

Ф Р А Н К О
М О Р Е Т Т И



Д А Л Ь Н Е Е
Ч Т Е Н И Е



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИНСТИТУТА
ГАЙДАРА

Франко Моретти

Дальнее чтение

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=40655777

Дальнее чтение [Текст] / Моретти Ф.: Изд-во Института Гайдара;

Москва; 2016

ISBN 978-5-93255-446-3

Аннотация

В последней книге Франко Моретти собраны работы автора за последние 20 лет (1994–2011). Объединяя под одной обложкой исследования разных текстов (пьесы Шекспира, европейский роман XVIII–XIX вв., викторианская детективная новелла и голливудские фильмы), книга является по сути сводным манифестом ученого. Моретти предлагает новый принцип изучения литературы – «дальнее чтение», противопоставленный привычному «медленному чтению» (“close reading”), и использует его для работы с большими корпусами текстов, обычно остающихся за пределами внимания (и возможностей) исследований, применяющих более традиционную оптику. Моретти предлагает «читать» большие массивы текстов, объединяя несколько подходов к культурной продукции: количественные методы, эволюционный подход к литературным формам, и миросистемный анализ, позволяющий проследить экспорт культурных открытий в мировом пространстве.

Книга заинтересует широкие круги гуманитариев – Моретти является центральной фигурой в активно развивающихся цифровых гуманитарных науках (digital humanities), которые меняют взгляд на изучение целых пластов культурной продукции. Комплексная методология автора включает в круг читателей как историков, так и социологов; культурологов и искусствоведов.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

Содержание

От переводчиков	6
Глава 1. Европейская литература Нового времени: географический набросок	20
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Франко Моретти

Дальнее чтение

Посвящается Д. А. Миллеру

l'amico americano

От переводчиков

МЕХАНИЗМ, с помощью которого одни научные идеи обретают популярность, а другие – теряют ее, далек от того, чтобы называться понятным. Однако, сознательно упрощая, можно поделить успешные научные книги на два типа: есть те, к которым известность и высокая оценка приходит ретроспективно, через много лет после первой публикации, – это книги, которые «опередили время» (и, как правило, время их в конечном счете нагоняет); а есть книги, оказавшиеся «в нужное время в нужном месте» (что отнюдь не должно умалять их ценности). Характерная черта последних заключается в том, что они обычно появляются группами; например, основные работы, ставшие началом нового направления – микроистории, появились почти синхронно: в Европе – «Монтайю» (1975) Эмманюэля Ле Руа Ладюри и «Сыр и черви» (1976) Карло Гинзбурга, а в Америке – «Возвращение Мартина Герра» (1983) Натали Земон Дэвис и «Великое кошачье побоище» (1984) Роберта Дарнтонa. Такие книги часто выражают идеи, которые, как говорится, витают в воздухе (или же представляются таковыми постфактум), и этим существенно отличаются от книг первого типа – стоящих отдельно, диссонирующих со временем, а потому недооцененных и незамеченных. Кстати, классическими примерами здесь будут многие работы именно российских ученых

– Проппа, Бахтина, отчасти формалистов.

Если смотреть с такой точки зрения, предлагаемая книга, написанная известным итальянским литературоведом Франко Моретти, представляет собой необычное сочетание. С одной стороны, ее трудно назвать недооцененной: в 2013 г. она получила премию Национального круга книжных критиков, на нее уже написано множество рецензий – как положительных, так и очень полемических, она уже издана (или готовится к публикации) на шести языках. То есть книга явно задела важные, интересные темы, волнующие современных литературоведов, поставила вопросы, о которых многим есть что сказать. Прежде всего, это вопросы методологии: правомерно ли использование статистики и компьютерного анализа для изучения литературы? можно ли говорить о закономерностях в литературном процессе? стоит ли в исследовании литературы выходить за пределы канона? и прочие. Таким образом, все указывает на то, что эта книга Моретти появилась «в нужное время». И тем не менее она пока что стоит в литературоведении особняком – работ, которые бы напоминали ее по тематике и по резонансу, не видно¹. Некоторые идеи, высказываемые в книге, сейчас на слуху и разрабатываются многими исследователями, однако это довольно небольшая часть того, о чем говорит Моретти, –

¹ Можно вспомнить разве что монографию: Matthew L. Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press, 2013. Однако она все же лишена широких обобщений и к тому же вызвала существенно меньше дискуссий.

преимущественно это методы цифровых гуманитарных наук (*digital humanities*), тогда как многие другие идеи скорее напоминают рискованные авантюры – многообещающие, но далекие от широкой поддержки.

Такая ситуация возможна лишь потому, что «Дальнее чтение» состоит из отдельных статей, различных по тематике: социологические наброски о китайском романе, эволюционное исследование детективных рассказов, сетевые модели пьес Шекспира, статистические обобщения, касающиеся романских заглавий... При этом такое разнообразие отнюдь не эклектично: книга имеет стройную концепцию, у нее есть осевая идея – идея о другом подходе к литературе, о другом типе «чтения», выраженная в названии.

Словосочетание «дальнее чтение» (*distant reading*) Моретти ввел по аналогии с понятием «медленного» или «пристального» чтения (*close reading*) – подхода к изучению литературы, применявшегося американскими «новыми» критиками в 1940–1970 гг. Хотя в чистом виде «новая критика» уже давно исчезла, ее основные идеи хорошо укоренились в англоязычном литературоведении (а также, вследствие разных причин, характерны для литературоведения многих других стран): основное внимание литературоведа должны привлекать «великие» произведения, важные смыслы которых следует извлекать посредством внимательного всматривания в отдельные тексты или даже фрагменты текстов. Все статьи в «Дальнем чтении» так или иначе направ-

лены против этих идей: по мнению Моретти, литературу следует изучать не вглядыванием в детали, а рассматриванием с «дистанции» – причем имеется в виду охват не одного или нескольких произведений, а сотен и тысяч текстов. Только в этом случае удастся увидеть не конкретные черты стиля того или иного автора, а некие абстрактные закономерности, характеризующие сразу многие тексты. При этом логично, что не удастся ограничиться узким кругом каноничных авторов: от Шекспира и Диккенса придется перейти к сотням малоизвестных писателей, которые очень редко попадают в поле зрения литературоведов. Происходит не просто увеличение объема данных, а все разнородное литературное поле с его высокой степенью случайности и неупорядоченности становится новой литературоведческой проблемой. В этих условиях именно обобщения, паттерны и корреляции позволяют увидеть абстрактную литературную форму в хаосе эмпирических данных... А методами, позволяющими читать литературу «издалека», становятся компьютерный анализ текстов, использование обзорных исследований, изучение данных о книжном рынке и т. д.² Такой подход к литературе Мо-

² Очевидно, что перевод названия книги имеет особенное значение, о чем хотелось бы сказать несколько слов. Прямые русские антонимы медленного чтения неверно передают смысл этого термина – дело не в скорости (это не быстрое чтение) и не во внимательности (оно не менее пристальное), а в ином типе научной работы с литературным материалом, в другой исследовательской позиции. Среди различных возможных переводов («отстраненное чтение», «чтение издалека», «дистантное чтение», «отдаленное чтение», «удаленное чтение») мы выбрали вариант «дальнее чтение». В сравнении с другими вариантами он зву-

ретти использовал с конца 1990-х гг.³ и почти сразу же предложил для него название «дальнее чтение» – в статье «Гипотезы о мировой литературе» 2000 г. Это понятие подхватили многие другие ученые, и к настоящему дню оно приблизилось к статусу термина⁴.

Эту книгу в некотором смысле можно считать биографией «дальнего чтения» и связанного с ним комплекса исследовательских практик и теорий. Моретти показывает, как от статей об эволюционных законах в литературе и больших литературных системах (европейской и мировой) он пришел к теории графов, статистике и работе с большими объемами данных. Эти статьи складываются в звенья одной цепи поиска новой эмпирической основы для литературоведения – не случайно сам термин «дальнее чтение» (прочно ассоциирующийся с *digital humanities*) появляется в работе, в которой лишь последние несколько глав связаны с компьютерными

чит несколько странно: из самого словосочетания неясен смысл понятия. Однако, во-первых, вряд ли такой смысловой прозрачностью обладает сам оригинал, а во-вторых, как нам кажется, такое не вполне интуитивное название позволит избежать ненужных коннотаций, которые неизбежно вызывают другие варианты перевода (в частности, ассоциаций с отстраненностью в плане культуры или мировоззрения).

³ Прежде всего, в книгах: Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, London & New York: Verso, 1998; Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London & New York: Verso, 2005.

⁴ Характерно название сборника статей о цифровых подходах к немецкой литературе: Matt Erlin and Lynne Tatlock (eds.), *Distant Readings: Topologies of German Culture in the Long Nineteenth Century*, New York: Camden House, 2014.

методами исследования. Конечно же, Моретти нельзя считать пионером новой области: попытки поставить гуманитарные науки на количественную основу зарождались независимо друг от друга в разное время. В русском литературоведении самая знаменитая (но также забытая) из них была сделана Борисом Ярхо, а затем структурализмом: в теоретических статьях Юрия Лотмана, статистических разработках поэтической лексики Юрия Левина, фундаментальных работах по истории русского и европейского стиха Михаила Гаспарова. Но при всем влечении структурализма к эмпирическому материалу, научности, стиховедческой и лингвистической статистике новое поле оказалось ограниченным и труднодоступным: не было ни цифровых баз данных, ни способов машинного анализа больших корпусов. Затрата ресурсов на количественные исследования литературы была огромной: сложно представить, сколько труда вложил Гаспаров (или Кирилл Тарановский – до него) в подсчеты стихотворных форм, сегодня же каждый может сравнить популяции двусложных и трехсложных размеров в русской поэзии за несколько минут в поэтическом разделе Национального корпуса русского языка⁵.

⁵ Количественные методы в русском литературоведении всегда вращались вокруг поэзии не случайно – ее легко формализовать для подсчетов и статистических обобщений. Даже сейчас у нас есть достаточно большой (но далеко не исчерпывающий) поэтический корпус, но сколько-нибудь удовлетворительной базы данных художественной прозы с глубокой разметкой просто не существует. Это отражается на современных исследованиях: количественными методами

Благодаря большим цифровым архивам и новым компьютерным методам обработки информации эти и похожие задачи теперь решать проще, и Моретти успешно пользуется появившимися возможностями. В первую очередь его интересуют романы (особенно британские и французские XIX в.), и «дальнее чтение» в разных его изводах призывается для того, чтобы представить литературное поле романа как единое целое. Количественные методы здесь играют особую роль, поскольку предоставляют инструменты работы с корпусами художественных текстов, открывая путь автоматическому анализу больших полей и извлечению из них необходимой информации. Исследователи из Стэнфордской литературной лаборатории, руководимой Моретти, создали корпус из нескольких тысяч британских романов, на материале которого Моретти и его коллеги ставят новые интересные вопросы: как более технического плана (например: можно ли автоматически классифицировать романы по жанрам?), так и вопросы об истории литературы (например: как менялась лексика в романах на протяжении XIX в.?). Замысел Моретти в том, чтобы с помощью цифровых методов открыть путь

стихи изучаются заметно больше. См. два выпуска «Корпусного анализа русского стиха» (М., 2013; М., 2014). Ничего подобного в отношении прозы, насколько нам известно, не делалось. Работа группы Tolstoy Digital по оцифровке и разметке наследия Льва Толстого как единого корпуса с возможностями его расширения является только первым шагом в сторону прозы. Вопрос о популяции неканонических авторов и оцифровке забытых текстов хотя бы для XVIII–XIX вв. остается более чем открытым.

к проверке гипотез и экспериментам – малознакомой в литературоведении области научной работы. Количественная основа здесь – не самоцель, а эмпирическая платформа анализа, цифры, ведущие к смыслам, к широкомасштабным выводам не о дискретном ряде выживших в культуре канонических текстов, но о непрерывном пространстве форм, стилей и жанров.

Тем не менее вполне возможно, что основное нововведение, которое как раз и делает работы Моретти настолько интересными, состоит совсем не в методе, а в теоретической основе, на которую этот метод положен. Конечно, графики и схемы – эта неотъемлемая черта количественных исследований – смотрятся в статьях о литературе непривычно и создают «остраняющий» эффект, практически выступая в роли нового и очень убедительного риторического приема. Однако в конечном счете основное внимание читателей должны привлекать именно гипотезы и теории.

Больших новых идей у Моретти две. Во-первых, это мысль о том, что теория эволюции (именно в биологическом смысле) может помочь объяснить развитие литературы; во-вторых, это гипотеза о литературе как всемирной системе, «мировой литературе», для объяснения устройства которой Моретти использует миросистемный анализ – одно из направлений в макросоциологии. Оба эти подхода отчетливо представлены как в «Дальнем чтении», так и в других работах ученого (миросистемный анализ – в книгах «Современ-

ный эпос» и «Атлас европейского романа», а теория эволюции – в отдельных статьях из «Знаков, принятых за чудеса» и «Графиков, карт, деревьев»⁶). Обе эти идеи обладают непривычной для литературоведения чертой – они являются обобщениями, причем обобщаются здесь не элементы синхронного среза литературы (тогда получилась бы не теория, а таксономия – в духе структурализма) – генерализации подлжит литературная диахрония.

Теория эволюции помогает Моретти объяснить появление и развитие новых форм (приемов, жанров, сюжетов) в литературе. По его мнению, формы появляются не просто потому, что талантливые писатели их «придумывают», а вследствие слияния одних форм с другими и адаптации старых форм к новым политическим и социальным пространствам. Другой возможный механизм возникновения новых форм – экзаптация (или же рефункционализация), при которой форма, исполнявшая одну функцию, в определенный момент оказывается способна исполнять другую (часто даже более важную) роль⁷. Например, «свободные мотивы» (как называл их Томашевский), то есть элементы быта в литературе, изначально исполнявшие исключительно служебную роль, при увеличении их количества до определенного пре-

⁶ Franco Moretti, *Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez*, London & New York: Verso, 1996; Franco Moretti, "On literary evolution", in *Signs Taken for Wonders*, 2nd enlarged edn, Verso, London, 1987.

⁷ Franco Moretti, "Serious century" in Franco Moretti (ed.), *The Novel*. Vol. I. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2006, pp. 364–400.

дела, качественно преобразуются – и так возникает реализм, в котором именно «неинтересные» бытовые сцены составляют большую часть произведений. Оба эти механизма создания инноваций взяты напрямую из теории эволюции, как и идея о том, что самих инноваций недостаточно – они еще должны пройти процесс отбора, с помощью которого успешные новые формы будут отсеяны от неуспешных. В биологии это естественный или половой отбор, в литературе – читательский, при котором именно аудитория определяет, какие произведения станут каноническими, а какие присоединятся к 99,5 % неуспешных произведений, составляющих наиболее типичную (но при этом наименее исследованную) область литературы. Моретти, по-видимому, первым предложил такой подход к литературе, который пока еще не обрел многих сторонников. Тем не менее ученые из других областей культурных исследований – археологи, лингвисты, антропологи, искусствоведы, религиоведы – все чаще применяют похожие методы, объединяемые под общим названием «культурная эволюция»⁸.

⁸ Обзор истоков и современного состояния «культурной эволюции» см. в: Alex Mesoudi, *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Sciences*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2011. Кроме того, вот несколько (приближающихся к статусу классических) работ, объединенных общей направленностью на «эволюционизирование» наук о культуре и обществе: George Basalla, *The Evolution of Technology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Robert Boyd and Peter J. Richerson, *Culture and the Evolutionary Process*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1985; Richard R. Nelson and Sidney G. Winter, *An Evolutionary Theory of*

Использование миросистемного анализа помогает ответить на вопрос: как эти новые формы распространяются по планете? В основе миросистемного анализа, разработанного Иммануилом Валлерстайном, лежит идея о том, что современная глобальная экономика разделена на зоны: ядро, полупериферию и периферию⁹. Все самые инновационные (и поэтому наиболее дорогие) товары производятся в центре и оттуда поставляются на периферию, которая, как правило, отстаёт в развитии и производит либо сырьё, либо менее технологически изощрённую продукцию. Сейчас в ядре изобретаются дроны и смартфоны, раньше это были парусные суда и паровые двигатели, однако структура остаётся прежней. Причём, как правило, в состав ядра входят одни и те же страны: прежде чем периферийные общества научатся производить изобретенную в ядре продукцию, ядро успеет произвести что-то новое, что опять оказывается наиболее востребованным, а поэтому и становится источником сверхприбыли. По мнению Моретти, по той же модели работает и мировая литературная система: в ядре производятся новые формы, которые потом попадают на периферию и там приспособляются местными авторами к местному контексту. В XIX в. ядром литературной системы была Западная Европа (прежде всего Англия и Франция), где производились

Economic Change, Cambridge, MA: Belknap Press, 1982.

⁹ См.: Иммануил Валлерстайн, *Миросистемный анализ: Введение*/ пер. с англ. Н. Тюкиной. М.: Территория будущего, 2006.

новейшие образцы литературной «техники» (жанры готического и исторического романа, реализм и прочее), которые потом «экспортировались» в страны периферии и ближней европейской полупериферии, где местные писатели создавали «свою» готику, «свои» исторические романы и «свой» реализм. Сейчас, когда доминирующей формой художественной продукции стало кино, центр переместился в Голливуд, однако механизм остался тот же: чтобы стать широко распространенными, киножанры и киноприемы должны быть либо изобретены в Голливуде, либо пройти через Голливуд.

И напоследок короткое замечание о стиле этой книги и о стиле Моретти вообще. Может показаться странным, но Моретти призывает строить «точную науку» о литературе, пользуясь при этом очень живым, метафоричным, а временами почти художественным языком, насыщенным эллипсисами и номинативными конструкциями. Вот замечательный пример – из другой, более ранней его работы (который вполне мог бы охарактеризовать и «Дальнее чтение»): «Для [написания этой книги] нужен литературовед-кентавр: полуформалист, который отвечал бы на вопрос „как?“, полусоциолог, который отвечал бы на вопрос „почему?“. *Nota bene*: пятьдесят на пятьдесят. Не какой-либо рациональный компромисс, а Джекилл и Хайд. Чтобы добиться этого, я выпил бы любое зелье»¹⁰. При этом такая образность принципиально от-

¹⁰ Franco Moretti, *Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez*, London & New York: Verso, 1996, p. 6.

личается от вычурного стиля постструктуралистов, ставшего привычным: метафоры здесь не мешают ясности изложения; наоборот, книга написана очень доступно, и мы, переводчики, надеемся, что смогли хотя бы отчасти передать это сочетание ясности и метафоричности.

Итак, в этой необычной книге (как по стилю, так и по содержанию) Моретти предлагает строить науку о мировой литературной системе, развивающейся по принципам эволюции, науку, которая использовала бы количественные методы анализа и делала бы широкие обобщения. Почему это может заинтересовать русскоязычного читателя? Потому что Моретти возвращает живую, оптимистичную теорию в литературоведение. Русская наука никогда не была чужда широким обобщениям, а иногда стояла в их авангарде: вспомним «историческую поэтику» Веселовского, «законы сюжетосложения» Шкловского, «типологию культур» Лотмана, в конце концов, бесчисленные «законы» в «Методологии точного литературоведения» Ярхо. И, несмотря на эти традиции, позитивистское теоретизирование в России последних двух десятилетий было малозаметно. Было много интересных исследований, но было мало обобщений. И вот после длительного перерыва теория возвращается – в новом, диахроническом обличье. Достижения структурализма и формализма не забыты, ведь именно на их основе делаются новые предположения и догадки, ведущие на совершенно новую и неисследованную территорию. Территорию, где пересекают-

ся литература и социология, эволюция и статистика, *digital humanities* и эксперимент. Последняя статья сборника, «Вместо заключения. Масштаб, смысл, паттерн, форма»¹¹, заканчивается так: «Проанализировать формы, чтобы понять силы, создавшие их, – вот задача для количественного литературоведения! После того как мы превратим ежедневный опыт чтения литературы в абстрактные распределения, после того как мы найдем в них паттерны и вычленим из паттернов формальные отношения, лежащие в их основе, останется последний, и для многих из нас главный, шаг: использовать все эти новшества, чтобы вернуться к социологическому пониманию литературы на совершенно новой основе. Не сегодня и даже не завтра, но надеюсь, что скоро». Надеемся и мы.

Олег Собчук, Артем Шеля

¹¹ Франко Моретти предложил включить этот ранее не публиковавшийся текст в русское издание, за что мы ему очень благодарны.

Глава 1. Европейская литература Нового времени: географический набросок

Весной 1991 г. Карло Гинзбург попросил меня написать статью о европейской литературе для первого тома «Истории Европы», вышедшего в издательстве Giulio Einaudi. Я уже некоторое время раздумывал о литературе Европы, особенно о ее возможностях производить новые формы – возможностях, казавшихся исторически уникальными. Теоретическая основа для статьи нашлась в книге, которую я только что закончил читать: это была «Систематика и происхождение видов» Эрнста Мейера, в которой идея «аллопатрического видообразования» (аллопатрия – родина в другом месте) объясняла появление новых видов через их перемещение в новые места. Я взял формы как литературный аналог видов и наметил морфологические трансформации, которые были вызваны европейской географией: разделение трагедии на разные формы в XVII в.; взлет романа в XVIII; централизация, а затем и фрагментация литературного поля в XIX и XX вв. Понятие «европейская литература» – в единственном числе – у меня заменил архипелаг различных, но близких национальных культур, в которых стили и истории перемещались быстро и часто, претерпевая всевозмож-

ные метаморфозы. Появилось простое объяснение для литературной изобретательности, она стала выглядеть практически неизбежной.

Это была удачная статья. Адресованная неакадемической аудитории, она требовала баланса между абстрактным моделированием и яркими индивидуальными примерами (сцены, персонаж, строчки стихотворения), которые бы сделали текст читабельным.

Каким-то образом я нашел нужный тон – вероятно, потому, что полностью опирался на европейский канон (как заметил мой коллега, слово «великий» (great) казалось в эссе вездесущим; так оно и было, я его использовал 51 раз!). Канон открыл двери сравнительному анализу: Шекспир и Расин; философский роман и роман воспитания; австрийцы и авангард... С тех пор я далеко ушел от восприятия литературы как собрания шедевров и не испытываю по этому поводу ностальгии. Но мне жаль той концептуальной убедительности, которую позволяет достичь подобный небольшой набор текстов.

Это была удачная статья. Эволюция, география и формализм – из этих трех подходов сложится моя работа последних лет – впервые они систематически столкнулись во время написания этих страниц. Мне было любопытно, я был полон энергии, продолжал изучать, добавлять, исправлять. Я многому научился, и тогда же у меня возникла первая, сбивчивая идея атласа литературы. В то время я писал по-итальян-

ски, как оказалось, последний раз. По-итальянски предложения выходят проще, детали и даже оттенки как будто возникают сами собой. По-английски все было бы иначе.

* * *

Много лет назад Дени де Ружмон опубликовал книгу под названием «Двадцать восемь веков Европы» («Vingt-huit siècles d'Europe»). В этой статье читатель найдет лишь пять последних. Идея заключается в том, что XVI в. служит двойным водоразделом – относительно прошлого и относительно других континентов, – после которого европейская литература развивает формальную изобретательность, что и делает ее по-настоящему необыкновенной (однако с этим согласны не все, поэтому мы начнем со сравнения противоположных объяснительных моделей). Что касается примеров, то ограниченный размер статьи сыграл мне на руку: я чувствовал, что могу сосредоточиться на нескольких формах и сделать определенный выбор. Если описание не будет полным (когда вообще оно было таким?), то по крайней мере оно будет ясным.

1. Модель: единая Европа

Были прекрасные, блестящие времена, когда

Европа была христианской землей, когда единый христианский мир заселял эту человечески устроенную часть света; большие нераздельные общественные интересы связывали самые отдаленные провинции этой обширной духовной империи. Не имея больших светских владений, Глава церкви объединял великие политические силы...¹²

Это первые предложения знаменитого эссе Новалиса «Христианство, или Европа», написанного в последние месяцы XVIII в. В основе этого текста лежит очень простое, очень эффективное тождество: Европа – это христианство, а христианство – это единство. Всякая угроза такому единству (не только Реформация, но и национальные государства нового времени, экономическое соперничество или «несвоевременные, опасные открытия в области познания») угрожает также и Европе. Это побуждает Новалиса, мыслителя умеренных способностей, одобрять унижение Галилея и превозносить иезуитов: «с дальновидностью и стойкостью, достойными восхищения, с мудростью доселе невиданной в мире <...> появилось Общество, равного которому не было во всей мировой истории». Замечу, что такая бескомпромиссная модель европейского единства (одно христианство, одна конструкция, один правитель) легла в основу единственного научного шедевра, посвященного нашей теме, – книги Эрн-

¹² Единственный перевод эссе Новалиса на русский доступен здесь: <http://cultoboz.ru/-lr/58-6/337> 1799. – Примеч. пер.

ста Роберта Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье», опубликованной в 1948 г. «Эта работа стремится охватить европейскую литературу как единое целое и найти такое единство в латинской традиции», – говорится в рецензии Ауэрбаха¹³. Вот что пишет сам Курциус: «Мы должны постичь Средние века в их неразрывной связи как с античностью, так и с новым временем. Это единственная возможность построить то, что Тойнби назвал бы „понятным полем исследования“ – это поле именно европейской литературы»¹⁴.

На пространственный порядок Новалиса (Рим как центр Европы) Курциус накладывает временную последовательность латинского *topoi* с его точкой опоры в Средневековье, что снова приводит к Риму. Европа уникальна потому, что едина, и едина она потому, что у нее есть центр. «Быть европейцами – значит стать *cives romani*, римскими гражданами»¹⁵. Здесь и кроется подвох: Европа Курциуса – это не столько Европа, сколько “Romania”, если пользоваться столь важным для него термином. Это одно пространство, объединенное латинохристианским духом, который еще пронизывает универалистские произведения («Божественная коме-

¹³ Рецензия Эриха Ауэрбаха была напечатана в *Romanische Forschungen*, 1950, PP. 237–245.

¹⁴ Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinische Mittel-alter*, 1948, 2nd edn, Bern 1953, p. 387.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

дия», «Фауст»). Они не ложатся в основу отдельных «национальных» литератур, как нам кажется, но заменяют их. В Европе, по Курциусу, есть место только для одной литературы – европейской.

Если ограничиться только Средневековьем, откуда и берется большая часть доказательств, то модель покажется вполне неуязвимой. Но Курциус мыслит иначе: он не отграничивает Средние века, а сохраняет их присутствие и в позднейшем времени. Высказывание о том, что европейская литература остается «понятной» только из-за средневековой непрерывности, не оставляет сомнений в этом. И все же «в сегодняшней духовной ситуации» это единство, сохранявшееся двадцать веков, находится под угрозой как никогда раньше:

Эта книга является не только попыткой решить исключительно научные проблемы, она возникла из озабоченности западной цивилизацией и ее сохранением. Это попытка прояснить... единство этой традиции во времени и пространстве. В духовном хаосе нашего века доказательство существования такого единства стало необходимым...¹⁶

В хаосе. Рецензируя «Улисс» в 1923 г., Элиот описывал «необозримую панораму тщеты и анархии, чем является современная история»¹⁷, тогда как для Новалиса хаос действо-

¹⁶ Ibid., p. 9. Этот фрагмент относится к предисловию ко второму изданию.

¹⁷ 'Ulysses, Order and Myth', The Dial, November 1923, p. 201.

вал уже в XVI и XVII вв. Основа этого кризиса всегда одна и та же: новое национальное государство, которое с самого своего возникновения «безбожно», как выражается Новалис, отказалось от сверхнационального духовного центра.

Исторические обстоятельства несомненно внесли свой вклад в такое неприятие. Новалис пишет во время Наполеоновских войн, Элиот и Курциус – сразу после Первой и Второй мировой войны соответственно. Однако, если отвлечься от конкретных событий, недоверие к национальному государству, вероятно, является логическим выводом из их общей модели: если европейская культура может существовать *только в единстве* (латинском и/или христианском), значит, национальное государство является настоящим *отрицанием Европы*. Никакого компромисса в этой домодернистской (premodern), или, скорее, антимодернистской (antimodern), модели невозможно: Европа или является органическим целым, или не является ничем. Она существует, если государства нет, и наоборот: когда возникают государства, Европа как таковая исчезает и может быть описана только в элегическом ключе. По сути, статья Новалиса уже оказывается плачем по миру, утратившему свою душу; великий христианский проект в нем больше не действует. Европа Новалиса обречена быть простой материей – это пространство, лишенное смысла. «Континент в форме человека» превращается в мир «абсолютной греховности», описанный в «Теории романа» Г. Лукача (книга открывается узнаваемой аллюзией

на первые строки «Христианства»). Романное пространство у Лукача, в котором больше нет «дома» для героя, является именно современной Европой, хоть он никогда не высказывает эту мысль открыто:

Наш мир невероятно разросся по сравнению с греческим, каждый его уголок таит гораздо больше даров и угроз, мы в этом смысле богаче греков, но от такого богатства исчезает главный положительный смысл, на котором зиждилась их жизнь, – тотальность¹⁸.

Отмирание единой тотальности как потеря смысла... Но обязательно ли это?

2. Другая модель: разделенная Европа

1828 г. Прошло одно поколение, и немецкому католику Новалису возражает французский протестант Гизо:

В истории древних народов одновременное существование и соперничество различных начал было не более как скоропроходящим кризисом, случайным явлением <...>. Совершенно иначе развивалась цивилизация современной Европы. <...>. Она <Европа. – *Примеч. пер.*> тотчас же явится перед вами многообразною, запутанною, бурною;

¹⁸ Георг Лукач, Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) //Новое литературное обозрение, 1994, № 9, с. 19–78. Gyorgy Lukacs, Theory of the Novel, Cambridge, MA 1968 (1916), p. 34.

в ней одновременно существуют все формы, все начала общественной организации: духовная и светская власть, элементы теократический, монархический, аристократический, демократический; все классы, все состояния общества смешаны и перепутаны; всюду представляются бесконечно разнообразные степени свободы, богатства, влияния. И все эти силы находятся в состоянии постоянной борьбы, причем ни одна из них не получает решительного преобладания над прочими, не овладевает безусловно обществом <...>. В мире идейном и нравственном то же разнообразие, та же борьба. Теократические, монархические, аристократические, демократические убеждения сталкиваются, борются, ограничивают, видоизменяют друг друга¹⁹.

У Новалиса неравенство и конфликт отравляют Европу, у Гизо – составляют ее.

Далекий от сетований по поводу утраченного единства, Гизо считает, что успех Европы заключается именно в *распаде* романо-христианского универсализма, который сделал ее полицентричной и гибкой²⁰. Нет смысла искать ее секретов

¹⁹ Гизо Ф., История цивилизации в Европе. М., 2007, с. 39–40. François Guizot, Histoire de la Civilisation en Europe, 6th edn, Paris 1855 (1828) pp. 35, 37–38.

²⁰ См. также Джоффри Бараклаф (Geoffrey Barraclough) в книге «European Unity in Thought and Action», 1963, 12–13: «Идея самостоятельного европейского единства постклассическая. Она возникла в Средние века. В самых общих чертах ее можно описать как результат распада Римской империи и ее универсализма. <Каролингская империя> была не «точкой отсчета», а заключением <...> Каролингской империи было необходимо распасться, чтобы Европа начала существо-

в одном месте, в одной ценности или институции – в самом деле лучше совсем забыть об идее «сущности» (essence) Европы и начать воспринимать ее как политеистическое пространство сил. Вот что писал Эдгар Морен в «Размышлениях о Европе»:

Всякое упрощение Европы – идеализация, абстракция, редукция – увечит ее. Европа – это комплекс (complexus: то, что соткано вместе), особенность которого заключается в комбинации самых резких различий и в неразделимом единстве противоположностей²¹.

Как и всякая сложная система, Европа со временем меняется (особенно с XVI в.), поэтому, пишет Морен, «ее идентичность определяется не *вопреки* метаморфозам, но *благодаря* им». Такая полицентрическая Европа, определенно склонная к случайностям, больше не избегает беспорядка,

вать. С тех пор «европейское единство» имело в виду не подавление внутренних региональных различий, а выражение их». Подобные соображения можно найти в книге Федерико Шабо (Federico Chabod) «Storia dell'idea d'Europa» 1962 г., сложившейся под сильным влиянием Гизо. Иммануил Валлерстайн разработал понимание Европы в терминах экономической истории, определяя современный капитализм как такую социальную формацию, которая «оперирует на территории большей, нежели любое государственное образование способно полностью контролировать: таким образом разделенные государства Европы в XVII в. были способны на взлет, который оказался невозможным для политически единых азиатских империй» (Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, New York 1974, pp. 348, 61–63). В том же направлении идут рассуждения Эрика Джонса (Eric Jones, *The European Miracle*, Cambridge 1981).

²¹ Edgar Morin, *Penser l'Europe*, Paris 1987.

но использует его для более дерзких и сложных моделей. В области литературы это предполагает отказ от “Romania” Курциуса, с ее фиксированным географическим центром и диахронической цепочкой *topoi*, связывающей ее с классической античностью. «Европейская литература» Курциуса замещается «системой европейских литератур»: национальных (и региональных) образований, которые отчетливо различаются и часто враждуют. Это *продуктивная* вражда, без которой они были бы менее интересны. Она никогда не превращается в полную самодостаточность или незнание друг о друге: нет таких пустынь, океанов или непроходимых расстояний, которые заставили бы черты цивилизации застыть. Тесное пространство Европы заставляет каждую культуру взаимодействовать с остальными, связывает их всех общей судьбой, сообщает свои иерархии и отношения власти. Основанию такой системы можно сопротивляться – так произошло в русской литературе, которая разделилась на западников и славянофилов. Это хороший пример европейской географической реальности: Россия, будучи не континентом, а огромным азиатским полуостровом с зоной соединения в Европе, по понятным причинам сомневается в собственной идентичности. Однако привлекательность Европы слишком сильна: от «Отцов и детей» до «Братьев Карамазовых», от «Войны и мира» до «Петербурга» переживание этих сомнений станет значительной темой не только в русской, но и (в случае Томаса Манна) в европейской культуре.

Таким образом мы получаем национальные литературы в европейской системе: какие связи будут установлены между ними? Согласно распространенному мнению, смысл заключается в своего рода дубликации, когда национальные культуры действуют в качестве микрокосмов Европы. Такой выглядела Англия для Элиота, Франция для Гизо, Италия для Дионисотти, Австрия для Верфеля... В этом открытии у континентальных культур общих для Европы черт есть, безусловно, доля истины. Однако, когда гипотеза становится общепринятой, она перестает быть интересной, поэтому здесь я предложу иную модель. На следующих страницах литературная Европа предстанет как вид экосистемы, который устанавливает разные возможности роста для каждой национальной литературы. В некоторых случаях этот установленный предел будет работать как тормоз, придерживая или замедляя интеллектуальное развитие; в других случаях он будет предлагать неожиданные возможности, которые могут кристаллизироваться в изобретения настолько же ценные, насколько и маловероятные. Давайте разберем первый пример.

3. Барочная трагедия, Европа раскрывается

Ничто не выражает идею полицентричной Европы более точно, чем история развития великой барочной трагедии. В середине XVI в. все еще можно встретить фигуры подобные

Джорджу Бьюкенену: шотландец, работающий в Лондоне и Париже, пишет свои трагедии по-латыни на широко известные библейские сюжеты. Это превосходный пример длительного единства европейской драмы во времени и пространстве. Для высокой трагедии моделью практически всегда был Сенека, а средневековые традиции, берущие начало в народной религии, как правило, были везде похожими. Общим для всей Западной Европы был и трагический герой (абсолютный монарх), и «запоминающаяся сцена» (королевский двор), на которой должно было произойти падение героя.

Однако именно это пространство и этот герой становятся первыми точками разрыва с классическим наследием. Новый монарх – *ab-solutus*, независимый, свободный от этнико-политических уз феодальной традиции – достиг того, что Гегель назвал бы «самоопределением»: ему доступен свободный выбор, а соответственно, он может позиционировать себя как нового вершителя истории. Как в *Trauerspiel*, так и в «Горбодуке» и «Лире» все начинается с решения героя: то же происходит у Расина или у Кальдерона в пьесе «Жизнь есть сон». Новый принц освободил себя, пишет Кьеркегор «от субстанциональных зависимостей, таких как семья, положение или родословная [которые составляли] истинный Рок в греческой трагедии»²².

И все же этот король, освободивший себя от Рока, стал Роком самому себе: возрастающие абсолютизм, энергичность

²² Søren Kierkegaard, *Either/Or*, Princeton 1971, vol. I, p. 141.

и свобода действий делают его похожим на тирана и приводят целое королевство к катастрофе. Монархическая воля, порывающая с прошлым, становится дорогой во тьму: Гамлет прокалывает ковер, Сигизмунд правит в своем «сне». Это взгляд новой литературы в будущее: злополучный и неизбежный путь. Первая фраза Федры «N'allons point plus avant²³» – это бессмысленное желание, так как трагедия уже пустила историю под откос («Бесчисленные „завтра, „завтра, „завтра»²⁴) – и поворота назад не предполагается.

Если трагический герой не может себя сдержать, то странство, в котором он обитает, наделяется невероятной силой притяжения. «Федра» открывается строками: «Решенье принято, мой добрый Терамен: // Покинуть должен я столь милый мне Трезен», но, конечно, никому не позволено покинуть Трезен. «В „Ифигении“ целый народ томится в плену трагедии, потому что на море нет ветра»²⁵, – пишет Барт в книге «О Расине». В «Гамлете» персонажи разбросаны между Виттенбергом и Парижем, Норвегией и Польшей (и потусторонним миром). Самого Гамлета, который хотел покинуть Норвегию, отправляют в Англию, пираты похищают его по пути. Однако все эти попытки напрасны. Всем персонажам – Фортинбрасу и Горацио, Гамлету и Лаэрту (и Призраку) – не избежать встречи в Эльсиноре на великом жертво-

²³ Дословно: «Не будем больше продолжать». – Примеч. пер.

²⁴ «Макбет», перевод М. Лозинского. – Примеч. пер.

²⁵ Барт Р. Из книги «О Расине» // Барт Р. Избранные работы. М., 1989, с. 146.

приношении. Лошадь Розауры становится неуправляемой и «поэтому» ведет героиню прямо к башне Сигизмунда. В пьесе «Жизнь есть сон» тюрьма и двор являются все же единственными реальными пространствами. Более того, это *одно и то же* пространство, если вспомнить «Гамлета» («Дания – тюрьма») или гарем в «Баязете» Расина.

Вновь Барт: «В конечном счете трагедию образует трагедийное пространство <...> Кажется, вся трагедия заключена в вульгарной фразе *на двоих места нет*. Трагедийный конфликт – это кризис пространства»²⁶. Возможно, кризис пространства возникает из-за *слишком успешной* реорганизации этого пространства, принявшего притязания абсолютизма слишком серьезно. Вальтер Беньямин писал: «Теория суверенитета <...> подталкивает к тому, чтобы придать образу суверена тиранические черты»²⁷. Это в той же степени можно отнести и ко двору. Усиление национального государства (при его неопределенных границах и недостатке внутренней целостности) прежде всего требовало бесспорного центра притяжения: маленького, сильного, неразделимого, в котором действительно не было бы «места для двоих». Это придворное пространство, но и – по тем же причинам – это пространство трагедии.

²⁶ Барт Р. Из книги «О Расине» //Барт Р. Избранные работы. М., 1989, с. 169–170.

²⁷ Беньямин В. Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002, с. 56. Walter Benjamin, *The Origins of the German Baroque Drama*, London 1977 (1928), p. 69.

Несмотря на то что в формировании барочной трагедии участвует множество других элементов, два описанных выше являются, вероятно, самыми важными, и оба передают одно историческое послание: трагическая форма – это парадоксальное последствие того насилия, которое необходимо для образования национального государства. Через эту форму европейская литература впервые соприкоснулась с Новым временем и, по сути, оказалась растерзана им: в течение нескольких поколений устойчивые, общие для европейской драмы черты сменились последовательностью быстрых и значительных мутаций формы. К середине XVII в. западноевропейская трагедия разветвилась на три или четыре отдельных варианта, в которых изменилось все: отношения между словом и действием, количество персонажей, стилистический регистр, временной интервал, сюжетные конвенции, движение в пространстве, формы стиха. Фактически даже само название «трагедия» перестало быть общим.

Эволюционная теория называет это «видообразованием»: возникновением нескольких отдельных форм на месте одной. Что сделало это возможным? Отдельные национальные культуры? И да и нет. Очевидно, что каждая версия барочной трагедии восходит к определенному национальному контексту: к одному из трех великих национальных государств Запада или к немецким и итальянским территориям. Хотя такое пространство национальной культуры идеально подходит для существования *одной* формы, оно будет слиш-

ком централизованным и гомогенным, слишком *тесным*, чтобы позволить те разветвленные мутации, которые нам нужно объяснить. В Испании золотого века нет места немецким *Trauerspiel*; точно так же в глазах классической трагедии Шекспир выглядит нелепостью (не говоря уже о драматургах-яковинцах). Морфологическому разнообразию требуется пространство шире одной страны, необходимо больше культурных «ниш» для того, чтобы мутации могли прижиться, а позже – способствовать литературной эволюции²⁸. Жак Моно писал: «Хорошо известно, что переломные моменты в эволюции совпадали с занятием новых экологических пространств»²⁹. Ему вторит Стивен Джей Гулд: «Разнообразие, то есть количество разных видов, обитающих на данной территории, зависит от размера пригодного для обитания пространства»³⁰.

Итак, больше пространства для обитания: Европа. Но какая Европа? Курциус в важном размышлении (к которому я еще вернусь) описывает своего рода литературную эстафету, постоянную смену господствующей в Европе литературы, – в наш период такой литературой для Курциуса была бы испан-

²⁸ Под «позже» я подразумеваю – даже века спустя. Из трех вариаций трагедии, появившихся почти одновременно, испанская достигла европейского господства между XVI и XVII в.; французская – во время *âge classique*; английская доминировала от «Бури и натиска» до конца XIX в. И если бы Беньямину повезло больше, то XX в. мог бы вполне стать веком *Trauerspiel*.

²⁹ Jacques Monod, *Chance and Necessity*, London 1972, p. 121.

³⁰ Stephen Jay Gould, *Ever Since Darwin*, New York 1977, p. 136.

ская. Однако, если бы Европа, как считал Курциус, действительно была единой – чем-то вроде разросшейся Испании, – то она сохраняла бы все ограничения испанского национального государства. Все равно не нашлось бы места для французских или английских вариантов трагической формы. Европа, которая нам нужна, – это Европа Гизо, с разъединенностью, лежащей в основе ее культурной жизни³¹. Это значит, что Европа не просто предлагает «больше» пространства, чем любое национальное государство: она предлагает *иное* пространство. Прерывистое и раздробленное, европейское пространство функционирует как своего рода архипелаг меньших (национальных) пространств, каждое из которых специализируется на одной из вариаций формы³². Эти национальные пространства, если смотреть на них «изнутри», по отдельности, могут показаться враждебными к изменениям: они «зацикливаются» на одной форме и не терпят альтернатив. Но если смотреть на них как на части континентальной системы, эти же национальные государства будут действовать как *носители* вариаций – они допускают много-

³¹ «Очевидно, что эту цивилизацию нельзя искать в каком-либо одном европейском государстве, что история ее не может быть изучена из истории какой-либо одной страны. При всем единстве она бесконечно нюансирует; она никогда не развивалась вполне в одном каком-нибудь государстве. Элементы ее истории следует искать то во Франции, то в Англии, то в Германии, то в Италии и Испании». Гизо Ф. *Указ. соч.*, с. 17.

³² Архипелаги предлагаются в качестве модели географического видообразования в классическом труде Эрнста Майра «Систематика и происхождение видов» (1942).

образии барочной трагедии, которое было бы немислимо во (все еще) единой Европе.

Где оказался бы Шекспир, если бы Англия не была островом? Кто знает? Однако сам факт того, что величайшие изобретения в области трагического появились вдали от материка, тем более у того, кто «мало знал латынь, и еще меньше греческий»³³, многое говорит о том, что Европа должна была получить взамен потерянного единства и забытого прошлого.

В пространственной модели, которую я начал строить, география больше не является немим зрителем исторических деяний «европейского духа». Европейское пространство – это не пейзаж и не фон истории, а ее *компонент*. Всегда важный и часто решающий, он подразумевает, что, хотя литературные формы и меняются «во» времени, но происходит это не «из-за» времени. Самые существенные изменения возникают не потому, что у формы есть в распоряжении много времени, но потому, что в нужный и, как правило, очень короткий момент у нее появляется *много пространства*. Вернемся к барочной трагедии: является ли ее формальное разнообразие следствием течения времени, истории? В малой степени или вовсе не является: английская трагедия и *Trauerspiel*, испанская драма и классическая тра-

³³ Цитата из Бена Джонсона: «And though thou hadst small Latin and less Greek» («To the Memory of My Beloved the Author, Mr. William Shakespeare and What He Hath Left Us»). – Примеч. пер.

гедия – все они достаточно быстро достигают стабильной структуры, которая не меняется десятилетиями, пока не становится бесплодной и не отмирает. Формам нужно время, чтобы воспроизводить себя, но для того, чтобы появиться, именно пространство им требуется больше всего. Пространство, пространства (во множественном числе) соседствующих, соперничающих культур, среди которых исследование формальных возможностей позволено и даже поощряется – в качестве своего рода патриотической задачи. Еще раз повторю: это пространство разделенной Европы³⁴.

4. Республика словесности

Барочная трагедия стала одним из первых воплощений европейского полицентризма. Однако для многих поколений изоляция и невежество по отношению друг к другу все равно были сильными: такое положение дел проявилось особенно отчетливо в случае с Шекспиром, влияние которого на континент надо было ждать до конца XVIII в. Континентальная система еще находилась в зачатке: все ее элемен-

³⁴ Принцип пространственного распределения относится также к литературным стилям, движениям и жанрам. Так, ван Тигем писал: «Считать, что европейский романтизм проявился наиболее полно в этих трех литературах [немецкой, английской и французской], – значит недооценивать его богатое разнообразие: на самом деле, некоторые самые характерные его черты лучше выражены в других литературах, намного менее известных». Paul Van Tieghem, *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1948, p. 115.

ты уже присутствовали, не хватало лишь связи между ними. Такая литературная Европа, являющаяся суммой отдельных частей, была описана в длинном четырехтомном труде ее первого историка Генри Галлама «Введение в европейскую литературу»³⁵. С неумолимой последовательностью Галлам разделил исторический континуум на части по 10 (или 30, или 50) лет и подверг каждую из пяти областей Западной Европы дотошному исследованию. Но пространственная близость не может превратиться в функциональное взаимодействие. Европа Галлама стала механической суммой отдельных частей, не более того³⁶. Эта большая, но уязвимая конструкция, лишенная внутренних связей, станет легкой добы-

³⁵ Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries*, London 1837-39, New York 1970.

³⁶ Приведем только один пример, взятый из второй части («State of Dramatic Representation in Italy – Spain and Portugal – France – Germany – England») раздела под названием «History of the Literature of Taste in Europe from 1520 to 1550». Так Галлам начинает главы о различных литературах: «Мы уже видели истоки итальянской комедии, которая и стилем, и самими темами зависела от Платона...»; «...В это время знаменитые драматурги создавали национальный театр. Несколько попыток было сделано в Испании...»; «Португалец Гиль Виценте, вероятно, может поспорить с Торресом Наарро за право называться лучшим драматургом полуострова»; «У нас нет свидетельств о каком-либо оригинальном драматическом произведении, написанном в это время во Франции, – за исключением мистерий и моралите»; «В это время в Германии только Ганс Сакс, гордость мейстерзингеров, был способен изливать для сцены изобильный поток»; «Мистерии, полагавшиеся на письменные или устные легенды... продолжали забавлять английскую публику». Связь между национальными пространствами устанавливается через летописную условность («в это время»). Под одновременностью здесь не подразумевается никакого структурного взаимодействия.

чей для контратаки классицистов, вследствие которой европейская система остановится почти на столетие.

Без сомнения, ученая Европа никогда еще не была такой единой, как в век классицизма, это единство заложено в самой метафоре «республики словесности», появившейся как раз в это время. Однако это единство было получено в обмен на многообразие. Обратимся к семантической судьбе ключевого слова эпохи – космополит. «Словарь» Джонсона 1755 г. определял его как «гражданина мира», однако такое гражданство не так просто пояснить. Французская академия в 1762 г., следуя противоположной стратегии, определит это слово через отрицание. Космополит – это «*qui n'adopte point de patrie*», тот, кто не принимает никакого государства. Вместо того чтобы принадлежать всему миру, он не принадлежит ничему. Если Джонсон хочет объять всю планету, то академия действует наоборот, отрицая все национальные государства. «Для блага всего человечества, – писал Лейбниц, – космополит должен быть безразличным к тому, что отличает француза или немца»³⁷.

Что может значить это «человечество» в конкретном контексте Европы XVIII в.? Мы неизбежно столкнемся с идеализированной версией (абстрактной и нормативной одновременно) национальной литературы, которая имеет

³⁷ Высказывание Лейбница взято из письма 1697 г., сообщенного Томасом Шлеретом (Tomas J. Schereth) в *The Cosmopolitan Ideal in Enlightenment Thought*, Notre Dame 1977, pp. XXIV-XXV.

необычайную власть и амбиции. Не является ли *République des Lettres* на самом деле законной наследницей *Respublica Christiana* – так же, как французский язык заменяет латынь в качестве священного языка? Поль ван Тигем писал, что «век классицизма совпадает с литературным господством Франции: он начинается и заканчивается им... Дух Франции до такой степени воплощает классический идеал, что в нескольких европейских государствах слова „французский“ и „классический“ становились синонимами»³⁸. Таким образом, французское литературное господство было не только литературным, на что укажут впоследствии Наполеоновские войны, – эта последняя попытка сделать Европу единой, навязав ей единообразие национальных культур, которое осуждал Бенжамен Констан в своем памфлете о духе завоевания³⁹. Конечно, попытка не была успешной, но интересно, что подобное вообще возможно было задумать, а точнее – было возможно для *Франции*. Франция действительно играет уникальную роль в истории европейской культуры. Эрих Ауэрбах писал:

Преобладание романского материала в «Мимесисе» объясняется тем, что в европейских масштабах романские литературы были представительнее, чем

³⁸ Paul Van Tieghem, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique*, Paris 1946, p. 67.

³⁹ Речь идет о памфлете «О духе завоевания и узурпации» 1813 г. (*De l'esprit de conquête et de l'usurpation*). – Примеч. пер.

немецкие, в подавляющем большинстве случаев. В XII и XIII вв. Франция несомненно заняла ведущее место. Ее сменила Италия на два века, однако за XVII столетие Франция вернула свои позиции и сохраняла их весь следующий век. Даже в XIX в. она не утратила лидерства, по крайней мере в том, что касается зарождения и развития реализма⁴⁰.

Можно не соглашаться с этим в деталях, но общую картину сложно отрицать. Как мощный *национальный* механизм, занятый «цивилизацией» себя, и как *космополитический* проект, который читали и которому подражали повсюду, французская литература действительно сыграла уникальную роль в европейской истории – поскольку на шахматной доске континента она выступала необыкновенно ярко и удачно. Причина этого успеха, иными словами, заключается скорее не в том, какой Франция «является», а в том, какая она есть *по отношению к другим*. В первую очередь Франция была сильным национальным государством, именно это дало ей преимущество над Германскими землями, а также Италией, ее ближайшей соперницей по Средним векам. Что касается Испании и Англии, то Франция превосходила их по числу населения, а у ее языка было более широкое обращение: у него была большая аудитория, что значит – больше пространства, больше жизни, больше изобре-

⁴⁰ Erich Auerbach, 'Epilogomena zu Mimesis', *Romanische Forschungen*, 1954 pp. 13–14.

тений, больше форм. В конце концов, само расположение оказалось решающим фактором: Франция находилась в центре западного мира. Чтобы добраться из Испании в Голландию и Германию или из Англии в Италию, нужно было пересечь Францию, сообщить там обо всех новых идеях и распространить ее влияние на обратном пути. Не отягощенная Данте или Шекспиром, Гете или испанским золотым веком, свободная от груза невоспроизводимых моделей, французская литература была проворнее других. Она играла одновременно на многих столах, всегда готовая к тому, чтобы сделать ставку на новинки, зарождавшиеся в европейском пространстве. Наконец, Франция, хоть и была сильным национальным государством, никогда не господствовала на политической или экономической арене. Она всегда находилась на втором месте, под постоянным давлением, и вполне могла вложить в культурную сферу лишние ресурсы в надежде, что там найдутся дополнительные возможности для того, чтобы преуспеть в европейском соперничестве. Есть и еще одна причина, к которой я скоро вернусь.

5. Романная революция

Где начинается европейский роман? В Испании – с исследований пикаро и с иронии «Дон Кихота»... Во Франции – с ее выдающимся анатомированием страстей... В Англии (и Германии) – с трезвой духовной автобиографии... В бароч-

ных приключениях, которыми изобилует Италия и другие места. Но может быть, он начинается в Голландии, в светлой, живой повседневности Вермеера или в серьезных, замкнутых лицах Рембрандта⁴¹.

Где начинается европейский роман? За этим вопросом стоит взгляд на историю литературы как на своего рода «лестницу» со ступенями, которые размеренно следуют друг за другом. Но нам следует позаимствовать другую метафору – из эволюционной теории – и мыслить литературное развитие как большой куст: ветви, могут сосуществовать и разделяться, могут часто перекрывать и иногда заслонять друг друга, но в тот момент, когда одна из них отсыхает, остальные готовы заменить ее на более здоровый и крепкий организм.

⁴¹ Последняя гипотеза, довольно дорогая автору этих строк, должна подождать другого случая. В рассуждении об истоках романа, присутствие этих двух датчан далеко не случайно. Частная сфера буржуа – главная тема романа – принимает свою окончательную форму в Голландии XVII столетия, которая, помимо прочего, целый век является экономическим центром мира. В этом случае было бы абсолютно закономерно, если бы роман появился в Голландии, но этого, как мы знаем, не произошло. Почему же? Возможно, именно потому, что визуальная репрезентация повседневного уже была так успешна. Среди близких символических форм (так же, как и среди близких животных видов) возникает неизбежное соперничество, и если одна из них «захватывает» новый исторический опыт, то жизнь соперничающей формы становится очень тяжелой. С другой стороны, каким языком пользовался бы «голландский» роман? Фламандским? Фризским? Немецким диалектом? Возможно, французским или даже латинским? (О лингвистической гетерогенности Голландии XVII в. см.: Simon Schama, *The Embarrassment of Riches*, Berkeley 1988, p. 57).

Где же начинается европейский роман? Кто знает? Кому вообще есть до этого дело? Но мы знаем, где ему удастся выжить и развиться, и это по-настоящему важно: в Европе. На европейском архипелаге – пространстве достаточно прерывистом, чтобы исследование значительно различающихся путей было возможным. И в европейском кусте с его густо переплетенной сетью национальных литератур, в которой каждый новый опыт сразу же распространяется, больше не рискуя оказаться забытым на века. На этом этапе разнообразие соединяется с взаимодействием – наступает черед подлинной европейской литературной *системы*, следом за паратаксической Европой Галлама и французской «республикой словесности». Не европейской литературы и не национальных литератур, а, скорее, национальных литератур Европы.

Развитие европейского романа в виде эволюционного куста... Вот что говорит Фернан Бродель:

Все сектора были взаимосвязаны, каждый из них был достаточно развит, чтобы не рисковать сделаться опасным узким местом. И вот европейский роман был готов двигаться вперед, каким бы ни было избранное направление или представившийся случай⁴².

⁴² Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV–XVIII вв. Т. 3. Время мира. М., 1992, с. 606. Цитата незначительно изменена по сравнению с переводом Л. Е. Куббеля для соответствия авторскому замыслу. Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, vol. III, *Le Temps du monde*, Paris 1986, part 6.

Европейский роман? Нет, не совсем, я позволил себе маленькую хитрость – Бродель описывает механизм индустриальной революции, а субъектом этого предложения является, конечно, «английская экономика». Однако общая модель справедлива по отношению к внезапному скачку романа в конце XVIII в. Все формы, которые будут доминировать в западных нарративах на протяжении столетия, воплотятся в шедеврах с поразительной скоростью – за 20 лет. «Удольфские тайны» (1794) – в жанре готического романа; «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796) – в жанре романа воспитания; «Избирательное сродство» (1809) – в жанре адюльтерного (novel of adultery); «Уэверли» (1814) – в жанре исторического. В следующие 15 лет, с появлением Остин и Стендаля, Мэри Шелли и Пушкина, Бальзака и Мандзони, появятся практически все основные вариации базовых форм.

Это спираль новшеств, но новшеств длительных, с долгосрочными последствиями: вряд ли будет преувеличением говорить здесь о настоящей «романной революции»⁴³. Литература, как и экономика, к концу XVIII в. выработала необходимые условия для своего расцвета: новый (в значитель-

⁴³ Как и в случае с индустрией, люди в какой-то момент XIX в. осознали, что именно роману суждено выжить и что он теперь, хорошо это или плохо, воплощает саму сущность новой цивилизации. Начиная с этого момента, талантливый юноша будет мечтать о написании великого романа, а не трагедии. Что касается стариков, то, например, Гете будет переписывать своего «Вильгельма Мейстера» 3 раза за 40 лет, чтобы удостовериться в том, что роман получается достаточно современным, каким и был задуман.

ной степени) писатель; женщина-романист; быстро увеличивающаяся аудитория; комплекс национальных вариаций, хорошо известный всем, и англо-французское ядро со значительной морфологической гибкостью; новая система распространения (библиотека, выдающая книги на дом) и рано развившийся, узнаваемый канон. Затем на историческую сцену выходит случай, предоставивший роману благоприятную возможность в нужное время, – французская революция. Но не нужно представлять себе механистичный мир, в котором шар политики ударяет в шар литературы и передает ему собственную энергию. Это скорее живая система раздражителей и реакций на них, в которой политическая сфера создает символические проблемы для целого континента, а литературная сфера пытается их решить. Возникает ощущение, что за время между 1789 и 1815 г., время травмирующее и стремительное, человеческие действия стали необъяснимыми и опасными, что они – в прямом смысле – потеряли свое значение. Восстановление «исторического чувства» становится одной из главных символических задач века. Эта задача особенно подходит романистам, поскольку требует историй захватывающих (автор должен уловить взрывной ритм современности), а также хорошо организованных (у этого ритма должны быть направление и форма).

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.