

ТЕРРИ ИГЛТОН

ТЕОРИЯ
ЛИТЕРАТУРЫ

ВВЕДЕНИЕ



ТЕРРИТОРИЯ БУДУЩЕГО

Терри Иглтон

Теория литературы. Введение

«Территория будущего»

Иглтон Т.

Теория литературы. Введение / Т. Иглтон — «Территория будущего»,

В «Теории литературы», академическом бестселлере британского марксиста-литературоведа Терри Иглтона, прослеживается история изучения текстов от романтиков XIX столетия до постмодернистов конца XX века и показывается связь между политикой и литературоведческой теорией. Написанная доступным языком, книга представляет интерес для широкого круга читателей.

© Иглтон Т.
© Территория будущего

Содержание

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, МЕНЯЮЩЕЕ ЛИТЕРАТУРУ	5
ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ	9
ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ	10
ВВЕДЕНИЕ: ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?	11
СТАНОВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ	22
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Терри Иглтон

Теория литературы. Введение

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ, МЕНЯЮЩЕЕ ЛИТЕРАТУРУ (предисловие переводчика)

Заинтересованный российский читатель пока ещё мало знаком с работами Терри Иглтона, одного из самых известных современных британских литературоведов: его переводили мало и довольно хаотично, предпочитая научным текстам публицистические¹. Единственная существующая на русском языке важная его книга «Марксизм и литературная критика»² издана, к сожалению, малым тиражом.

Выходец из рабочей ирландской семьи и выпускник католической школы, Терри Иглтон смог поступить в Кембридж, где стал студентом Реймонда Уильямса, которому годы спустя и посвятил книгу, чей перевод вы держите в руках. Благодаря Уильямсу Иглтон познакомился с одной из влиятельнейших традиций западной литературной критики, о которой отечественный читатель в силу сложившихся обстоятельств имеет слабое представление, – с английским марксистским литературоведением. Оно сформировалось под влиянием трудов представителей Франкфуртской школы и работ Луи Альтюссера³, и сам Иглтон внёс в него затем свой вклад. Говоря об этом течении, необходимо упомянуть, кроме самих Уильямса и Иглтона, также и Стюарта Холла, Стивена Хита и Колина Маккейба. Имена этих исследователей ничего не скажут российским студентам-филологам, в большинстве своём оторванным даже и от собственных марксистских литературоведческих корней. Марксизм всё ещё зачастую воспринимается как теория, бесконечно далёкая от сферы искусства и культуры, а в его политической ангажированности обычно видят лишь пристрастность и необъективность. Соответственно, и то и другое считается грехом против «чистого» и «самоценного» искусства, которое, согласно утвердившейся в постсоветское время тенденции, и должна изучать литературная критика. Терри Иглтон толкует советскую литературоведческую традицию в её генетической связи с марксизмом и находит зерно марксистской социальной критики у формализма – важнейшего направления в истории нашего литературоведения, нередко сводимого сейчас к анализу «внутренних приёмов» создания текста. Однако сами формалисты прямо указывали на недопустимость «внеисторического» подхода к литературному анализу. Юрий Тынянов формулирует это следующим образом: «Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи»⁴. «Конструкт» литературного текста выстраивается на конкретном жизненном материале, что порождает сложные взаимоотношения между произведением и историческим контекстом, в котором оно создавалось. Сам этот «конструкт», то есть форма, может быть понят и раскрыт только в связи с пониманием исходного «материала».

¹ Из собственно научных литературоведческих статей можно отметить перевод работы «Капитализм и форма»: http://scerpsis.ru/library/id_2647.html.

² Иглтон Т. Марксизм и литературная критика. М.: Свободное марксистское издательство, 2009. Ещё один печатный перевод Иглтона: Иглтон Т. Капитализм, модернизм и постмодернизм // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 295–312.

³ См.: Resh R.P. Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory. Berkeley: University of California Press, 1992. Ch. 5. (В сети: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3n39n8x3;brand=ucpress>)

⁴ Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 125.

Проблема формы – одна из ключевых для Терри Иглтона. Как и повлиявшие на него формалисты, он разрешает её, уделяя внимание не только анализу приёмов создания текста, но и вопросу о его непосредственном восприятии «историческим» читателем. Во «Введении» к данной работе он размышляет над тем, как мы можем определить литературу, и приходит к перекликающемуся с формалистами выводу о динамике литературного процесса: «Литературы как набора произведений с гарантированной и неотчуждаемой ценностью, отличающегося конкретными неотъемлемыми свойствами, не существует. Поэтому впредь, когда я использую в этой книге слова “литературный” и “литература”, я мысленно зачёркиваю их, чтобы показать, что эти термины в действительности не работают... Так называемый “литературный канон”, незыблемая “великая традиция” “национальной литературы” должна быть осознана как *конструкт*, сформированный конкретными людьми под влиянием конкретных обстоятельств в определённое время. Не существует литературного произведения или традиции, которые обладали бы ценностью *сами по себе*, безотносительно к тому, что кто-то мог высказать или собирается высказать о них»⁵.

У нас же марксистское литературоведение ныне, как правило, воспринимается как отживший и неплодотворный опыт. В каком ключе развивается современное российское литературоведение? Фактически его развитие не носит самостоятельного характера и зависит от западных влияний. В нём почти безраздельно царят две школы, чьи труды начиная с конца 90-х переводились на русский язык с небывалой активностью: герменевтика и постструктурализм. Обе эти концепции подробно анализируются в настоящей работе⁶.

Герменевтика в лице своих основных представителей (Хайдеггер, Гадамер, Хирш-младший) относится к тексту как самоценности, «вещи в себе», которую необходимо анализировать, исходя из неё же самой, постигать интуитивно, путём «сопереживания», «вживания», «вчувствования». Исследователю нужно довериться эстетически совершенному тексту, который и подскажет, как его анализировать. Нужно дать вовлечь себя в знаменитый герменевтический круг: часть можно познать лишь исходя из целого, а целое – через составляющие его части... Где же здесь место интерпретатора? Он затерялся в этом круге, став лишь функцией самого произведения, которое просто познаёт через него самоё себя. Социальная детерминация при таком подходе оказывается чем-то скандальным, выходящим за рамки приличий. Обращённая к «вечным» ценностям, герменевтика вызывая антиисторична: «Согласно его [Гадамера] теории, история – это место, где “мы” всегда и везде дома... Весьма удобная теория, демонстрирующая, что мир во всей своей полноте рассматривается с той точки зрения, для которой “искусством” являются главным образом классические памятники высокой немецкой традиции. Она едва ли имеет понятие об истории и традиции как угнетающих или освободительных силах, как об арене борьбы и господства. История для Гадамера – это не место борьбы..., а “непрерывная цепь”, полноводная река, чуть ли не клуб единомышленников»⁷. Поскольку герменевтика как метод восходит к толкованию библейских текстов, нас не должно удивлять, что она часто прорастает на отечественной почве в довольно специфических формах, таких, например, как «православное литературоведение»: в конечном счёте, герменевтика предлагает такую интерпретацию текста, в которую можно лишь *поверить*, но которую нельзя *проверить* методами научного познания. Мы часто забываем о том, что читатель не может подходить к тексту с позиции, «безупречно свободной от предыдущих социальных и литературных обстоятельств, как в высшей степени непредубеждённый духовно, как чистый лист, на который текст будет переносить собственное содержание»⁸. Для Иглтона очевидно, что мы не

⁵ Наст. изд. С. 31–32.

⁶ См. главы «Феноменология, герменевтика и рецептивная теория» и «Постструктурализм».

⁷ Наст. изд. С. 100.

⁸ Наст. изд. С. 118.

можем быть свободны от социального и исторического, а следовательно, и то и другое всегда будут влиять на наше сознание; попытки же вынести их за рамки исследования всегда останутся утопией.

Модный и амбициозный постструктурализм, девизом которого могла бы стать фраза «Если автор умер, то всё дозволено», напротив, ничего не берёт на веру и вообще сомневается в возможности существования точного знания. Отечественный постструктурализм слегка отличается от западного: кажется, в нём ещё можно узнать образец, но он гипертрофирован, внимание заострено на нескольких моментах, все остальные опущены. В отечественном прочтении постструктурализм предстаёт предельным релятивизмом и полной деконструкцией всего, что только возможно. Интересно, что российский постструктурализм довольно свободно оперирует гендерным анализом, однако если анализ этого аспекта социальных отношений считается дозволенным и приемлемым, то другие социальные референты, к примеру «класс», совершенно исключены, и как термин, и как объект анализа. То есть местный вариант постструктурализма произвольно выбирает из теории идеологии некоторые элементы, захлопывая дверь перед другими. При этом забывается, что идейно постструктурализм восходит, помимо прочего, к марксизму, что видно, скажем, по группе «Тель Кель». Метод деконструкции – это не просто «развенчание» любого устойчивого понятия, совершаемое с упорством ребёнка, ломающего механическую игрушку. Иглтон обращает внимание на то, что для Деррида «деконструкция – это, в конечном счете, *политическая* практика, попытка разоблачения логики, посредством которой особая система мышления – а через неё и вся система политических структур и социальных институтов – сохраняет свою власть»⁹.

Издание на русском языке книги «Теория литературы: введение», одной из самых известных работ Иглтона, может обогатить отечественное литературоведение, помочь ему заново открыть собственный опыт марксистского анализа. Этот подход может оказаться важным для понимания того, почему литература не есть «вещь в себе»: «На протяжении книги мы рассмотрели некоторые проблемы теории литературы. Но самый важный вопрос остался пока без ответа. Каков *смысл* теории литературы? – пишет Иглтон, и сам отвечает на этот вопрос. – ... Мужчины и женщины не живут одной лишь культурой, у подавляющего большинства людей на протяжении всей истории была отнята возможность наслаждаться ею в полной мере, а те немногие, кому сейчас достаточно повезло, могут себе это позволить за счёт труда остальных. Любая культурная или критическая теория, которая не начинается с этого самого важного факта и не держит его в уме в ходе своей работы, с моей точки зрения, вряд ли будет особенно ценной»¹⁰.

Что же остаётся тем исследователям, которые осознали этот факт? Необходимо изучать не абстракцию «литературы вообще», а всё поле дискурсивных практик, связанных с проблемой власти и обслуживающей её идеологии. Эти практики обнаруживают себя не только в «освящённой каноном» классике, но и в ток-шоу, бульварном чтиве, газетах и в новых медиа. Раскрытие такой «бытовой» идеологичности – одна из насущных задач современной литературной критики. Здесь идеи Иглтона сближаются с принципами сторонников деконструкции. Но он идёт дальше, рассматривая ряд сфер, в которых культурная и политическая деятельность тесно смыкаются.

Марксистское литературоведение могло бы так переформулировать знаменитый n-й тезис Маркса о Фейербахе: «Литературоведение лишь различным образом объясняло литературу, но дело заключается в том, чтобы изменить её». Критик вполне может принять участие в этом изменении, если пересмотрит свои шаблонные представления о центре и периферии литературного поля, тем более, что, как показывает Иглтон, карта литературного ландшафта

⁹ Наст. изд. С. 182.

¹⁰ Наст. изд. С. 253.

постоянно перекраивается господствующей идеологией. Терри Иглтон призывает не только к «критической реакции» на идеологию медиа и общества потребления (такая реакция ограничена уже тем, что не обладает позитивной программой), но и к пересмотру сформировавшегося круга писательских имён, занявших литературный Олимп. Для этого нужно не просто критически оценить эти имена, но и заняться прежде маргинальными и вторичными сферами литературоведения: женским движением в его влиянии на литературный процесс, а также «интенсивно формирующимся движением писателей рабочего класса», молчавших «в течение многих поколений»¹¹. Читатель и критик должны не просто усомниться в непререкаемости литературных авторитетов, но и поставить под вопрос незыблемость социального порядка, ущемляющего интересы больших социальных групп и классов. Подчас такой порядок кажется неизменным именно за счёт своих идеологических подпорок, в том числе литературы – в той форме, в которой мы её знаем.

Елена Бучкина

*Чарльзу Суонну и Реймонду Уильямсу*¹²

¹¹ Наст. изд. С. 255.

¹² Чарльз Суонн – профессор литературы в университете г. Кил в Великобритании, друг и единомышленник Иглтона; Реймонд Уильямс – крупный британский культуролог и литературовед, марксист, чьи теории существенно повлияли на взгляды Иглтона, Суонна и других исследователей.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Эта книга – попытка сделать современную теорию литературы доступной и привлекательной для максимально широкого круга читателей. Я рад сообщить, что после выхода в свет в 1983 году она изучалась юристами с тем же интересом, что и литературными критиками, а антропологами – так же, как и теоретиками культуры. Пожалуй, в некотором смысле тут нет ничего особенно удивительного. Ведь сама книга пытается показать, что в действительности не существует никакой «теории литературы» в том смысле, что нет фундаментальных посылок, которые исходили бы единственно из литературы или были бы применимы лишь к ней одной. Ни один из подходов, отражённых здесь, – от феноменологии и семиотики до структурализма и психоанализа – не относится *только* к литературе. Наоборот, все они возникли в иных областях гуманитарных наук, и их общие выводы лежат за границами литературы как таковой. Это, как мне представляется, стало одной из причин популярности книги, а также одной из причин, делающих её переиздание необходимым. Но я был поражён ещё и количеством далёких от науки читателей, которых она привлекла. В отличие от большинства такого рода работ, ей удалось найти своего читателя за пределами университета, и это особенно интересно в свете так называемой «элитарности» теории литературы. Даже *если* это трудный, «эзотерический» язык, он всё равно кажется интересным людям, никогда не бывавшим в стенах университета. И если так оно и есть, кто-то в этих стенах из отвергающих теорию за её «эзотеричность» должен задуматься. В любом случае обнадеживает то, что в эпоху постмодернизма, когда от смысла, как и от всего остального, ждут, что он будет моментально годен к употреблению, есть люди, находящие, что необходима работа по поиску новых способов говорить о литературе.

Некоторые литературные теории на самом деле предназначены для чрезвычайно узкого круга лиц и сформулированы намеренно неясно. Эта книга представляет собой попытку преодолеть подобную ущербность и сделать теорию более доступной. Но наша теория является противоположностью «элитизму» и еще в одном смысле. Настоящий элитизм в литературоведении выражается в той идее, что произведения могут быть оценены по достоинству лишь теми, кто находится в особой среде культурного воспроизводства: есть люди, у которых «литературные ценности» в крови, и есть те, кто чахнет в окружающей тьме. Одной из важнейших причин развития теории литературы с 1960-х годов послужил постепенный упадок высокомерия под натиском нового поколения студентов, пришедших в высшую школу якобы с «задворок» культуры. Теория была способом освобождения литературных произведений от мёртвой хватки «цивилизованного вкуса» и попыткой открыть новый вид анализа, основным принципом которого стала возможность участия для каждого. А те, кто жалуется на сложность такой теории, – они ведь с иронией оценивают свою неспособность сходу понять книгу по биологии или химической инженерии. Так почему же они думают, будто литературоведение должно отличаться от других наук? Возможно, потому, что ожидают от литературы «обычного» языка, понятного каждому; что ж, это мнение само по себе – весьма своеобразная «теория» литературы. Литературная теория в истинном смысле создаётся скорее демократическими побуждениями, чем элитаристскими. И если она впадает в напыщенную велеречивость, значит, изменяет собственным историческим корням.

Т. И.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЕРВОМУ ИЗДАНИЮ

Если определять время начала изменений, перевернувших литературную теорию в двадцатом веке, то не самым худшим выбором будет остановиться на 1917 году: тогда молодой русский формалист Виктор Шкловский опубликовал свое новаторское эссе «Искусство как приём». С тех пор, и особенно в течение двух последних десятилетий, мы наблюдали активную экспансию теории литературы: всё, касавшееся «литературы», «чтения» и «литературной критики» подвергалось активному переосмыслению. Но немногие плоды этой теоретической революции оказались доступными за пределами узкого круга специалистов и энтузиастов: она так и не оказала ощутимого влияния ни на студентов, изучающих литературу, ни на рядового читателя.

Эта книга закладывает основы для возможности всестороннего описания современной теории литературы для тех, у кого нет или очень мало предварительных знаний о ней. Хотя подобный проект, безусловно, обречён на упущения и упрощения, я старался все-таки популяризировать, а не вульгаризировать тему. Так как, с моей точки зрения, не существует «нейтрального», «беспристрастного» способа представить теорию, я поясняю всё на конкретных примерах, которые, надеюсь, прибавят книге увлекательности.

Экономист Дж. М. Кейнс однажды заметил, что те экономисты, которые не любят теорию или пытаются обойтись без неё, попросту находятся во власти более архаичных теорий. Это справедливо и для исследователей-литературоведов и литературных критиков. Среди них есть те, кто выражает недовольство недопустимой «эзотеричностью» теории, кто подозревает её в загадочности и элитарности сродни знаниям по ядерной физике. Верно, «литературное образование», в общем-то, не воодушевляет аналитическую мысль. Но на самом деле теория литературы не сложнее многих других теоретических исследований, а иных – значительно легче. Я надеюсь, книга поможет развеять мифы тем, кто опасается, что эта тема за границами их возможностей. Кроме прочего, некоторые знатоки и критики жалуются на то, что теория «встаёт между читателем и произведением». На это можно ответить просто: без теории, пусть даже сырой и неявной, мы бы не знали, что в «произведении» имеет первостепенное значение или как его прочесть. Такая враждебность по отношению к теории обычно указывает на сопротивление взглядам других и забвение своих собственных. Одна из целей книги – преодолеть это вытеснение и разрешить себе помнить.

Т. И.

ВВЕДЕНИЕ: ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?

Если существует такая вещь, как теория литературы, то кажется очевидным, что есть нечто, называемое литературой, о чем, собственно, и говорит эта теория. Поэтому можно начать с вопроса: что такое литература?

Предпринимались разнообразные попытки дать определение литературе. Ее определяли, к примеру, как «образное» письмо – то есть вымысел, то, что не правдиво в буквальном смысле. Но даже самые непродолжительные раздумья о том, что люди обычно подразумевают под литературой, показывают, что это определение не работает. Английская литература XVII века включает Шекспира, Вебстера, Марвелла и Мильтона, но, кроме этого, она охватывает и штудии Фрэнсиса Бэкона, проповеди Джона Донна, духовную автобиографию Бенъяна¹³ и все написанное сэром Томасом Брауном¹⁴. При желании сюда же относят «Левиафана» Гоббса и «Историю мятежа» Кларендона¹⁵. Французская литература XVII века состоит, наряду с Корнелем и Расином, из максим Ларошфуко, траурных речей Боссюэ¹⁶, трактата Буало о поэзии, писем мадам де Севинье¹⁷ к дочери и философии Декарта и Паскаля. В английскую литературу XIX века обычно записывают Лэма¹⁸ (но не Бентама), Маколея¹⁹ (но не Маркса), Милля (но не Дарвина и не Герберта Спенсера).

Таким образом, на различении «фактов» и «вымысла» мы вряд ли далеко уедем, и не в последнюю очередь из-за самого вопроса границы между понятиями, часто являющегося спорным. Например, широко обсуждалось, что наша оппозиция «исторической» и «художественной» правды неприменима к древним исландским сагам²⁰. В английском языке конца XVII – начала XVIII веков слово «роман», по-видимому, использовалось по отношению и к реальным, и к вымышленным событиям абсолютно одинаково, и даже сообщения о текущих событиях вряд ли рассматривались как изложение фактов. И романы и новости не были ни четко фактическими, ни очевидно вымышленными: обычного для нас резкого разграничения между этими категориями еще попросту не существовало²¹. Гиббон, без сомнения, был уверен в том, что пишет об исторической правде, и, возможно, так же думали и авторы Книги Бытия; но сейчас кем-то они читаются как «правда», а кем-то – как «вымысел». Ньюман²², конечно, считал свои теологические размышления истинными, но для многих сегодняшних читателей они являются «литературой». Так или иначе, даже если литература включает описание фактов, в ней также довольно вымысла. Комиксы о Супермене и любовные романы издательства

¹³ Бенъян, Джон (1628–1688) – английский писатель и протестантский проповедник, названный современниками «Шекспиром среди проповедников». – *Прим. перев.*

¹⁴ Браун, Томас (1605–1682) – английский писатель, приверженец «барочного красноречия». – *Прим. перев.*

¹⁵ Кларендон, Эдуард Хайд (1609–1674) – английский государственный деятель, роялист, автор «Истории мятежа и гражданских войн в Англии» (1646–1648), первого сочинения об Английской революции. – *Прим. перев.*

¹⁶ Боссюэ, Жак Бенинь (1627–1704) – французский проповедник и богослов, разрабатывал стилистику проповеди. – *Прим. перев.*

¹⁷ Мадам де Севинье (настоящее имя – Мари де Рабютен-Шанталь) – французская писательница, автор «Писем», представлявших собой реальную переписку с дочерью и другими адресатами. – *Прим. перев.*

¹⁸ Лэм, Чарльз (1775–1834) – поэт, публицист и общественный деятель эпохи романтизма. – *Прим. перев.*

¹⁹ Маколей, Томас Бабингтон (1800–1859) – поэт, историк, публицист и общественный деятель, представитель партии вигов. – *Прим. перев.*

²⁰ См.: Steblin-Kamenskij M.I. The Saga Mind. Odense, 1973. (Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. Л.: Наука, 1984.)

²¹ См.: Lennard J. Davis. A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel // Said Edward F. (ed.). Literature and Society. Baltimore and London, 1980.

²² Ньюман, Джон Генри (1801–1890) – английский проповедник, стоял во главе оксфордского движения, добивавшегося обновления англиканской церкви, затем перешел в католичество. – *Прим. перев.*

Миллса и Буна вымышлены, но в целом они не относятся к литературе, и уж совсем никак – к Литературе. Если литература есть письмо «творческое» или «плод воображения», означает ли это, что история, философия и естественные науки лишены и того и другого?

Может быть, следует учитывать несколько различных подходов одновременно. Возможно, литература определяется не через «вымысел» или «воображение», а через особое использование языка. Согласно этой теории, литература является такой разновидностью письма, которая, по словам русского ученого Романа Jakobsona, представляет собой «организованное насилие над языком»²³. Литература изменяет и усиливает обыденный язык, систематически отклоняясь от бытовой речи. Если вы подойдете ко мне на автобусной остановке и пробормочете: «О строгая невеста тишины...»²⁴, я моментально восприму эту ситуацию как литературную. Ведь структура, ритм и звучание ваших слов предельно абстрактны – или, в терминах лингвистики, существует диспропорция между означающим и означаемым. Ваш язык направлен сам на себя, выставляя напоказ свое материальное бытие, в отличие от высказывания «Знаете ли вы, что у шоферов забастовка?», где ничего подобного нет.

В этом состояла суть определения литературы, выдвинутого русскими формалистами, то есть Виктором Шкловским, Романом Jakobsonом, Осипом Бриком, Юрием Тыняновым, Борисом Эйхенбаумом и Борисом Томашевским. Это течение появилось в России за несколько лет до большевистской революции 1917 года и расцвело в двадцатые годы, до того, как сталинизм заставил их замолчать. Будучи активной, полемизирующей с традиционными представлениями группой, формалисты отвергали квазимистические доктрины символизма, повлиявшие на предыдущую литературную критику, и в практическом, научном духе обращали внимание на материальную реальность самого литературного текста: критика должна отделять искусство от таинственности и интересоваться тем, как на самом деле работают литературные тексты. Литература перестала быть псевдорелигией, психологией, социологией и начала пониматься как особая организация языка. У нее появились собственные законы, структуры и механизмы, которые должны были изучаться сами по себе, а не сводиться к чему-то иному. Литературное произведение не было ни носителем идей или отражением социальной реальности, ни воплощением некой трансцендентной истины – оно было материальным фактом, чье функционирование можно было проанализировать точно так же, как функционирование любого механизма. Оно было сделано из слов, а не явлений или чувств, и было ошибкой видеть его выражением авторского сознания. Как однажды весело заметил Осип Брик, «не будь Пушкина, “Евгений Онегин” все равно был бы написан»²⁵.

Формализм являлся, по существу, приложением лингвистических методов к исследованию литературы, и поскольку лингвистика, о которой идет речь, была чисто формальной, касавшейся структур языка в большей мере, чем целей высказывания, то формалисты перешли от анализа «содержания» литературы (что всегда можно было свести к психологии или социологии) к изучению литературной формы. Будучи далеки от взгляда на форму как на выражение содержания, они перевернули их отношения с ног на голову: содержание оказалось «мотивировкой» формы, основанием или поводом для особых упражнений с ней. «Дон Кихот» написан не «о» заглавном герое: герой является лишь инструментом для удержания вместе разрозненных фрагментов повествовательных техник. «Скотный двор», с точки зрения формалистов, не был бы аллегорией сталинизма: наоборот, сталинизм просто предоставил удобную возможность для создания аллегории. Из-за этой упрямой настойчивости формалисты заработали от оппонентов свое уничижительное прозвище; и хотя они не отрицали отношений искусства с

²³ См.: Jakobson P. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским // Сборник по теории поэтического языка. V. Берлин – Москва, 1923. Также см.: Эйхенбаум Б. Теория формального метода // Эйхенбаум Б. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 375–408. – *Прим. перев.*

²⁴ Джон Ките. Ода греческой вазе / Пер. Г. Кружкова. – *Прим. перев.*

²⁵ Брик О. Т. н. «формальный метод» // ЛЕФ. №1. 1923. С. 213. – *Прим. перев.*

социальной реальностью, более того, некоторые из них были тесно связаны с большевиками, но при этом провокативно заявляли, что изучать эти отношения – не дело критиков.

Формалисты начали рассматривать литературное произведение как более или менее случайное нагромождение «приемов» и только позже пришли к пониманию приемов как взаимосвязанных элементов или «функций» внутри всеобщей текстуальной системы. «Приемы» включали в себя звук, образную систему, ритм, синтаксис, метр, рифму, повествовательные техники – по сути, все источники формальных литературных элементов. Эти элементы объединяла одна особенность – эффект «остранения» («раз-знакомления»). Спецификой литературного языка, отделявшей его от иных форм дискурса, было то, что он «деформирует» обыденный язык различными способами. Под давлением литературных приемов обычный язык усиливается, конденсируется, искажается, выдвигается, выворачивается наизнанку, встает с ног на голову. Это язык, который «сделали странным», и благодаря этому остранению привычный мир тоже вдруг становится незнакомым. В однообразии повседневной речи наше восприятие и реакции на события утрачивают новизну, притупляются или, как сказали бы формалисты, «автоматизируются». Литература, погружая нас в волнующее осознание языка, освежает эти привычные реакции и делает объекты «ощутимее». Благодаря преодолению рамок языка более напряженным, чем обычно, более осознанным способом мир, содержащийся в языке, ярко обновляется. Поэзия Дж. Мэнли Хопкинса²⁶ может дать тому простой и наглядный пример. Литературный дискурс остраняет и отчуждает обыденную речь, но, делая это, он парадоксальным образом приводит нас к обладанию более полным и глубоким опытом. Большую часть времени мы дышим воздухом, не сознавая этого, – как и язык, воздух является средой нашего существования. Но, если внезапно произошло его помутнение или заражение, мы вынуждены уделить своему дыханию повышенное внимание, и это может обогатить наш телесный опыт. Мы читаем небрежную записку от друга, не проявляя особого внимания к ее повествовательной структуре, но, если рассказ прерывается и возобновляется, постоянно переключаясь с одного повествовательного уровня на другой, и оттягивает кульминацию, чтобы поддержать нас в подвешенном состоянии, мы начинаем заново обдумывать то, как он структурирован, и от этого вовлеченность только усиливается. Рассказ, как сформулировали бы это формалисты, использует «препятствующие» и «замедляющие» приемы, чтобы удержать наше внимание, и в языке литературы эти техники являются для нас «открытыми». Это заставило Виктора Шкловского едко заметить по поводу «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна, романа, так сильно задерживающего собственный сюжет, что тот едва плетется: «самый типичный роман всемирной литературы»²⁷.

Итак, формалисты рассматривали язык литературы как набор отклонений от нормы, разновидность лингвистического насилия: литература является «особой» разновидностью языка, по контрасту с «обыденным» языком, который мы все используем. Но указание на отклонения предполагает возможность идентификации нормы, от которой при этом отходят. Хотя некоторые оксфордские философы любят понятие «обыденный язык», обыденный язык оксфордских философов имеет мало общего с языком докеров из Глазго. Язык в обеих этих социальных группах используется для любовной переписки совсем не так, как для разговора с местным викарием. Идея о том, что существует один «нормальный» язык, одинаково используемый всеми членами общества, есть иллюзия. Любой конкретный язык состоит из крайне сложного ряда дискурсов, меняющихся в зависимости от класса, места жительства, гендера, общественного положения и тому подобного, поэтому он не может быть четко сведен к единственному однородному лингвистическому сообществу. То, что является нормой для одного, может быть

²⁶ Хопкинс, Джерард Мэнли (1844–1889) – английский поэт, стихи которого обладают характерной «скачущей» ритмикой; источником его поэзии послужила древняя саксонская и валлийская поэзия, а также детский фольклор. – *Прим. перев.*

²⁷ См.: Шкловский В. О теории прозы. М.: 1929. С. 204. – *Прим. перев.*

отклонением для другого: слово *ginnel*, означающее «переулок», может казаться поэтичным в Брайтоне и оставаться самым обычным словом в Барнсли. Даже самый «прозаический» текст XV века может звучать сегодня крайне «поэтично» благодаря своей архаичности. Если бы мы столкнулись с изолированными остатками письменности некой давно погибшей цивилизации, мы не смогли бы сказать, «поэзия» ли это, просто просмотрев их, пока мы бы не обнаружили «обыденный» для этого общества дискурс. И даже если бы дальнейшие поиски привели к выводу, что перед нами «отклонение», это бы не доказывало «поэтичности» текста, так как не все лингвистические отклонения от нормы поэтичны – взять, скажем, сленг. Мы бы не смогли утверждать, просто взглянув на текст, что это отрывок «реалистической» литературы, не имея дополнительной информации о его функционировании как письменного отрывка в обществе, о котором идет речь.

Нельзя сказать, что русские формалисты не осознавали всего этого. Они понимали, что норма и отклонения от нее меняются от одного социального или исторического контекста к другому – и что «поэзия» при таком подходе зависит от положения читателя. То, что фрагмент языка является «остраненным», еще не гарантирует того, что он останется таким всегда и везде; он остранин только относительно определенного нормативного лингвистического фона, и если этот фон изменится, то письмо может перестать восприниматься в качестве «литературного». Если все вокруг употребляют фразы вроде «строгая невеста тишины» в обычных застольных беседах, такой тип речи может перестать быть поэтическим. Иными словами, для формалистов «литературность» была функцией *дифференциальных* отношений между разными видами дискурсов, она не была раз и навсегда данным качеством. Формалисты не дали определение «литературности» – специального употребления языка, которое может быть обнаружено не только в «литературных» текстах, но и во многих других условиях. Каждому, кто считает, что литература может быть определена через такие особые отношения с языком, придется принять тот факт, что речь в Манчестере более метафорична, чем у Марвелла. Нет «литературного» приема – метонимии, синекдохи, литоты, хиазма и так далее, – который не использовался бы достаточно интенсивно в повседневной речи.

И все же формалисты считали «остранение» сущностью литературы. Они релятивизировали такое использование языка, увидев в нем причину отличий одной разновидности речи от другой. Но давайте представим, будто я услышал, как кто-то заметил за соседним столиком в пабе: «У вас такой четкий почерк!». Был это язык литературы или нет? Неоспоримо, что перед нами язык литературы, поскольку фраза взята из романа Кнута Гамсуна «Голод». Но как я узнаю, что это литература? В конечном счете она не обращает на себя внимания как на особый вербальный акт. Одним из ответов на вопрос о том, как я узнаю, что передо мной литература, может быть то, что фраза взята из известного мне романа. Это часть текста, который я читал как «вымысел», который заявляет о себе как о «романе», который может рассматриваться в университетском курсе литературы – и так далее. *Контекст* подсказывает мне, что это литература. Но сам язык не обладает неотъемлемыми свойствами или качествами, которые могли бы отличить этот отрывок от других разновидностей дискурса, и можно произнести эти слова в пабе, не вызвав восхищения их литературной искусностью. Мыслить литературу как формалисты значит мыслить ее как *поэзию*. Важно, что, когда формалисты начали рассматривать прозу, они часто просто переносили на нее техники, которые применяли к поэзии. Но о литературе часто судят не только лишь как о поэзии – например, видят реалистический или натуралистический тип письма, никак себя металингвистически не осознающий и себя демонстративно никак не проявляющий. Люди находят иную манеру письма «изысканной», потому что она не привлекает к себе чрезмерного внимания; они восхищаются ее лаконичной ясностью или стилевой уравновешенностью. А как насчет шуток, футбольных кричалок, слоганов, газетных заголовков, рекламных объявлений, которые зачастую словесно ярки, но обычно не рассматриваются как литература?

Другая проблема, связанная с «остранением», заключается в том, что не существует такой манеры письма, которая не могла бы, при достаточной изобретательности, быть прочитана как «остраненная». Если говорить о прозе, подойдет иногда встречаемое в лондонском метро объявление: «На эскалаторе возьмите собаку на руки» («Dogs must be carried on the escalator»). Возможно, оно не столь точно, как кажется на первый взгляд: значит ли оно, что вы *должны* взять на эскалатор собаку? Пустят ли вас на эскалатор, если вы не сможете найти беспризорную дворнягу, чтобы сжимать ее в руках, поднимаясь вверх? Многие очевидно прямые предупреждения могут вызвать неясность в понимании, как, например, «Не класть в корзину» или британский дорожный знак «Выезд» для калифорнийца²⁸. Но даже если мы оставим в стороне проблему двусмысленности, очевидно, что объявление в метро может быть прочитано как литературный текст. Кто-то может увлечься внезапным грозным стаккато первых тяжело-весных односложных слов («Dogs must be»), следить за изменениями в своем сознании, когда оно доходит до двусмысленного «возьмите» и пронзается мыслями о помощи увечным псам, и, возможно, даже обнаружить, что сами ритм и интонация слова «эскалатор» подражают вращению, движению вверх и вниз. Все это может казаться весьма бесплодным занятием, но оно не более бесплодно, чем стремление услышать звук нанесенного удара и свист рапир в каком-нибудь поэтическом описании дуэли. Во всяком случае, этот пример имеет то преимущество, что он предполагает: вопрос о «литературе» – это не только вопрос о том, что слова делают с людьми, но и о том, что люди делают со словами.

Но даже если кто-то и прочитал объявление таким странным образом, это будет означать, что он прочел его как поэзию, а она лишь часть того, что обычно понимают под литературой. Поэтому давайте рассмотрим другой способ неправильного истолкования знака, который может слегка продвинуть нас в верном направлении. Представьте себе подгулявшего пьяного, перегнувшегося через поручень эскалатора и уже несколько минут читающего это объявление, напрягая все свое внимание, а затем бормочущего себе под нос: «Как это верно!» Какая здесь ошибка? Фактически, пьяный принимает знак за некое общее, даже вселенское означающее. Обращаясь к определенным правилам чтения слов, он высвобождает их из непосредственного контекста и обобщает в ущерб утилитарному замыслу, расширяя и, быть может, углубляя смысл. Это как раз та операция, что люди называют литературой. Когда поэт говорит нам, что его любовь похожа на красную розу, мы знаем, что, поскольку он облачает это утверждение в ритм, с нашей стороны не предполагается вопрос, действительно ли его возлюбленная по какой-то странной причине кажется ему похожей на розу. Он говорит нам нечто о женщинах и любви в целом. Итак, мы можем сказать, что литература является «непрагматическим» дискурсом: в отличие от учебников по биологии и записок молочнику, она не служит никакой непосредственной практической цели, но отсылает к общему порядку вещей. Иногда, хотя и не всегда, она может прибегнуть к своеобразному языку, дабы сделать очевидным тот факт, что смысл в *приемах речи* о женщинах вообще, а не о конкретной реальной женщине. Такое внимание к приемам в обход объекта речи иногда приводится как пример того, что под литературой мы подразумеваем язык, ссылающийся сам на себя, говорящий о самом себе.

Однако и с этим способом определения литературы возникают проблемы. Например, для Джорджа Оруэлла было бы большим сюрпризом услышать, что его эссе нужно читать с условием, что обсуждаемые там темы менее важны, чем способы обсуждения. В большинстве произведений, относимых нами к литературе, предполагается, что истинность и практическая значимость сказанного очень важны для общего эффекта. Но даже если рассматривать «непрагматичность» дискурса как часть того, что подразумевается под литературой, из такого «определения» следует, что литература не может быть «объективно» определена. Это отдаст

²⁸ «Way out» на американском сленге значит «клевоый», «экстравагантный», «ультрамошный», а также «находящийся под действием наркотических веществ». – Прим. перев.

определение литературы на откуп тому, как кому-то вздумается ее читать, а не к характеру читаемого. Есть определенные разновидности сочинительства – стихи, пьесы, романы, – которые явно замышлялись как «непрагматические», но нет гарантий, что они будут прочитаны именно таким образом. Я могу много раз перечитывать описание Римской империи Гиббоном не из-за того, что я настолько заблуждаюсь, чтобы верить в достоверность его сведений о Древнем Риме, но из-за того, что я люблю стиль прозы Гиббона или наслаждаюсь картинами человеческого падения, каков бы ни был их исторический источник. Но я могу читать стихотворение Роберта Бернса только потому, что мне, как и японскому садоводу, неясно, росли ли красные розы в Британии XVIII века. Скажут, что это не литературное чтение, но читаю ли я эссе Оруэлла как литературу, только если обобщаю то, что он говорит о гражданской войне в Испании, в некое абсолютное высказывание о человеческой жизни? Действительно, многие произведения, изучающиеся в университетах как литература, были созданы, чтобы читаться как литература, но правда и то, что многие из них создавались без этой установки. Текст может начать свою жизнь как исторический или философский, а затем быть классифицирован как литературный. Или выйти как литературный, а позднее превратиться лишь в археологическую ценность. Некоторые тексты рождаются литературными, другие достигают литературности, у третьих литературность положена в основу. В этом смысле воспитание может означать куда больше, чем рождение. Дело ведь не в том, откуда вы, а в том, как люди к вам относятся. Если они решили отнести вас к литературе, значит, так оно и есть, безотносительно к тому, что вы сами думаете о своем месте.

В этом смысле можно думать о литературе не столько как о некоем неотъемлемом свойстве или наборе свойств, проявляемых через конкретные разновидности письма за все время существования литературы, от «Беовульфа» до Вирджинии Вулф, сколько как о совокупности способов, которыми люди *относятся* к письму. Было бы непросто выделить из всего, что по разным основаниям называли «литературой», некий постоянный набор всегда присущих ей особенностей. Это было бы так же трудно, как попытка выделить единственное отличительное свойство, объединяющее все игры. Не существует «сущности» литературы, которая проявлялась бы всегда. Любая частица письма может быть прочитана «непрагматически», если в этом состоит чтение текста как литературного произведения, точно так же как и любое сочинение может быть прочитано «поэтически». Если я изучаю расписание поездов не для того, чтобы понять схему железнодорожного сообщения, но чтобы стимулировать мои собственные общие раздумья о скорости и запутанности современного существования, то можно сказать, что я читаю его как произведение литературы. Джон Эллис указывал, что термин «литература» используют так же, как и слово «сорняк»: сорняк – это не конкретная разновидность растения, а любое растение, которое садовник по каким-то причинам не хочет видеть в своем саду²⁹. Возможно, «литература» означает нечто противоположное: любую разновидность письма, которую кто-то высоко оценивает по какой-то причине. Как могли бы сказать философы, «литература» и «сорняк» – это скорее *функциональные*, чем *онтологические* термины: они говорят нам о наших действиях, а не о постоянном бытии вещей. Они говорят нам о роли текста или чертополоха в социальном контексте, их отношениях с окружающей действительностью и отличиях от нее, способах их функционирования, целях, в которых они могут использоваться, человеческих практиках, сосредоточенных вокруг них. «Литература» при таком взгляде становится чисто формальной вещью, примером определения с пустым объемом. Даже если мы настаиваем, что это прагматическое отношение к языку, мы все еще не достигаем «сути» литературы, так как это же характерно и для таких языковых практик, как шутки. В любом случае далеко не ясно, как мы можем четко разделить понятия «практических» и «непрактических» способов отношения к языку. Чтение романа для собственного удовольствия явно отличается

²⁹ Ellis J. M. The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis. Berkeley, 1974. P. 37–42.

от чтения дорожных знаков для получения информации, но как насчет чтения учебника по биологии с целью развить умственные способности? Это «прагматическое» обращение к языку или нет? Во многих обществах «литература» несет практические функции, например религиозную. Резкое отличие «практического» и «непрактического» возможно лишь в таких обществах, как наше, где литература утратила свои практические функции. Нам могут предложить в качестве общего определения чувство «литературного», которое на самом деле имеет историческую специфику.

В общем, мы так и не раскрыли секрета, почему Лэм, Маколей и Милль относятся к литературе, а Бентам, Маркс и Дарвин – нет, по большому счету. Возможно, самый простой ответ состоит в том, что первые три примера относятся к «изящной словесности», а последние три – нет. Этот ответ имеет недостаток – он в значительной степени неверен, по крайней мере, на мой взгляд, – но у него есть и преимущество: он предполагает, что для многих людей термин «литература» относится к сочинениям, которые они считают *хорошими*. Очевидным кажется возразить, что если бы это было совершенно справедливо, не существовало бы «плохой литературы». Я могу считать Лэма и Маколея переоцененными, но это не обязательно значит, что я перестаю относить их к литературе. Вы можете считать Раймонда Чандлера «хорошим в своем деле», но не в литературе. С другой стороны, если бы Маколей действительно был плохим писателем – если бы у него совсем не было способностей в грамматике и его не интересовало ничего, кроме белых мышей, – тогда его деятельность могли бы вовсе не называть литературой, даже плохой. Оценочные суждения играют не последнюю роль при определении, литература перед нами или нет – не обязательно в том смысле, что сочинение, чтобы стать литературой, должно быть «стилистически изящным»; но ему приходится быть *чем-то вроде* того, что оценивается как изящное: перед нами может оказаться плохой образец в целом высоко оцениваемой формы. Никто никогда не сказал бы, что автобусный билет является примером низкой литературы, но так можно оценить литературу Эрнста Дюсона³⁰. Понятие «изящный стиль» при таком подходе очень неоднозначно: оно указывает на высоко оцениваемую манеру письма, но не обязательно объясняет вам, какой конкретный ее образец «хорош».

С такой оговоркой предположение, что «литература» является высоко оцениваемым видом письма, многое разъясняет. Но из него следует весьма сокрушительный вывод. Оно означает, что мы можем расстаться раз и навсегда с иллюзией, что категория «литературы» «объективна» в том смысле, что она навсегда дана и неизменна. Литературой может быть все, что угодно, и все, что оценивается как непреложное и несомненное – Шекспир, например, – может перестать быть литературой. Любое убеждение в том, что изучение литературы – это изучение устойчивой, хорошо поддающейся определению данности, подобно тому как энтомология – это изучение насекомых, может быть оставлено как химера. Некоторые виды вымысла являются литературой, некоторые – нет; некоторые виды литературы связаны с вымыслом, другие – нет. Бывает литература, занятая рефлексией над языком, а некоторая весьма отточенная риторика не является литературой. Литературы как набора работ с гарантированной и неотчуждаемой ценностью, отличающегося конкретными неотъемлемыми свойствами, не существует. Поэтому впредь, когда я использую в этой книге слова «литературный» и «литература», я мысленно зачеркиваю их, чтобы показать, что эти термины в действительности не работают, но на данный момент у нас нет ничего лучшего.

Причина, по которой это следует из определения литературы как феномена высокой ценности, состоит в том, что перед нами не устойчивая сущность, так как оценочные суждения печально известны своей изменчивостью. «Времена меняются, ценности – нет», – гласит слоган, любимый ежедневными газетами, как будто мы все еще верим в необходимость уничтожения слабых младенцев и использования умственно отсталых на ярмарочных представлениях.

³⁰ Дюсон Эрнст (1867–1900) – английский поэт-декадент. – Прим. перев.

Точно так же, как люди могут рассматривать одно произведение как философское в одном веке и как литературное в другом – и наоборот, они могут и изменить свое мнение относительно произведения, ранее считавшегося ценным. Они могут даже поменять отношение к основаниям, по которым судят, что ценно, а что нет. Это, как я предполагаю, не обязательно значит, что они будут избегать именовать литературой произведение, которое стали считать низким: его могут все еще называть литературой, приблизительно имея в виду то, что оно принадлежит к тому *типу* письма, который в целом обладает ценностью. Но это значит, что так называемый литературный канон, незыблемая «великая традиция» «национальной литературы» должна быть осознана как *конструкт*, сформированный конкретными людьми в силу конкретных обстоятельств в определенное время. Не существует литературного произведения или традиции, которые обладали бы ценностью *сами по себе*, безотносительно к тому, что кто-то мог высказать или собирается высказать о них. «Ценность» является изменчивым условием: она означает то, что ценно для конкретных людей в специфических ситуациях, в зависимости от особых критериев и в свете определенных целей. Поэтому вполне вероятно, что, при условии достаточно глубоких изменений нашей истории, мы можем в будущем прийти к обществу, которое не сможет получить от Шекспира ничего полезного. Его произведения могут оказаться отчаянно чуждыми, передающими образ мышления и чувствования, который такое общество находило бы ограниченным и бесполезным. В подобной ситуации Шекспир был бы не более ценен, чем современные граффити. И хотя многие люди сочли бы такое общество трагически обделенным, мне кажется чересчур догматичным не вообразить той возможности, что оно может возникнуть скорее как следствие общего человеческого усовершенствования. Карл Маркс был озадачен вопросом, почему древнегреческое искусство осталось в памяти как «вечная красота», несмотря на то, что социальные условия, которые его создали, давно остались в прошлом. Но откуда мы можем знать, пока история не подошла к концу, что оно останется «вечно» прекрасным? Давайте представим себе, что благодаря некоему искусному археологическому исследованию мы узнали гораздо больше о том, что древнегреческая трагедия на самом деле значила для своей первоначальной публики, поняли, что тогдашнее восприятие полностью отличалось от нашего, и начали вновь перечитывать пьесы в свете этого более глубокого знания. Возможным результатом могло бы стать то, что мы перестали бы ими наслаждаться. Мы могли бы обнаружить, что ранее наслаждались ими из-за неосознанного восприятия в свете наших собственных представлений. Как только это перестанет быть возможным, драма может утратить для нас всю свою былую важность.

То, что мы всегда интерпретируем литературные произведения до некоторой степени в свете наших собственных забот – более того, что бы мы ни делали, мы никогда не можем вполне освободиться от этих наших забот, – может быть причиной, по которой конкретные произведения кажутся сохраняющими свою ценность на протяжении столетий. Вполне возможно, конечно, что это показывает, что мы разделяем с произведением его проблемы; но это может также говорить о том, что люди никогда не оценивают «то же самое» произведение, даже если они сами уверены в обратном. «Наш» Гомер не идентичен средневековому, как и «наш» Шекспир не идентичен Шекспиру его современников. Вернее, эти различные исторические периоды создали «иных» Гомера и Шекспира для собственных нужд и нашли в их текстах элементы для возведения в ценность или обесценивания, которые не обязательно будут совпадать. Иными словами, все литературные произведения бессознательно «переписываются» всеми обществами, которые их читают; и не существует чтения, которое не было бы одновременно и «переписыванием». Ни одна расхожая оценка любого произведения не может быть просто распространена на новые группы людей без того, чтобы оказаться измененной, а возможно, и стать совершенно неузнаваемой в этом процессе. Здесь кроется одна из причин, почему то, что считают литературой, – дело весьма нестабильное.

Я не имею в виду, что оно неустойчиво из-за «субъективности» ценностных суждений. С этой точки зрения, мир делится на жесткие «внешние» факты, такие, как существование Гранд Централ Стэйшн, и произвольные «внутренние» суждения, например: кто-то любит бананы или считает, что тон стихотворения Йейтса меняется от защитного хамства до зловещей жизнерадостной покорности. Факты являются общими и неоспоримыми, ценности – частными и произвольными. Существует очевидная разница между изложением фактов – таких, как «Этот собор был построен в 1612 году», и регистрацией суждений – таких, как «Этот собор представляет собой прекрасный образец архитектуры барокко». Но представьте, что я делаю первое утверждение, показывая заграничной гостье Англию, и нахожу, что это ее весьма озадачило. Для чего, может спросить она, вы называете мне дату сооружения всех этих зданий? Как это связано с их происхождением? В обществе, в котором я живу, могла бы продолжить моя гостья, мы не учитываем такие вещи: мы классифицируем наши здания в зависимости от того, куда они смотрят – на северо-запад или на юго-восток. Это могло бы продемонстрировать часть бессознательной системы ценностных суждений, которые лежат в основе моих собственных описательных утверждений. Такие суждения не обязательно принимают форму «Этот собор представляет собой прекрасный образец архитектуры барокко», но они, тем не менее, дают оценку, и ни одно высказывание о фактах, сделанное мной, не спасет их от этого. Заявления, касающиеся фактов, остаются, в конце концов, *заявлениями* и поэтому предполагают определенное количество остающихся под вопросом суждений: что это заявление имеет большую ценность, чем другие, что я тот человек, который имеет право делать подобные заявления и, возможно, может гарантировать их истинность, что вы человек, стоящий того, чтобы его услышать, что в этом заявлении есть нечто полезное – и так далее. Разговор в пабе может отлично передавать информацию, но к такому диалогу всегда примешивается сильный элемент того, что лингвисты называют «фатическим» общением, где важным становится акт коммуникации сам по себе. Болтая с вами о погоде, я также сигнализирую, что забочусь о поддержании разговора, поскольку он для меня полезен, что я считаю вас достойным собеседником, что я отнюдь не асоциален и не собираюсь сейчас детально критиковать вашу внешность.

В этом смысле не существует возможности совершенно беспристрастного высказывания. Так уж получилось, что фраза о том, когда был построен собор, в нашей культуре более беспристрастна, чем выражение мнения о красотах его архитектуры, но можно представить себе ситуацию, в которой первое заявление было бы более нагружено в плане оценки, чем второе. Возможно, слова «барочный» и «великолепный» уже подошли к тому, чтобы стать более или менее синонимичными, но какой-то упрямый рудимент в нас продолжает цепляться за веру в то, что дата постройки важна, и мое утверждение – зашифрованный способ обнаружить эту привязанность. Все наши описательные утверждения часто говорят о скрытой сети оценочных категорий, и, кроме того, без этих категорий мы совсем ничего не смогли бы сказать друг другу. Это не значит, что у нас есть нечто, называемое фактическим знанием, которое может затем быть искажено частными интересами и суждениями, хотя такое тоже возможно. Это, помимо прочего, говорит о том, что без частных интересов у нас попросту не было бы никакого знания, так как не было бы причин для беспокойства о том, чтобы что-то узнать. Интересы *конституируют* и само наше знание, а не только предрассудки, угрожающие ему. Требование того, чтобы знание было «свободным от оценки», само по себе является оценочным суждением.

Очень может быть, что любовь к бананам является просто личным делом, хотя на самом деле это спорно. Анализ моих кулинарных предпочтений, вероятно, обнаружил бы, насколько глубоко они соотносятся с определенным опытом, касающимся моего формирования в детстве, моих отношений с родителями, родными братьями и сестрами и многими другими культурными факторами, которые столь же общественны и «объективны», как и железнодорожные станции. Это еще более верно в отношении фундаментальной структуры убеждений и склонностей, которые создают меня как члена конкретного сообщества, – таких, как убежденность в

том, что необходимо следить за здоровьем, что различия сексуальных ролей коренятся в биологии человека или что человеческие существа важнее крокодилов. Мы можем соглашаться с этим или нет, но это возможно лишь благодаря тому, что определенные «глубокие» способы видения и оценки мира ограничены нашей социальной жизнью и не могут быть изменены без трансформации этой жизни. Никто жестоко не накажет меня за нелюбовь к отдельным стихам Джона Донна, но если я оспариваю сам факт принадлежности Донна к литературе, то в определенных обстоятельствах я рискую потерять свою работу. Я свободен голосовать за лейбористов или консерваторов, но если я попытаюсь действовать в соответствии с убеждением, что сам этот выбор лишь маскирует более глубокий предрассудок – что смысл демократии ограничивается галочкой в бюллетене раз в несколько лет, – то в определенных не совсем обычных обстоятельствах я могу закончить свои дни в тюрьме.

Структура ценностей, по большей части скрытая, формирующая нас и лежащая в основе наших фактических утверждений, является частью того, что подразумевают под «идеологией». Я подразумеваю под «идеологией» – приблизительно – способы, которыми то, что мы говорим и во что верим, соотносится с властной структурой и властными отношениями в обществе, где мы живем. Это следует из такого самого общего понимания идеологии, согласно которому не все наши основные суждения и категории правильно называть идеологическими. В нас глубоко укоренено представление о нас самих, движущихся вперед в будущее (а найдется по крайней мере одно другое общество, которое считает, что «пятится в будущее»), но даже если этот способ восприятия *может* быть значимо связан с властной структурой нашего общества, то не обязательно всегда и везде. Я не подразумеваю под идеологией просто глубоко скрытые, часто подсознательные убеждения, разделяемые людьми. Я имею в виду более конкретные схемы восприятия, оценки, понимания и убеждения, которые имеют некоторое отношение к поддержанию и воспроизведению социальной власти. То, что эти убеждения ни в коем случае не являются только личными «заскоками», может быть проиллюстрировано литературным примером.

В своем знаменитом исследовании «Практическая критика» (1929) кембриджский критик А. А. Ричардс хотел продемонстрировать лишь то, как прихотливы и субъективны суждения о литературных достоинствах произведений. Он давал своим студентам несколько стихотворений без указания заглавий и имен авторов и просил дать им оценку. Конечные суждения, как хорошо известно, были очень разными: освященные веками поэты были обесценены, а малоизвестные авторы чествовались. С моей точки зрения, однако, один из самых интересных аспектов этого опыта, явно оставшийся незамеченным для самого Ричардса, состоял в том, как жестко совокупность бессознательных оценок влияла на конкретные различия во взглядах. Читая мнения студентов Ричардса о литературных произведениях, поражаешься тому, как они, не задумываясь, следуют традициям восприятия и интерпретации, определяющим, чем для них может быть литература, какие предположения надлежит делать относительно стихов и чего от этих стихов ожидать. Ничего удивительного: все участники эксперимента были, по видимому, молодыми белыми людьми из высшего класса или верхушки среднего, получившими частное образование в Англии 20-х годов, и то, как они реагировали на стихи, зависело от куда большего, чем просто «литературные» факторы. Их критические суждения были тесно переплетены с их жизненными установками и взглядами. Это не повод для упрека: не существует какого-то «чистого» литературного критического суждения или интерпретации. Если кого-то и можно здесь упрекнуть, так это самого Ричардса, который как молодой белый мужчина из верхушки среднего класса, кембриджский профессор, не смог объективировать контекст интересов, по большей части присущих и ему самому, и поэтому не смог до конца понять, что частные, «субъективные» различия в оценках произведения находятся в рамках социально структурированных способов восприятия мира.

Если не получается рассматривать литературу как «объективную» описательную категорию, то нельзя сказать и того, что это лишь прихотливый выбор каждого из нас – что счи-

тать литературой. В подобных суждениях нет ничего прихотливого: они коренятся в глубинных структурах убеждений, которые, по всей видимости, непоколебимы, как Эмпайр Стейт Билдинг. Но мы обнаружили не только то, что литературы для филолога не существует в том смысле, в котором существуют насекомые для энтомолога, а ценностные суждения, которыми она создается, исторически изменчивы, но и то, что сами эти суждения вступают в близкие отношения с общественными идеологиями. Они в итоге отсылают нас не просто к личному вкусу, но к положениям, через которые одни социальные группы используют другие и поддерживают свою власть над ними. Если сказанное кажется слишком далеко идущим утверждением, вопросом моих личных предубеждений, можно проверить его на примере становления английской «словесности».

СТАНОВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Представление о литературе в Англии XVIII века не было ограничено, как это бывает сегодня, идеей «творческого», или «образного» письма. Термин «литература» покрывал весь корпус создаваемых в обществе текстов: тексты по философии и истории, размышления и письма входили в него на тех же правах, что и стихи. Произведение считалось «литературным» не за счет того, что зижделось на вымысле – XVIII век серьезно сомневался в том, была ли новомодная форма романа в полной мере литературой, – но за счет своего соответствия определенным стандартам «изящной словесности». Иными словами, критерий того, что считать литературой, был откровенно идеологичен: письмо, воплощавшее ценности и «вкусы» определенного класса общества, квалифицировалось как литература, в то время как уличная песня или народный романс, а возможно даже и драма, к ней не относились. На этом отрезке истории смысловая нагруженность понятия литературы представлялась самоочевидной.

Однако в XVIII веке литература была не просто «воплощением» определенных социальных ценностей – она была жизненно важным инструментом для их более глубокого внедрения и более широкого распространения. Англия XVIII века вышла из кровавой гражданской войны предыдущего столетия, в которой классы ухватили друг друга за глотки, поколебленной, но целой, и в стремлении восстановить пошатнувшийся социальный порядок ключевыми понятиями стали неоклассицистские представления о Разуме, Природе, порядке и приличиях, воплощенные в искусстве. Когда возникла нужда вовлечь средний класс, становившийся все более могущественным, но еще остававшийся довольно рыхлым духовно, в союз с правящей аристократией, чтобы распространять в обществе изящные манеры, привычки «надлежащего» вкуса и общие культурные стандарты, литература приобрела новое значение. Она вобрала в себя все идеологические институты: периодические издания, кофейни, трактаты по общественному устройству и эстетике, проповеди, классические переводы, справочники хороших манер. Литература не была делом «чувственного опыта», «личного отношения» или «уникальности воображения»: эти понятия, в наши дни неотделимые от самой идеи «литературы», не особо брались в расчет при Генри Филдинге.

Близкие к нашим представления о литературе начали развиваться только во время, называемое нами «периодом романтизма». Современное значение слова «литература» возникает лишь в XIX веке. Литература в этом смысле является недавним с исторической точки зрения явлением: она была создана где-то на рубеже XVIII столетия и показалась бы крайне странной Чосеру или даже Поупу. Поначалу понимание категории литературы было сужено до так называемого творческого, или фиктивного произведения. Последние десятилетия XVIII века являют новую классификацию и разграничение высказываний, радикальное преобразование того, что мы могли бы назвать «дискурсивной формацией» английского общества. Само слово «поэзия» теперь означало нечто большее, чем стихотворную форму: с момента создания «Защиты поэзии» Шелли³¹ (1821) оно указывало на идею творческого начала в человеке, которое находилось в радикальном противоречии с практической идеологией раннеиндустриальной капиталистической Англии. Конечно, различие между «фактическим» и «образным» типом письма было осознано давно: слово «поэзия» традиционно связывалось с вымыслом, и

³¹ Эстетический трактат поэта Перси Биши Шелли, в котором он противопоставляет разум и рассудочность воображению, считая, что воображение – это более высокая ступень постижения действительности. «Рассуждение – это перечисление уже известных величин; воображение – это их оценка, по отдельности и в целом. Рассуждение учитывает различия, а воображение – то, что в них есть общего. Рассуждение относится к воображению, как оружие к субъекту, как тело к духу, как отражение к сущности». (Перевод З. Александровой. Цит. по изд.: Шелли П.Б. Избранные произведения. Стихотворения. Поэмы. Драмы. Философские этюды. М., 1998.) – *Прим. перев.*

Филип Сидни выступил с яркой защитой такого представления в своей «Защите поэзии»³². Но в эпоху романтизма литература стала практически синонимична слову «воображение»: рассказ о том, чего никогда не происходило, гораздо сильнее волновал душу и был более ценным, чем описание Бирмингема или циркуляции крови. Слово *imaginative* включает в себя неясный намек на это отношение: оно связано не только с описательным термином «воображаемый», означающим «отсутствующий в действительности», но также, конечно, и с оценочным термином, означающим «находчивый» или «провидческий».

Так как все мы «постромантики» – в том смысле, что являемся скорее порождением этой эпохи, чем ее убежденными последователями, – нам трудно увидеть всю тогдашнюю странность этой особой исторической идеи. Но ясно, что такой она виделась большинству английских писателей, чье «образное видение» мы сегодня благоговейно превозносим над простой «прозаической» речью тех, кто не может найти более волнующего объекта для письма, чем пандемия чумы в Европе в середине XIV в. или варшавское гетто. Именно в романтический период описательный термин «проза» начал приобретать негативное значение будничности, скуки, унылости. Если то, чего не существует, стало привлекательней реального, если поэзия или воображение имеют преимущество над прозой и «голыми фактами», то вполне можно утверждать, что это говорит нам нечто значимое об обществе, в котором жили романтики.

Рассматриваемый период был революционным: в Америке и Франции старые колониальные или феодальные режимы были свергнуты в результате восстания буржуазии, а Англия, вследствие гигантских доходов, полученных от работорговли XVIII века, и полного контроля над морями, достигла стартовой точки экономического взлета, благодаря которому она стала первым индустриальным капиталистическим государством. Но утопические надежды и живые силы, высвобожденные этими революциями, вступили в трагическое противостояние с грубой реальностью новых буржуазных режимов. В Англии дремучий мещанский утилитаризм быстро становится доминирующей идеологией промышленного среднего класса, фетишизируя наличную действительность, сводя человеческие отношения к рыночным, отбрасывая искусство как не приносящее дохода украшение. Бесчеловечные порядки раннего промышленного капитализма разрушают все сообщества, превращают человеческую жизнь в наемное рабство, усиливают отчуждение труда недавно возникшего рабочего класса и принимают в расчет только то, что может быть превращено в рыночный товар. Так как рабочий класс отвечал на это угнетение активным протестом, а тревожные воспоминания о революции на другом берегу Ла Манша все еще неотступно преследовали правителей и по эту его сторону, английское государство отреагировало жестокими репрессиями, прокатившимися по всей территории Англии. Эти репрессии захватили часть эпохи романтизма, во время которой Англия по сути превратилась в полицейское государство³³.

Перед лицом этих сил в предпочтении, отдаваемом романтиками «творческому воображению», можно увидеть нечто большее, нежели тщетный эскапизм. Напротив, «литература» теперь стала одним из тех немногих приютов, где прославлялись и укреплялись творческие ценности, утраченные английским обществом под воздействием промышленного капитализма. «Творческое воображение» может быть представлено в виде неотчужденного труда; интуитивное, трансцендентальное измерение поэтического сознания способно обеспечить живую критику тех рационалистических и эмпирических идеологий, которые подчинены «фактам». Само литературное произведение начинает рассматриваться как таинственное органическое единство в противоположность фрагментированному индивидуализму капиталистического рынка:

³² Эстетический манифест Филипа Сидни – английского поэта и литературного теоретика елизаветинской эпохи – во многом повлиял на трактат Шелли. Сидни пишет о «высоком» предназначении литературы – воспитать нравственную, духовно совершенную личность, высоко оценивает роль поэта как проводника эстетических идеалов. – *Прим. перев.*

³³ См.: Thompson E. P. *The Making of the English Working Class*. London, 1963; Hobsbawm E. J. *The Age of Revolution*. London, 1977 (Рус. пер.: Хобсбаум Э. *Век Революции*. Ростов н/Д: Феникс, 1999).

произведение «спонтанно», а не просчитано рационально; это творчество, а не механика. Слово «поэзия» больше не относится просто к внешней форме письма – оно обладает теперь глубокими социальными, политическими и философскими значениями, и при его звуке правящий класс буквально вынужден хвататься за оружие. Литература стала целой альтернативной идеологией, и само «воображение», как у Блейка и Шелли, становится политической силой. Его задача – изменить общество во имя жизненных сил и ценностей, воплощенных в искусстве. Большинство крупных поэтов романтизма сами были политическими активистами, сознавая, что литература и общественные взгляды скорее дополняют друг друга, чем находятся в противостоянии.

Мы уже можем обнаружить в этом литературном радикализме зачатки других, более привычных нам предпочтений: установку на независимость и свободу выражения, на его великолепную отстраненность от таких прозаических забот, как прокорм семьи или борьба за политическую справедливость. «Трансцендентальная» природа воображения позволяла не только бросить вызов безжизненному рационализму, но и дать писателю удобную возможность заменить саму историю. Действительно, такая оторванность от истории отражает реальную ситуацию романтического автора. Искусство становилось предметом потребления, как и все вокруг, и роль романтического художника оказывалась ненамного большей, чем роль второстепенного товаропроизводителя, и это при всех его риторических притязаниях на роль «представителя» человечества, на то, что он вещает от лица людей и выражает в словах вечные истины. Его существование в обществе, несклонном щедро вознаграждать пророков, становится все более и более маргинальным. Последний пылкий идеализм романтизма был «идеалистичен» именно в отвлеченном смысле этого слова. Лишенный достойного места в общественном движении, которое могло бы реально трансформировать промышленный капитализм в справедливое общество, писатель все больше погружался в уединение собственных творческих помыслов. Представление о справедливом обществе довольно часто оборачивалось возвращением к бесплодной ностальгии по старой «естественной» Англии, времена которой давно прошли. Разрыв между поэтическим восприятием и политической практикой был заметно сокращен во времена Уильяма Морриса³⁴, в конце XIX века использовавшего этот романтический гуманизм для дела рабочего класса³⁵.

Не случайно в обсуждаемый период возникает современная «эстетика», или «философия искусства». Главным образом от этой эпохи, через произведения Канта, Гегеля, Шиллера, Кольриджа и других, мы унаследовали современные понятия «символ» и «чувственный опыт», «эстетическая гармония» и «особая природа» произведения искусства. Раньше мужчины и женщины писали стихи, ставили пьесы или рисовали картины, исходя из разных целей, в то время как другие по-разному читали их, смотрели и воспринимали. Сейчас же эти конкретные, исторически варьирующиеся практики были отнесены к особому, таинственному ведомству, известному как «эстетическое», и новое племя эстетиков стремилось обнаружить его глубинные структуры. Это не значит, что такого рода вопросы не ставились ранее, просто отныне они получили новое значение. Предположение, что есть неизменная сущность, осознаваемая как «искусство», или отдельный опыт «красоты» или «прекрасного», было в значительной степени продуктом самого отчуждения искусства от общественной жизни, о котором мы уже говорили. Если литература больше не имеет очевидного назначения – если писатель теперь не привычная фигура при дворе, церкви или аристократическом покровителе, – то можно повернуть это обстоятельство в пользу литературы. Особенность «творческого» письма состояла в том, что оно было восхитительно бесполезно и нацелено само на себя, высокомерно отворачиваясь

³⁴ Моррис, Уильям (1834–1896) – английский поэт, художник и архитектор, активный пропагандист социализма. – *Прим. перев.*

³⁵ См.: Williams R. Culture and Society. 1780–1950. London, 1958. Особенно – гл. 2, The Romantic Artist.

от низких общественных целей. Потеряв своего высокого покровителя, писатель нашел ему замену в лице поэтики³⁶

³⁶ См.: Tompkins Jane P. The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response // Tompkins Jane P. (ed.). Reader-Response Criticism. Baltimore and London, 1980.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.