в. Герой-рассказчик менестрель Видсид повествует о своих странствиях и о правителях, которым ему довелось служить. — 254

⁵² «*Королева фей*» (1589—1596) — крупнейшее произведение английского поэта эпохи Возрождения Э. Спенсера (1552—1599), где объединены мотивы античной, средневековой и ренессансной поэзии.

«*Лузиады*» (1572) — эпическая поэма португальского поэта Луиса де Камозаса (1524—1580).

«*Освобожденный Иерусалим*» (1581) — поэма Т. Тассо, ориентированная на античные («Илиада»), ренессансные (Ариосто) и христианские литературные образцы.

«*Потерянный рай*» (1667) — эпическая поэма Д. Мильтона, в которой синтезированы библейские и античные мотивы. — 255

⁵³ Джордж Герберт (1593—1633) — религиозный английский поэт, принадлежавший к «метафизической» школе. Имеется в виду его сборник «Храм» (1631), в котором последовательно — от ступеней лестницы до алтаря — описываются детали церковной архитектуры и убранства. Отдельные стихотворения даже своей формой графически воспроизводят соответствующие им предметы. — 255

⁵⁴ Сидни Ф. Защита поэзии // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 137. — 256

⁵⁵ «*Гиперион*» — незаконченная поэма английского романтика Д. Китса, получившая высокую оценку Байрона. — 256

⁵⁶ «*Прелюдия*» (1850) — большая поэма английского романтика У. Вордсворта, над которой он работал почти полвека; в ней изображается процесс духовного развития поэта. — 257

⁵⁷ ...в основе теории поэтической маски Йитса. — В своих работах, освещавших проблемы искусства, У. Йитс выдвинул концепцию, согласно которой лирический герой в поэзии не выступает отражением личности автора, а как раз напротив, выражает несбывшиеся мечты и желания автора. В этой связи Йитс неоднократно употреблял термин «маска» в качестве понятия, тождественного лирическому герою. — 257

⁵⁸ *Augenblick* (нем.) «миг, мгновение». Имеется в виду развитие в современной немецкой литературе гётевского мотива-образа «остановленного мгновения» («Фауст») как подлинного выражения полноты бытия и стремления к совершенству. — 257

⁵⁹ «*Поминок по Финнегану*» (1939) — роман Д. Джойса. — 258

⁶⁰ «*Бесплодная земля*» (1922) — поэма Т. С. Элиота.

«*Между актами*» (1941) — роман В. Вулф. — 258

⁶¹ *Лебедь и Леда* — персонажи древнегреческой мифологии; *богоматерь и голубь* — образы христианской мифологии. — 258

⁶² *Виконианская теория истории* — Д. Б. Вико (1668—1744), итальянский философ и юрист, выдвинул циклическую концепцию истории цивилизаций, которые якобы в своем развитии от формирования до гибели последовательно проходят теократическую, аристократическую и последнюю — демократическую — фазы.

Тристрам — герой кельтских легенд и сказаний. Имеется в виду эпоха распада родоплеменных отношений. — 258

⁶³ «Э. К.» — инициалы вымышленного издателя и комментатора эклог Э. Спенсера «Пастуший календарь» (1579). Благодаря приему автокомментирования Спенсер подчеркнул наиболее сложные и актуальные проблемы английской Реформации, поднятые в его произведении. — 259

⁶⁴ *Фабианское общество* — английский социалистический кружок, организованный в 1884 г. Его участники проповедовали «естественное развитие» социалистических отношений и отвергали необходимость классовой борьбы. — 259

- ⁶⁵ «Буря» (1611) — драма У. Шекспира.
 «Комус» (1634) — драматическое произведение Д. Мильтона в жанре «ма-
 ски» — 261
⁶⁶ Парономасия (гр.) — стилистическая фигура, обусловленная обыгрыва-
 нием созвучных, но различных по значению слов. — 262
⁶⁷ *Techné* (гр.) «искусство, мастерство». — 262
⁶⁸ «*Il Penseroso*» («Задумчивый») (1635) — стихотворение Д. Мильто-
 на. — 262
⁶⁹ Лонгин — позднеантичный ритор, философ-неоплатоник (III в. н. э).
 Имеется в виду эстетический и литературно-критический трактат «О возвышен-
 ном». Многие современные исследователи, однако, относят данное сочинение к
 I в н. э. и поэтому отвергают авторство Лонгина. — 263
⁷⁰ «Люсидас» (1637) — элегия Д. Мильтона
 «Самсон-борец» (1671) — трагедия Д. Мильтона, иногда определяемая в
 критике как драматическая поэма. — 263

Мартин Хайдеггер *

(1889—1976)

Мартин Хайдеггер изучал философию в университете Фрейбурга, в 1913 г. защитил диссертацию («Учение о суждении в психолизме»). В 1922—1928 гг. был профессором в Марбургском, с 1929 г. во Фрейбургском университете. Хайдеггер примкнул к феноменологической школе Э. Гуссерля, но придал ей новый, неожиданный поворот. В 1927 г. выходит из печати главное философское произведение Хайдеггера — «Бытие и время». За ним последовал ряд отдельных исследований и статей, часть которых собрана в книгах «Неторные тропы» (1950), «Доклады и статьи» (1954), «На пути к языку» (1959), «Вехи на пути» (1967), «Пояснения к поэзии Гёльдерлина» (1944) и др. Издано много лекционных курсов Хайдеггера.

При значительной эволюции, которую претерпели взгляды Хайдеггера после создания «Бытия и времени», важной проблемой его философии оставался вопрос о сущности бытия. Эта проблема главенствует и в созданной в середине 30-х годов работе об «Источке художественного творения». Обращение Хайдеггера к искусству, как и обращение к истории, поразило в свое время знавших его людей ни то, ни другое не было характерно для феноменологии. В своей работе Хайдеггер показал, однако, что искусство является существенным способом раскрытия, обнаружения, осмысления бытия в его истории; вместе с тем в самом искусстве царит поэтическое, творческое начало. Таким образом, в центре внимания Хайдеггера оказывается поэтическое слово, позволяющее выразить-ся бытию в истории.

ИСТОК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЕНИЯ

Первая редакция публикуемой статьи послужила основой для доклада, прочитанного в ноябре 1935 г. в Искусствоведческом обществе во Фрейбурге-ин-Брейсгау.

Перевод работы «Исток художественного творения» сделан по изд.: Heidegger M. Holzwege. Frankfurt a. M., 1950. S. 7—68; Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes/Mit einer Einführung von H.-G. Gadamer. Stuttgart, 1967. На русском языке публикуется впервые.

Переводчик выражает особую благодарность В. В. Библихину, внимательнейшим образом просмотревшему перевод (выполненный первоначально в 1967 г.), свершившему его и сделавшему ряд крайне существенных замечаний.

¹ ...по кругу... — Имеется в виду герменевтический круг истолкования, сфор-

* Комментарии составлены А. В. Михайловым.