

О.Н. ТУРЫШЕВА

# **Теория и методология зарубежного литературоведения**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Допущено Учебно-методическим объединением  
по классическому университетскому образованию для студентов  
высших учебных заведений в качестве учебного пособия  
по направлению подготовки 032700 — «Филология»*

Москва  
Издательство «ФЛИНТА»  
Издательство «Наука»  
2012

УДК 82/821.0(075.8)  
ББК 83.3(4)я73  
Т89

Учебное пособие написано в рамках реализации ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» при поддержке гранта Министерства образования и науки Российской Федерации № НК-643П-50.

### **Турышева О.Н.**

Т89 Теория и методология зарубежного литературоведения : учеб. пособие / О.Н. Турышева. — М. : Флинта : Наука, 2012. — 160 с.

ISBN 978-5-9765-1232-0 (Флинта)

ISBN 978-5-02-037706-6 (Наука)

Данное учебное пособие представляет собой опыт систематизированного описания путей развития западного литературоведения в XIX—XX вв. История западной критики рассматривается в нем как история сложного диалогического взаимодействия четырех научных парадигм: поэтики, герменевтики, феноменологии и социологии. Каждая научная парадигма представлена в пособии как совокупность школ и концепций, опирающихся на принципиально солидарную теорию текста и практикующих в той или иной степени солидарную методологию работы с художественными феноменами.

Для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов вузов.

УДК 82/821.0(075.8)  
ББК 83.3(4)я73

ISBN 978-5-9765-1232-0 (ФЛИНТА)  
ISBN 978-5-02-037706-6 (Наука)

© Турышева О.Н., 2012  
© Издательство «ФЛИНТА», 2012

## Введение

К важнейшим проблемам литературоведческого знания относится методологическая проблема. Литературоведение, как известно, не обладает универсальным методологическим инструментарием. Любой исследователь литературы знает, что единственного, безупречно «правильного», универсально приложимого ко всем литературным явлениям подхода не существует: литературоведение представляет собой не монолитную науку, а сложную совокупность разных форм знания о литературе, каждая из которых отличается, по слову С.Н. Зенкина, своей «фирменной» теорией текста и своей «фирменной» методологией.

В то же время литературоведение вовсе не является простой совокупностью разных концепций и школ. По выражению А. Компаньона, оно представляет собой «поле полемик», поле диалога между отдельными направлениями критического знания, взаимоотношения между которыми и образуют историю литературной науки.

*Предметом* предлагаемого учебного пособия и является история зарубежного литературоведения, понимаемая как история сложного взаимодействия разных научных парадигм. *Научная парадигма* в области литературоведения может быть описана как совокупность школ, опирающихся на принципиально солидарную теорию текста и практикующих в той или иной степени солидарную методологию работы с художественными феноменами. Материал учебного пособия организован по принципу выделения в развитии западного литературоведения четырех научных парадигм: герменевтики, поэтики, феноменологии и социологии.

При этом развитие литературной науки не связывается с процессом последовательной смены парадигм (подобно тому, как была описана универсальная схема развития науки в труде Т. Куна «Структура научных революций»). Развитие литературной науки осуществляется посредством очень сложных диалогических взаимоотношений между парадигмами, образующими ее систему. Научные парадигмы в литературоведении не просто сменяют друг друга, а сосуществуют, нередко

проникая друг в друга, периодически возрождаясь в новой форме и образуя сложные синтетические формы знания.

Структура учебного пособия предполагает акцентирование аспекта диалога между литературоведческими парадигмами. Такой принцип подачи материала, во-первых, позволит сформировать представление о зарубежной критике как динамическом интеллектуальном пространстве, а не простой совокупности разноликих теорий и методов, а во-вторых, поможет осуществлению самой трудной, пожалуй, задачи филологического образования — развития у студентов рефлексии теоретического и методологического плана. Методическая установка на формирование у студентов-филологов навыка самостоятельного и творческого использования литературоведческих технологий в собственной научной работе (а не только на информирование их относительно содержания тех или иных литературоведческих концепций) и определяет замысел пособия.

Приведем краткую характеристику научных парадигм, сложившихся в рамках зарубежного литературоведения, с точки зрения специфики их теоретической и методологической базы.

**Поэтика.** Данная парадигма, как известно, сложилась в античности и, пережив на рубеже XVIII—XIX вв. «жестокий кризис», неоднократно возрождалась в рамках литературной науки XX в.: в деятельности англо-американской «новой критики», русской формальной школы, немецкой «морфологической школы», французского структурализма<sup>1</sup>.

*Общая для поэтики теория текста* рассматривает художественное произведение как замкнутый эстетический объект, существующий отдельно от автора и читателя. Предметом научного интереса в рамках данной парадигмы, таким образом, является художественная конструкция произведения. «Сам смысл — как таковой — не является специфическим предметом поэтики; ее интересуют те средства, с помощью которых он воплощается, а затем сообщается аудитории»<sup>2</sup>.

*Общая для поэтики методологическая установка* ориентирует исследование на выявление структуры художественного целого и системы средств художественной выразительности, благодаря которым и создается тот или иной художественный эффект.

---

<sup>1</sup> Косиков Г.К. Герменевтика и поэтика // Вопросы литературы. 1993. Вып. 2. С. 38.

<sup>2</sup> Там же, с. 38.

В рамках изучения данной критической парадигмы пособие знакомит с англо-американской новой критикой и французским структурализмом.

**Герменевтика.** Эта парадигма также сложилась в эпоху античности и на протяжении длительного времени существовала в форме практики толкования античной литературы и в форме библейской экзегетики, а в рамках литературоведения XIX—XX вв. обрела самые разные теоретические и методологические варианты. Объединяющим признаком школ герменевтической парадигмы является скорее *методологический критерий*: это установка на толкование, интерпретацию, выявление скрытого, глубинного смысла художественного произведения. Однако *теоретическое понимание самого объекта толкования* в рамках герменевтической парадигмы *менялось*. С момента возникновения герменевтики как науки толкования художественное произведение рассматривалось как объективная данность, содержащая в себе самой помимо явного смысла смысл скрытый, нуждающийся в дешифровке. Именно такое представление о произведении характерно для создателей романтической герменевтики — немецких философов Ф. Шлейермахера и В. Дильтея, а также для французского критика, основателя так называемой биографической школы О. Сент-Бева. Впоследствии герменевтика была обогащена психоаналитическими, юнгианскими, мифокритическими методиками интерпретации произведения, каждая из которых составила отдельную школу внутри герменевтической парадигмы, притом что исходила из классического представления о произведении как объективной смысловой данности.

Отдельные герменевтические концепции были предложены М. Хайдеггером и Г.-Г. Гадамером — создателями онтологической герменевтики. Причем деятельность последних ознаменовала кризис герменевтического подхода: по выражению А. Компаньона, Хайдеггер «превратил герменевтику в химеру», обосновав относительность процедуры толкования и выразив сомнение в самой возможности адекватной интерпретации смысла художественного произведения. Этот комплекс идей был развит впоследствии его учеником Г.-Г. Гадамером, в трудах которого рождается новое герменевтическое представление о произведении как объекте толкования. Гадамер рассматривает произведение не как обладающее стабильным сокровенным смыслом, раз и навсегда заложенным в него автором, а как феномен, смысл которого оформляется только в процессе его прочтения.

Новый вариант герменевтического подхода — постструктурализм — как раз и актуализирует идею о том, что текст как смысловая данность не существует, и говорить можно только *о процессе* образования смыслов (как в деятельности автора, так и в деятельности читателя). Под влиянием французского постструктурализма сложились новые герменевтические варианты, как-то: феминистский критицизм, американский деконструктивизм. Однако распространившаяся в рамках интертекстуальной и деконструктивистской методологии практика «гиперинтерпретации» (У. Эко) ознаменовала новый кризис герменевтики, на почве которого в рамках «новой герменевтики» Э. Хирша, например, был провозглашен возврат к классической герменевтической процедуре реконструкции авторского замысла.

**Феноменология.** Данная парадигма складывается в зарубежном литературоведении под влиянием концепции немецкого философа Эдмунда Гуссерля об интенциональности человеческого сознания. *Общая для феноменологических школ* теория рассматривает произведение искусства как феномен сознания, т.е. как объект, смысловое содержание которому придает сознание. *Общая для литературоведческой феноменологии методологическая установка* ориентирует исследование на выявление опыта работы сознания, творящего или воспринимающего эстетический объект.

Хотя феноменологическое литературоведение оформляется в первые десятилетия XX в., свое системное развитие оно получает в качестве реакции на герменевтическую теорию текста как носителя объективного смысла. Будучи «необходимо герменевтичной», по выражению Р. Ингардена, феноменология обогащает герменевтическую парадигму особой методологической призмой.

В рамках литературоведческой феноменологии выделяется несколько критических ветвей. Во-первых, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен авторского сознания (Женевская школа критики сознания, теория воображения Ж.-П. Сартра, экзистенциальный психоанализ авторского самосознания в критике Ж.-П. Сартра). Во-вторых, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен читательского сознания (рецептивная критика в США, школа критиков Буффало). В-третьих, это совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен диалога сознаний автора и читателя (теория художественной коммуникации Ж.-П. Сартра, кон-

цепция чтения Романа Ингардена). Наконец, выделяется совокупность концепций, в рамках которых произведение рассматривается как феномен диалога читательского сознания с текстом (теория коммуникативного сотрудничества У. Эко, немецкая рецептивная теория).

При этом внутри данной парадигмы возникают явления синтеза разнопарадигмальных подходов. Так, в рамках рецептивной эстетики происходит слияние феноменологического подхода с поэтологическим и культурно-историческим, так как предметом анализа оказывается читательская направленность художественного произведения как совокупность определенных приемов, образующих «стратегию текста». Причем взаимоотношения читателя с текстом рассматриваются также и с учетом исторической перспективы: например, Ханс-Роберт Яусс исследует то, чем специфична художественная рецепция на разных этапах развития культуры, то, как является художественное произведение новым поколениям читателей.

Другой синтетический вариант, сложившийся на почве «вакцинации» герменевтики феноменологической прививкой, — это феноменологическая герменевтика Поля Рикера, в рамках которой совокупность правил понимания была направлена не на якобы скрытый в тексте объективный смысл, а на разные формы «повествовательной деятельности» (писательство, рассказывание, чтение), которые в свою очередь рассматриваются как акты самоинтерпретации субъекта.

**Социология.** Формирование данной парадигмы приходится на начало XIX в. и связано с реакцией литературоведения на кризис классической поэтики и романтической герменевтики. *Общая для социологии литературы теория* рассматривает художественное произведение как продукт, детерминированный совокупностью социальных, культурных, экономических и исторических факторов, и, с другой стороны, как фактор формирования общественного сознания. Именно на выявление системы такого рода детерминант, определяющих особенности индивидуального творчества, литературного процесса, а также особенности восприятия литературного произведения, нацелена *методология социологической парадигмы*.

В критике XIX в. социологическая линия представлена культурно-исторической школой Ипполита Тэна, а также марксистским подходом к литературе (П. Лафарг, Ф. Меринг); в критике XX в. — целым рядом неомарксистских школ, среди которых наибольшего интереса заслуживают

Франкфуртская школа Т. Адорно и М. Хоркхаймера, критическая деятельность В. Беньямина и Г. Лукача. В литературоведении последних десятилетий наблюдается выраженный «социологический поворот», новая актуализация социологической парадигмы. Причина — крайности постструктуралистской теории, порожденные «непризнанием здравого смысла как достаточного основания рефлексии о литературе» (по выражению А. Компаньона), которые обусловили кризис постструктуралистской герменевтики и возврат к конкретным исследованиям. Данная тенденция представлена в пособии на материале американского нового историзма и методики социоанализа литературы французского исследователя Поля Бурдьё.

Все вышесказанное относительно парадигм литературоведческого знания обобщим в следующей таблице.

<b>Парадигмы</b>	<b>Общая теория художественного произведения</b>	<b>Общая методологическая установка</b>	<b>Школы и персоналии</b>
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
Поэтика	Художественное произведение — замкнутый эстетический объект, конструктивное целое, созданное с целью передачи определенного сообщения, существующее отдельно от автора и читателя	Выявление конструкции художественного произведения, его структуры, системы средств для передачи сообщения	<ul style="list-style-type: none"> <li>● аристотелевская (классическая)</li> <li>● англо-американская новая критика</li> <li>● русская формальная школа</li> <li>● французский структурализм</li> <li>● немецкая морфологическая школа</li> </ul>
Герменевтика	Художественное произведение — носитель неочевидного глубинного смысла (реально, объективно скрытого в нем или потенциально возможного — в зависимости от той трактовки характера неявного смысла произведения, которая предпринимается в рамках той или иной школы)	Интерпретация глубинного смысла художественного произведения	<ul style="list-style-type: none"> <li>● классическая герменевтика</li> <li>● библейская герменевтика (экзегетика)</li> <li>● французская романтическая герменевтика (биографическая школа О. Сент-Бева)</li> <li>● немецкая романтическая герменевтика (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей)</li> <li>● психоаналитическая герменевтика</li> <li>● юнгианская герменевтика</li> <li>● мифокритическая герменевтика</li> </ul>



1	2	3	4
			<ul style="list-style-type: none"> <li>● онтологическая герменевтика М. Хайдеггера</li> <li>● философская герменевтика Г.-Г. Гадамера</li> <li>● постструктурализм</li> <li>● феминистская герменевтика</li> <li>● англоязычная «новая герменевтика» Э. Хирша</li> </ul>
Феноменология	Художественное произведение понимается либо как феномен сознания (творящего или воспринимающего), либо как феномен диалога сознаний (автора и читателя), либо как феномен диалога сознания читателя с текстом	Выявление работы сознания в акте создания текста или в акте его восприятия	<ul style="list-style-type: none"> <li>● критика сознания</li> <li>● экзистенциальное литературоведение: Ж.-П. Сартр, А. Камю</li> <li>● американская рецептивная критика: С. Фиш</li> <li>● школа критиков Буффало</li> <li>● концепция чтения Р. Ингардена</li> <li>● теория открытого произведения У. Эко</li> <li>● немецкая рецептивная эстетика: Констанцская школа</li> <li>● феноменологическая герменевтика П. Рикера</li> </ul>
Социология	Художественное произведение — продукт, детерминированный совокупностью социокультурных и исторических причин, и, с другой стороны, фактор формирования общественного сознания	Выявление системы детерминант, определяющих особенности создания художественного произведения или его потребления, а также особенности его контекстуальной интерпретации	<ul style="list-style-type: none"> <li>● историко-культурная школа И. Тэна</li> <li>● марксистское литературоведение</li> <li>● Франкфуртская школа</li> <li>● американский «новый историзм»</li> <li>● социоанализ П. Бурдьё</li> </ul>

Дальнейшее изложение материала будет касаться вопросов формирования того или иного критического направления (школ и концепций, его составляющих), а также вопросов логики и характера их взаимодействия. При этом представление о каждом критическом направлении будет сформировано в следующей логической последовательности: первоначально — изложение теории, потом — объяснение вытекающей из нее методологии.

## Тема 1. ГЕРМЕНЕВТИКА В ПОЛЕМИКЕ С ПОЭТИКОЙ



### § 1. К истории герменевтического знания

Герменевтика, как и поэтика, зародилась в Древней Греции. Первоначально она занималась истолкованием мифов и прорицаний оракулов. Недаром этимологически ее название связывается с именем бога Гермеса, который в греческой мифологии, в частности, изображался и как вестник богов: он передавал людям повеления олимпийцев, истолковывал их. Эта функция Гермеса и была актуализирована в названии науки, которая рассматривает словесный материал как требующий толкования, интерпретации, расшифровки. Так как предметом герменевтики является скрытый смысл произведения, она преследует принципиально иную цель, нежели поэтика. В отличие от поэтики герменевтика нацелена не на выявление системы средств, с помощью которых организовано художественное сообщение, а на выявление тайны его смыслового содержания.

Как наука о толковании герменевтика на протяжении веков существовала в двух основных формах. Во-первых, это так называемая *классическая герменевтика*. Ее предметом были памятники классической древности. Занимаясь истолкованием древних текстов, классическая герменевтика подразумевала, что помимо буквального смысла они обладают и смыслом иносказательным, аллегорическим. Кроме того, само историческое время классическая герменевтика рассматривала как фактор, «затемняющий» смысл древних произведений. Во-первых, с течением времени становится малопонятным их язык, а во-вторых, в процессе длительной издательской практики классические тексты подвергаются множественным искажениям.

Параллельно с классической герменевтикой существовала *герменевтика библейская*, или *экзегетика* (греч. *exegesis* — разоблачение). Предметом ее толкования было слово Бога, запечатленное в Священном Писании. В качестве примера сошлемся на средневековую Патристику (сочинения так называемых Отцов Церкви, представляющие собой комментирование библейского текста). Выразительный пример средневековой экзегетики также представляет собой критическая по адресу Патристики деятельность европейских гуманистов. Среди них назовем, например, Эразма Роттердамского, который обнаружил смысловые искажения в переводах Евангелия на греческий и латинский языки и предпринял новые его переиздания, сопроводив их обширным комментарием, нацеленным на истолкование «этического» смысла учения Христа. Экзегетикой занимался и Мартин Лютер, отец немецкого протестантизма, который в свою очередь опирался на герменевтическую (в отношении Писания) деятельность Августина Блаженного.

В начале XIX в. складывается новый вариант герменевтического знания — *романтическая герменевтика*. Ее формирование приходится на период кризиса аристотелевской поэтики и фактически совпадает с моментом формирования литературоведения как науки. Так как формирующаяся романтическая герменевтика противопоставляет себя именно поэтике, поясним содержание того «жестокоего кризиса» (Г. Косиков), который переживала поэтика в период крушения «рефлексивного традиционализма» (С. Аверинцев).

Во-первых, на рубеже XVIII—XIX вв. *отвергается аристотелевская концепция художественной деятельности*. Напомним ее основное содержание. По Аристотелю, образ (эйдос) не является продуктом авторского творчества, он существует онтологически, объективно, априорно — до факта деятельности художника. Поэтому последний не рассматривается как творец образа. Аристотель осмысляет автора в качестве одной из четырех причин возникновения художественного предмета, а именно в качестве «производящей» причины, наряду с тремя другими: «материальной», «формальной», «целевой». Художнику, таким образом, отводится второстепенная, служебная роль в процессе создания произведения искусства: он есть лишь мастер, овладевший правилами данного вида художественной деятельности, и «подобно повивальной бабке», помогающий «осуществиться ... эйдосу» [Косиков 1987, 9]. На рубеже XVIII—XIX вв. аристотелевский априоризм был отвергнут: в рамках романтической философии образ был осознан единственно как

результат субъективной деятельности творящего субъекта, а автор — как единственная причина его возникновения, «не вспомогательный инструмент», а «свободная, самостоятельная сила», «формирующая предметы по своей собственной мерке, воплощающая в них собственную субъективность» [там же, 9].

Во-вторых, на рубеже XVIII—XIX вв. в сфере рефлексии о литературе происходит *отказ от идеи нормы, образца в художественном творчестве* — идеи, лежащей в основе аристотелевской поэтики. В соответствии с этой идеей, напомним, существуют образцовые художественные формы, идеально соответствующие цели создания заданного художественного эффекта. «Если цель трагедии, — поясняет Г.К. Косиков, — заключается в том, чтобы “очищать” души зрителей, то, следовательно (в рамках данной логики. — *О.Т.*), с необходимостью должна существовать некая образцовая трагедия, наилучшим образом достигающая этой цели, то есть идеально воплощающая трагедийный эйдос» [Косиков 1987, 10]. На почве этой идеи и складывается представление о том, что существует наука, способная обучать автора созданию образцовых произведений посредством предписания ему незыблемых правил, в соответствии с которыми художественная деятельность должна осуществляться наиболее эффективно. «Поэтика» Аристотеля и осмысляет себя в качестве такой науки. Когда же в рамках романтической философии произведение было осознано как «продукт индивидуально-вдохновения и свободной самореализации субъекта» (Г. Косиков), идея существования нормы в сфере творчества была отвергнута. Как выразился В. Дильтей, представитель немецкой герменевтики XIX в., «созданная Аристотелем поэтика мертва. Ее формы и ее правила уже перед лицом прекрасных поэтических монстров Филдинга и Стерна, Руссо и Дидро стали бледными тенями чего-то нереального, шаблонами, снятыми с былых художественных моделей» [Дильтей 1987, 136].

На почве полемики с априоризмом, нормативизмом и оценочностью аристотелевской поэтики в сфере рефлексии о литературе на рубеже XVIII—XIX вв. складываются совершенно новые установки: на понимание автора как носителя уникальной субъективности, выразившейся в произведении, и установка на выявление уникального смысла последнего. Впервые эти установки и были реализованы в рамках романтической герменевтики.

Однако в своих разных авторских вариантах романтическая герменевтика предполагает разные цели. Так, немецкая романтическая гер-

меневтика в лице Ф. Шлейермахера и В. Дильтея была нацелена на интерпретацию смысла произведения посредством обращения к фигуре автора, а французская в лице О. Сент-Бева — наоборот, на интерпретацию личности автора посредством обращения к тексту как важнейшему документу его жизни. Объединяющим же методологическим принципом для того и другого варианта является понимание автора как основополагающего, первостепенного фактора литературного творчества. Обратимся к выше обозначенным вариантам герменевтических учений.

## § 2. Французская романтическая герменевтика: Ш.О. Сент-Бев

Шарль Огюстен Сент-Бев (1804—1869) считается создателем первой литературоведческой школы, которая получила название «биографическая школа», хотя исследователи считают, что метод Сент-Бева правильнее называть «психологическим», так как он направлен в первую очередь на реконструкцию авторской психологии. Впрочем, и сам Сент-Бев отождествлял свою критику с «психологическим исследованием... писателя» [Сент-Бев 1970, 40]. Недаром он рассматривает свою критическую практику как основу будущей науки, которую называет «естественной историей литературы»: «Я составляю гербарии, я натуралист в области человеческих умов», — гласит одна из максим Сент-Бева [Сент-Бев 1987, 51]. «Естественной» будущую науку о литературе Сент-Бев называет, во-первых, потому, что рассматривает ее как возможный аналог естествознания: изучая авторские характеры, считает Сент-Бев, можно было бы систематизировать их по модели классификации видов растений, предпринятой Линнеем, и так составить «семейства умов» («гербарии» характеров).

Во-вторых, Сент-Бев называет науку, о создании которой мечтает, «естественной» на основании идеи о том, что между автором и его творением обязательно существует прямая, естественная, генетическая связь. На почве этой идеи и складывается теоретическое понимание произведения у Сент-Бева и содержание той методологии, которую он практикует в отношении литературы. Рассмотрим их последовательно.

**Концепция произведения** у Сент-Бева прямо противоположна аристотелевскому представлению о художественном предмете. В «Поэтике» Аристотеля произведение есть осуществление онтологически

предзаданной формы, осуществление, в акте которого автор играет служебную роль «вспомогательного инструмента». В концепции Сент-Бева произведение понимается как словесное выражение авторской субъективности, «объективированное инобытие авторского “я”» [Косиков 1987, 11]. Так как, по Сент-Беву, личность автора в произведении «сказывается вся целиком» [Сент-Бев 1987, 46], оно прямо определяется как «заговорившая личность». В работе о Шатобриане Сент-Бев поясняет свою идею следующим образом: «Литература, литературное творение неотличимы или, по крайней мере, неотделимы для меня от всего остального в человеке, от его натуры; я могу наслаждаться тем или иным произведением, но мне затруднительно судить о нем помимо моего знания о самом человеке; я бы сказал так: каково дерево, таковы и плоды» [Сент-Бев 1987, 40].

Отождествляя произведение с личностью автора, Сент-Бев первостепенную задачу литературной критики видит в реконструкции психологического портрета писателя, или, как он пишет, в «воскрешении живого облика» автора [Сент-Бев 1970, 109]. Цель критика, пишет Сент-Бев, — «увидеть в произведении отражение личности автора», «разглядеть в поэте человека» [Сент-Бев 1970, 48].

Какая **методология** позволяет Сент-Беву осуществить данную цель? С одной стороны, Сент-Бев практикует «*изучение психологии*» автора по всевозможным косвенным свидетельствам о писателе: в реконструкции его портрета он использует письма, дневники, мемуары и другие источники такого рода. «Моральная физиология» автора, по Сент-Беvu, может быть понята только при получении ответов на вопросы, касающиеся самых разных проявлений авторской личности: «Каковы были его религиозные взгляды? Какое впечатление производило на него зрелище природы? Как он относился к женщинам? к деньгам? Был ли он богат? беден? Каков был его распорядок? повседневный образ жизни... Наконец, каковы были его пороки или слабости?.. Любой ответ на эти вопросы небезразличен для оценки автора той или иной книги или даже самой книги — если только это не чисто геометрический трактат» [Сент-Бев 1987, 46].

Однако и сам текст Сент-Бев использует в качестве документального источника сведений о личности автора. В этом случае критика уже уподобляется Сент-Бевом не научному «наблюдению умов и характеров» (как он определяет изучение авторской психологии по документам биографического характера), а *искусству превращения, вживания, вчувство-*

вания в автора. «Я всегда полагал, что перо окунаешь в чернильницу того автора, о котором намереваешься писать. Критика для меня — перевоплощение. Я стараюсь раствориться в человеке, облик которого воссоздаю. Я вживаюсь в него, в самый его стиль, я перенимаю его слог и облакаюсь в него» [Сент-Бев 1987, 51—52]. Причем вчувствование в автора для Сент-Бева вовсе не является результатом исключительной способности гениального критика к интуитивному проникновению в «ум» другого. Вчувствование он трактует как результат вдумчивого читательского труда, тщательного взглядывания в текст. Это не столько дар, сколько навык «медленного чтения». «Читайте медленно, — пишет Сент-Бев в «Дневнике», — и, в конце концов, они (писатели. — *О.Т.*) обрисуют себя своими собственными словами» [там же, 52].

Таким образом, критический метод Сент-Бева в поисках «психологической физиономии» автора опирается и на прямое изучение фактов из жизни писателя, и на вживание в его внутренний мир. При этом предмет толкования у Сент-Бева является не столько само произведение, сколько тайна внутренней жизни автора. Произведение оказывается лишь средством, инструментом ее постижения. «Я сужу не об их (писателей. — *О.Т.*) произведениях, а о самой их личности», — пишет Сент-Бев [там же, 52]. Хотя в отдельных случаях критик приводит суждения и о самих произведениях. Но такого рода разборы либо обязательно опираются на сведения о личности автора, либо предпринимаются ради проникновения в нее. В том и другом случае установка на поиск прямой («естественной», по слову Сент-Бева) связи между личностью автора и его творчеством остается неизменной.

Остановимся на отдельных примерах.

В очерке, посвященном *Корнелю*, Сент-Бев опирается на труд одного из биографов французского драматурга, заимствуя из него сведения о характере автора «Сида». Данные заимствования предпринимаются именно для того, чтобы показать, что целый ряд аспектов творчества Корнеля обусловлен особенностями его психологии. Так, само обращение Корнеля к сюжету испанской эпопеи Сент-Бев трактует как следствие таких моральных качеств его, как «добродетель, прямодушие и доброта». «Честный, высоконравственный, привыкший ходить с гордо поднятой головой, он не мог не поддаться сразу же глубокому обаянию рыцарских героев этой доблестной нации. Его неукротимый сердечный пыл, детская искренность, нерушимая преданность в дружбе, меланхолическое самоотречение в любви, культ долга, его открытая бесхи-

тростная натура, простодушно серьезная и склонная к нравоучениям, гордая и безусловно честная, — все это должно было ему внушить склонность к испанскому жанру» [Сент-Бев 1970, 55].

Таким же образом — через установление «естественной» связи между драматургом и его творением — у Сент-Бева осуществляется и разбор образов трагедии. «Герои Корнеля величественны, великодушны, доблестны», их «нравственность» безусловна, так как их автор «в глубине души подобен своим героям», — пишет Сент-Бев [там же, 63]. Объясняя схематизм в образах отрицательных героинь Корнеля («этих очаровательных фурий»), Сент-Бев ссылается на то, что их автор «плохо знал женщин» в силу того, что вел «семейную жизнь почтенного буржуа, ни разу не поддавшегося соблазнам и вольным нравам театральной среды» [там же, 53]. Когда же Сент-Бев замечает достоверность в изображении Корнелем женского характера, он также ссылается на личный опыт автора: «Он сумел воплотить в Химене и Полине ту благородную силу самоотречения, которую сам проявил в юности» [там же, 63], — пишет критик, имея в виду «почтительное» и самоотверженное чувство молодого Корнеля к женщине, которая не ответила на его любовь.

Совсем по-иному Сент-Бев выстраивает очерк о своем современнике — *Флобере*. Он не располагает систематизированными сведениями о личности автора, как в случае с Корнелем. Возможно, поэтому очерк строится не как жизнеописание, а как анализ центрального произведения автора — романа «Госпожа Бовари». Сент-Бев тонко выявляет те черты флюберовского стиля, которые выглядели столь необычными в контексте французской литературы 1860-х годов. Это «совершеннейшее беспристрастие автора», «внеличный характер» романа, обращение к скучной правде жизни, «потрясающая правдивость», безжалостная ирония и «жестокая вивисекция» в отношении характера героини, «неумолимая обстоятельность» в описании ее смерти и, наконец, отсутствие «положительного начала». При этом, соответственно идее поиска «естественной» связи между личностью автора и его произведением, Сент-Бев отыскивает «ключи» к вышеперечисленным особенностям стиля Флобера в фактах его биографии, самым значительным из которых для критика становится принадлежность Флобера к династии врачей. На этой почве сложились «дух исследования, наблюдательность, зрелость, сила и некоторая суровость» Флобера-романиста. «Г-н Флобер, отец и брат которого — врачи, владеет пером так, как иные —



скальпелем. Вас, анатомы и физиологи, я узнаю во всем», — так в тональности удовлетворенного своим поиском исследователя заканчивает очерк Сент-Бев.

Достоинство метода Сент-Бева Г.К. Косиков связал с «силой его психологической интуиции»: «Сент-Беvu действительно удалось создать целую галерею запоминающихся, замечательных по точности и красочности «литературных портретов», к которым мы обращаемся и поныне, когда стремимся представить себе «живой облик того или иного писателя прошлого» [Косиков 1987, 12]. Очевидную слабость методологической стратегии Сент-Бева составляет ошибочное отождествление биографического автора с автором внутритекстовым. Эту сторону метода Сент-Бева отрицал Марсель Пруст: метод, писал он в эссе «Против Сент-Бева» (опубл. в 1954), «требующий не отделять человека от его произведения», «игнорирует обстоятельство, становящееся хорошо нам известным, если мы заглянем в самих себя, а именно: книга является продуктом иного “я”, нежели то, которое проявляется в наших привычках, в обществе, в наших пороках» [цит. по: Косиков 1987, 13].