

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

ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

Franco Moretti

# Distant Reading



VERSO

London • New York

2013

Франко Моретти

# Дальнее ЧТЕНИЕ

*Перевод с английского*  
АЛЕКСЕЯ ВДОВИНА, ОЛЕГА СОБЧУКА  
И АРТЕМА ШЕЛИ

*Под научной редакцией*  
ИННЫ КУШНАРЕВОЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНСТИТУТА ГАЙДАРА  
МОСКВА · 2016



УДК 82.0  
ББК 83.00  
М79

Перевод с английского:  
Алексея Вдовина (гл. 3)  
Олега Собчука (гл. 2, 4, 5, 6, 8, Заключение)  
Артема Шели (гл. 1, 7, 9, 10, Заключение)

**Моретти, Ф.**

М79 Дальнее чтение [Текст]/ пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели. Науч. ред. перевода И. Кушнарева. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. — 352 с.

ISBN 978-5-93255-446-3

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.

УДК 82.0  
ББК 83.00

First published by Verso 2013

© Franco Moretti 2013

© Издательство Института Гайдара, 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

От переводчиков · 9

Глава 1. Европейская литература Нового времени:  
географический набросок · 22

Глава 2. Гипотезы о мировой литературе · 76

Глава 3. Литературная бойня · 103

Глава 4. Планета Голливуд · 138

Глава 5. Еще гипотезы · 157

Глава 6. Эволюция, миросистемы, *Weltliteratur* · 174

Глава 7. Конец начала: ответ Кристоферу  
Прендергасту · 193

Глава 8. Роман: история и теория · 222

Глава 9. Корпорация стиля: размышления о 7 тысячах  
заглавий (британские романы 1740–1850) · 248

Глава 10. Теория сетей, анализ сюжета · 288

Вместо заключения. Масштаб, смысл, паттерн,  
форма: концептуальные задачи, стоящие перед  
количественным литературоведением · 323



Посвящается Д. А. Миллеру  
*l'amico americano*

## От переводчиков

**М**ЕХАНИЗМ, 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 Дарнтон. 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, диссоциирующих 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 видно<sup>1</sup>. Некоторые идеи, высказываемые в книге, сейчас на слуху и разрабатываются многими исследователями, однако это довольно небольшая часть того, о чем говорит Моретти, — преимущественно это методы цифровых гуманитарных наук (*digital humanities*), тогда как многие другие идеи скорее напоминают рискованные авантюры — многообещающие, но далекие от широкой поддержки.

---

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.

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 направлены 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.<sup>2</sup> Такой подход к литературе Моретти использовал с конца 1990-х гг.<sup>3</sup> и почти сразу же предложил для него на-

---

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 звучит 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.

звание «дальнее чтение» — в статье «Гипотезы о мировой литературе» 2000 г. Это понятие подхватили многие другие ученые, и к настоящему дню оно приблизилось к статусу термина<sup>4</sup>.

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 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 трудно-

---

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.

доступным: 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 языка<sup>5</sup>.

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 инстру-

---

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 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.



менты 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 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 литерату-

ре 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 «Современный эпос» и «Атлас европейского романа», а теория эволюции — в отдельных статьях из «Знаков, принятых за чудеса» и «Графиков, карт, деревьев»<sup>6</sup>). 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 подлежит 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) роль<sup>7</sup>. Например, «свободные мотивы» (как называл их То-

---

6. Franco Moretti, *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*, London & New York: Verso, 1996; Franco Moretti, "On literary evolution", in *Signs Taken for Wonders*, 2<sup>nd</sup> 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.

машевский), то есть элементы быта в литературе, изначально исполнявшие исключительно служебную роль, при увеличении их количества до определенного предела, качественно преобразуются — и так возникает реализм, в котором именно «неинтересные» бытовые сцены составляют бóльшую 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»<sup>8</sup>.

---

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;

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 периферию<sup>9</sup>. Все самые инновационные (и поэтому наиболее дорогие) товары производятся в центре и оттуда поставляются на периферию, которая, как правило, отстает в развитии и производит либо сырье, либо менее технологически изощренную продукцию. Сейчас в ядре изобретаются дроны и смартфоны, раньше это были парусные суда и паровые двигатели, однако структура остается прежней. Причем, как правило, в состав ядра входят одни и те же страны: прежде чем периферийные общества научатся производить изобретенную в ядре продукцию, ядро успевает 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 новейшие образцы литературной «техники» (жанры готического и исторического романа, реализм и прочее), которые потом «экспортировались» в страны периферии и ближней европейской полу-

---

Richard R. Nelson and Sidney G. Winter, *An Evolutionary Theory of Economic Change*, Cambridge, MA: Belknap Press, 1982;

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

периферии, 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»<sup>10</sup>. При этом такая образность принципиально отличается 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, разви-

---

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



вающейся 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 мало заметно. 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 пересекаются литература и социология, эволюция и статистика, *digital humanities* и эксперимент. Последняя статья сборника, «Вместо заключения. Масштаб, смысл, паттерн, форма»<sup>11</sup>, 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 осно-

---

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

ОТ ПЕРЕВОДЧИКОВ

ве, 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*

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



**М**НОГО 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, по-

этому 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...<sup>1</sup>

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:

---

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



«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 Эрнста 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 Ауэрбаха<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>.

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»<sup>4</sup>. Здесь и кроется подвох: Европа Курциуса — это не столько Европа, сколько “Romania”, если пользоваться столь важным для него термином. Это одно пространство, объединенное латино-

2. Рецензия Эриха Ауэрбаха была напечатана в *Romanische Forschungen*, 1950, pp. 237–245.

3. Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinische Mittelalter*, 1948, 2nd edn, Bern 1953, p. 387.

4. *Ibid.*, p. 22.

христианским духом, который еще пронизывает универсалистские произведения («Божественная комедия», «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...<sup>5</sup>

В хаосе. Рецензируя «Улисс» в 1923 г., Элиот описывал «необозримую панораму тщеты и анархии, чем является современная история»<sup>6</sup>, тогда как для Новалиса хаос действовал уже в XVI и XVII вв. Основа этого кризиса всегда одна и та же: новое национальное государство, которое с самого своего возникновения

---

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

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

«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 эгегическом 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, — тотальность<sup>7</sup>.

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; 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

---

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

то же разнообразие, та же борьба. Теократические, монархические, аристократические, демократические убеждения сталкиваются, борются, ограничивают, видоизменяют друг друга<sup>8</sup>.

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 гибкой<sup>9</sup>. Нет смысла искать ее секретов в *одном* месте, в одной ценности или институции — в самом

---

8. 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.

9. 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 существовать. 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).

деле лучше совсем забыть об идее «сущности» (essence) Европы и начать воспринимать ее как полицентристическое 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 противоположностей<sup>10</sup>.

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, 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 самостоятельность 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,

---

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

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 длительно-го 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»<sup>11</sup>.

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



И все же этот король, освободивший себя от Рока, стал Роком самому себе: возрастающие абсолютизм, энергичность 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 avant<sup>12</sup>» — это бессмысленное желание, так как трагедия уже пустила историю под откос («Бесчисленные „завтра“, „завтра“, „завтра“»<sup>13</sup>) — и поворота назад не предполагается.

Если трагический герой не может себя сдержать, то пространство, 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 покидать Трезен. «В „Ифигении“ целый народ томится в плену трагедии, потому что на море нет ветра»<sup>14</sup>, — 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 жертвоприношении. Ло-

---

12. Дословно: «Не будем больше продолжать». — *Примеч. пер.*

13. «Макбет», перевод М. Лозинского. — *Примеч. пер.*

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

шадь 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»<sup>15</sup>. 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»<sup>16</sup>. 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.

Несмотря на то что в формировании барочной трагедии участвует множество других элементов, два описанных выше являются, вероятно, самыми важными, и оба передают одно историческое

---

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

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

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 слишком 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 эволюции<sup>17</sup>. Жак Моно писал: «Хорошо известно, что переломные моменты в эволюции совпадали с занятием новых экологических пространств»<sup>18</sup>. Ему вторит Стивен Джей Гулд: «Разнообразие, то есть количество разных видов, обитающих на данной территории, зависит от размера пригодного для обитания пространства»<sup>19</sup>.

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 испанская. 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 разединенностью, лежащей в основе ее культурной жизни<sup>20</sup>. Это значит, что Европа не просто предла-

---

17. 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*.

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

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

20. «Очевидно, что эту цивилизацию нельзя искать в каком-либо одном европейском государстве, что история ее не может быть изучена из истории какой-либо одной

гает «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 формы<sup>21</sup>. Эти национальные пространства, если смотреть на них «изнутри», по отдельности, могут показаться враждебными к изменениям: они «закливаются» 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 многообразие барочной трагедии, которое было бы немыслимо 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»<sup>22</sup>, 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 не-

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.

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

22. 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.*

мым 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, хоть 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 трагедия — 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 позволяет и даже поощряется — в качестве своего рода патриотической задачи. Еще раз повторю: это пространство разделенной Европы<sup>23</sup>.

---

23. 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.

## 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 элементы 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»<sup>24</sup>. 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 того<sup>25</sup>. Эта большая, но уязвимая конструкция, ли-

---

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

25. 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

шенная внутренних связей, станет легкой добычей 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

---

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.



быть безразличным к тому, что отличает француза или немца»<sup>26</sup>.

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 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»<sup>27</sup>. 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 завоевания<sup>28</sup>. Конечно, попытка не была успешной, но интересно, что подобное вообще возможно было задумать, а точнее — было возможно для *Франции*. Франция действительно играет уни-

---

26. Высказывание Лейбница взято из письма 1697 г., сообщенного Томасом Шлеретом (Thomas J. Schereth) в *The Cosmopolitan Ideal in Enlightenment Thought*, Notre Dame 1977, pp. xxiv–xxv.

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

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

кальную роль в истории европейской культуры. Эрих Ауэрбах писал:

Преобладание романского материала в «Мимесисе» объясняется тем, что в европейских масштабах романские литературы были представительнее, чем 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 реализма<sup>29</sup>.

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

---

29. Erich Auerbach, 'Epilegomena zu Mimesis', *Romanische Forschungen*, 1954, pp. 13–14.

была большая аудитория, что значит — больше пространства, больше жизни, больше изобретений, 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 барочных приключениях, которыми изобилует Италия и другие места. Но может быть, он начинается в Голландии, в свет-

лой, живой повседневности Вермеера или в серьезных, замкнутых лицах Рембрандта<sup>30</sup>.

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.

Где же начинается европейский роман? Кто знает? Кому вообще есть до этого дело? Но мы знаем, где ему удастся выжить и развиваться, и это по-настоящему важно: в Европе. На европейском архипелаге —

---

30. 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).

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 случай<sup>31</sup>.

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

---

31. 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.

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 долговременными последствиями: вряд ли будет преувеличением говорить здесь о настоящей «романной революции»<sup>32</sup>. Литература, как и экономика, к концу XVIII в. выработала необходимые условия для своего расцвета: новый (в значительной 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

---

32. 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.

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).

Сама сложность исторического сценария служит, таким образом, прекрасной возможностью для формального обновления романа на всех уровнях. Необъяснимость нового времени, например, управляется приемами интриги и снижается за счет ретроспективной значимости, которую сообщает всему роману концовка повествования. Политическая и социальная борьба трансформируется в эмоциональный конфликт между отдельными персонажами (что не исключает хорошей концовки). Наконец, возрастающее количество языков и идеологий сдерживается средним стилем образованного разговора (самой типичной сценой в романах) и всеохватным взглядом всезнающего рассказчика.

Каждая проблема активизирует технический прием, который, реагируя на раздражитель, пытается решить или по крайней мере сдержать эту про-

блему. Это попытка преодолеть многосторонний символический разрыв и восстановить — через повествовательную конвенциональность индивидуальной биографии — *антропоморфизм*, который кажется утраченным в современной истории. И все же, когда европейский роман делает эту попытку, обнажая гетерогенность своих целей, то попутно изобретает бесконечное множество новых историй, которые отказываются от повествовательного багажа прошлого и влекут читателя все дальше и дальше в будущее. Спустя несколько поколений цена такой попытки станет ясна, и мы к ней еще вернемся.

Неравномерный ритм литературной эволюции: потребовалось два долгих столетия, чтобы собрать множество компонентов новой формы, затем, под давлением обстоятельств, одного поколения или около того было достаточно для создания «реализма», объединившего континент. Ряд выдающихся достижений, вроде «Клариссы» или «Вертера», был заменен непрерывным потоком коммуникации. Век классицизма смог объединить только маленькую группу хорошо образованных людей, тогда как романная революция достигла большего единства всего несколько десятилетий спустя. Почему же так произошло? Разве дело только в обстоятельствах — у классического века не было возможности, подобной той, какую предоставила роману французская революция? Это маловероятно, поскольку удачные обстоятельства хоть и необходимы для долговременных изменений, но никогда не могут быть их единственным условием. Два самых типичных повествования двух эпох — философский роман и роман воспитания — наводят на мысль о том, что их различные судьбы зависят от структурных различий. Саркастичная, небрежная фабула философского романа служит для того, чтобы



переключить весь интерес с повествования, которое полностью подчиняется философской абстракции. Это роман, написанный философами и для философов, практически воюющий сам с собой, — живой язык его критики заставляет читателя все время сомневаться в смысле рассказанной истории. Напротив, роман воспитания извлекает из сомнений молодости неисчерпаемый нарративный потенциал, который часто открыто пренебрегает всей рефлексивной премудростью. Повествование здесь так же уместно, как и комментарий, а обществу, потрясенному переменами, именно это и нужно: мировоззрение, возникающее изнутри повествовательных структур, усваивается почти бессознательно и, вероятно, не без участия неистребимой доксы. К тому же национальное измерение ничего не значит для космополитической подвижности философского романа, однако Европа изобретает свои нации и национализмы, а потому истории о социализации из романа воспитания, которые развиваются в национальном сообществе, намного больше соответствуют новой ситуации<sup>33</sup>.

Подводя итог, можно сказать, что философский роман предложил (французскую) форму для всей Европы, а роман воспитания — (европейскую) форму, достаточно гибкую для того, чтобы приспособиться ко всякому национальному пространству. Чтобы выразить это пространство, выведя его далеко за узкие пределы королевского двора, роман запустил масштабное исследование, одновременно и геогра-

---

33. Несколько очень убедительных размышлений о вкладе романа в создание национальных культур можно найти в книге Б. Андерсена «Воображаемые сообщества» (М., 2001, особенно с. 48–58). Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London 1983 (pp. 30–39).

фическое, и социальное: множество мастеров авантюрного романа, местный колорит в историческом романе, феноменология эмоций в адюльтерном романе, этапы социальной мобильности в романе воспитания... Хотя у романа время от времени бывает центр — Париж, «город сотен тысяч романов», мир крайностей и мелодрам, — это больше не является правилом. За исключением Диккенса, английское повествование извлекает свой ритм и свою проблематику из сельской местности. Шедевр этой литературы — «Миддлмарч» — носит название заурядного провинциального города. Немцы и итальянцы рассказывают о мире, обедневшем и измельчавшем из-за провинциализма, тогда как русский роман колеблется между Петербургом — беспокойной границей с Западной Европой, и Москвой — столицей бескрайней и вечной провинции.

Более того, даже в тех произведениях, где ясно подчеркивается уникальность столицы («Красное и черное», «Утраченные иллюзии», «Воспитание чувств»), ее значение всегда относительно и задается более сложным уравнением. Париж обретает свою значимость во взаимодействии с провинцией, в которой герои оставили своих матерей и сестер, друзей и идеалы — и куда они почти наверняка вернуться после поражения. Париж, таким образом, больше не является абсолютным пространством, каким был королевский двор. Этот город — просто столица страны, и о существовании последней никогда нельзя забывать. Вместо того чтобы действовать по вертикальной оси, возводя «трагические подмостки» для падения принцев, роман действует горизонтально: подобно своего рода литературной железной дороге, он сплетает сеть, способную покрыть всю страну. К концу XIX в. эта задача будет практически выполнена.

## 6. Северо-западный путь

Я рассказал о полицентрической Европе, о эволюционных кустах и литературных эстафетах. Кажется, что Курциус в одном из мест своей «Европейской литературы» движется в том же направлении:

Между 1100 и 1275 г. (от «Песни о Роланде» до «Романа о Розе») французская литература и культура задавала тон всем прочим нациям... Однако после 1300 г. литературное первенство достается Италии — с Данте, Петраркой и Боккаччо... Франция, Испания и Англия находятся под итальянским влиянием — это век «италианизма». В XVI в. начинается испанский золотой век, который будет господствовать в европейских литературах более сотни лет... Франция освободит себя от испанских и итальянских влияний только в XVII в., получив превосходство, которое не будет оспорено вплоть до 1780 г. В Англии значительное поэтическое течение возникнет уже к 1590 г., но только в XVIII в. оно вызовет интерес у остальной Европы. Что касается Германии, то она никогда не была соперницей великих романских литератур. Ее время придет с эпохой Гете — до этого времени немецкая культура часто находится под внешним влиянием, но никогда не вырабатывает свое<sup>34</sup>.

Это очень интересное место — одно из немногих, в которых Курциус обращается к проблеме национального государства. Но все же — к проблеме какого государства? Франция, Италия, Испания, снова Франция — это «Romania» (внутри которой Франция занимает четыре века из семи). Это только кажу-

---

34. Curtius, *Europäische Literatur*, p. 44.

щееся открытие модели: фактически с 110 по 1780 г. литературное господство не покидает латинского мира. Что же происходит после 1780 г.?

Уже елизаветинское время для Курциуса становится загадкой — если ее нельзя решить, то, по крайней мере, решение можно отложить, сославшись на изолированность Англии. Однако, когда «Европейская литература» добирается до века Гете, она вообще останавливается, поскольку исчерпывает свои объяснительные силы. Никакого обходного пути нет, Европа Курциуса действительно не может принять Новое время, тем более его северный климат. В нашем случае все обстоит наоборот: Европа начинается с наступления на традицию, которое ведет абсолютизм; она поднимается в ответ на вызов 1789 г.; покидает мир “Romania” без оглядки; пересекает Ла-Манш и Рейн, а лето проводит в Травемиунде.

В этом новом старом мире после Тридцатилетней войны две великие романские литературы из трех навсегда утратят шансы на гегемонию. Так произойдет с итальянской литературой, поскольку Италия меньше, чем нация, — какой бы уровень образованности ни был у провинциальной культуры, она уже не может отвечать европейским нуждам. Из-за противоположных причин это произойдет с испанской литературой: Испания больше, чем нация, и империя Америк отрывает ее от европейских дел. Когда европейская литература снова обретет свое единство, это произойдет под эгидой не ее романского прошлого, а буржуазного настоящего. Романы с севера — английские, немецкие, французские, к которым позже присоединятся и русские.

Этот географический сдвиг будет еще более заметным для постпросветительской трагедии, особенно если помнить о времени барокко. Кроме того, если

влияние Реформации в Англии и янсенизма на Расина во многом уравновешивалось иезуитским элементом в Испании и Франции, Италии и Германии, то начиная с середины XVIII в. все место действия занимает протестантский элемент. Романская трагедия исчезает, и Германия удерживает лидерство более века — Лессинг, Шиллер, Гельдерлин, Клейст, Бюхнер, Геббель, Вагнер, Гауптман... Настоящая монополия на изобретения в трагедии. В конце XIX в. северо-восточная динамика станет еще более отчетливой: это время Ибсена — норвежца, Стриндберга — шведа и Чехова — русского<sup>35</sup>. Вместе с экспрессионизмом и Брехтом немецкая эра снова вернется<sup>36</sup>.

---

35. Даже главная литературная война XIX в. — конфликт между конвенциями трагедии и романа, достигший своего апогея у Ибсена, — проходит практически полностью за пределами «Романии»: Франция и Англия выступают против трагедии, Скандинавия и Германия занимают противоположную позицию, а Россия находится где-то между ними.

36. Таким образом, начиная с XVIII и заканчивая XX в., трагедия является доминантной формой в единственной северной культуре, не достигшей еще национального единства. «Германия — это поле битвы Европы», — читаем мы у Манна в «Размышлениях аполитичного». Это справедливо и в прямом смысле (от Тридцатилетней до Второй мировой войны), но, что важнее, и в символическом. В отсутствии стабильной политической структуры и в атмосфере компромисса, которая из этого следует, все политические ценности и антиценности современной Европы получают в Германии метафизическую чистоту, что делает их репрезентацию *sub specie tragica* практически неизбежной. Безжалостная буржуазная честность «Эмилии Галотти» и абстрактный политический идеализм «Дона Карлоса»; якобинский органицизм «Смерти Дантона» и непокорный героизм «Ирода и Марианны»; темная мистическая притягательность «Кольца» и непреклонный сталинизм «Поучительных пьес» («Lehrstücke») Брехта — поколение за поколением история немецкой драмы отражала крайности идеологической истории Европы.

Здесь задействуются несколько процессов, переплетенных между собой. Следуя за благосостоянием, литература покидает Средиземноморье ради Ла-Манша, Северного и Балтийского морей. Романному «реализму» было бы намного сложнее найти воплощение без этого движения, которое удаляет воспоминания о классическом мире и усиливает сопоставление с прозаическим (но далеко не бедным) буржуазным настоящим. «Серьезное подражание повседневной действительности» — так звучит знаменитая формулировка Ауэрбаха. На ум сразу же приходят бесхитростные сыры с датских натюрмортов, которые появляются на острове Робинзона (спасенные, соответственно, из кораблекрушения). Это хлеб и масло Лотты в «Вертере», хлеб и масло Ялмара в «Дикой утке» Ибсена, а также хлеб и масло (и мед) Тони Будденброк на утро ее помолвки. Это выцветшая мебель пансиона мадам Воке («Отец Горио» Бальзака), это избыточность мебели на страницах Флобера, это темная мебель ибсеновских гостиных...

Но эта поэтика солидности (важнейшее слово буржуазного этоса) имеет свою цену: потеряв Средиземноморье, Европа также потеряла приключение. Из-за безопасности пропадает неизвестность. В Средиземноморье «цивилизации пересекались своими армиями. В этом пространстве распространялись мириады историй о приключениях и дальних мирах...»<sup>37</sup> Этого было мало на севере, где чудеса должны дожидаться магического реализма — произведений, написанных на испанском и португальском, часто передающихся через Францию. Безусловно, это новый континент, выходящий на литературную

---

37. Louis Gillet, *Dante*, Paris 1941, p. 80.

арену, но, возможно, это также и реванш воображения, все еще верного Средиземному морю.

В иначе сформированной, чуть более широкой Европе молчание романских культур — тех, которые были поражены экономическим упадком и религиозной реакцией, — уравнивалось продуктивностью севера. Однако существовала одна литература, для которой, по сути, ничего не изменилось, поскольку оба мира были ее домом — а дрейф на север, избавив ее от пары традиционных соперников, на самом деле только усилил ее позицию в европейской системе. Речь идет о французской литературе, единственной уцелевшей из “Romania”. Только во Франции романское прошлое (которое само по себе не может быть достаточным) соединилось с логикой великого национального государства (и результатом стала классическая трагедия), с капиталистической экономикой (и это реализм XIX в.), с метрополией, настоящим палимпсестом истории — с появлением Бодлера это вылилось в современную поэзию. Только в городе с лицом Януса это существо могло появиться на свет — само по себе двуликое, «возвышенное и смешное», грубо современное и вызывающе классическое. В этой поэзии «...демоны, раскрыв слепые очи, // Проснувшись, как дельцы, летают в сфере ночи», старый горбун становится фениксом, а бесплодная окраина города в то же время является троянской равниной: «Изменился Париж мой, но грусть неизменна. // Все становится символом — краны, леса»<sup>38</sup>.

Движение в сторону буржуазного севера. Постоянство Франции (и Парижа). В конце концов европейская система проговорит свою нехватку центра.

---

38. Бодлер Ш. *Цветы зла*. М., 1970, с. 144, 158.

Это значительная тема австрийской литературы, столкнувшейся с крахом империи. В меньшем масштабе и спустя несколько веков она воспроизводит судьбу Европы как целого<sup>39</sup>. Потеря центра в империи Габсбургов, в которой латынь была официальным бюрократическим языком вплоть до XIX в., в первую очередь значила разрыв с языком. Чандоса, героя новеллы Гофмансталя, этот разрыв привел к открытию бреши между знаками и предметами; Мальте Лауридса Бригге — к тревожности скрытых смыслов, таящихся в каждом слове; Шницлера — к безумному несоответствию между агрессивным вожделением и безупречностью хороших манер. В «Марше Радецкого» Йозефа Рота это выразится в неясных оскорблениях на венгерском, которыми будут встречены новости из Сараево; в «Человеке без свойств» Роберта Музиля — в пышной бессмыслице «параллельной акции», стремящейся заново объединить множество языков империи; у Кафки — в безнадежном истощении от многочисленных и слишком разных толкований Писания.

То, о чем говорит эта литература, по сути, было пережито везде в Европе. Мы должны отказаться от метафоры континентальной эстафеты, в которой факел изобретений, хоть и передается из рук в руки, тем не менее всегда остается одним и тем же. В XX в. пришло время *поляризации* — время одновременных

---

39. Молодой Гуго фон Гофмансталь пишет: «Мы получили в наследство древнюю европейскую землю. Мы приемники двух Римских империй и должны принять нашу судьбу, хотим мы этого или нет». Это место цитирует Курциус в эссе 1934 г. «Гуго фон Гофмансталь и Кальдерон». Закономерно, что Курциус полностью солидарен с этим образом Австрии как романской империи, и Гофмансталь для него действительно является самым показательным европейским автором XX в.



и конфликтных попыток, которые радикализируют технический потенциал каждой формы и не прекращаются («последовательность, которая отвергает любые компромиссы», по словам Адорно), пока не достигают предельных результатов. Прекращает свое существование один из краеугольных камней Европы по Гизо — склонность к компромиссу:

Различные начала, не имея возможности уничтожить одно другое, принуждены были волей-неволей существовать совместно и примирились путем компромиссов. Каждое из них ограничилось той ролью в ходе развития, которая приходилась ему по праву. <...> Нигде мы не видим той непоколебимой отваги, той слепой логики, которые поражают нас в древних цивилизациях<sup>40</sup>.

Нигде не видим отваги? Это может быть верно для реалистического повествования, но что происходит в модернизме?

## 7. Новые пространства старого мира

Поляризация... Джеймс Джойс и Кафка, два величайших новатора в романе XX в. Значит ли это, что они двигались в одном общем направлении — как это было на протяжении десятилетий романной революции? Ни в коем случае. Оставаясь неизвестными друг другу, они действительно почти одновременно начинают писать свои шедевры, но «Улисс» выбирает шумную свободу полифонии, тогда как «Процесс» рассказывает историю тайного, монологичного Закона. В первом случае чита-

---

40. Гизо Ф. *Указ. соч.*, с. 42, 41.

тель сталкивается с поглощающей эйфорией потока сознания; во втором — с осторожным, утонченным толкованием Писания. Тотальная ирония множества стилей — и пугающая серьезность аллегории. Частное пространство столичной психики — и публичное, иерархизированное политическое пространство суда... Если мы обратимся от романа к поэзии, то увидим, что «Бесплодная земля» Элиота и «Дуинские элегии» Рильке (опубликованы одновременно в 1922 г.) повторяют ту же самую схему. Осколки всех времен, сваленных в сверхязык бесконечных смыслов у Элиота, — и отказ от всяких соблазнов в надежде найти трезвый язык современности. В первом случае — тысячи слов, и нет голоса, чтобы произнести их, во втором — очень близко звучащий голос, безнадёжно ищущий только нескольких верных слов.

Схему поляризации можно проследить и в живописи (Пикассо и Кандинский, Шагал и Клее) — в конце концов, сама идея была впервые высказана Адорно в «Философии новой музыки» в связи с оппозицией между Шёнбергом и Стравинским. Но вместо того чтобы множить примеры, стоит задаться вопросом: почему это все происходит? В чем причина этого внезапного, настойчивого повторения одной и той же технической конфигурации? Приходят ли здесь в действие — как предполагают Беньямин и Адорно — законы исторической диалектики?<sup>41</sup> Однако если бы дело было в этом,

---

41. «Философская история как наука о происхождении — это форма, выявляющая из далеких крайностей, мнимых эксцессов развития конфигурацию идеи как целостности, отмеченной возможностью продуктивного сосуществования подобных противоположностей. Представление идеи ни при каких условиях не может считаться успешным, покуда не удалось виртуально очертить круг возможных в ней крайностей». Беньямин В. *Происхождение*

то поляризация должна была стать правилом в истории литературы, тогда как она является необычным исключением и отчетливо ограничивается во времени. Нужно ли в этом случае сослаться на по-настоящему уникальный радикализм художественного мира на рубеже веков? Пусть так, но в чем причина этого радикализма? Возможно, стоит вновь обратиться к эволюционной теории, которая не ис-следует «свойства и смыслы, присущие *крайним значени-ям самим по себе*», а, скорее, занимается условиями и поведением системы как целого: «Когда системы впервые появляются, они испытывают все пределы возможностей. Многие из этих вариаций оказываются неудачными; возникают лучшие решения, и количество вариаций уменьшается»<sup>42</sup>.

---

*немецкой барочной драмы*. М., 2002, с. 29. Как писал Адорно, «сущность... музыки находит выражение в крайностях; только они позволяют распознать ее истинное содержание. В предисловии к хоровым сатирам Шёнберга сказано: „Срединный путь — единственный, что не ведет в Рим“». Адорно Т. *Философия новой музыки*. М., 2001, с. 42.

42. Stephen Jay Gould, *The Flamingo's Smile*, New York 1985, pp. 219–220. «Многие из этих вариаций оказываются неудачными». Мы все сегодня знаем про поток сознания у Джойса, однако «Лавры срезаны» (*Les lauriers sont coupées*, Э. Дюжарден), «Становление американцев» (Г. Стайн), «Берлин, Александерплац» (А. Дёблин) являются уже романами для специалистов. Множество французских текстов, написанных под влиянием «Улисса», полностью забыто. Если когда-нибудь появится литературная палеонтология, эти литературные окаменелости помогут нам понять, почему выбиралось одно техническое решение из многих, и лучше представлять себе нашу культурную эволюцию. Так же как и история жизни, история литературы — это гигантская бойня отброшенных возможностей. То, что было исключено из развития литературы, проливает не меньше света на ее законы, чем то, что было ею принято.

«Когда системы впервые появляются» — это нам подходит, поскольку мы обсуждаем истоки модернизма. Гулд, однако, добавляет, что «раннее экспериментаторство» тем вариативнее и более склонно к крайностям, чем более «незаполненным» является данный мир. Как же это уточнение согласуется с Европой XX в., которая уже веками является, согласно формулировке Броделя, «заполненным миром»? Конечно, можно сказать, что не вся Европа заполнена равномерно и что модернизм приводит в движение атипичные и относительно пустые области, такие как Дублин Джойса или Прага Кафки — столицы государств, которых не существует. Но это новшество можно объяснить (возможно, даже нагляднее) через общую тенденцию к расширению Европы — от “Romania” до первых национальных государств, от буржуазного севера к новому XIX столетию, а оттуда — к полному включению России. И что же?

А то, что причину модернистского взрыва нужно искать не в новом географическом пространстве, но в новых социальных пространствах, возникающих в пределах старой географии. Прежде всего это пространство с точки зрения аудитории. Как для барочной трагедии, так и для романа новая аудитория предлагает более свободную и восприимчивую экосистему, с гораздо более высокими шансами на формальный эксперимент. Тем более *эта* новая аудитория, «интеллектуальное поле» Пьера Бурдьё, которое является своего рода антирынком и наотрез отказывается от стандартизации вкуса. Отсюда термин Виктора Шкловского, гениального критика данной эпохи, — остранение. Серьезное подражание повседневной действительности? Ничуть — остранение, нарушение, деавтоматизация. Что же произошло с европейской литературой?

Произошло следующее (сделаем короткое отступление) — на протяжении XIX в. городская аудитория разделилась. По, Бальзак и Диккенс все еще привлекательны как для Бодлера, так и для его филлистера-двойника. Но этот синтез долго не продлится: во Франции и Англии (всегда там) группа новых повествовательных форм — мелодрама, фельетон, детектив, научная фантастика — быстро завоевывает миллионы читателей, подготавливая путь индустрии звука и изображения. Является ли это изменой литературе, как давно утверждали просвещенные критики? Вовсе нет, скорее всего, здесь обнаруживают себя пределы реализма. В своей непринужденности, находясь в мире цельном и хорошо отлаженном, что делает его еще непринужденнее, реалистический герой не знает, как справляться с крайностями и ужасными упрощениями, с которыми история время от времени сталкивает человека. Реализм не умеет изобразить ни Европу Другого, ни — что еще хуже — Другого в Европе; массовая литература берет эту задачу на себя. Борьба классов и смерть Бога, неоднозначность языка и вторая индустриальная революция — массовая литература потому и становится успешной, что имеет дело со всеми этими феноменами. К тому же она знает, как закодировать эти феномены в риторические тропы и сюжетные приемы, которые будут скрывать глубинные смыслы и поощрять базовую *неосведомленность* в читателе. Но литература всегда работает подобным образом, хотя бы до определенной степени, и отлучение массовой культуры — это действительно дело прошлого.

Есть и еще кое-что: нет ли между массовой литературой и модернизмом своего рода молчаливого соглашения о разделении труда? Если модернизм погружается в абстракцию, разлагает персонажа

до полного исчезновения («свойства без человека» Музиля), то массовая литература, напротив, усиливает антропоморфные представления, наполняя мир привидениями и марсианами, вампирами и великими преступниками. Модернизм отказывается от «линейного сюжета» (А. Жид) и «нити рассказа» (Музиль), чтобы создать необъятные, неповоротливые произведения; массовая литература ставит сюжет на первое место, стремится к концовке, тяготеет к коротким нарративам (и таким образом готовит к конвенциям кино). Модернизм, особенно в поэзии, использует языковую полисемию, подчеркивая герменевтическую неоднозначность и нерешительность; массовая литература, особенно в детективе, становится машиной «снятия двусмысленности» (dis-ambiguation machine), которая стремится восстановить однозначность знака, снова вернуть причинно-следственные связи во все человеческое<sup>43</sup>.

Прощай, средний путь реализма; прощай, образованный читатель XIX в. ...Сейчас каждый может найти намного меньше или намного больше. Автоматизированные формы — для большинства, а всевозможные нововведения — для сверхобразованного меньшинства. Это первое «незаполненное» про-

---

43. Использовавшаяся ранее метафора — «разделение труда» — не вполне удовлетворительна. В «эпических» проектах начала XX в. (Малер, Джойс), привлекавших все виды «низких» конвенций для создания эстетической целостности, массовая культура и авангард идут рука об руку — «как две половины, больше не составляющие целого», писал Адорно. Их сближение усиливает диссонанс и иронию, доводит до крайней степени сложность формальной системы. Огромным достижением модернизма будет их смешение любой ценой — триумф энтропии, в некотором смысле.

странство, необходимое для возникновения модернизма, которое к тому же взаимодействует с пространством политическим, или, если быть точнее, с пространством, *освобожденным (liberated)* от политики. Согласно гипотезе Мангейма об отношениях между капитализмом и культурой, необходимость в жесткой символической доктрине, удерживающей европейские сообщества вместе, пропадает как только экономическая сеть становится достаточно распространенной и устойчивой. Вопреки пророчествам диалектики просвещения, «единство европейской системы» *вовсе не* «становится все сильнее» вместе с успехом капитализма. Культура освобождается от политических обязательств, ослабляется надзор, снижается давление отбора — и освобождается место для самых странных экспериментов<sup>44</sup>.

Этот процесс, конечно, проходил не без осложнений: сжигались книги «дегенеративного искусства», преследовался русский авангард. В более мягких формах это проявилось в беспорядках на премьере «Весны священной», запрете «Улисса», в драках и оскорблениях на каждом выступлении дадаистов. Но основная тенденция очевидна, и в рамках капиталистических демократий она в общем-то никогда не изменялась. Искусство стало защищенным, нейтрализованным полем: как замечал Эдгар Уинд, «к искусству относятся так хорошо, потому что оно лишилось своего жала»<sup>45</sup>. После своего рода

---

44. Разумеется, эстетическая сфера начала свое движение в сторону автономности на три-четыре века раньше. Таким образом, относительная защищенность от произвола власти была свойственна всей литературе Нового времени и должна была поощрять формальную изобретательность последней.

45. Edgar Wind, *Art and Anarchy*, London 1963, p. 9.

сделки с дьяволом ничего больше не запрещено, потому что ничего больше не значимо. Для первого поколения это было волнующим открытием: в начале был скандал, как сказал бы Мефистофель Мана, и скандал превратился в успех. Однако в абсолютном вакууме невозможно дышать, и европейская литература быстро обнаружила, что сказать больше нечего.

## 8. Cité pleine de rêves<sup>46</sup>

Пространство аудитории, политически нейтрализованное пространство и пространство географическое: после Европы королевских дворов, «республики словесности», лютеранского мира трагедий XVIII и XIX вв., национальных государств романа настало время для Европы столиц<sup>47</sup>.

Все же лучше сказать «метрополий»: важнее Милан, а не Рим, Барселона, а не Мадрид, Петербург, а не Москва. Теперь они по-настоящему связаны не с окраиной (провинцией или деревней), а с Европой: с богатым северо-западом и осталь-

---

46. Строчка из стихотворения Бодлера «Семь стариков»: «Мир фантомов! Людской муравейник Парижа». Бодлер Ш. *Указ. соч.*, с. 147 (пер. В. Левика). Дословно: «Город, полный грез». — *Примеч. пер.*

47. Эти разные Европы появляются последовательно, друг за другом, но затем они сосуществуют на протяжении долгого времени. Такое сожительство на разнообразных формальных пространствах внутри заданной географии привело к возрастающей сложности в европейской литературной системе. Форма этого эссе (которое начинается не с полноценной концепции европейской литературы, а создает это понятие постепенно, добавляя к нему новые определения) пытается воспроизвести историческую эволюцию своего объекта.



ными метрополиями, подчас очень удаленными друг от друга в физическом пространстве, но близкими и конгениальными в пространстве культурном. Под их влиянием даже границы Европы, по сути, начинают терять свое значение. Париж для авангарда находится ближе к Буэнос-Айресу, чем к Лиону, Берлин — ближе к Нью-Йорку, чем к Любеку.

Это соответствие между модернизмом и метрополией появляется прежде всего из-за общей заинтересованности в растущем разделении труда. В теоретическом поле — это аналитический прорыв формальной школы. В художественном поле — техника вроде полифонии, берущая свое начало в расширяющихся профессиональных жаргонах и кодах. Для этого счастливого поколения специализация является свободой — свободой от (ограниченных) критериев (плохого) вкуса (буржуазного) XIX в. Специализация освобождает звук, смысл, цвет, линию, время — целые миры для исследований, не заботящихся о равновесии целого. В то же время специализация — это радикализм, она играет с дерзкими гипотезами, которые никогда бы не преодолели жесткого контроля провинции, но которые получают шанс выжить и процветать в нишах метрополии (в мансардах богемы). Как пишет социолог на рубеже веков, именно большой город защищает необычное:

Город — это спектроскоп общества, он анализирует и просеивает население, разделяя и классифицируя разнородные элементы. Весь прогресс цивилизации — это процесс разграничения, а город является величайшим разграничителем. Город может превратить деревенскую заурядность в самый высокий талант или в самого низкого преступника. Гений часто рождается в деревне,

но город выделяет его и развивает — точно так же деревенский воришка становится в метрополии дерзким грабителем банков<sup>48</sup>.

Кроме того, метрополия начала XX в. — великое «место встречи», которое увеличивает количество «художников со всемирно-литературным образованием», впервые отмеченных у Ницше, и распространяет то, что Энциенсбергер называл «универсальным языком современной поэзии»<sup>49</sup>, — этот странный *lingua franca*, темный, но эффективно способный преодолеть любое расстояние. Итальянские футуристы пишут свои манифесты по-французски, их сразу же прочитывают русские современники; румын Тристан Тцара изобрета-

---

48. Adna F. Weber, *The Growth of Cities in the Nineteenth Century*, New York 1899, p. 442. Замечательный пример, показывающий значение метрополии для литературного изобретательства, дает нам текстология «Гамлета». Как известно, существует три первых издания трагедии: первое ин-кварто (Q<sub>1</sub>) 1603 г., второе ин-кварто (Q<sub>2</sub>) 1604 г. и ин-фолио (F) 1623 г. «Гамлет», которого мы все знаем, основан на Q<sub>2</sub> и F — из них он берет свою «странность», свою трагикомическую сеть, загадочность структуры, которая и превратила трагедию в ключевой текст Нового времени. Q<sub>1</sub> («плохое кварто», как ласково зовут его филологи), помимо прочих существенных дефектов, безжалостно упрощает всю картину. Он представляет одномерную трагедию, лишённую неоднородности и сложности «Гамлета». Как же появляется Q<sub>1</sub>? По всей вероятности, он возникает, когда появляется внезапная необходимость подготовить текст к выездному туру по провинциям. Формальная изобретательность, которая допускается и даже поощряется необычайным успехом в Лондоне, становится невозможной как только пьесе нужно покинуть метрополию.

49. Выражение Ницше о Вагнере и позднем французском романтизме взято из «По ту сторону добра и зла» 1886 г. Эссе Энциенсберга опубликовано в «Einzelheiten».

ет в немецкоговорящем Цюрихе антиязык Дада; французский сюрреализм создаст лучшие свои образцы на американской почве, в текстах, написанных по-испански...

Это «Город незнакомцев» Рэймонда Уильямса, в котором язык теряет свою естественность и должен быть в некотором смысле изобретен повторно. Это история английского языка у Джойса: уже в «Портрете художника в юности» он «знакомый и чужой», а затем, спустя годы, этот язык будет все меньше напоминать национальный. «Улисс», своим латинским названием отсылающий к греческому герою и написанный ирландцем между «Триестом — Цюрихом — Парижем» (Триест все еще был итальянским портом Австро-Венгерской империи), является ярчайшим признаком литературы, для которой национальные границы потеряли всякую объяснительную силу.

Великая литература изгнанников свойственна Городу незнакомцев в целом: это последняя глава долговременной тенденции, настоящей константы в европейской литературе; Данте покидает Флоренцию ради Вероны, а Галилей (по ошибке, как сказал бы Брехт) меняет Падую на Флоренцию; великая философия XVII в. находит пристанище в благополучном Амстердаме (Эндрю Марвелл: «That Bank of Conscience, where not one so strange / Opinion but finds Credit, and Exchange»<sup>50</sup>); движение романтиков заполняет континент; существует Париж, столица XIX в., центральноевропейская миграция в Англию, Скандинавию и Соединенные Штаты и, конечно, еврейская диаспора, расселенная поне-

---

50. «Этот банк совести, где не странно никакое / Суждение, но находит ссуду и разменивается». — *Подстрочник переводчика.*

многу практически везде<sup>51</sup>. Европа здесь больше, чем сумма своих частей. Только благодаря разделенной *системе* национальных государств может выжить и расцвести то, что каждое из этих государств *в отдельности* заставило бы навсегда замолчать. Что касается национальных литератур, то эта схема предполагает, что их сила прямо пропорциональна их *неоднородности*: господство принадлежит не тем, кто производит изгнанников, но тем, кто приветствует их. Некоторые важные техники XX в., такие как коллаж или интертекстуальность, представят чужеродность как неотъемлемую часть литературных экспериментов. Точно так же это покажет в смежной области и ключевое понятие формалистов — «отстранение».

Такой урок преподносит нам великий английский модернизм — если только слово «английский» можно применить к поляку, передвигающемуся по всему миру, или к ирландцу, который скитается по Европе, но держится подальше от Лондона,

---

51. Согласно классическому исследованию Карло Дионисотти (Carlo Dionisotti), итальянский литературный канон (утвердившийся первым в Европе) был полностью продуктом изгнания: «труд изгнанника» «Комедия» Данте, «добровольное изгнание» Петрарки во времена «Канцоньере», из «изгнания вглубь собственной родины» появится «Декамерон». См.: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin 1967 (1951), p. 32. Дионисотти написал это эссе в Лондоне, после того как фашизм вынудил его самого стать изгнанником. Что касается противоположной стороны европейского развития, то Перри Андерсон описал «английскую» культуру XX в. как практически полностью созданную эмиграцией, см.: 'Components of the National Culture', *New Left Review* 1: 50 (July–August 1968). Самое амбициозное описание всего европейского канона — «Мимесис» — в свою очередь было написано Ауэрбахом во время его изгнания в Стамбуле.

или к двум американцам, один из которых временно устроится в фашистской Италии. Если только «английский» может быть верным словом для характеристики стиля Конрада — неустойчивого пересечения многих европейских языков, размытых существованием в колониях, или для «Кантоса» Эзры Паунда — перевода на литературный английский позднелатинского перевода с архаического греческого оригинала, или для «Бесплодной земли», в которой четыре языка вмонтированы друг в друга уже на титульном листе; наконец, для «Поминок по Финнегану» — но это слишком очевидный пример. Вавилон мест, языков, времен — Европа вырывается за пределы Европы. Куда же?

### 9. *Weltliteratur*

Полемизируя с Курциусом, я объяснял успех европейской литературы через ее относительную удаленность от классического наследия. «Относительная» она здесь потому, что начиная с XIX в. новая геополитическая реальность (западная, но еще не европейская) указывает именно на такой расклад. У Гете есть следующие строки об Америке:

Америка, тебе приходится лучше, чем нашему ветхому континенту: у тебя нет ни развалившихся замков, ни базальта. Твоего нутра не терзают посреди живой современности ненужное воспоминание и бесполезная распря<sup>52</sup>.

---

52. Стихотворение Гете «Den Vereinigten Staaten» 1827 г. («Amerika, du hast es besser!»). Подстрочник С. С. Аверинцева (Аверинцев, С. Гете и Пушкин (1749—1799—1999) // Гетевские чтения, 1999. М., 1999, с. 9). — *Примеч. пер.*

Ненужные воспоминания и бесполезные распри... «Душа, тобою жизнь столетий прожита!» — так начинается одна из строф «Сплина» Бодлера. Однако европейская современность не может избежать своей участи, описанной Гансом Blumenbergом в замечательном исследовании «Законность Нового времени»<sup>53</sup>, — она просто не может начать по новой, игнорируя предшествующую историю. Даже если прошлое больше не управляет настоящим, оно все равно сохраняется внутри него: *новый* век рождается в *старом* мире, попадая в настоящий пространственно-временной парадокс. Для Эрнста Блоха и Райнхарта Козеллека, которые нарекли это «неодновременностью» (*nonsynchronism*), подобное соединение времен влечет далеко идущие последствия в политической сфере. То же применимо и к литературе — безусловно для поколения Джойса-Кафки, но не только.

Роман с его средним стилем, однородным пространством и ограниченным временным горизонтом является, по сути, устойчивой формой «настоящего». Бок о бок с таким романом, в Европе XIX в. (и между Европой и миром) начинает развиваться другая форма повествования, скрыто противостоящая ему: эпическая форма, которая в своей ключевой сцене — «Вальпургиевой ночи» — через Вавилон нестройных голосов выявляет то, в какой степени ненадежным является сосуществование прошлого и будущего. Краус, Дёблин, Паунд, Манн, Майринк, Джойс, до них — Мелвилл с Флобером, но прежде всего — Гете. Все начинается с гигантской мозаики «Фауста», в которой человек Нового времени должен встретиться со своим средневековым и клас-

---

53. Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge 1983.

сическим прошлым, должен научиться изгонять и завоевывать его и, наконец, должен научиться отказываться от него. Современный критик определил «Фауста» как «Музей мировой литературы» — это правда, поэма Гете является идеальным текстом для мира, который кристаллизовал в своих музеях глубокую двойственность по отношению к прошлому. Мы должны чтить прошлое как священную вещь, говорит нам музей, но только поместив его в хорошо охраняемые мраморные тюрьмы<sup>54</sup>. Мы должны признавать это прошлым, но по возможности наделять его современными смыслами. Как в пределах мифического бриколажа или аллегории «Фауста», так и в музее означаемое античности становится означаемым Нового времени. Наедине с объектами, оторванными от их мира, европейское воображение получает крайнюю и подчас безответственную свободу в том, что касается исторического материала. Получила бы Мона Лиза усы, если бы она не висела в музее? И конечно же, модернистский миф о происхождении рассказывает историю молодого художника, не уверенного в выборе пути и оказывающегося недалеко от Трокадеро. Он входит внутрь и некоторое время бродит по залам, наполненным диковинными объектами. Когда прогулка Пабло Пикассо оканчивается, то начинается кубизм, который начинает и все остальное.

Музей и авангард — неожиданные сообщники в жестокой реорганизации прошлого. Но только ли

---

54. Выражение «Музей мировой литературы» употребил Хайнц Шлаффер в своем исследовании «Фауста» (Faust Zweiter Teil, Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1981, p. 107). Об аналогии между архитектурой музеев и архитектурой тюрем см. первую часть книги Ханса Зедльмайра «Утрата середины» (рус. пер: Зедльмайр Х. *Утрата середины*. М., 2008.)

прошлое находится под угрозой в «неодновременности»? Великие музеи XIX в. располагаются в Лондоне, Париже, Берлине и заполняются объектами, взятыми из Греции, из Римской империи. Средиземноморская Европа силой переносится на север. Затем за ней следуют Египет, Ассирия, Персия, Индия, Китай... В археологическом музее, как и в «Фаусте», время и место смешиваются: история становится метафорой географии. Завоевание прошлого — завоевание греческой Елены — становится метафорой подчинения мира. И так, в час своего рождения культурная мечта Гете сразу же ставит перед нами вопрос. *Weltliteratur* — это мировая литература, литература человека? Или же литература империализма?

Все-таки столицы *Weltliteratur* находятся в Лондоне и Париже — это две основные колониальные силы (а Трокадеро был именно колониальным музеем). Затем — универмаги, блошинные рынки, панорамы, объявления, галереи, мировые ярмарки; путеводители, туристические агентства, каталоги, расписания... На рубеже веков целая планета устремляется в метрополию Запада (или Космополис, как его называют некоторые). По-настоящему эпический масштаб мировой истории в работах многих модернистов действительно зависит от европейского доминирования в мире. Неприятная правда: империализм для модернизма исполнил ту же роль, что и Французская революция для реалистического романа. Он поставил основную проблему: как подобное неоднородное и растущее изобилие может быть осознано? Как оно может быть освоено? Эти вопросы решались с помощью интертекстуальности, коллажа, потока сознания. Иными словами, без империализма не было бы модернизма, не хватило бы исходного материала, как не хватило бы и вызова, который одушевлял множество модернистских изобретений.



В конце концов, чего искали Конрад, Элиот, Паунд? Вряд ли это была маленькая, сплоченная Англия, завещанная Генри Джеймсом несколькими годами ранее. Нет, они искали Торговый флот, Город, необузданно широкою Империю, которая была воплощением неодновременности в масштабе планеты.

Пространства Европы больше недостаточно для великого поколения изгнанников, они воспринимают ее как границу, как препятствие к познанию реальности. «Вся Европа участвовала в создании Курца» — но истина для Курца (а с ним и для всей Европы) находится в джунглях, а не в Брюсселе или Лондоне. Аудитория Марлоу<sup>55</sup> все еще остается европейской, но материал его историй принадлежит Востоку, Африке, а их формальный пафос заключается в сложности использования европейских языков для рассказа о переживаниях, которые больше не являются европейскими. Поэтика Паунда (только отчасти «Кантос») одержима поиском западного эквивалента для идеограмматического письма. Последним словом в «Бесплодной земле» является санскритский термин, иератически повторенный 3 раза, но самим Элиотом признанный непереводаемым. Поэма множество раз подчеркивает восточное происхождение европейских символов и мифов, а несколькими годами ранее Джойс принимает версию Виктора Берара о финикийской основе «Одиссеи».

Европа вновь стала маленькой — мир избегает ее, новое избегает ее. Новое? И да и нет. Английские изгнанники и сюрреалисты, «Авиньонские девицы» и «Весна священная» — в начале XX в. появление нового совпадает, как правило, с переоткрытием первобытного. Это и будет парадокс, который приведет

---

55. Курц и Марлоу — персонажи «Сердца тьмы». — *Примеч. пер.*

европейскую литературу к концу. Барочная трагедия отрывает ее от классического наследия, роман жестко привязывает ее к современности; «Фауст» даже начинает играть с почтенным, древним материалом. Без сомнения, разрыв с прошлым был успешным. Может быть, он был *слишком* успешным — как и многие другие европейские попытки? Это выглядит именно так. Из разваливающейся целостности истории возникает непреодолимая *нужда в мифе*, которая свойственна всему модернистскому движению. Миф как глубина, порядок, изначальное единство — а также как визионерская галлюцинация, «адский огонь под твоим котлом», вновь цитируя Мефистофеля Манна. Именно «кровавое варварство» поддерживает «бескровный интеллектуализм» у Адриана Леверкюна. Взрывное сжатие противоположностей воплощает величие (и двойственность) многих авангардов — и несет отпечаток Европы, колеблющейся между анархией и диктатурой.

Вряд ли удивительно, что такое экстремальное напряжение не смогло просуществовать долго. Однако то, что эта фаза станет также и последним создательным двигателем европейской литературы, — удивило всех. На протяжении XX в. работало слишком много слишком глубоких процессов одновременно: военные опустошения, ограниченная политическая суверенность, миграция экономического господства в сторону Соединенных Штатов, а затем и Тихого океана. Слишком много ударов обрушилось на символическую вселенную европейского национального государства. В поле культуры это новые медиа, триумф звука и изображения над письменным словом. И наконец, *coup de grâce* других литератур, с других континентов, еще способных на повествовательную изобретательность, от которой модернизм отказался ценой длительной

непопулярности. Столкнувшись с огромным количеством трудностей, европейская литература застыла и впервые за всю свою историю обнаружила себя импортирующей формальные новшества, которые она уже не в состоянии производить сама. На самом деле, даже сама автономность Европы сейчас находится под вопросом — она смешалась, как только ее культуру заменила мировая сеть. Для некоторых европейских литератур внеевропейский обмен быстро стал важнейшим<sup>56</sup>. Что касается связей внутри Европы, то континент, влюбляющийся в Милана Кундера, заслуживает участи Атлантиды. Больше говорить практически не о чем — те возможности, которые сообщили европейской литературе ее величие, оказались исчерпаны, и только чудо может изменить положение вещей. Впрочем, Европа, вероятно, уже получила намного больше положенной ей доли чудес.

---

56. Это точно справедливо по отношению к испанской и португальской литературе Латинской Америки и для англоязычных литератур из Азии и Африки (не говоря уже об Америке и Австралии). Франкофонные африканские литературы скоро могут сыграть ту же роль.

## ГЛАВА 2.

# Гипотезы о мировой литературе

Как и «Европейская литература Нового времени», «Гипотезы» были написаны к определенному случаю. В Колумбийском университете происходила реструктуризация кафедры английского и сравнительного литературоведения, и я предложил отделить сравнительное литературоведение от английской филологии. Случилось несколько мрачных кафедральных конфликтов, и вслед за этим Итальянская академия предложила мне организовать небольшую конференцию: четыре доклада, один из которых — мой. Мне показалось, что это была хорошая возможность сделать разногласия предметом открытого обсуждения.

Дискуссия была посвящена сравнительному литературоведению. Выбор словосочетания «мировая литература» в то время имел полемический оттенок. Кроме того, он был сомнительным: я помню, что в качестве одного из вариантов рассматривал заглавие «Мировая литература?» — с вопросительным знаком в конце, свидетельствующим о моей неуверенности в термине, который, казалось, вышел из употребления. «Мировая республика литературы» Паскаль Казановы, которая готовилась к публикации, когда я писал «Гипотезы», помогла изменить ситуацию, однако в то время настроения у всех были как минимум скептические (мои коллеги из Колумбийского университета, например, отказались использовать словосочетание «мировая литература» в названии новой кафедры). Но я нашел надежную теоретическую модель — миросистемную теорию Валлерстайна — и все-таки двинулся в этом направлении.

Мне импонировало тройное деление на ядро, периферию и полупериферию у Валлерстайна, потому что оно помогало объяснить ряд наблюдений, сделанных мной на протяжении 1990-х гг.: центральное место Франции в континентальной Европе, так часто упоминаемое в статье о европейской литературе; необычайная плодотворность полупериферии, исследованная в «Современном эпосе»; неравномерность литературных рынков в «Атласе европейского романа» — эти и другие находки подкрепляли модель Валлерстайна. Помимо того что эта теория хорошо согласовывалась с фактами, она также ясно показывала системные ограничения, в рамках которых вынуждены были развиваться национальные литературы: в противовес творческой экосистеме «Европейской литературы Нового времени» миросистемная теория с жестокой реалистичностью продемонстрировала способность центральных литератур предопределять и, по сути, искажать развитие большинства национальных культур.

Несмотря на то что «Гипотезы» полностью основаны на работах исследователей-марксистов — Джеймсона, Шварца, Миёси, Мукерджи и, конечно, самого Валлерстайна — и опираются на изрядное количество исторических фактов (по крайней мере, изрядное, если принимать во внимание особенности истории литературы), они вызвали бурные дискуссии среди левых, в ответ на которые три года спустя я написал «Еще гипотезы». По иронии судьбы за первым залпом критики последовал второй — более сильный и теперь уже как слева, так и справа, — нацеленный на идею о «дальнем чтении». Я добавил это роковое выражение в самом конце работы над статьей, а поначалу использовал сочетание «серийное чтение» — как отсылку к основной операции квантитативной истории. Потом каким-то образом «серийное» чтение исчезло, а «дальнее» осталось. В этом был элемент шутки, минута пе-

редышки посреди острой дискуссии. Однако, кажется, никто это как шутку не воспринял, и, по-видимому, справедливо.



«**Н**АЦИОНАЛЬНАЯ литература сейчас мало что значит, на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению»<sup>1</sup>, — говорил Гете Эккерману в 1827 г. А вот что писали Маркс и Энгельс 20 лет спустя, в 1848-м: «Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература». *Weltliteratur* — именно ее имели в виду Гете и Маркс, мировую литературу, имеющую мало общего со «сравнительным» литературоведением: китайский роман, который читал Гете во время упомянутого разговора, или описанную в «Манифесте» буржуазию, которая «путем эксплуатации всемирного рынка сделала производство и потребление всех стран космополитическим»<sup>2</sup>. Если говорить прямо, то сравнительное литературоведение не достойно таких предшественников. Изначально оно было намного более скромной интеллектуальной инициативой, не выходящей за пределы Западной Европы и по большей части ограниченной окрестностями Рейна (то были немецкие филологи, изучающие французскую литературу). Не более того.

Оно повлияло на формирование моих научных взглядов, и всякая научная деятельность ограничена своими рамками. Однако рамки можно раздвигать,

1. Иоганн Эккерман, *Разговоры с Гете в последние годы его жизни* / пер. с нем. Н. Ман. М.: Худ. литература, 1981, с. 219.

2. Пер. с нем. М. Бакунина.

и я думаю, что сейчас подходящее время для того, чтобы вернуться к давним амбициозным идеям о *Weltliteratur*: в конце концов, окружающая нас сегодня литература, без сомнений, является всемирной системой. Вопрос даже не в том, *что* стоит исследовать, вопрос в том, *как*. В чем состоит изучение мировой литературы? Как к нему приступить? Я занимаюсь западноевропейской прозой 1790–1930-х гг. и чувствую себя шарлатаном, когда покидаю пределы Британии или Франции. А тут — мировая литература...

Конечно, многие читали больше и внимательнее, чем я, но тем не менее сейчас вопрос стоит о сотнях языков и литератур. Вряд ли его можно решить, просто читая «больше». Особенно в ситуации, когда мы только начали открывать заново то, что Маргарет Коэн называет «великим непрочтенным». «Я занимаюсь западноевропейской прозой...» Это не совсем так, потому что я занимаюсь лишь канонизованной ее частью, которая составляет меньше одного процента всей изданной литературы. Опять же, многие читали больше, но дело в том, что у нас есть 30 тысяч британских романов XIX в., или 40, 50, 60 тысяч — никто не знает точно, никто их не читал и никогда не будет читать. А ведь есть еще и французские романы, а также китайские, аргентинские, американские...

Это хорошая мысль — читать «больше», но так мы не решим эту проблему<sup>3</sup>.

Возможно, это непосильная задача — заниматься одновременно и мировой литературой, и великим непрочтенным. Однако мне кажется, что это наша уникальная возможность, потому что из-за огромных размеров проблемы становится понятно, что мировая литература не может быть такой же литера-

---

3. Я касаюсь проблемы великого непрочтенного в этой книге, в главе «Литературная бойня».

турой, но только большей по размеру; мы не можем ей заниматься так же, как и раньше, но просто с большей интенсивностью. Она должна быть другой. *Категории* должны быть другими. «В основе деления наук, — утверждал Макс Вебер, — лежат не „фактические“ связи „вещей“, а „мысленные“ связи *проблем*: там, где с помощью нового метода исследуется новая проблема <...>, возникает новая „наука“»<sup>4</sup>. В этом и заключается суть: мировая литература — это не объект, а *проблема*, которая требует нового литературоведческого метода, — и пока что никто не находил новые методы, просто читая больше книг. Новые теории рождаются иначе: для начала им нужен скачок, ставка в споре — другими словами, гипотеза.

## Мировая литература: единая и неравномерная

Начальную гипотезу я позаимствую из миросистемной школы исторической экономики, с точки зрения которой мировой капитализм является системой, которая одновременно *едина* и *неравномерна*: у нее есть ядро и периферия (а также полупериферия), связанные отношениями возрастающей неравномерности. Единая и неравномерная: *единая* литература (*Weltliteratur* — в единственном числе, как у Гете и Маркса), или, возможно, точнее, единая мировая литературная система (связанных между собой литератур), отличающаяся от того, что ожидали Гете

---

4. Max Weber, 'Objectivity in Social Science and Social Policy', in *The Methodology of the Social Sciences*, New York 1949 (1904), p. 68; Вебер М. «Объективность» социально-научного и социально-политического познания / пер. с нем. М. И. Левиной // Вебер М. *Избранные произведения*. М.: Прогресс, 1990, с. 364.



и Маркс, поскольку она неравномерна по своей сути. «Внешний долг неизбежен в литературе Бразилии так же, как и в любой другой области, — утверждает Роберто Шварц в блестящем эссе „Импортирование романа в Бразилию“, — это отнюдь не малозначительный элемент произведений, а их составная часть»<sup>5</sup>. А вот размышления Итамара Эвен-Зохара о еврейской литературе: «Интерференция [является] связью между литературами, при которой <...> литература-поставщик может предоставлять прямые или косвенные займы [*Импортирование* романа, прямые и косвенные займы, внешний долг — обратите внимание, как экономические метафоры незаметно проникли в историю литературы] — служить поставщиком займов для <...> литературы-получателя. <...> Литературная интерференция не симметрична. Чаще всего литература-поставщик вмешивается в литературу-получателя, полностью игнорируя ее»<sup>6</sup>.

Вот что значит быть единой и неравномерной: судьбу одной культуры (как правило, культуры, находящейся на периферии, как уточнила Монсеррат Иглесиас Сантос)<sup>7</sup> пересекает и меняет другая культура (расположенная в ядре), «полностью игнорируя ее». Эта асимметричность власти в мире — знакомая история, и несколько позже я скажу больше о «внешнем долге» как составном элементе литературы. Сей-

---

5. Roberto Schwarz, 'The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar' (1977), in *Misplaced Ideas*, London 1992, p. 50.

6. Itamar Even-Zohar, 'Laws of Literary Interference', in *Poetics Today*, 1990, pp. 54, 62.

7. Montserrat Iglesias Santos, 'El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas', in Dario Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela 1994, p. 339: «Нужно подчеркнуть, что интерференция чаще всего происходит на периферии системы».

час же позвольте поговорить о следствиях заимствования теоретического каркаса из области социальной истории и его применения в истории литературы.

## Дальнее чтение

В статье о сравнительной социальной истории Марк Блок предложил прекрасный «лозунг» — как он сам его охарактеризовал: «годы анализа ради одного дня синтеза»<sup>8</sup>. Если почитать Броделя или Валлерстайна, то сразу становится понятно, что имел в виду Блок. Текст, который в полной мере принадлежит Валлерстайну, его «день синтеза», занимает треть страницы, четверть, изредка — половину; все остальное — цитаты (их 1400 в первом томе «Современной миросистемы»). Годы анализа — анализа, проделанного другими людьми, работа которых синтезируется в систему на одной странице у Валлерстайна.

Итак, если мы всерьез воспринимаем эту модель, то изучение мировой литературы должно будет каким-то образом воспроизводить эту «страницу» (то есть эту связь между анализом и синтезом) в области литературы. Однако в таком случае история литературы быстро станет очень непохожей на то, как она выглядит сейчас: это будет история литературы «из вторых рук» — мозаика, состоящая из исследований других людей, *без какого-либо непосредственного прочтения текстов*. Это не менее амбициозно, чем раньше (мировая литература!), но теперь амбиция прямо пропорциональна *расстоянию*

---

8. Marc Bloch, 'Pour une histoire comparée des sociétés européennes', *Revue de synthèse historique*, 1928; Блок М. К сравнительной истории европейских обществ // *Одиссей. Человек в истории*. 2001. М.: Наука, 2001, с. 86.

*от текста*: чем более амбициозен замысел, тем большим должно быть расстояние.

Соединенные Штаты — страна пристального чтения (*close reading*), поэтому я не надеюсь, что эта идея станет очень популярной. Однако беда пристального чтения (во всех его вариантах — начиная с Новой критики и заканчивая деконструкцией) в том, что для него обязательно нужен исключительно небольшой канон. Возможно, к сегодняшнему дню эта предпосылка стала неосознанной и невидимой, тем не менее она никуда не делась: вкладывать так много усилий в изучение отдельных текстов стоит, *только* если мы считаем, что они являются важными. В противном случае это лишено смысла. Если же мы хотим выйти за пределы канона (а, конечно же, исследователь мировой литературы должен поступать именно так — было бы абсурдно, если бы он этого не делал!), то пристальное чтение нам не подходит. Оно не создано для таких задач, оно создано для решения задач противоположных. По своей сути оно является богословским упражнением — крайне трепетным обращением с несколькими текстами, к которым относятся очень серьезно, в то время как в действительности нам нужен небольшой договор с дьяволом: мы умеем читать тексты, теперь нужно научиться *не читать* их. Дальнее чтение, для которого расстояние, повторюсь, является *условием получения знаний*, дает возможность сосредоточиться на единицах, намного больших или намного меньших, чем текст: приемах, темах, тропах или же жанрах и системах. И если в промежутке между очень маленьким и очень большим сам текст исчезнет — что ж, это будет одним из случаев, когда позволительно сказать: «Меньше значит больше» (*less is more*). Если мы хотим понять, как устроена система в своей целостности, то нужно быть готовым поте-

рять что-то. За теоретизирование всегда приходится расплачиваться: действительность неизмерима в своем разнообразии, концепции же абстрактны и скудны. Однако именно их «скудость» и позволяет овладеть ими и, следовательно, познать. Именно поэтому меньше действительно значит больше<sup>9</sup>.

### Западноевропейский роман: правило или исключение?

Позвольте привести пример того, как дальнейшее чтение сочетается с мировой литературой. Не модель, а всего лишь пример, при этом из области, в которой я ориентируюсь (в других областях ситуация может существенно отличаться). Несколько лет назад Фредрик Джеймсон в предисловии к «Происхождению современной японской литературы» Кодзина Каратани отметил, что на начальном этапе развития японского романа «не всегда удавалось органично совместить материал японской социальной действительности с формальными структурами западного романа». В связи с этим он ссылается на «Сообщников тишины» Масао Миёси и «Реализм и действительность» (исследование раннего индийского романа) Минакши Мукерджи<sup>10</sup>. Дей-

---

9. Или, цитируя Вебера еще раз: «понятия суть и только и могут быть мысленными средствами для духовного господства над эмпирической данностью» (Ibid, p. 106; там же, с. 408). Логично, что чем шире пространство, которое подлежит изучению, тем большей будет наша потребность в абстрактных «средствах», способных установить контроль над эмпирической реальностью.

10. Fredric Jameson, 'In the Mirror of Alternate Modernities', in Karatani Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham-London 1993, p. xiii.

ствительно, эти работы часто обращаются к сложным «проблемам» (термин Мукерджи), возникающим при соединении западных форм с японской или индийской действительностью.

Меня заинтересовал тот факт, что одна и та же ситуация могла сложиться в таких разных культурах, как индийская и японская. Мне стало еще любопытнее, когда я понял, что Роберто Шварц самостоятельно открыл очень похожий принцип в случае с Бразилией. В итоге я начал использовать эти отрывочные факты в своих размышлениях о связи между рынками и формами и, сам того не замечая, стал воспринимать идею Джеймисона в качестве *закона литературной эволюции* (нужно быть предельно осторожным с заявлениями подобного рода, но даже не знаю, как выразиться иначе): в культурах, находящихся на периферии литературной системы (то есть почти во всех культурах как в Европе, так и за ее пределами) роман современного типа возникает не как самостоятельное изобретение, а как компромисс между западными формальными влияниями (как правило, французскими или английскими) и местным материалом.

Эта первоначальная идея разрослась, превратившись в небольшой набор законов<sup>11</sup>, и все это было очень занято, однако... она оставалась всего лишь

---

11. Я начал описывать их общие черты в последней главе «Атласа европейского романа 1800–1900» (London 1998), и они сводятся примерно к следующему: второй закон состоит в том, что подготовкой к формальному компромиссу служит массовая волна переводов западноевропейских произведений; третий — в том, что компромисс, как правило, бывает нестабильным (хороший пример приводит Миёси — «невыполнимую программу» японских романов); но, и это четвертый закон, в тех редких случаях, когда невыполнимая программа таки оказывается выполнена, происходят настоящие формальные революции.

идеей, гипотезой, которую еще нужно было проверить, по возможности на обширном материале, и поэтому я решил проследить за волной распространения современного романа (примерно с 1750 по 1950 г.) на страницах исследований по истории литературы. Гасперетти и Гоцило в работах о Восточной Европе конца XVIII в.<sup>12</sup>; Тоски и Марти-Лопес — о Южной Европе начала XIX в.<sup>13</sup>; Франко и Соммер — о Латинской Америке середины XIX в.<sup>14</sup>;

- 
12. «Принимая во внимание историю формирования русского романа, не стоит удивляться тому, что он содержит много условностей, известных по французской и британской литературе», — утверждает Дэвид Гасперетти в *The Rise of the Russian Novel* (DeKalb 1998, p. 5). И Елена Гоцило — в предисловии к «Приключениям Миколая Досьвядчиньского...» Красицкого: «„Приключения“ лучше всего рассматривать в контексте западноевропейской литературы, значительно повлиявшей на это произведение» (Ignacy Krasicki, *The Adventures of Mr Nicholas Wisdom*, Evanston 1992, p. xv).
13. Лука Тоски описывал устройство итальянского литературного рынка около 1800 г.: «Существовал спрос на зарубежную продукцию, и его нужно было удовлетворять» ('Alle origini della narrativa di romanzo in Italia', in Massimo Saltafuso [ed.], *Il viaggio del narrare*, Florence 1989, p. 19). Одно поколение спустя, в Испании «читателей не интересовала оригинальность испанского романа; они всего лишь хотели, чтобы он придерживался иностранных моделей, к которым они привыкли» — и, таким образом, заключает Элиза Марти-Лопес, можно сказать, что в промежутке между 1800 и 1850 г. «испанский роман писался во Франции» (Elisa Martí-López, 'La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX', *Bulletin Hispanique*, 1997).
14. «Конечно, возвышенных порывов было немного. Гораздо чаще испано-американский роман был грубой и нелепой поделкой с сюжетом, заимствованным из современного ему европейского романтического романа» (Jean Franco, *Spanish-American Literature*, Cambridge 1969, p. 56). «Герои и героини латиноамериканских романов середи-

Фриден — о еврейских романах 1860-х гг.<sup>15</sup>; Мооса, Саид и Аллен — об арабских романах 1870-х гг.<sup>16</sup>; Эвин и Парла — о турецких романах того же времени<sup>17</sup>; Андерсон — о филиппинском «Не прика-

ны XIX в. мечтали друг о друге не так, как было принято <...> эти чувства могли и не быть характерными для предыдущего поколения. Фактически модернизированные любовники учились эротическим фантазиям, читая европейскую романтическую литературу, которую они надеялись воплотить в жизнь» (Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley-Los Angeles 1991, pp. 31–32).

15. Авторы, писавшие на идише, пародировали, присваивали, соединяли и трансформировали разнообразные элементы европейских романов и рассказов (Ken Frieden, *Classic Yiddish Fiction*, Albany 1995, p. x).
16. Матти Мооса цитирует прозаика Яхью Хакки: «Нет ничего страшного в том, чтобы признать, что рассказ в современном его виде пришел к нам с Запада. На писателей, стоящих у его истоков, повлияла европейская литература, в первую очередь французская. Хотя лучшие образцы английской литературы были переведены на арабский, французская литература была источником для нашего рассказа» (Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, 2nd edn, 1997 [1970], p. 93). По мнению Эдварда Саида, «в определенный момент арабские писатели узнали о европейских романах и начали писать похожие произведения» (Edward Said, *Beginnings*, New York 1985 [1975], p. 81). И Роджер Аллен: «Когда контакты с европейскими литературами участились, это привело к переводам европейской прозы на арабский язык, а также к их последующей адаптации и имитированию, следствием которых стало формирование местной традиции современной арабской литературы» (Roger Allen, *The Arabic Novel*, Syracuse 1995, p. 12).
17. «Первые турецкие романы были написаны представителями новой интеллигенции, которые работали на государственных должностях и хорошо знали французскую литературу», — утверждает Ахмет О. Эвин (*Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis 1983, p. 10); и Джейл Парла: «первые турецкие романисты объединяли тради-

сайся ко мне» 1887 г.; Жао и Ван о прозе Империи Цин начала века<sup>18</sup>; Обечина, Иреле и Куайсон — о западноафриканских романах 1920–1950-х гг.<sup>19</sup> (и, ко-

ционные повествовательные формы с примерами, взятыми из западного романа» ('Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul').

18. «По-видимому, наиболее сильное впечатление на писателей Империи Цин, читавших и переводивших западную прозу, произвело расположение событий в сюжете. Поначалу они пробовали упорядочить события в соответствии с хронологией. В тех случаях, когда такое упорядочивание оказывалось невозможным, переводчик добавлял приписку с извинениями. <...> Удивительно, что когда переводчик изменял оригинал, вместо того чтобы следовать ему, то не чувствовал необходимости в такой приписке с извинениями» (Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford 1995, p. 150.). «Писатели, жившие под конец существования Империи Цин, активно обновляли свое наследие с помощью иностранных моделей, — сообщает Дэвид Дэр-вей Ван. — Конец Империи Цин мне представляется началом китайского литературного „модерна“, потому что писательский поиск новаций уже не сдерживался традиционными рамками, он стал неразрывно связан с многоязычной, межкультурной циркуляцией идей, технологий и сил, идущей по стопам западноевропейской экспансии XIX в.» (*Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849–1911*, Stanford 1997, pp. 5, 19.)
19. «Очень важным фактом, повлиявшим на западноафриканские романы местных писателей, было то, что они появились после романов об Африке, написанных неафриканцами, <...> зарубежные романы воплощали в себе те вещи, против которых выступали местные писатели, когда они начинали заниматься писательством» (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge 1975, p. 17). «Первый дагомейский роман — „Догисими“ — <...> интересен в качестве эксперимента по вписыванию устной африканской литературы в форму французского романа» (Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington 1990, p. 147). «Именно рациональность реализма показалась подходящей для того, чтобы



нечно же, Каратани, Миёси, Мукерджи, Эвен-Зохар и Шварц). Четыре континента, 200 лет, более 20 независимых друг от друга литературоведческих исследований, и все они сходятся в следующем: когда определенная культура начинает двигаться в сторону романа современного типа, он обязательно оказывается компромиссом между заимствованными формами и местным материалом. «Закон» Джеймисона прошел проверку — по крайней мере, первую проверку<sup>20, 21</sup>. И даже более того: он перевернул

---

выковать национальную идентичность в сложившихся обстоятельствах того времени <...> рациональность реализма распространялась через такие разные тексты, как газеты, литературу рынка Онича и первые издания в „Серии африканских писателей“, доминировавшие в дискурсе этого периода» (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Bloomington 1997, p. 162).

20. На семинаре, где я впервые обнародовал идею о литературоведении «из вторых рук», Сара Голстейн задала очень хороший вопрос в духе Кандида: «Вы решили полагаться на мнение других литературоведов. Отлично. Но что, если они ошибаются?». Мой ответ: если они ошибаются, то ошибаешься и ты, и это несложно выяснить, потому что в таком случае ты не находишь никаких доказательств — не находишь Гошило, Марти-Лопес, Коммер, Эвина, Жао, Иреле... И дело не только в том, что ты не находишь положительных доказательств; рано или поздно ты наткнешься на разнообразные факты, которые не в состоянии будешь объяснить, и тогда твоя гипотеза станет фальсифицированной, как говорил Поппер, и ты вынужден будешь ее отбросить. К счастью, пока что этого не случилось, и идея Джеймисона все еще в силе.
21. Хорошо, сознаюсь: чтобы проверить гипотезу, в конечном счете я все же прочел некоторые из этих «первых романов» («Приключения Миколая Досьвядчиньского...» Красицкого, «Маленького человечка» Абрамовича, «Не прикасайся ко мне» Рисаля, «Плывущее облако» Футабатэя, «Батуалу» Рене Марана, «Догисими» Поля Хазуме). Однако такое «чтение» не создает интерпретации, а всего лишь

с ног на голову общепринятое историческое объяснение этих вещей, потому что если компромисс между заимствованным и местным настолько распространен, то независимые пути, которыми, как принято считать, шли романы (испанский, французский и прежде всего британский), — *как раз и не являются правилом, они являются исключением*. Они появились раньше других — это так, но они отнюдь не типичны. «Типичное» развитие романа — это Красицкий, Кемаль, Рисаль, Маран, а не Дефо.

## Эксперименты над историей

Сочетание дальнего чтения и мировой литературы привлекательно по следующей причине: оно идет вразрез с национальными историографиями. И делает это в форме *эксперимента*. Сначала выделяем единицу анализа (в нашем случае — формальный компромисс)<sup>22</sup>, а затем исследуем его трансформации в разнообразных контекстах<sup>23</sup> — до тех пор пока

---

*проверяет* их: это не отправная точка для литературоведа, а конечный пункт. Кроме того, в этом случае ты уже не читаешь *текст*, а, скорее, читаешь с помощью текста, ищешь единицу своего анализа. Такого рода занятие ограничено рамками с самого начала, это чтение, лишенное свободы.

22. По прагматическим соображениям, чем обширнее географическое пространство, которое мы собираемся изучать, тем меньшей должна быть единица анализа: понятие (как в нашем случае), прием, троп, небольшой повествовательный элемент — что-то в этом роде. В следующей статье я надеюсь приблизительно проследить распространение стилистической «серьезности» (ключевое понятие в «Мимесисе» Ауэрбаха) в романах XIX и XX вв.
23. Вопрос о том, какую выборку можно считать достоверной — иными словами, какой набор национальных литератур и отдельных романов будет достаточным для проверки

в идеале *вся* история литературы не станет длинной чередой связанных между собой экспериментов: «диалогом между фактом и фантазией», — как выразился Питер Медавар: «между тем, что могло бы быть, и тем, что существует на самом деле»<sup>24</sup>. Эти слова хорошо описывают мое исследование: когда, работая над ним, я читал труды своих коллег-историков, то понял, что хотя структурный компромисс всегда оказывался результатом сочетания западных форм и местной действительности — как и предсказывала теория, — тем не менее этот компромисс принимал различные виды. В одних случаях, особенно в Азии во второй половине XIX в., он был очень нестабильным<sup>25</sup>: «невыполни-

---

предположений определенной теории, — конечно же, очень непростой. Выборка (и ее обоснование), использованная в этом предварительном очерке, оставляет желать лучшего.

24. Научное исследование «начинается историей о Возможном Мире, — продолжает Медавар, — а заканчивается по возможности историей о действительности». Эти слова процитированы Джеймсом Бердом в *The Changing World of Geography*, Oxford 1993, p. 5. Сам Берд предлагает очень изысканный вариант этой экспериментальной модели.
25. Помимо Миёси и Каратани (Япония), Мукерджи (Индия) и Шварца (Бразилия), о композиционных парадоксах и нестабильности формального компромисса часто упоминают исследователи турецкого, китайского и арабского романов. Анализируя «Интибах» Намыка Кемаля, Ахмет Эвин отмечает, что «слияние двух тем — одной, повествующей о традиционной семейной жизни, и другой, рассказывающей о чаяниях проститутки, — является первой попыткой турецкой литературы достигнуть психологизма, присущего европейскому роману, используя в качестве тематической рамки турецкий быт. Однако эти темы оказываются несоевместимыми, а уделяемое им внимание — настолько неравномерным, что единство романа рушится. Структурные изъяны „Интибаха“ отражают различия в методах и проблематике между турецкой литературной традицией и европейским романом» (Evin, *Origins and Development*, p. 68; курсив мой. — Ф. М.). По-

мая программа», как писал Миёси о японской литературе<sup>26</sup>. В других случаях ситуация отличалась: на начальном и на завершающем этапах этой волны

---

хожим образом Джейл Парла оценивает период Танзимата: «за тенденцией к обновлению стояла господствующая оттоманская идеология, которая переделывала новые идеи в шаблон, пригодный для оттоманского общества. Однако этот шаблон был призван совмещать две различные эпистемологии, базирующиеся на несовместимых принципах. Трещины в этом шаблоне были неминуемы, и литература так или иначе их отражает» ('Desiring Tellers, Fugitive Tales'; курсив мой. — Ф. М.). Разбирая роман «Зейнаб» Хусейна Хайкала, Роджер Аллен вторит Шварцу и Мукерджи («совсем не трудно выявить психологические противоречия в эпизоде, когда Хамид, студент из Каира, знакомый с западными трудами о свободе и справедливости, например, Джона Стюарта Милля или Герберта Спенсера, начинает высокопарный разговор о браке в египетском обществе со своими родителями, которые всю жизнь прожили в селе»: *The Arabic Novel*, p. 34; курсив мой. — Ф. М.). Генри Жао подчеркивает уже в самом названии — «Неловкий рассказчик» (см. также блестящий анализ неловкости, которым начинается эта книга) — проблемы, возникшие при сочетании западных сюжетов с китайским повествованием: «Заметной чертой литературы поздней Империи Цин, — пишет он, — является более частое вмешательство рассказчика по сравнению со всеми предыдущими периодами китайской национальной литературы. <...> Огромное количество замечаний — попыток объяснить новые заимствованные приемы — вскрывает тот факт, что рассказчик смущен ненадежностью своего статуса <...> рассказчик ощущает угрожающую возможность множественности интерпретаций <...> этические комментарии становятся предвзятыми, чтобы устранить двусмысленность суждений» — и временами тенденция к повествовательным излишествам становится настолько всепоглощающей, что писатель приносит в жертву сюжетную интригу ради того, «чтобы показать свою моральную безупречность» (*Uneasy Narrator*, pp. 69–71).

26. В отдельных случаях даже переводы европейских романов подвергались всевозможным трансформациям. Перевод «Ламмермурской невесты» на японский, выполненный Цубоути

(Польша, Италия и Испания — на одном конце, Западная Африка — на другом), по свидетельствам историков, у романов были свои проблемы, но эти проблемы не были вызваны столкновением несовместимых элементов<sup>27</sup>.

---

в 1880 г., появился под заглавием «Shumpu jowa» («Любовная история весеннего ветра»), и сам Цубоути «не гнушался редактировать текст оригинала, когда тот не подходил для японского читателя, или же передавал образы Скотта с помощью выражений, более близких к языку традиционной японской литературы» (Marleigh Grayer Ryan, 'Commentary' to Futabatei Shimei's *Ukigumo*, New York 1967, pp. 41–42). Матти Мооса пишет, что в мусульманском мире «переводчики западной литературы часто позволяли себе многочисленные и нередко излишние вольности в обращении с оригиналом. Якуб Сарруф не только изменил название романа Вальтера Скотта „Талисман“ на „*Qalb al-Asad wa Salah al-Din*“ [„Львиное Сердце и Саладин“], но также признал, что позволял себе пропускать, добавлять и изменять фрагменты романа, чтобы угодить, как он полагал, вкусам читателей. <...> Другие переводчики изменяли названия и имена героев, как и содержание произведений, чтобы, как они утверждали, сделать переведенный текст более приемлемым для читателей и совместимым с местной литературной традицией» (*Origins of Modern Arabic Fiction*, p. 106). Аналогичный подход имел место в литературе поздней Империи Цин, где «с переводами почти всегда производились манипуляции <...> наиболее существенные манипуляции состояли в пересказе всего романа, с включением в сюжет китайских персонажей и Китая как места действия. <...> Почти все эти переводы подвергались сокращению. <...> Европейские романы становились фрагментарными и быстрыми, напоминая традиционную китайскую литературу» (Henry Zhao, *Uneasy Narrator*, p. 229).

27. Почему существовало это различие? Вероятно, потому, что в Южной Европе волна переводов с французского натолкнулась на местную действительность (и местные повествовательные традиции), которая по большому счету не слишком разнилась с французской, и, как следствие, соединение заимствованной формы и местного материала оказалось несложным делом. В Западной Африке си-

Такое разнообразие оказалось для меня неожиданным, поэтому сперва оно застало меня врасплох, и лишь спустя некоторое время я понял, что, наверное, это и была наиболее важная находка, так как она подтверждала, что мировая литература — это действительно система, однако такая, которая состоит из *разновидностей*. Система была едина, но не единообразна. Давление со стороны англо-французского ядра было *попыткой* сделать ее единообразной, однако оно так и не смогло полностью уничтожить существующие различия. (Обратите внимание, что изучение мировой литературы не-

---

туация отличалась кардинально: несмотря на то что западная литература повлияла на местных прозаиков, волна переводов здесь была намного слабее, чем в других странах, а местные повествовательные конвенции существенно отличались от европейских (например, с учетом устной традиции). Желание заимствовать «зарубежные приемы» было довольно умеренным, к тому же его не приветствовала антиколониальная политика 1950-х гг., и поэтому местные конвенции продолжали существовать практически в нетронутом виде. Обечина и Куайсон подчеркивают, что отношения между западноафриканскими романами и европейским нарративом были полемичными: «Наиболее заметным отличием между романами местных западноафриканцев и романами других писателей, просто использовавших Западную Африку как место действия, было то, что первые придавали важное значение изображению устной традиции, тогда как вторые полностью ее игнорировали» (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society*, p. 25). «Лучше всего определить обозначенную нами непрерывность формирования литературы как постоянное утверждение мифопоэтики. <...> Не приходится сомневаться, что причина ее заключается в концептуальной оппозиции к тому, что воспринималось как западный вариант реализма. В связи с этим стоит заметить, что в произведениях главных африканских писателей, таких как Ачебе, Арма и Нгуги, происходило движение от реалистической репрезентации к мифопоэтическим экспериментам» (Ato Quayson, *Strategic Transformations*, p. 164).

избежно оказывается изучением борьбы за символическую гегемонию в мире.) Система была единая, но не единообразна. И если посмотреть назад, так и должно было быть: когда после 1750 г. роман практически повсеместно возникает в качестве компромисса между европейскими моделями и местной действительностью — что ж, местная действительность бывала различной в разных местах, и влияние Запада также бывало очень неравномерным: сильнее на юге Европы около 1800 г., если вернуться к моему примеру, чем в Западной Африке около 1940 г. Взаимодействующие силы изменялись, и, соответственно, менялся компромисс, появившийся в результате этих взаимодействий. Кстати, этот факт позволяет открыть изумительную исследовательскую территорию для сравнительной морфологии (системного изучения того, каким образом формы варьируются в пространстве и времени, что является единственной причиной для сохранения прилагательного «сравнительный» в сравнительном литературоведении): однако сравнительная морфология — это сложная тема, которая заслуживает отдельной статьи.

### Социальные отношения, записанные в формах

Теперь позвольте добавить несколько слов насчет термина «компромисс», в который я вкладываю значение, немного отличающееся от того, что имел в виду Джеймисон во введении к книге Каратани. С его точки зрения, это отношение является бинарным: «формальные структуры западного романа» и «материал японской социальной действительности» — по существу, форма и содержа-

ние<sup>28</sup>. С моей точки зрения, это скорее треугольник: иностранные формы, местный материал... и *местные формы*. Несколько упрощая: иностранный *сюжет*, местные *персонажи* и, кроме того, местный *повествовательный голос*: и именно это третье измерение оказывается наиболее неустойчивым в этих романах — наиболее неловким, как говорит Жао о рассказчике периода поздней Империи Цин. И это можно понять: повествователь делает замечания, объясняет, оценивает, и в случаях, когда «формальные структуры» (или даже действительное присутствие иностранцев) заставляют персонажей странно себя вести (как ведут себя Бунцо, Ибарра или Брас Кубас), то, конечно же, замечания становятся неловкими — многословными, неточными, неконтролируемыми.

«Вмешательства», как называет это Эвен-Зохар: сильные литературы сковывают существование других литератур, делают *структуру* скованной. А вот что говорит Шварц: «начальные исторические условия частично проявляются в социологической форме <...> социальные отношения записаны в формах»<sup>29</sup>. Да и в нашем случае исторические условия проявляются в виде «трещины» в форме, в виде раз-

---

28. Та же мысль высказана в прекрасной статье Антонио Кандидо: «[Латиноамериканские литературы] никогда не создавали новых выразительных форм или базовых выразительных приемов, коими были романтизм (на уровне литературного течения), психологический роман (на уровне жанра), несобственно-прямая речь (на уровне стиля) <...> разнообразные нативизмы никогда не запрещали использовать заимствованные литературные *формы* <...> требовалось выбирать новые *темы*, другие *мнения*» ('Literature and Underdevelopment', in César Fernández Moreno, Julio Ortega, and Ivan A. Shulman (eds), *Latin America in Its Literature*, New York 1980, pp. 272–273).

29. 'The Importing of the Novel to Brazil', p. 53.



лома, пролегающего между историей и дискурсом, миром и мировоззрением: мир движется в неизвестном направлении, которое продиктовано внешними силами, а мировоззрение пытается это осмыслить и поэтому постоянно выходит из равновесия. Как голос Рисаля (колеблющийся между католической мелодрамой и сарказмом Просвещения)<sup>30</sup>, или Фуабатэя (заключенным между «русскими» манерами Бунцо и вписанной в текст японской публикой), или гипертрофированный повествователь Жао, который полностью перестал контролировать сюжет, однако все равно пытается укротить его любой ценой. Это то, что Шварц имел в виду, говоря о «внешнем долге», который становится «составной частью» текста: иностранное присутствие «вмешивается» в само романное *высказывание*<sup>31</sup>. Единая и не-

---

30. Решение этой проблемы Рисалем, или же отсутствие такового, может быть связано с чрезвычайным социальным разнообразием его произведений (*Noli Me Tangere*, между прочим, — это текст, вдохновивший Бенедикта Андерсона на то, чтобы провести связь между романом и национальным государством): нация, не имеющая независимости, неясно обозначенный правящий класс, отсутствие единого языка и сотни несовместимых персонажей — в такой ситуации трудно говорить от имени «всех», и голос рассказчика не справляется с этим заданием.

31. Изредка структурная слабость становится преимуществом, как в интерпретации Шварцом произведений Машаду, у которого «непостоянство» рассказчика становится «стилизацией поведения бразильского правящего класса»: уже не недостаток, а сама суть романа: «Все в романах Машаду де Ассиса окрашено *непостоянством* рассказчиков, которым автор пользуется в разной степени, иногда злоупотребляя. Литературоведы обычно рассматривают его в контексте литературного мастерства или же авторского юмора. Очень полезно взглянуть на него как на стилизацию поведения бразильского правящего класса. Вместо поиска объективности или же уве-

равномерная литературная система — это не просто внешняя структура, она не остается за пределами текста: она встроена в его форму.

## Деревья, волны и культурная история

Социальные отношения записаны в формах — значит, формальный анализ является, по мере своих скромных возможностей, анализом власти. (Именно поэтому сравнительная морфология — столь изумительная территория: изучая разнообразие форм, мы узнаем о разнообразии символической власти в разных местах.) И действительно, социологический формализм всегда был моим интерпретативным методом, и я считаю его очень подходящим для мировой литературы... Но, к сожалению, здесь я должен остановиться, потому что здесь заканчивается область моей компетенции. Когда стало ясно, что ключевой переменной в исследовании является голос повествователя, подлинный формальный анализ стал для меня недоступен, так как требовал лингвистической подготовки, о которой я не мог даже мечтать (французский, английский, испанский, русский, японский, китайский, португальский языки — только для начала). И вероятно, что вне зависимости от анализируемого объекта всегда наступит момент, когда нужно уступить исследование мировой литературы специалисту по националь-

---

ренности, происходящей от беспристрастия, рассказчик Машаду демонстрирует свою дерзость — в диапазоне от дешевых насмешек до литературного эксгибиционизма» (Roberto Schwarz, 'The Poor Old Woman and Her Portraitist' [1983], in *Misplaced Ideas*, p. 94.)

ной литературе, повинуюсь неизбежному всемирному разделению труда. Неизбежному не только по практическим, но и по теоретическим причинам. Это большая тема, но позвольте хотя бы схематически ее наметить.

Анализируя культуру на всемирном уровне (или просто в большом масштабе), историки как правило пользовались двумя основными когнитивными метафорами — деревья и волны. Дерево — филогенетическое дерево, происходящее от Дарвина, — было инструментом сравнительной филологии: языковые семьи, ветвящиеся в разные стороны — славяно-германская отделяется от арио-греко-итало-кельтской, потом балто-славянская от германской, потом литовская от славянской. Такого рода деревья позволили сравнительной филологии решить большую проблему, являвшуюся, наверное, также первой культурной миросистемой: индоевропейские языки — языковая семья, простирающаяся от Индии до Ирландии (и, может быть, не только языковая, но также обладающая общим культурным багажом, однако здесь надежных доказательств намного меньше). Вторая метафора — метафора волны — также использовалась в исторической лингвистике (например, «волновая теория» Шмидта, объяснявшая некоторые совпадения в языках), однако она играла важную роль и во многих других дисциплинах: скажем, в изучении распространения технологий или в превосходной междисциплинарной теории «волн распространения», созданной Кавалли-Сфорцой и Аммерманом (генетиком и антропологом), объясняющей, каким образом земледелие распространилось с плодородного Ближнего Востока на северо-запад, а потом на всю Европу.

И деревья, и волны являются метафорами, но это единственное, что их роднит. Дерево описывает

переход от единства к многообразию: одно дерево, много ветвей — от праиндоевропейского языка к десяткам разнообразных языков. Волна описывает противоположное — то, как единообразие поглощает изначальную разнородность. Голливудские фильмы, покоряющие один рынок за другим (или английский язык, захватывающий язык за языком). Дереву требуется географическая *прерывистость* (чтобы ответвляться друг от друга, языки сначала должны разделиться в пространстве, так же как и животные виды); волны ненавидят преграды и наиболее успешны в *непрерывном* географическом пространстве (с точки зрения волны идеальным миром будет водоем). Деревья и ветви — это то, как существуют национальные государства; волны — это то, что делают рынки. И так далее. Между этими метафорами нет ничего общего. Однако *они обе функционируют*. Культурная история состоит из деревьев и волн — волна распространения земледелия помогает древу индоевропейских языков, которое позже размывается новыми волнами лингвистических и культурных контактов... Из-за того, что мировая культура колеблется между этими двумя механизмами, ее плоды обязательно будут комбинированными. Компромиссами, как в случае с законом Джеймисона. Именно поэтому этот закон работает: он интуитивно схватывает пересечение этих двух механизмов. Подумайте о романе современного типа: безусловно, волна (я даже несколько раз назвал его волной), однако волна, текущая сквозь ветви локальных традиций<sup>32</sup>, которые непременно меняют ее существенным образом.

---

32. Миёси называет это «процессом *пересадки*», Шварц рассуждает об «*имплантации* романа, в частности романа реалистического типа», а Ван — о «*трансплантации* западных повест-

Это и является основой для разделения труда между литературоведами, изучающими национальные литературы и мировую литературу: национальная литература — для тех, кто видит деревья, мировая литература — для тех, кто видит волны. Разделение труда... и проблема, потому что пусть обе метафоры и функционируют, это не значит, что обе они функционируют с одинаковым успехом. Плоды культурной истории всегда комбинированные — однако какой из механизмов создания этих комбинаций важнее? Внутренний или внешний? Дерево или волна? Не существует способа раз и навсегда разрешить этот спор — к счастью: потому что этот спор нужен компаративистам. Они всегда были слишком скромными в присутствии национальных литератур, слишком вежливыми: как будто отдельно существовали английская, американская, немецкая литературы, а потом, в другой комнате, что-то вроде параллельной вселенной, где компаративисты исследовали вторую группу литератур, пытаясь не беспокоить первую. Нет, мир един, и литературы едины, мы просто рассматриваем их с различных точек зрения, и компаративистами становятся по очень простой причине: *из-за уверенности, что такая точка зрения лучше*. Она обладает большей объяснительной силой, она терминологически более элегантна, она избегает ужасной «предвзятости и ограниченности» и так далее. Главная идея в том, что для изучения мировой литературы (и для существования кафедр сравнительного литературоведения) нет иного оправдания, кроме этого: быть источником непри-

---

вательных типов». И в самом деле, Белинский описал русскую литературу как «прививн[ое], или — еще вернее сказать — пересаженн[ое] растение» еще в 1843 г. (статья «Сочинения Державина». — *Примеч. пер.*).

## ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

ятностей, постоянным интеллектуальным вызовом для изучения национальных литератур — особенно литератур небольших. Если сравнительное литературоведение не будет этим, то его вообще не будет. Не будет. «Не обманывай себя, — пишет Стендаль о своем любимом герое, — для тебя не существует среднего пути». То же самое относится и к нам.

### ГЛАВА 3.

## Литературная бойня

В течение почти десяти лет — сначала в эссе 1987 г. «О литературной эволюции» («On Literary Evolution»), затем в приложении к «Путям мира» (The Way of the World, 1990), потом в статье «Европейская литература Нового времени» (Modern European Literature, 1992), книге «Современный эпос» (Modern Epic, 1996) и вплоть до этого эссе — эволюционная теория оказывала, безусловно, наибольшее влияние на мои исследования. Изначально она предлагала способ думать о таких очень больших системах, как архипелаг «современная европейская литература»; позже, в книге «Современный эпос», эта теория помогла мне проанализировать более компактные механизмы — такие, как мутации потока сознания или «рефункционализация» [refunctionalization] формальных приемов. «Бойня» представляет собой дальнейшее, более детальное, изучение формальных мутаций и культурного отбора, которое началось в рамках моего научного семинара в Колумбийском университете. Мы начали с простого примера — детективных рассказов конца XIX в., с четко определенного формального признака (улики) и с гипотезы, что судьба конкретных авторских рассказов будет напрямую зависеть от того, как авторы работали с этим формальным параметром. За исключением Конан Дойла (мое, как мне казалось, твердое знание о нем оказалось поверхностным), я не мог знать, будут ли улики присутствовать в других рассказах, которые мы собирались прочесть: если они были, то явно не могли играть роль ключевых черт, обеспечиваю-

щих «выживание» жанра. В любом случае, возможно, у нас было первичное объяснение. Так мы начали.

Результаты, представленные на следующих страницах, говорят сами за себя, и я не буду сейчас забегать вперед; скажу только, что они оказались открытиями. И это было ново. До того момента, даже в статьях, которым я посвятил много времени (как первым двум из этого сборника), я никогда не задавался целью найти «новые факты»; факты были известны; не хватало лишь их объяснения. В этом случае все оказалось ровно наоборот: эволюционная модель была дана, и я искал данные, которые бы поддержали или оспорили уместность ее приложения к литературе. В статье я неоднократно описываю все это как «эксперимент», который, в строгом смысле этого слова, таковым не был. Тем не менее он был примером того «фальсифицируемого [falsifiable] литературоведения», которое я прогнозировал в моей первой теоретической статье 1983 г. — введении к книге «Знаки, принятые за чудеса» («Signs Taken for Wonders») — и которое теперь, почти 20 лет спустя, я наконец-то нашел способ воплотить.

Поиск ясных, неопровержимых фактов, противоречащих моим гипотезам и вынуждавших меня изменить их, был по-настоящему «новым» началом, изнурительным — и невероятно захватывающим. Казалось, что вся история литературы может быть переписана в новом ключе; отсюда, между прочим, и обещание следующего исследования о «Соперниках Джейн Остин» — в том же духе, какой станет лейтмотивом других статей, достигнув апогея в главе «Корпорация стиля», где я обещаю две такие работы и сверх того третью в рамках обмена репликами с Кэти Трампнер. Но радикальное переосмысление истории литературы, которое, казалось, было так близко, произвело такой лавинообразный эффект, что привлекательность нового эксперимента буквально затмила трезвое обя-



зательство воспроизвести старый; таким образом, если резюмировать, ни одной обещанной работы написано не было<sup>1</sup>. Безответственное поведение, но ничего не поделаешь.

С чем я поступил ответственно, так это с огромным количеством забытых детективных рассказов, которые я прочел и графически представил в этой работе. Но можно ли назвать это простым чтением? Сомневаюсь: я прочитал все эти рассказы в поисках улик и (почти) ничего другого; эти рассказы читались совсем иначе, нежели я привык. Это было больше похоже на то, что Джонатан Арак описал в полемике вокруг моих «Гипотез» как «формализм без пристального чтения». Красивая формулировка метода, первым удачным примером которого, пожалуй, была «Бойня»: выявление дискретной формальной черты, а затем исследование ее трансформаций в целой серии текстов. Термин «количественный формализм», давший название первой брошюре Литературной лаборатории, еще не приходил мне в голову, однако после «Бойни» это стало лишь вопросом времени.



- 
1. На самом деле, я проделал большую подготовительную работу, изучая конкурентов Остин, но это ни к чему не привело, потому что в то время я не понимал, как анализировать синхронные изменения более чем одного формального приема. В конце концов, в коллективном исследовании «Количественный формализм» Сара Эллисон, Райан Хойзер, Мэтью Джокерс, Майкл Витмор и я использовали многомерный анализ, в котором рассматриваются несколько переменных одновременно применительно к изучению романских жанров; см.: Pamphlet 1 Литературной лаборатории Стэнфордского университета на [litlab.stanford.edu](http://litlab.stanford.edu); а теперь и в: «n + 1», 13 (2012).

## Бойня

**П**ОЗВОЛЬТЕ начать с нескольких названий: Arabian Tales, Aylmers, Annaline, Alicia de Lacey, Albigenses, Augustus and Adelina, Albert, Adventures of a Guinea, Abbess of Valiera, Ariel, Almacks, Adventures of Seven Shillings, Abbess, Arlington, Adelaide, Aretas, Abdallah the Moor, Anne Grey, Andrew the Savoyard, Agatha, Agnes de Monsfoldt, Anastasius, Anzoletto Ladoski, Arabian Nights, Adventures of a French Sarjeant, Adventures of Bamfylde Moore Carew, A Commissioner, Avondale Priory, Abduction, Accusing Spirit, Arward the Red Chieftain, Agnes de Courcy, An Old Friend, Annals of the Parish, Alice Grey, Astrologer, An Old Family Legend, Anna, Banditt's Bride, Bridal of Donnamore, Borderers, Beggar Girl...

Это первая страница каталога 1845 г. из абонементной библиотеки Коламбелла (Columbell) в Дерби — небольшая коллекция такого типа, который предполагал только читаемые книги. Сегодня, однако, только несколько названий из списка о чем-то нам говорят. Остальные не говорят ничего. Исчезли. Всемирная история есть всемирный суд — гласит знаменитый гегелевский афоризм. И суд литературный. Большинство книг исчезает навсегда, а «большинство» из нас упускает главное: если мы включим в сегодняшний канон британских романов XIX в. 200 названий (очень большое число), они составят всего лишь около 0,5 процента всех опубликованных тогда романов.

А что остальные 99,5 процента? Это и есть вопрос этой статьи — и более глобальной концепции литературной истории, которая сейчас складывается в работах нескольких ученых — Сильви Торель-Кайето, Кэти Трампнер и Маргарет Коэн. Разница заключается в том, что, с моей точки зрения, целью является

не столько изменение сложившегося канона (открытие предшественников или альтернатив им, которые были бы восстановлены в правах), сколько коррекция того, как мы смотрим на всю литературную историю в целом — каноническую и неканоническую вместе<sup>2</sup>.

Чтобы сделать это, я сосредоточусь на тех, кого я называю «соперниками», — современниках, которые пишут более или менее похоже на канонических авторов (в моем случае, более или менее, как Ар-

- 
2. В качестве образца широко распространенной аргументации предшественников см., например, статью Margaret Doody, 'George Eliot and the Eighteenth-Century Novel', *Nineteenth-Century Fiction* 35 (1980), pp. 267–268: «Период между смертью Ричардсона и появлением романов Скотта и Остин... сопровождался развитием парадигмы женской прозы XIX в. — *едва ли меньше, чем парадигмы романа XIX в. как такового*» (курсив мой. — Ф. М.). Трампнер частично следует модели своей предшественницы (в обсуждении национальных сказаний и исторических романов), а частично альтернативной модели (в заключительном абзаце книги: «Геополитическое исследование романтической прозы демонстрирует не только „центральное место“ Скотта в создании романа имперской экспансии, но и то, *как по-разному некоторые из современников Скотта воображали себе критическую, космополитическую прозу империи*» (Trumpener K. *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton, NJ, 1997, p. 291; курсив мой. — Ф. М.). Первая глава книги М. Коэн «Реконструируя литературное поле» является наиболее решительным утверждением альтернативной концепции, какое я знаю: «С точки зрения моих литературных разысканий Бальзак и Стендаль выступают как литературные производители среди других производителей, ищущих нишу на общем рынке форм... Бальзак и Стендаль, начиная писать, сделали ставки на агрессивный перехват господствующей практики романа — сентиментальных произведений женщин-писательниц. И они соревновались с писателями, подрывающими престиж сентиментальности с помощью других кодов, которые современники считали равными, если не более убедительными» (Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, NJ, 1999, p. 6).

тур Конан Дойл), но не совсем так, и которые меня интересуют, потому что они (из того что я знаю про эти забытые 99 процентов) оказались огромным контингентом «великого непрочтенного», как [Маргарет] Коэн называет его. И я действительно надеюсь, как я уже сказал, предложить новое понимание литературного поля как целого<sup>3</sup>.

Здесь, однако, есть проблема. Знание 200 романов уже само по себе трудно. А 20 тысяч? Как мы можем это сделать, что означает слово «знание» в новой ситуации? Одно можно сказать точно: оно не может означать очень пристального чтения нескольких текстов (вот она, секуляризованная теология, или «канон»!) — практики, распространившейся из веселого города Нью-Хейвена по всей области литературоведения. Более глобальная литературная история требует других навыков: выборки, статистики, работы с сериями, названиями, конкордансами, зачинами — и, возможно, также построения «деревьев», которые я обсуждаю в этой статье. Но сначала кратко о предпосылках.

## Школа и рынок

Литература как бойня. А мясники на ней — сами читатели, которые читают роман А (но не В, С, D, E, F, G, H ...) и так поддерживают жизнь А в следующем поколении, в то время как другие читатели мо-

---

3. Как станет ясно из этого эссе, я не верю, что профессора могут изменить канон. Даже если бы они могли и даже если, скажем, 10, 20, 50, 100 или 200 романов были добавлены в 19-вечный канон, — это было бы драматическое изменение *для канона*, да, но не для проблемы, к которой я обращаюсь здесь. Снижение процента «непрочтенного» с 99,5 до 99,0 ничего не меняет.

гут подпитывать жизнь в следующем и так далее, пока в конечном счете А не будет канонизирован. Читатели, а не профессора создают каноны: решения ученых оказываются лишь отголоском процесса, который разворачивается принципиально вне стен «академии», они лишь неохотно проставляют штампы, не более того. Конан Дойл — идеальный случай в этом отношении: *социально* — сразу суперканонический, но *академически* — канонизированный только сто лет спустя. То же самое произошло с Сервантесом, Дефо, Остин, Бальзаком, Толстым...<sup>4</sup>

- 
4. Моя модель формирования канона базируется на романах по той простой причине, что они были наиболее распространенной литературной формой последних двух или трех столетий и поэтому принципиальны для любого социального объяснения литературы (что является ключевым пунктом дебатов о каноне или должно им быть). Учитывая это, я нахожу весьма странным, что Джон Гиллори в своей книге «Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation» (Chicago 1993) сосредоточил все внимание на поэзии; это делает его книгу двуликим Янусом, всегда верным в разборе конкретных случаев, но ошибающимся в общих положениях. Да, академический канон был действительно един, как он его описывает, но — и это более значимо — социальный канон отличен и никак не связан с ним. Схожим образом, всплеск внимания к метафизической поэзии действительно привел к существенным изменениям внутри «академии», но не за ее пределами, потому что лирическая поэзия уже практически потеряла свою социальную функцию (по Вальтеру Беньямину, это случилось где-то между Гейне и Бодлером, за 80 лет до канона, предложенного Новой критикой). Английские преподаватели могли делать с поэзией, что хотели, т. к. это *не имело значения*. В ближайшем будущем, возможно, то же самое может случиться с романами. Сейчас Джейн Остин является канонизированной, а Амели Опи нет, потому что миллионы читателей продолжают читать Остин для удовольствия; но ничто не длится вечно, и когда ее книги перестанут удовлетворять читателей (в любом

Пространство за пределами школы, где отбирается канон, — рынок. Читатели читают А и так поддерживают его жизнь; еще лучше, если они *покупают* А, побуждая его издателей допечатывать тираж, пока не подоспеет следующее поколение и т. д. Конкретный пример можно найти в отличной работе Джеймса Рэйвена о британском книгоиздании между 1750 и 1770 г.: если взглянуть на таблицу «самых популярных романистов по числу изданий в 1750–1769 гг.», то становится совершенно ясно, что взаимодействие читателей и издателей на рынке полностью сформировало канон романа XVIII в. задолго до того, как какому-нибудь профессору пришло в голову начать преподавать курс по роману: в этом списке изданий Стерн стоит на 1-м месте, Филдинг — на 2-м, Смоллетт — на 4-м, Дефо — на 5-м, Ричардсон — на 6-м, Вольтер — на 11-м, Голдсмит — на 15-м, Сервантес — 17-м и Руссо — на 19-м. Они все здесь<sup>5</sup>.

---

случае они уже видели кино), дюжина английских профессоров будет вполне в состоянии избавиться от «Доводов рассудка» и заменить его «Аделиной Моубрей» [Амели Опи]. Не являясь социально значимым актом, однако, такое изменение в (академическом) каноне докажет лишь то, что романы XIX в. окончательно устарели.

5. См.: James Raven, *British Fiction, 1750–1770: A Chronological Checklist of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, Newark 1987, pp. 14–17. Поясним, что, хотя канонические романы, как правило, довольно успешны сразу, ключом к канонизации служит не степень начальной популярности книги, но ее постоянное выживание из поколения в поколение. Что касается исключений из этой модели, то они не являются ни такими известными, ни такими впечатляющими, как рассказывают литературные легенды. «Красное и черное», якобы проигнорированное читателями XIX в., выдержало по крайней мере 17 французских изданий с 1830 по 1900 г.; «Моби Дик», другой популярный контрпример, по крайней мере 13 раз издавался в Англии и США с 1851 по 1900 г. Неплохо.

## Слепые создатели канона

Итак, канон создается рынком. Но как? Два экономических теоретика, Артур де Вани и В. Дэвид Уолс, предложили очень убедительную модель для киноиндустрии (хороший параметр сравнения для романов XVIII и XIX вв.):

Зрители фильма определяют хиты или провалы... не раскрывая уже имеющихся предпочтений, но обнаруживая то, что им нравится. Когда они смотрят кино, которое им нравится, они делают открытие и рассказывают о нем друзьям; рецензенты поступают так же. Эта информация передается другим потребителям, и спрос развивается динамически по мере того, как аудитория последовательно открывает и проявляет свои запросы... Хит создается информационным каскадом... Провалы тоже создаются информационным потоком: в этом случае каскад убивает фильм<sup>6</sup>.

Спрос, который развивается «динамично» и «последовательно»: это означает, что «вероятность того, что клиент выбирает определенный фильм, пропорциональна доле всех предыдущих зрителей, которые выбрали этот фильм». Это цепочка [feedback loop] «возрастающей отдачи», где «прошлые успехи конвертируются в будущие», пока в конце концов «лишь 20% фильмов не зарабатывают 80% всех кассовых сборов»<sup>7</sup>. 20%, 80% — какой интересный про-

---

6. Arthur De Vany and W. David Walls, 'Bose-Einstein Dynamics and Adaptive Contracting in the Motion Picture Industry', *Economic Journal*, November 1996, p. 1493.

7. Ibid., pp. 1501, 1505.

цесс. Отправная точка строго *полицентрична* (тысячи независимых киноманов, никаких скрытых кукловодов), а результат чрезвычайно *централизован*. И централизация литературного рынка точно такая же, как и для фильмов. В конце концов, именно так и образуется канон: очень мало книг занимают очень много места. Именно так устроен канон.

Поскольку больше читателей предпочитает Конан Дойла Л. Т. Миду [псевдоним Элизабет Мид Смит] и Гранту Аллену, больше читателей, скорее всего, выберут Конан Дойла и в будущем, пока он не займет 80, 90, 99,9 процентов рынка детективов XIX в. Но почему Конан Дойла выбирают в первую очередь? Почему именно его, а не других? Это мертвая зона экономической модели: событие, запускающее «информационный каскад», непознаваемо. Оно там, оно *должно* быть там, или рынок не будет вести себя так, как ведет, но это не может быть объяснено. Зрители «открывают, что им нравится», но мы никогда не откроем, *почему* им это нравится. Они — слепые создатели канона, каким бы он ни был.

Более того, понятно, что экономическая теория не обязана анализировать эстетический вкус. Но литературная история должна, и мой тезис заключается в том, что именно литературная форма заставляет читателей любить или не любить ту или иную книгу. Вальтер Беньямин, «Центральный парк»:

Позиция Бодлера на литературном рынке: Бодлер — благодаря своему прекрасному пониманию природы товара — был вполне способен или принужден воспринимать рынок как объективную инстанцию. [...] Он стремился скомпрометировать некоторую свободу поэзии романтиков своими классическим владением александрийским стихом и классицистской поэтикой даже в случаях нарушений или отдельных выпадений в клас-



сическом стихе. Короче говоря, в своих стихах он принимал особые меры для вытеснения конкурентов<sup>8</sup>.

Формальный отбор, который пытается «искоренить» своих конкурентов. Приемы — на рынке: вот в чем идея. Формализм и литературная история.

## Первый эксперимент

Итак, я начал работать над двумя группами текстов: соперники Остин и конкуренты Конан Дойла. Здесь я ограничусь лишь последними, потому что преимуществом жанра детектива являются простота (идеальный первый шаг в долгосрочном исследовании) и «специфический прием» исключительной видимости и внятности — улики<sup>9</sup>. Я предложил

---

8. Walter Benjamin, 'Central Park' (1937–38), *New German Critique* 34 (1985), p. 37; Беньямин В. Центральный парк // Беньямин В. *Озарения*. М.: Мартис, 2000, с. 214–215.

9. О значимости улики см.: Victor Shklovsky, 'Sherlock Holmes and the Mystery Story', in *Theory of Prose*, trans. Benjamin Sher (Elmwood Park, IL 1990); Шкловский В. Б. Новелла тайн // Шкловский В. Б. *О теории прозы*. М.: Федерация, 1929, с. 125–142; Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman: Ein philosophischer Traktat*, vol. I of *Schriften* (Frankfurt am Main 1971); Theodor Reik, 'The Unknown Murderer', in *The Compulsion to Confess: On the Psychoanalysis of Crime and Punishment* (New York 1959); Ernst Bloch, 'A Philosophical View of the Detective Novel', in *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, trans. Jack Zipes and Frank Mecklenburg (Cambridge, MA 1988); Tzvetan Todorov, 'The Typology of Detective Fiction', in *The Poetics of Prose*, trans. Richard Howard (Ithaca, NY 1977); Umberto Eco, 'Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction', in Umberto Eco and Thomas A. Sebeok, eds, *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce* (Bloomington 1983); и Carlo Ginzburg,

своему специальному семинару около 20 детективных рассказов эпохи Конан Дойла; мы «прочесали» их на предмет отсутствия / наличия улик и визуализировали результаты в виде дерева на рис. 1<sup>10</sup>.

---

'Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes' (1979), также в *The Sign of Three*, где улики представлены как тесно связанные с происхождением повествования вообще: «Охотник мог быть самым первым рассказчиком историй, так как только охотники знали, как прочесть связную последовательность событий в безмолвных (даже не воспринимаемых) следах, оставленных их добычей» (р. 89).

Я говорю об уликах как о формальном приеме, так как их нарративная функция (зашифрованное указание на преступника) остается постоянной, хотя конкретное воплощение варьируется от рассказа к рассказу (они могут быть словами, окурками, следами, запахами, шумами и т. д.). В. Шкловский указывает на это с характерной пронципальностью: «Один из критиков объяснил постоянную неудачу казенного следствия, вечное торжество частного сыщика у Конан-Дойля тем, что здесь сказалось противопоставление частного капитала государству. Не знаю, были ли основания у Конан-Дойля противопоставлять английское чисто буржуазное по своему классовому признаку государство, английской же буржуазии, но думаю, если бы эти новеллы создавал какой-нибудь человек в пролетарском государстве, будучи сам пролетарским писателем, то неудачный сыщик все равно был бы. Вероятно, удачлив был бы сыщик государственный, а частный путался бы зря. Получилось бы то, что Шерлок Холмс оказался на государственной службе, а Лестрад добровольцем, но *строение новеллы [...] не изменилось бы*» (Шкловский В. *Новелла тайн*, с. 136; курсив мой. — Ф. М.). Случай с соперниками Остин более сложен; он не может быть редуцирован до всего лишь одного приема, и многие другие параметры также изменяются. Я представляю результаты этого параллельного исследования в будущей статье.

10. Изначально выборка включала 12 рассказов из «Приключений Шерлока Холмса», написанных в 1891 и 1892 гг., а также 7 рассказов, взятых из сборника «Соперники Шерлока Холмса» (*The Rivals of Sherlock Holmes*), «Поздние соперники Шерлока Холмса» (*Further Rivals of Sherlock*

Две особенности выделяются с самого первого разветвления, в нижней части рисунка: во-первых, очень немногие из конкурентов Конан Дойла не использовали вообще никаких улик; во-вторых, все эти писатели полностью забыты. Форма и рынок: если рассказу не хватает какого-то определенного приема, срывает негативный «информационный каскад», и рынок отвергает такой текст. Читатели должны были «открывать» улики, что, вероятно, объясняет вторую точку разветвления — эти странные

---

*Holmes*), и «Космополитичные преступления» (*Cosmopolitan Crimes*, под. ред. Хью Грина 1970 и 1974 гг. издания): «Редхиллская община» К. Л. Пэркис (Catherine L. Pirakis's 'Redhill Sisterhood', 1894); «Бриллианты княгини Уилтшир» Гая Бутби (Guy Boothby's 'Duchess of Wiltshire's Diamonds', 1897); «Наперегонки с солнцем» Л. Т. Мида и К. Галифакса (L. T. Meade and Clifford Halifax's 'Race with the Sun', 1897); «Как он исчез» М. М. Бодкин (M. M. Bodkin's 'How He Cut His Stick', 1900); «Ассирийское средство для омолаживания» К. Эшдауна (Clifford Ashdown's 'Assyrian Rejuvenator', 1902); «Благоразумные действия» П. Розенкранца (Palle Rosenkranz's 'Sensible Course of Action', 1909) и «Анонимные письма» Б. Гроллера (Balduin Groller's 'Anonymous Letters', 1910). Позже (когда один из студентов предположил, что, возможно, успех Конан Дойла зависел от престижа журнала «Стрэнд») я добавил пару рассказов, опубликованных в этом журнале, — «В маскараде» Х. Ми (Huan Mee's 'In Masquerade', 1894) и «Ограбление в Фоксборо» Э. Уильямсон (Alice Williamson's 'Robbery at Foxborough', 1894). Опять же это была выборка, взятая для начала; позже я добавил более репрезентативные источники. Кстати, три тома антологии Грина были быстро переизданы Penguin, стали сериалом на Би-би-си — и затем исчезли; они не перепечатывались в течение многих лет, без признаков дальнейшего воскресения. Аналогичная судьба постигла и большинство женских романов, переизданных после 1970 г. частными и главными издательствами. Изменение академического канона может протекать относительно легко, но изменение социального канона — уже совсем другая история.

ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

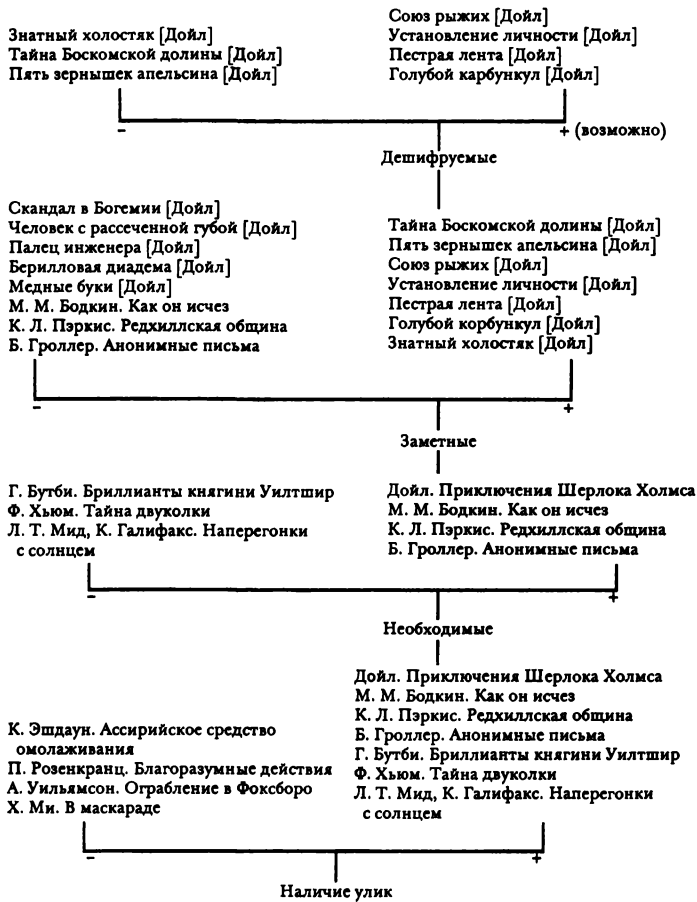


РИС. 1. Наличие улик и генезис детективных рассказов

рассказы, где улики *присутствуют*, но не выполняют никакой функции (у Гая Бутби они «подсажены» на последней странице истории; в рассказе «Наперегонки с солнцем» («Race with the Sun») [Л. Т. Мида] герой обдумывает их, затем забывает и оказывается на краю гибели). Странное устройство, которое должно функционировать примерно так: некоторые

авторы чувствовали, что эти любопытные детали были очень популярны, и поэтому решали использовать их, однако они не понимали, *почему* улики были популярны, и эксплуатировали их не по назначению. В итоге большого успеха это не приносило.

Третье разветвление; улики присутствуют, функциональны, но не видны: детектив упоминает их в объяснении, но мы не «видим» их на протяжении рассказа. Здесь мы теряем последних соперников (в точности, как я ожидал), но в то же время мы теряем и половину «Приключений Шерлока Холмса», чего я не ожидал вовсе. И на следующем разветвлении (улики должны поддаваться дешифровке читателя: скоро это станет первой заповедью детективного жанра) все становится еще более странным. Не всегда легко решить, является ли улика потенциально дешифруемой читателем или нет. При этом в «Приключениях...» даже с допущениями улики дешифруемы не более чем в четырех рассказах (а если быть строгим, то нигде)<sup>11</sup>.

Когда мы впервые посмотрели на эти результаты на семинаре, мы с трудом могли в них поверить. Конан Дойл так часто прав — и вдруг теряет хватку в самый последний момент? Он находит эпохальный формальный прием, но не разрабатывает его? Это нелогично; дерево дает ошибочную картину. Однако она все же верна (в 40 с лишним рассказах, написанных Конан Дойлом после «Приключений...», можно найти точно такие же колебания) и на самом деле подчеркивает важную дарвинистскую особенность литературной истории: в моменты морфологических

---

11. Например, «Пеструю ленту», в которой обычно находят великолепную россыпь улик, неоднократно критиковали за то, что змеи не пьют молоко, не могут слышать свист, не могут ползать вверх и вниз по шнуру от звонка и т. д.

изменений, какими 1890-е гг. были для детектива, конкретный писатель ведет себя так же, как и жанр в целом: *нерешительно*. В момент смены парадигмы никто не знает, что сработает, а что нет, — ни Эшдаун, ни Пэркис, ни Конан Дойл; он продолжал писать методом проб и ошибок, но совершая меньше ошибок на ранних стадиях, когда проблемы были более просты, и больше ошибок позже, когда они стали серьезнее. Такое объяснение звучит убедительнее. О таком же обнаружении важного приема и не распознавании его можно говорить в случае с Э. Дюжарденом в те же годы: он нашел «поток сознания» — и быстро потерял его. Причина, по которой Дюжарден и Конан Дойл не распознали своих открытий, проста: *они не искали их*. Они обнаружили прием случайно и так и не поняли, что они нашли.

Под «случайностью» я подразумеваю здесь (позвольте короткое отступление) то, что Конан Дойл наткнулся на улики, когда работал над совершенно другой задачей — мифом о Шерлоке Холмсе. Задумайтесь над начальными сценами «Приключений...», когда Холмс «читает» всю жизнь по знакам на теле клиента. Конан Дойл хочет от улик, чтобы они работали на поддержание всеведения Холмса. Они — функция Холмса, его атрибут, подобно кокаину и скрипке. Когда Конан Дойл начинает «играть» с уликами и в итоге превращает их из простого орнамента в механизм решения головоломки, он находит им новое применение — изменение конструктивной функции, как российские формалисты называли его; «экзаптация», как С. Гулд и Э. Вэрба назвали его в рамках дарвиновской парадигмы. Но Дойл не ищет этого нового применения и никогда полностью не осознает его.

Причина такого отказа от поисков интересна. Улики возникают в тексте как атрибуты всезнающе-

го детектива, как я уже сказал, а затем превращаются в детали, открытые для любого рационального познания, доступного каждому. *Но если они — первое, они не могут быть вторым*: Холмс, как Супермен, нуждается в непонятных уликах, чтобы доказать свое превосходство; дешифруемые улики создают потенциальный паритет между ним и читателем. Эти функции не совместимы друг с другом: они могут сосуществовать в течение некоторого времени, но в долгосрочной перспективе исключают друг друга. Если Конан Дойл продолжает «терять» улики, то потому, что он хочет их потерять, потому, что они угрожают холмсовской легенде. Он должен выбирать, и он выбирает Холмса<sup>12</sup>.

---

12. Но был ли Конан Дойл действительно первым, кто так системно воспользовался уликами? Это большой вопрос, на который я кратко (и ни в коем случае не окончательно) отвечаю. Взгляд на некоторых предполагаемых предшественников подсказывает, что, хотя улики появляются в разных текстах XIX в., до Конан Дойла они не имеют ни его привлекающей внимание «странности» («...но я мог уловить только что-то похожее на „крыса“» в «Тайне Боскомской долины»), ни сюжетного значения для обнаружения детективом прошлого. В «Тайне двуколки» (1886) Фергуса Хьюма, например, улика — наполовину разорванное письмо — должным образом воспроизводится и дешифруется, но это лишь добавляет новую сюжетную линию (в то время как в «Лунном камне» У. Коллинза [1868] аналогичное указание не срабатывает вовсе). В «Пелэме» Эдварда Бульвер-Литтона (1828) мелочь, найденная на месте убийства, ясно указывает на определенного героя, который оказывается невиновным. В «Холодном доме» Диккенса (1853) написанный в духе Холмса пассаж о «чтении» улики («Значит, муж кирпичник?» [гл. 46]) никак не связан с тайной, в то время как инспектор Баккет в свою очередь полагается на свидетелей и собственную проницательность. Наиболее яркая улика в «Лунном камне» — пятно от краски на ночной рубашке — также указывает не на того человека

## Дерево

Отступление закончилось, и пора вернуться к герою этого очерка — дереву на рис. 1. Я начал использовать его только как своего рода черновую визуализацию, но через некоторое время понял, что оно было чем-то большим: оно функционировало как когнитивная метафора, которая заставила меня буквально *увидеть* историю литературы по-новому. Прежде

и так или иначе меркнет на фоне абсурдной истории вызванного опиумом сомнамбулизма, в то время как другие герои тщательно манипулируют уликами. На общем фоне выделяется роман Мэри Элизабет Брэддон «Леди Одли» (1862), в котором фигурирует целый легион улик, но... скорее ради этических, нежели герменевтических, целей: они доказывают, что герою есть что скрывать (и срываются на удивление великолепно), но не способны разгадке тайны. Они создают атмосферу; зловещие детали, признаки того, что что-то не так, — не путь решения проблемы. Показательно, что большинство улик сосредоточено в начале этой истории, чтобы захватить читательское внимание; затем они постепенно исчезают, а загадка вновь разрешается иными способами.

Перед нами вечная проблема с поиском «предшественников»: они *так* неряшливы. Они играют и играют с приемом (как правило, приемы не возникают внезапно, из ничего, но существуют какое-то время в той или иной форме), но не могут понять их уникальной структурной функции. В этом, и только в этом заключается подлинное формальное открытие — неожиданно, точно, — откровение, последний пазл головоломки. И в том, что все «предшественники» в мире оказались неспособны: можно смотреть на улики XIX в. и удивляться, *как много времени заняло простое умножение дважды два, чтобы получилось четыре*. Тайны были постигнуты, улики воображены, но они не были связаны друг с другом. Это консервативная, *инерционная* сторона литературной истории: устойчивость к новым формам; усилие *не* меняться так долго, насколько возможно. Сейчас мы увидим это крупным планом.



всего, с точки зрения сил, влияющих на нее. Подумайте об этом: из чего вырастает это дерево, это ветвление литературы? Из текстов? Не совсем: тексты распределены между различными ветвями, да, но сами ветви не порождаются текстами: они порождаются уликами — их отсутствием, наличием, необходимостью, видимостью и т. д. Ветви суть результат изгибов и трансформаций *приема*, единицы значительно *меньшей*, чем текст. Ветви, с другой стороны, также являются частью чего-то гораздо большего, чем любой текст, частью *жанра*: дерево *детективной прозы*. Приемы и жанры: две *формальные* единицы. Очень маленькая и очень большая: вот силы, стоящие за этим рисунком — и за литературной историей. Не тексты. Тексты — это реальные объекты, но не объекты *знания*. Если мы хотим объяснить законы литературной истории, мы должны переключиться на уровень формы, которая за ними стоит: ниже или выше; на прием или жанр.

И жанр также меняется, если по-новому взглянуть на историю. Как правило, мы склонны скорее к «платонической» идее жанра — архетипа и его многочисленных копий (исторический роман, например «Уэверли», переписываемый снова и снова; плутовской, например, «Ласарильо» и его близнецы). Дерево подсказывает нам другой образ — ветви, точки формального выбора, которые не воспроизводят друг друга, а скорее отдаляются друг от друга, превращая жанр в широкое поле расходящихся направлений. И направлений в основном *ложных* — туда, где девять писателей из десяти (и половина десятка) в конечном счете вырождаются в сухие ветви. Помните мой первоначальный вопрос: что происходит с 99,5% опубликованной литературы? Она оказывается в морфологическом тупике. Есть много способов быть живым, пишет Ричард Докинз в «Слепом

часовщике» [1986], но еще больше способов умереть. Существует много успешных книг, но бесконечно больше книг, которые провалились, и это дерево показывает почему<sup>13</sup>.

Ложные шаги, верные направления. Но в каком смысле «верные»? С точки зрения внешнего контекста, без сомнения: растущий скептицизм по поводу надежности свидетелей и параллельно идущее стремление к «объективным» доказательствам должны были подготовить аудиторию для улики. Таковы интеллектуальные тенденции, упоминаемые К. Гинзбургом (атрибутивизм, затем психоанализ). Все верно. Тем не менее я подозреваю, что причина, по которой улики были «открыты» европейской аудиторией была, прежде всего, внутренняя. Детективная проза, пишет Ц. Тодоров, слагается из двух отдельных повествований (преступление и ее расследование, прошлое и настоящее, *фабула* и *сюжет*), и эти два повествования «не имеют точки схождения»<sup>14</sup>. Это не совсем так: улики выступают именно такой общей точкой. Своего рода центральное положение, где прошлое неожиданно связывается с настоящим; петля, соединяющая две половинки и превращающая рассказ в нечто большее, чем сумма его частей, — в структуру. И эта связка запускает морфологический магический круг, который несколько улучшает каждую часть рассказа: если вы ищете улики, каждое предложение становится «значимым», каждый герой «интересным»; описания теряют инерцию; все слова становятся острее, «незнакомее».

Прием, нацеленный на «вытеснение... конкурентов», как пишет Бенъямин, — улики. Прием, предна-

---

13. Dawkins R. *The Blind Watchmaker*, New York 1986.

14. Todorov, 'Typology', p. 44.

значенный колонизировать рыночную нишу, заставляя других писателей принять его или исчезнуть. В этом смысле улики — как раз то, что ускользает из модели де Вани и Уолса: опознаваемое происхождение «информационного каскада», который задает конфигурацию рынка. Небольшой прием — с огромным эффектом<sup>15</sup>.

- 
15. «Когда две или больше... технологии „конкурируют за «рынок» потенциальных последователей, — пишет Брайан Артур, — незначительные события могут случайно дать одной из них стартовое преимущество при восприятии. Эта технология может затем усовершенствоваться больше, чем другие... Таким образом, технология, которая случайно начинает лидировать в потреблении, может в итоге «монополизировать рынок» потенциальных пользователей, а остальные технологии блокируются... В условиях возрастающего спроса... незначительные обстоятельства начинают преувеличиваться за счет положительных отзывов и „склоняют“ всю систему к фактически выбранным результатам. Так незначительные исторические события оказываются важными» (Competing Technologies, Increasing Returns, and Lock-In by Historical Events', *Economic Journal*, March 1989, pp. 116, 127). Незначительные события, незначительные обстоятельства: по Артуру, эти «незначительные исторические события» часто являются внешними по отношению к конкурирующим технологиям и поэтому могут приводить к (сравнительно) худшему результату. В моей реконструкции, напротив, незначительное событие (улики) локализовано внутри данной (литературной) технологии и приводит к (относительно) лучшему результату. В этом различие. Тем не менее мне кажется, что Артур выдвигает два самостоятельных тезиса: во-первых, при определенных условиях небольшие начальные различия имеют долгосрочные последствия; во-вторых, эти различия могут быть внешними по отношению к самим технологиям. («Внешнее» объяснение, в нашем случае, будет звучать примерно так: «Доыл был выбран [читателем] не благодаря тому, как он писал, а благодаря тому, что „Стрэнд“ сделал его заметным». Правдоподобно, но неверно: в 1890-е гг. «Стрэнд» опубликовал более сотни различ-

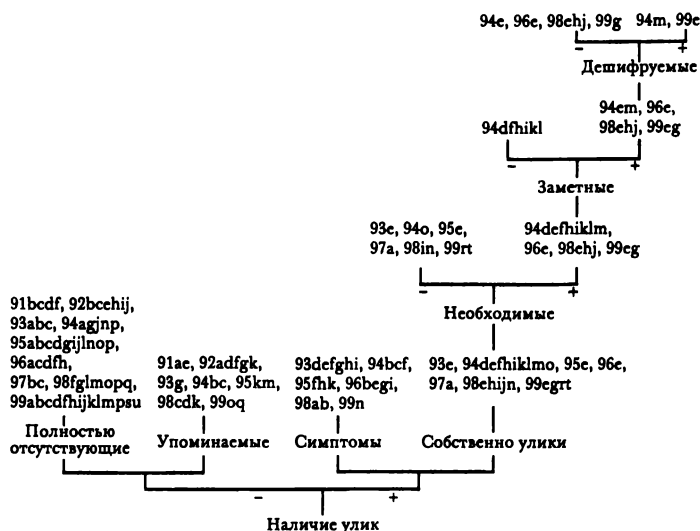


рис. 2. Улики в журнале «Стрэнд», 1891–1899

## Второй эксперимент

Формы, рынки, деревья, ветки — как бы я ни любил все эти вещи, они основаны на очень узкой и случайной выборке текстов. Поэтому я решил искать более

---

ных детективных рассказов.) Мое эссе полностью подтверждает первый тезис и следует по другому пути относительно второго, но, если я верно понимаю тезис Артура, вопрос о том, будут ли различия внутренними или внешними (и будет ли преобладающая технология лучше или нет), — дело не принципа, а факта, который должен рассматриваться в каждом конкретном случае в историческом контексте. В конце концов, если ошибочно полагать, что рынок всегда вознаграждает лучшее решение, такой же ошибкой было бы думать, что он всегда вознаграждает худшее!

релевантный материал и попросил Тару Мак-Гэнн, моего научного сотрудника в Колумбийском университете, найти все детективные рассказы, опубликованные в «Стрэнде» в течение первого «холмсовского» десятилетия. Всего получилось около 108 (плюс еще около 50, с «таинственными» заголовками типа «Преступление министра», «Тайна Атлантики» и т. д.). Я прочитал их, и рис. 2 визуализирует результаты<sup>16</sup>.

Результаты оказались смешанные. С одной стороны, правая часть рисунка сильно напоминает первое дерево; с другой — жанр выглядит сложнее, более похожим на куст. Внизу рисунка видны две большие новые ветви: рассказы, в которых улики не фигурируют, но к ним апеллируют герои («Если бы только у нас были улики!», «Вы нашли улики?»), и тексты, где улики представлены, но в искаженной форме медицинских симптомов. Первая группа любопытна — как окно в ранние стадии развития приема: улики становятся видимыми, узнаваемыми, у них есть имя, каждый хочет заполучить их и говорит о них... Но говорить о приеме — еще не означает использовать его, и такой наивный словесный escamotage [ловкость рук] обычно работает плохо.

Рассказы из второй группы («симптомы») интересны другим: они не «притворяются», что содержат улики, но стараются заменить их чем-то другим. Симптомы исторически, конечно же, являются источником происхождения улики: это «мелкие детали» медицинского семиозиса, на чье значение молодому Конан Дойлу указывал Джозеф Белл, эдинбургский профессор медицины, прототип Холмса. Попросту говоря,

---

16. Дерево представляет рассказы в соответствии с датой их публикации (1894с, 1891а и т. д.); поскольку подробная библиография была почти столь же длинна, сколько и сама статья, она здесь опущена.

таким образом эти рассказы «прокручивают пленку назад», что разумно, потому что так они «пересаживают» улики на их первоначальную интеллектуальную почву. Есть, впрочем, проблема: «улики редко закодированы, и их интерпретация часто лишь вопрос комплексного вывода, — пишет Умберто Эко, — который и делает уголовные романы более интересными, чем диагностирование пневмонии»<sup>17</sup>.

Именно. И точно так же, как улики часто интереснее, чем симптомы, расследования Холмса гораздо притягательнее, чем «Рассказы из дневника одного доктора» или «Приключения ученого» — и гораздо популярнее.

## Тенденции

От морфологии второй выборки до ее темпоральной дистрибуции: рис. 3 показывает, как различные ветви становятся более «густыми» с течением времени (более толстая линия), или менее переполненными (линия потоньше), или исчезают совсем. Этот тип визуализации помогает увидеть исторические тенденции: «симптомы», например, действительно выглядят ярче на ранней стадии, а затем, кажется, исчезают, когда прекращают конкурировать с уликами. Это логично в терминах эволюции. Но, с другой стороны, если вы посмотрите на крайний левый и правый полюса диаграммы, вы увидите то, что вообще *не имеет* смысла. Рассказы полностью без улик и с полноценно функционирующими уликами: здесь тенденции должны были бы проявиться во всей своей полноте — ясное падение, уверенный

17. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (London 1977), p. 224. То же наблюдение Эко делает в: 'Horns, Hooves, Instepts', pp. 211–212.

## ЛИТЕРАТУРНАЯ БОЙНЯ

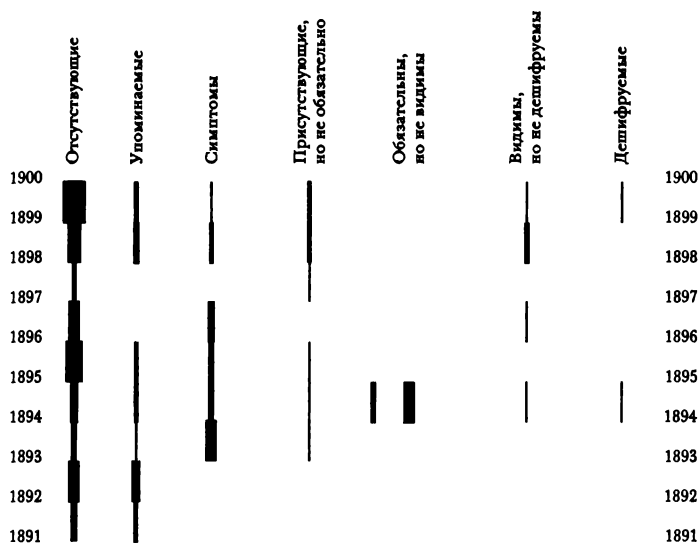


РИС. 3.

подъем. Но ничего подобного. Рассказы с дешифруемыми уликами не приживаются, а произведения без них продолжают появляться (во всяком случае, они становятся более частыми!)<sup>18</sup>.

Это любопытно, потому что противоречит здравому смыслу. И не только моему дарвиновскому чувству: когда я представил дерево в Дартмутской школе теории и критики (не очень дарвиновская атмосфера), посыпались бесконечные возражения, но никто

18. Из двух рассказов с дешифруемыми уликами, первый, 1894 г. («Мартин Хьюитт, следователь: Дело Черепахи»), по крайней мере, так же сомнителен, как и «Пестрая лента» Конан Дойла, в то время как второй («Рассказы Священного клуба. Смертоносный стул»/Stories of the Sanctuary Club. The Death Chair, Л. Т. Мида и Р. Юстаса) помогает читателю расшифровать «говорящий» заголовок (смертоносный стул — это катапульта, которая бросает людей на сотни футов в воздух в соседний парк).

не оспаривал идеи, что рассказы без улики были обречены, а тексты с уликами должны были стать более частотными. Представление о том, что эпохальный прием должен широко воспроизводиться, выглядит чрезвычайно правдоподобно, все верно. Однако этого не происходит в реальности.

Почему нет? Я могу предложить два возможных объяснения. Первое: соперники Конан Дойла все еще нащупывают альтернативы. В 1899 г., например, Г. Аллен в «Хильде Уэйд» пытается заменить сбор улики изучением личности и прошлого с предсказанием будущего<sup>19</sup>. Очень смелая идея, но немного странная. Между 1896 и 1899 г. появляются четыре серии, объединенные фигурой злодея («Африканский миллионер», «Братство Семь королей», «Хильда Уэйд» и «Рассказы Священного клуба» / *An African Millionaire, The Brotherhood of the Seven Kings, Hilda Wade, and Stories of the Sanctuary Club*), которая была чрезвычайно популярна в 1890-е (Дракула, Свенгали, Мориарти, доктор Николас...) и стала отдаленным источником детективной литературы, *Kriminalliteratur*. Вот почему мы не находим больше улики: конкуренция все еще действует; соперники Конан Дойла все еще надеются найти что-то лучше. Они не нашли, но все еще пытаются.

Второе объяснение (которое не исключает предыдущее): в 1891 г., когда улики появились, эти авторы уже сформировались как писатели и просто не могли изменить свой стиль — даже Конан Дойл так и не на-

---

19. «Полиция... в лучшем случае не более чем головотяпство материалистов. Они требуют улики. Что за нужда в уликах, если вы можете трактовать характеры?» (Г. Аллен, «Хильда Уэйд. IV. История о человеке, который не совершил бы самоубийства», 'Hilda Wade. IV. The Episode of the Man Who Would Not Commit Suicide').



учился свободно распоряжаться новым приемом. Для того чтобы улики укоренились, потребовалось новое поколение (Агата Кристи и компания), начавшее писать в новой парадигме. Это хороший пример неуклонности литературной эволюции: сначала вы научились, а потом заходите в тупик. Вы учитесь, так как это культура, а не природа: но это культура, которая так же неподатлива, как и ДНК. Следствием этого является то, что литературные изменения не происходят медленно, накапливая мелкие улучшения одно за другим, — они внезапны, структурны и оставляют очень мало места для переходных форм. Поразительным результатом исследования оказалось *отсутствие* промежуточных шагов. Скачок — Конан Дойл. Еще прыжок — Кристи. Конец истории. Остальные шаги ведут *в сторону*, а не вперед.

Оба объяснения — тактические и укоренены в 1890-х гг. Ни одно не ставит под сомнение окончательный триумф улик — тот факт, что 10 или 20 лет спустя улики распространятся везде, и детективные рассказы без них будут «мертвы». Но что, если эти ожидания были ложными? Что, если бы модель на рис. 3 не была ограничена 1890-ми и охватывала 1910-е или 1930-е гг.<sup>9</sup> Необходимо пояснить: у меня нет никаких данных для этой гипотезы (кому-то другому придется это все прочесть), но это интригующая возможность, достойная, по крайней мере, того, чтобы ее сформулировать. Итак, вот что пишет Тодоров о детективной прозе:

Существует две совершенно разные формы [нарративного] интереса. Первая может быть названа *любопытством*: она следует от следствия к причине; начиная с определенного следствия (трупа и улики), мы должны установить его причину (виновника и его мотивы). Вторая форма — *саспенс* [*неопределенность*], и здесь движение совершается

от причины к следствию: нам сначала показаны причины, начальные *données* (бандиты готовят ограбление), и наш интерес подогревается ожиданием того, что произойдет, то есть следствиями (трупы, преступления, драки)<sup>20</sup>.

Любопытство и неопределенность; обнаружение и приключение; ретроспективная и прогностическая нарративная логика. Но симметрия вводит в заблуждение, потому что приключенческие рассказы являются не просто одним из вариантов повествования среди многих, но самой мощной формой «рассказывания историй» с доисторических времен до сегодняшнего дня. Огромным достижением улики стало то, что, усиливая свое действие за счет *рационализации приключения* (веберовский мир, где все самые интересные события не только уже произошли в самом начале истории, но повторно испытаны могут быть лишь при строгих логических ограничениях), они таким образом расколдовывали фикциональный мир. Эта попытка могла быть успешной только до определенного момента. Достаточно сильные, чтобы дать ответвление в виде нового жанра, с собственной рыночной нишей, улики не смогли победить силы *longue durée* [историческая длительность], которая вернулась, чтобы занять книжные полки и киноэкраны по всему миру<sup>21</sup>.

---

20. Todorov, 'Typology', p. 47.

21. В детективных рассказах 1890-х гг. устойчивость к дойловской рационализации принимает различные формы, из которых мне больше всего импонируют: «Блестящая вещь» ('A Thing that Glistened', Frank R. Stockton), «История с Роджером Кэрбойном» ('The Case of Roger Carboyne', H. Greenhough Smith), «Работа обвинения» ('A Work of Accusation', Harry How), «Человек, который улыбался» ('The Man Who Smiled', L. T. Meade and Clifford Halifax, из «Приключений ученого») и «Звездные следы» ('The Star-Shaped Marks', Mea-

Вот она, грозная стабильность повествовательной морфологии, «неподвижная история» (*Histoire immobile*), согласно великому оксюморону Фернана Броделя.

## Три истории

Я настаивал на роли литературной формы в рыночном поле. Но какова ее роль в *истории*? Существует ли временная рамка, исторический «темп», специфичный для форм? Вот что пишет Бродель о *longue durée*:

---

de and Halifax, из сборника «Братство Семи королей»). В «Блестящей вещи» на глубоководного ныряльщика, который пытается найти украденный браслет, нападает акула, проглатывающая его подводную лампу. Осененный идеей, что «это существо любит блестящие вещи», дайвер вспарывает акуле брюхо и находит не браслет, но бутылку, наполненную фосфоресцирующим маслом и содержащую цилиндр с признанием в преступлении, за которое его невиновный брат вот-вот будет казнен. В «Истории с Роджером Кэрбойном» тайна смерти альпиниста разгадывается, когда «воздухоплаватель» признается, что случайно подцепил его на якорь воздушного шара, а затем сбросил. В «Работе обвинения» художник-сомнамбула рисует лицо человека, которого он убил, а затем у него случается сердечный приступ. Человек, который улыбался, оказывается государственным служащим, который из-за пережитого «шока» смеется так, что буквально сводит людей с ума; в тот момент, когда он почти съеден заживо тигром, конгрешок излечивает его. Наконец, в «Звездных следах» группа убийц создает рентгеновский аппарат в соседнем здании и бомбардирует жертву излучением через стену спальни.

Как показывает этот краткий перечень, многие писатели старались перещеголять Конан Дойла, совсем отказавшись от логики и заново апеллируя к чудесному — тому, что может быть правдой, но не правдоподобно, как сказал бы Аристотель в «Поэтике».

В исторических работах недавнего времени все более выкристаллизовывается и уточняется понятие множественности времен. [...]

Традиционная история обращает свое внимание на короткие промежутки исторического времени, на индивида, на событие. Мы уже давно привыкли к ее стремительному драматическому рассказу, произносимому на коротком дыхании.

Новая экономическая и социальная история на первый план в своих исследованиях выдвигает проблему циклического изменения, его длительности [...] речитатив, свидетельствующий об экономической конъюнктуре, пересекающей прошлое на большие промежутки времени: 10-летия, 20-летия, 50-летия.

Наряду с этим вторым видом речитатива утвердилась история еще длительных временных единиц. Опираясь уже столетиями, она оказывается историей большой, даже очень большой длительности<sup>22</sup>.

Событие, цикл, структура («хорошо это или плохо, но это слово доминирует в проблематике *longue durée*»<sup>23</sup>): как правило, каждый литературный текст включает в себя все три истории Броделя. Одни элементы связаны с современными событиями; другие — с десятилетиями; третьи — с вековой длительностью. Возьмите «Джейн Эйр»: поставленное Джейн Рочестеру условие, что она не отпустит его на волю, пока он не подпишет «самый либеральный манифест», указывает на последние (бри-

22. Braudel, F. 'History and the Social Sciences: The Longue Durée', in *On History*, trans. Sarah Matthews (Chicago 1980), p. 27; Бродель Ф. История и общественные науки: историческая длительность // *Философия и методология истории: Сб. ст.* / Общ. ред. и вступ. ст. И. С. Кона. М.: Прогресс, 1977, с. 117–118.

23. Ibid., p. 33.

танские) политические события; структура романа воспитания отсылает к предшествующей (западно-европейской) полувековой истории; а сюжет Золушки — к (мировой) *longue durée*. Но еще более интересно, что броделевские (пространственно-)временные «слои» активны не только в разных сегментах текста (что очевидно), но и на уровнях, которые различаются по своей природе: первый слой обычно подчеркивает *уникальное* в данном тексте, в то время как два других указывают на то, что *повторяется*, роднит его с другим (роман воспитания) или даже со многими другими текстами (Золушка).

Здесь на сцену вступает форма. Потому что форма и есть тот повторяемый элемент литературы, который остается принципиально неизменным во многих случаях и на протяжении многих лет<sup>24</sup>.

---

24. В порядке гипотезы отмечу, что такие большие жанры, как трагедия, или сказки, или даже роман, кажется, укоренены в *longue durée*, в то время как «поджанры» (готика, «светский роман», роман воспитания, морские истории, промышленный роман и т. д.) процветают в более короткие периоды (от 30 до 50 лет, как свидетельствуют эмпирические данные). То же, похоже, верно и для приемов: некоторые из них определенно принадлежат к *longue durée* (узнавание, параллелизм), в то время как другие живут только несколько поколений, а затем исчезают (неособственно-прямая речь, улики).

Добавлю, что, если идея литературного *longue durée* вполне ясна, представление о литературном «цикле», кажется, намного более неоднозначным: хотя время «жизни» многих поджанров примерно то же, как указывает Бродель, специфические черты экономического цикла (приливы и отливы, расширения и сжатия) различимы с трудом. Если историки литературы должны использовать несколько временных рамок, то они должны будут переосмыслить их соотношение. Подобные рассуждения встречаются в одном из редких образцов литературной критики, всерьез воспринявших модель Броделя: Fredric Jameson, 'Radicalizing Radical Shake-

Вот что формализм может сделать для истории литературы — научить ее улыбаться в ответ на красочный анекдот, так любимый Новым историзмом («самый капризный и наиболее обманчивый уровень из всех»<sup>25</sup>), и признать *постоянство и закономерности* литературного поля. Его закономерности, его медлительность. Формализм и литературная история; литература воспроизводит самое себя.

## Великое непрочтенное

Когда основные положения этого исследования уже были намечены, студентка Колумбийского университета Джессика Brent обнаружила противоречие. Дерево — прекрасно: хороший способ «видеть» большую литературную историю. Улики — хорошо, замечательно: они дают общее представление о жанре. Также не вызывает возражений идея о том, что повествовательная структура Конан Дойла может быть разработана лучше, чем у его конкурентов (хотя, конечно, можно бесконечно апеллировать к «лучшему»). Но если этот подход обобщается до метода исследования неканонической литературы (что я, собственно, и намеревался сделать), то возникает проблема: если мы создаем базу данных только для одного приема, не важно, насколько значительного, — то все, что мы найдем, окажется упрощенными версиями этого приема, *потому что именно это мы и ищем*. Независимо от наших намерений исследовательский проект оказывается тавтологич-

---

spere: The Permanent Revolution in Shakespeare Studies', in Ivo Kamps, ed., *Materialist Shakespeare: A History* (London 1995).

25. Braudel, 'History and the Social Sciences', p. 28.

ным: он настолько сфокусирован на канонизированном приеме (и канонизированном справедливо, но дело не в этом), что в неканонической вселенной он только и может обнаружить... отсутствие приема, то есть канона. Истина, но тривиальная.

Джессика Брент была права, и я могу только объяснить, как возникла моя ошибка. Когда я столкнулся с 99,5 процентами забытой литературы и был поставлен в тупик ее колоссальным массивом, я не мог просто «начать читать»: я должен был читать в свете *чего-то* — и я выбрал те самые канонизированные 0,5%. «Незаменимые преимущества» историков, — пишет Бродель со свойственной ему эйфорией:

Из всех действующих сил мы знаем, какие будут преобладать, мы можем различить заранее важные события, «те, которые принесут плоды», к кому будет отсылать будущее. Какая огромная привилегия! Кто мог бы различить среди перемешанных фактов нашей текущей жизни подлинно значимые и эфемерные?<sup>26</sup>

Что за огромная привилегия... иногда. С соперниками Конан Дойла, которые оказались в целом более скучной версией значимого феномена, — да. Но в других случаях привилегия вполне может стать слепотой. Когда мы работаем с исчезнувшим жанром (например, как в книге Маргарет Коэн о французских сентиментальных романах), метод, который я представил, стал бы препятствием для изучения<sup>27</sup>.

---

26. Braudel, 'The Situation of History in 1950', in *On History*, pp. 16–17.

27. «Большой проблемой, стоящей перед любой [архивной] работой, является „денатурализация“ ожиданий и восприятие забытой литературы в ее собственных рамках, — пишет Коэн во введении. — Без понимания того, что забытые тексты порождены связным и последовательным,

То же самое относится и к «утраченным бестселлерам» викторианской Британии — своеобразным произведениям, чей поразительный краткосрочный успех (и долгосрочное забвение) требует специального объяснения. В равной мере это относится и к тем «экзотическим» приемам, которые встречаются в большой выборке, — стилистическим блокам [clusters] или сюжетным последовательностям, которые так причудливы, что не могут быть репликами других текстов, а являются чем-то совсем иным.

Мое последнее предположение, таким образом, заключается в том, что в «великом непрочтенном» мы найдем много различных видов «литературных существ», одним из которых оказываются мои «конкуренты Конан Дойла». Вот почему дерево полезно: это способ «вскрыть» литературную историю, показывая, как направление, выбранное европейской аудиторией (Конан Дойл, канон), является лишь *одной* из многих сосуществующих ветвей, которые *также* могли бы быть выбраны (но не были). Дерево говорит нам, что литературная история *может* отличаться от той, какой мы ее знаем. Отличаться — не обязательно быть лучше. И есть веские причины для того, чтобы она была такая, какая есть. Большая часть этой статьи пытается объяснить, почему выбор Конан Дойла был осмыслен. Но «объяснить» означает организовать имеющиеся доказательства так, чтобы понять тот или иной результат: это не значит утверждать, что этот результат был неизбежен. В последнем случае это уже не история, а теодицея. Неизбежным было *дерево*, а не успех той или иной

---

хотя и утраченным, эстетическим чувством, они будут просто исключаться как неинтересные с точки зрения победившей эстетики» (Cohen M. *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, p. 21).



его ветви: на самом деле, мы видели, какой *маловероятной* ветвь улик была в 1890-х гг.

Неизбежно было дерево; множество разных ветвей — и по большей части еще совершенно неизвестных. Фантастическая возможность, неизведанная даль литературы — с пространством для самых разнообразных подходов и для подлинно *коллективных* усилий, каких история литературы никогда не видела. Большой шанс, большая проблема (что будет с нашим знанием, если наш массив данных станет в 10 или в 100 раз больше), которая требует большей методологической смелости, поскольку никто не знает, каково будет литературоведческое знание через десять лет. Наш шанс — в радикальном разнообразии интеллектуальных позиций и в их откровенной, прямой конкуренции. Анархия. Не дипломатия, не компромиссы, не подмигивания любому влиятельному академическому лобби, не табу. Анархия. Или, как Арнольд Шенберг однажды чудесно выразился, срединный путь — единственный путь, который не ведет в Рим<sup>28</sup>.

---

28. Читатель, который продвинулся так далеко в моей книге, вероятно, знает, что соединение формализма и литературной истории было константой всех моих работ, начиная с эссе 'The Soul and the Harpy' и 'On Literary Evolution' (in *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, 3rd edn [London 1997]) до моей вступительной части к *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (London 1987) и *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez* (London 1996) и вплоть до шестой части *Atlas of the European Novel, 1800–1900* (London 1998). В этих книгах я подробно обсуждаю взаимосвязь между формой и идеологией, которую я не мог здесь затронуть в силу нехватки места.

## ГЛАВА 4.

# Планета Голливуд

Работая над последней главой «Атласа европейского романа», посвященной литературным рынкам в Европе XIX в., я убедился в правильности знаменитого изречения Холдейна о том, что «размер — это не только размер»: небольшие национальные рынки являлись не уменьшенными копиями больших, а другими структурами, в которых «сильные» формы занимали намного больше места, в то время как «слабые» почти полностью исчезали, — как следствие, кардинальным образом уменьшая набор возможных вариантов. Бросив быстрый взгляд на видеомагазины в Манхэттене (то исследование было частью семинара в Колумбийском университете, а потом было опубликовано в *New Left Review*<sup>1</sup>), я обнаружил ту же зависимость между размером (магазина) и разнообразием (доступных киножанров). Это направление исследований продолжено в «Планете Голливуд» и связано также с моим недавним интересом к международным ограничениям, накладываемым на культурные системы: что-то вроде «Гипотез о мировом кино», но только роль мирового центра теперь занимает Голливуд, а не Париж.

Данные о кассовых сборах подтвердили аналогию между Голливудом и Парижем; но в то же время

---

1. 'Markets of the Mind', *New Left Review* 11/5 (September–October 2000).

мое внимание понемногу смещалось в другую сторону. В «Атласе», где объектом исследования были литературные рынки, романские жанры исполняли исключительно служебную роль — это были переменные, колебания которых позволяли понять структуру разнородной европейской географии. В «Планете Голливуд» использованы те же две переменные — киножанры и национальные рынки, — однако их роли поменялись местами: на этот раз жанры стали объектом исследования, а неоднородность их географического распространения — ключом к вопросу об их культурном значении. Вместо того чтобы использовать морфологию для изучения географии, я сделал обратное.

«Планета Голливуд» задумывалась как короткий текст, и анализ в ней не очень глубокий. Однако очевидная асимметрия между двумя тенденциями — боевики, распространявшиеся повсюду, и комедии, почти никуда не распространявшиеся, — привлекла мое внимание. В этой статье я объясняю такое различие, с одной стороны, преобладанием сюжета (боевик), а с другой — преобладанием языка (комедия), что является правдой и, по сути, не таким уж и большим открытием: нарратологи уже давно определили, что рассказ состоит из двух отдельных уровней — рассказа и стиля. Однако новизна состоит в прозрачности эмпирического доказательства: сюжет и стиль очевидным образом разделяются в результате перемещения в пространстве (или же отсутствия такового). И не просто «в пространстве», а в огромных масштабах «Планеты Голливуд»: дело обстоит так, как будто лишь чрезвычайно сильный фильтрующий механизм может разделить эти формальные признаки, сделав их настолько легко распознаваемыми. Это еще один восхитительный аспект идеи о том, что «размер — это не только размер»: мировая литература — это не только уникальный объект для изучения, но и что-то наподобие «естественной лаборатории» для всевозможных теоретических экспе-

риментов. В связи с (медленным) возникновением глобального цифрового архива трудно предсказать, какие открытия нас ждут.



**Н**Е ТАК ДАВНО, когда я изучал литературные рынки XIX в., то был поражен тем, насколько всеобъемлющим было влияние британских и французских романов на культурное потребление в Европе: сотни тысяч читателей одновременно читали практически одни и те же книги. Это было настолько похоже на начало культурного производства, что подталкивало к небольшому дополнительному эксперименту — на этот раз на материале рынка кино. Сначала я взял данные, опубликованные в *Variety*, и составил пятерки наиболее успешных американских фильмов по каждому году — с 1986 по 1995 г. После этого я обратился к рынкам за пределами Америки, чтобы оценить масштабы распространения Голливуда по планете. В этом случае источники (*Variety International*, *Screen International* и разнообразные ежегодные издания на эту тему) оказались очень обрывочными, поэтому я решил ограничиться лишь теми странами, для которых имелись полные данные хотя бы за два года. Благодаря этому выборка стала немного более надежной, однако намного менее сбалансированной: из 46 стран, для которых есть «достаточно» данных, 26 — в Европе; Африка почти полностью отсутствует, как и многие из стран Азии и Латинской Америки, а также демографические гиганты — Индия, Китай и Россия.

Лакуны велики. Однако поскольку выявились интересные закономерности, я все равно взялся за написание этих страниц. Читайте их тем,

чем они и являются, — начальными гипотезами, которые нужно будет позже перепроверить на большем, более точном наборе данных.

I

Рисунок 1: сила Голливуда в чистом виде. В 24 странах (черные треугольники) от 75 до 90 процентов наиболее кассовых фильмов были американскими; еще в 13 странах (черные звезды) эта доля поднимается выше 90 процентов; в пяти случаях она достигает 100. (Находясь год в Берлине, время от времени я проверял первую десятку фильмов недели; всегда — как минимум девять американских

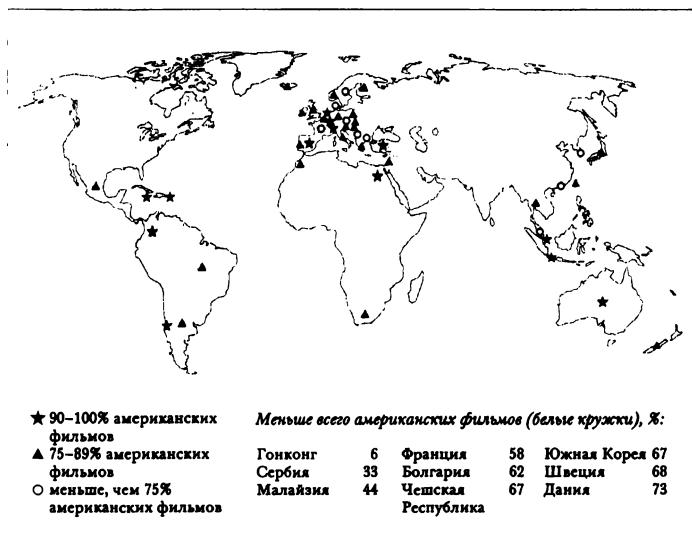


РИС. 1. Процент американских фильмов в пятерке наиболее кассовых картин, 1986–1995

картин, а то и все десять.) «Говоря о кино, — писал в 1960-е гг. авангардный бразильский режиссер Глаубер Роша, — мы говорим об американском кино. <...> Каждый разговор о кино, происходящий за пределами Голливуда, обязательно начинается с Голливуда». Вот именно.

Но сначала несколько слов о тех странах (белые кружки), в которых Голливуд натывается на преграды, опускаясь ниже 75% среди кассовых хитов. Швеция и Дания — главные страны Скандинавии, где, как было показано в диссертации Лэйвоя Енсена, региональная идентичность очень сильна, где пересекаются пути не только датских или шведских, но также исландских и фарерских романов. Что касается Чешской Республики, Сербии и Болгарии, то они — вершина (тающего) восточноевропейского айсберга: в Чешской Республике американские фильмы занимали менее 30% от числа всех наиболее кассовых фильмов до 1989 г.; позднее они достигнут 76%. Та же тенденция заметна в Словакии и Польше (а также Эстонии, Румынии, Словении, но эти данные были слишком неточными, поэтому они не нанесены на карту).

Теперь — Франция. Это другая история; Париж был Голливудом XIX в., его романы читались и имитировались повсеместно — даже кино было изобретено там! Неудивительно, что там ненавидят другой Голливуд: никому не нравится отдавать символическую гегемонию. Но в то же время никто не удержит ее одной силой воли, и хотя Франция умеет защищать собственный рынок (который дважды бывал переполнен иностранными фильмами, в 1920-е и в 1940-е, но дважды сумел отбиться), вопрос о том, чтобы соперничать с Голливудом за границей даже не стоит. В период 1986–1995 гг. лишь четырем неамериканским фильмам удава-

лось добиться большого международного успеха: это «Рыбка по имени Ванда», «Четыре свадьбы и похороны», «Крокодил Данди», «Последний император» — две британские комедии, австралийская комедия, американо-итальянская мелодрама. Ни один из них не был французским. На самом деле, ни один из них ничем не отличался от обычной голливудской продукции.

## II

Скандинавия, Восточная Европа, Франция — это «вторичные» подсистемы, не угрожающие гегемонии Голливуда. Настоящий соперник находится в Азии: Гонконг. (Как я уже сказал, мне не удалось собрать достаточно данных о другой очевидной кандидатуре — Индии). На протяжении рассматриваемого десятилетия лишь «Парк Юрского периода» и «Скорость» сумели подняться на вершину гонконгского списка; все остальные успешные фильмы были местного производства. И у Гонконга есть также региональная сфера влияния: Малайзия, Тайвань, отчасти Таиланд, возможно, Пакистан и Бангладеш, а также Китай (неполные данные о котором не нанесены на карту).

Конечно, у киноиндустрии Гонконга неясное будущее: присоединение к Китайской Народной Республике может оказаться для нее препятствием, или же, наоборот, большой рынок может повысить ее производительность и изобретательность. Как бы то ни было, последнее поколение гонконгских фильмов (от фильмов Брюса Ли до фильмов Джеки Чана и др.) успешно смогло создать аналог главного голливудского экспортного продукта — боевиков и приключенческих фильмов, показанных

на рис. 2<sup>2</sup>. Эта форма, имеющая многочисленные нечетко разграниченные субжанры, но обладающая их отчетливыми отличительными признаками, является, вне всяких сомнений, наиболее успешной как в самих США, так и за границей (за исключением Европы, о которой скажу позже). Излюбленная среда для этих фильмов — Южная и Восточная Азия: они составляют 50% наиболее успешных фильмов в Сингапуре, 55% в Южной Корее, 65% в Индонезии, 67% на Тайване и в Таиланде, 80% в Малайзии (спорадические данные о Пакистане, Индии и Бангладеш подтверждают общую картину).

Это распространение можно объяснить с помощью одной из констант культурной географии: истории успешно перемещаются — по крайней мере, лучше, чем другие жанры. Так было много веков назад, когда индийские и арабские сказки странствовали по Средиземноморью, изменяя европейское повествование; то же самое происходит с этими це-

---

2. На этой карте, как и на последующих, задействовано понятие киножанра — неоднозначной вещи, если учесть, что одни ученые уверены в существовании жанров, а другие — нет. Не вдаваясь глубоко в суть вопроса, просто скажу, что я придерживаюсь первой позиции, и особенно уверен в ней по отношению к кино: когда читаешь газету или заходишь в видеомagазин, реальность киножанров прямо-таки бросается в глаза, как будто каждый фильм продается в качестве *чего-то*: комедии, нуара, научной фантастики и т. д. В этом случае таксономия — не оторванное от реальности развлечение, а плод самой киноиндустрии, помогающий распознать фильм и купить билет. Категории, которые я буду использовать, взяты из одного из подразделений самой киноиндустрии — видеомagазинов. Я выбрал независимый магазин «Блокбастер» в Гринвич-Виллидж, а также использовал каталог *Theater for the Living Arts*, сократил количество используемых ими категорий (большинство из которых совпадает) до четырех основных (боевик, комедия, кино для детей, драма) и применил к моей выборке.



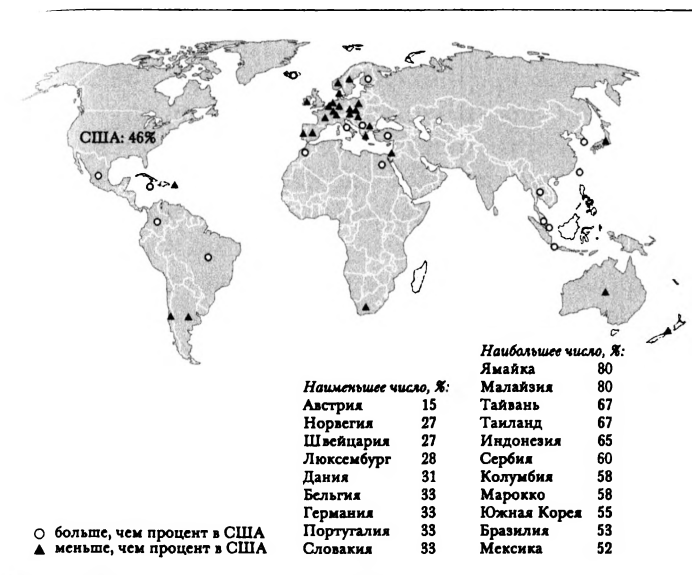


РИС. 2. Процент боевиков в пятерке наиболее кассовых фильмов, 1986–1995

почками удивительных событий и невероятных схваток и сегодня (и будет происходить завтра — с компьютерными играми: историями, которые никогда не стоят на месте, для которых имеет значение лишь то, что произойдет дальше...). И истории хорошо перемещаются потому, что они по большей части *не зависят от языка*. В повествовательном тексте стиль и сюжет — это два отдельных уровня, и второй, как правило, можно перевести (в буквальном смысле передвинуть в пространстве) независимо от первого. (Излюбленный пример нарратологов: «можно взять роман и сделать на его сюжет балет» — именно это и происходит во многих гонконгских фильмах.) Эта относительная автономия сюжета объясняет

ту легкость, с которой боевик расстается со словами, заменяя их шумом (взрывами, грохотом, выстрелами, криками...); при этом освобождение от языка, в свою очередь, упрощает процесс международного распространения. Примечательно, что уже в 1920-е годы американские фильмы достигли всемирной гегемонии: преградой на ее пути стало изобретение звука, который превратил язык в мощный барьер, способствующий подъему различных национальных киноиндустрий. Упразднение языка в боевиках — действенный способ изменить эту ситуацию.

### III

Следующая карта: комедии (рис. 3). В Соединенных Штатах они занимают 20% от числа всех коммерчески успешных фильмов; в других странах они, как правило, намного менее успешны — взгляните на Восточную Азию, Средиземноморье или на проценты, указанные на карте. Даже в тех странах (белые кружки), где голливудские комедии были относительно более успешными, отличие от США обычно незначительное.

Еще одно правило культурной географии: комедии *не* слишком успешно перемещаются. По сравнению с другими французскими жанрами чрезвычайно популярный комический роман XIX в., *le roman gai*, был очень слабо распространен в Европе. В отличие от того, что мы только что видели, основная причина такой инерции почти наверняка кроется в языке: поскольку шутки и многие другие компоненты комедии очень зависимы от связей между означающим и означаемым, перевод их ослабляет — и, действительно, комедии достигли пика распространения по миру очень давно, еще до появления звука. Кроме языка, очень

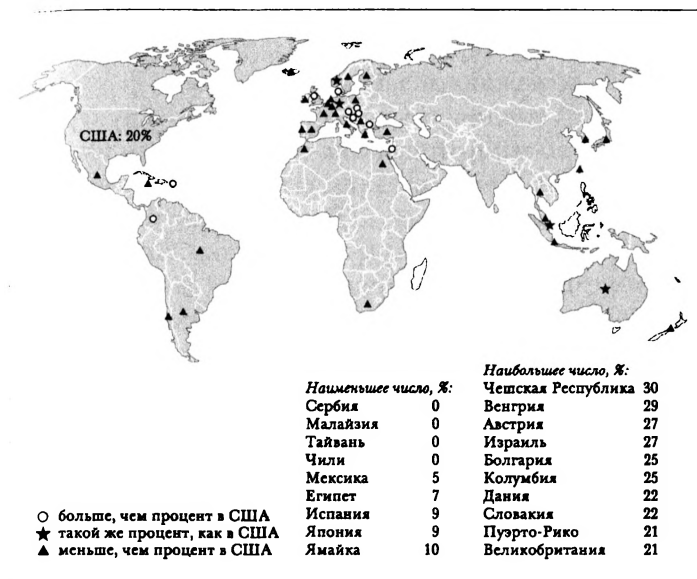


РИС. 3. Процент комедий в пятерке наиболее кассовых фильмов, 1986–1995

большое значение имеет также тот факт, что смех возникает из невысказанных посылок, глубоко укорененных в культурной истории: и если это не *твои* посылки, то исчезает элемент автоматизма, играющий в смехе ключевую роль. Интересно, что мы обычно связываем национальный характер с возвышенным (*et pour cause*: неизвестные солдаты, разорванные флаги, поле боя, мученики...), но то, что вызывает у нации смех, оказывается не менее характерным, чем то, что вызывает у нее слезы. Если не *более* характерным, на самом деле: одни и те же возвышенные объекты без устали повторяются в разных культурах, тогда как объекты осмеяния, как представляется, намного более уникальны, более разнообразны. Все возвышен-

ные нации похожи друг на друга — можно перефразировать «Анну Каренину», — но когда они начинают смеяться, то каждая делает это по-своему.

Слабость голливудских комедий на международной арене во многом связана с тем, что они американские, или, лучше сказать, с тем, что они не бразильские, не финские и т. д. Данные свидетельствуют о том, что для многих стран — Бразилии, Аргентины, Мексики, Швеции, Финляндии, Британии, Австралии, Гонконга — характерна привязанность к национальным комедиям. Это доходит до крайности в Италии, где *каждый* коммерчески успешный национальный фильм из выбранного десятилетия был комедией (и комедией будет снятый несколько лет спустя наиболее успешный итальянский фильм всех времен — «Жизнь прекрасна»). Такое постоянство, которое установилось в шестидесятые и которому, по-видимому, не будет конца, должно быть как-то связано с той смесью агрессивности и тревоги, которую выявил в смехе психоанализ и которая так характерна для эмоционального мира итальянской комедии (*commedia all'italiana*). Это гримаса культуры, систематически неуверенной в своем месте в мире: последняя в ряду «развитых» стран, которая высокомерно насмехается над остатками своего прошлого, или же первая в ряду «отстающих» стран, занятая популистским «развенчанием» тех, кто стоит над ней?

#### IV

Рисунок 4: фильмы для детей. В США они составляют 25% коммерчески успешного кино; в большинстве других стран — намного меньше, порой они вообще отсутствуют (я еще вернусь к этому). Но данные по Америке поразительны уже сами

## ПЛАНЕТА ГОЛЛИВУД

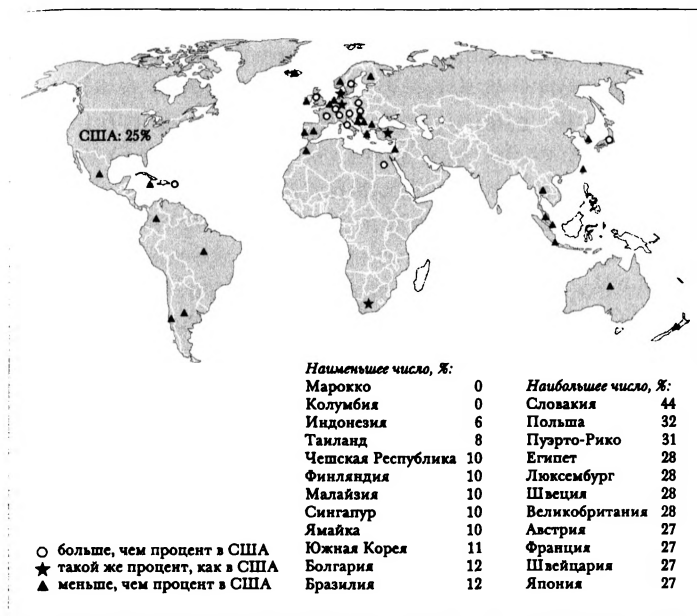


РИС. 4. Процент детских фильмов в пятерке наиболее кассовых картин, 1986–1995

по себе. Каждый четвертый кинохит предназначен для детей? Это показалось мне настолько странным, что я проверил статистику для времени моего детства, и на страницах *Variety*, посвященных 1955–1957 гг., обнаружил то, что так хорошо помнил: тогда было очень *мало* детских фильмов! Один мультфильм в первой десятке под Рождество, на несколько недель, в нескольких местах — не больше. (Я говорю «в нескольких местах», потому что американский рынок был еще настолько неравномерен, что в различных городах первые десятки существенно отличались; сегодня одна мысль об этом кажется странной.) В середине пятидесятых в первой два-

дцатке года, составленной *Variety*, не было ни одного детского фильма, возможное исключение составляли разве что «20 тысяч лье под водой» и «Вокруг света за 80 дней» — оба фильма можно с большой натяжкой отнести к детским (и, кстати, оба основаны на французских романах XIX в.).

Сегодня первая двадцатка, как правило, включает четыре–пять фильмов для детей, и причина этого, подозреваю, проста: деньги. Эти фильмы более успешны потому, что люди тратят намного больше денег на развлечения детей. Однако эти дополнительные доходы доступны не везде, результатом чего является неравномерное распределение на рис. 4, где (относительное) отсутствие этого жанра частично совпадает с бедностью в каждой взятой стране. Корреляция не идеальна, как это обычно бывает (посмотрите на данные по Египту, Пуэрто-Рико или Сингапуру), однако выглядит довольно реалистично, и, между прочим, она присутствует также *внутри* Соединенных Штатов: исследуя нью-йоркские видеомгазины, мы со студентами обнаружили, что в Гарлеме и Бронксе было от 3 до 8% детских фильмов, в Верхнем Вест-Сайде и Верхнем Ист-Сайде — от 10 до 19%. То есть в 3 раза больше.

«Фильмы для детей» — это, конечно, неудачное определение: оно отталкивается от зрителя, а не от фильма — к тому же от зрителя, который довольно проблематичен. В конце концов, дети обычно не посещают кино самостоятельно — их должны привести родители, и поэтому получается небольшой жанровый парадокс: для кого предназначен фильм — для взрослого или для ребенка? Столкнувшись с этой проблемой, в пятидесятые годы предлагали либо типичные сказки (для детей: «Золушка», «Белоснежка», даже «Фантазия»), либо упомянутые мной раньше романы Жюль Верна (которые

пользовались намного большим успехом, чем сказки: еще один признак того, что рынок нацелен на взрослого). Однако в наши дни эти две формы соединились в смешанную форму, интересную как для детей, так и для взрослых: «Е. Т.», «Кролик Роджер», «Назад в будущее», разнообразные «Звездные войны» и «Индианы Джонсы». Это истории, созданные для нового человеческого вида — сообразительных детей и глуповатых взрослых (*Homo puerilis*). Их бог — Стивен Спилберг (а Бенины его пророк: «Жизнь прекрасна» — такая история об Аушвице, которую хочет рассказать детям инфантильный взрослый).

Раз за разом для своих фильмов («Челюсти», «Близкие контакты третьей степени», «Индиана Джонс и Храм судьбы», «Парк Юрского периода»; даже жуткая деталь с девочкой в красном в «Списке Шиндлера») Спилберг выбирает такие истории, в которых не просто взаимодействуют дети и взрослые, но неоднозначные моменты, характерные для (взрослой) жизни, оказываются стерты (детской) тягой к поляризации, хорошо описанной Бруно Беттельхеймом. Лучшим примером является сам Шиндлер; акула из Третьего рейха, превратившаяся в благодетеля, предоставив удивительную возможность исследовать противоречия истории. Но Спилберг не хочет разбираться в сложных вещах, и в его руках этот персонаж из Достоевского или Брехта превращается... в ничто.

## V

Итак, распространение американских комедий почти везде слабое, детские фильмы склонны выбирать богатые регионы, боевики — Южную и Восточную Азию... У каждого жанра есть свое любимое место,

свой особенный принцип распространения, и именно эти особенности делают культурную географию полезной (если бы все фильмы были равномерно распределены повсюду, то в картах не было бы смысла: карты нуждаются в неравномерности, они передают значение с помощью неравномерности). А неравномерность существует потому, что каждый регион мира функционирует наподобие культурной экосистемы: он склонен выбирать один жанр — и отвергать другой. Он выбирает один жанр, *потому что* отвергает другой: расположив рядом карты детских фильмов и боевиков, обнаруживаешь поразительную связь между силой последнего и слабостью первого: Колумбия, Ямайка, Марокко, Таиланд, Малайзия, Индонезия и Южная Корея вместе присутствуют как в перечне стран с наибольшим количеством боевиков, так и в перечне стран с наименьшим числом фильмов для детей. Тот же вывод можно сделать из рис. 5, на котором помечены десять стран с *наименьшим* числом боевиков и наибольшим количеством фильмов в жанре драмы: семь европейских стран (Португалия, Испания, Швейцария, Австрия, Бельгия, Люксембург и Норвегия) входят в обе группы, а пять из оставшихся шести стран — тоже в Европе<sup>3</sup>.

---

3. Конечно, «драма» — не самое удачное обозначение, оно напоминает понятийную рамку, созданную, чтобы охватить все фильмы, которые не умещаются в другие категории, однако все же в нем есть смысл: драмы обладают ощутимым элементом театральности (возможно, именно поэтому они так популярны в Европе, где театр остается значимым культурным явлением). Пространство в них, как правило, ограничено и напоминает театр — возьмем для примера «Форреста Гампа»: хотя протагонист много перемещается, фильм все равно символически организован вокруг его монолога на автобусной остановке. Как и театр, «драмы» сконцентрированы на языке и его проблемах: опять же, «Форрест Гамп», «Призрак»,



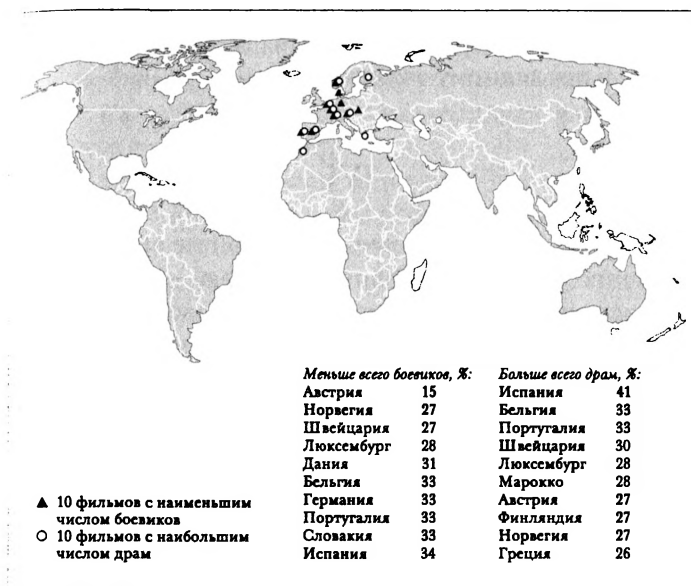


РИС. 5. Страны с наименьшим числом приключенческих фильмов и наибольшим числом драм

Здесь мы наблюдаем эволюционный аспект культурной географии: формы, которые *соперничают за пространство*. Они соперничают за ограниченные ресурсы рынка, и если одной форме удастся захватить определенное место, то другие формы наткнутся на всевозможные препятствия. Поэтому, объясняя большие географические закономерности, редко можно ограничиться отдельным примером: сила (или слабость) одной формы может быть объяс-

«Человек дождя», «Танцующий с волками» (последние два названия — это переводы другого языкового мира).

нена только при рассмотрении всей системы взаимодействующих переменных. И в связи с этим я перехожу к последнему заключению.

## VI

В XIX в. происходило распространение англо-французских романов по Европе, в XX в. — распространение американского кино по всему земному шару. И каковы реакции на этот централизованный глобальный рынок? Каждый разговор о кино, происходящий за пределами Голливуда, обязательно начинается с Голливуда, сказал Глаубер Роша. Должен ли он также *заканчиваться* Голливудом?

В связи с этим интересный прецедент обнаруживается в истории романа. В своем исследовании бразильских романов Роберто Шварц продемонстрировал, что сила моделей, создаваемых в метрополии, оказывает на периферийные культуры двоякое влияние. Прежде всего, она продуцирует «несогласие между [заимствованной] формой и [местным] материалом»: «нет ничего более бразильского, чем эти незрелые романы», полные «диссонансов» и «композиционных промахов». «Невыполнимая программа», — пишет Масао Миёси о японском романе; и похожие слова были сказаны независимо друг от друга в множестве мест<sup>4</sup>. Таким образом, для менее сильных литератур, а это значит: почти для *всех* литератур как в Европе, так и за ее пределами, импорт зарубежных романов означает не просто то, что люди читают больше иностранных книг; это также означает, что местные писатели теряют

---

4. См. главу «Гипотезы о мировой литературе» в этой книге.

уверенность в том, как писать *свои собственные* романы. Рыночные силы влияют не только на потребление, но *также* на производство: они оказывают давление на саму форму романа, создавая настоящую морфологию отсталости.

Но это еще не конец истории. Время от времени одна из «невыполнимых программ» *срабатывает*. Машаду де Ассис превратил «композиционные промахи» бразильских романов в оригинальный повествовательный стиль. В других местах результатом конфликта с символической властью Западной Европы становится важное изменение парадигмы, такое как русский роман идей или латиноамериканский магический реализм (или несколько отличный случай поколения Кафки–Джойса). Хотя это *исключения*, они случаются достаточно часто, чтобы можно было говорить о наличии противодействующей силы внутри мировой литературной системы. Морфология отсталости не лишена сюрпризов.

А как насчет кино? По-видимому, в этом случае переломить ситуацию сложнее, если учесть более сильные экономические ограничения (стоимость производства, монополию на распространение, демпинг...), но отнюдь не невозможно. Аналитическая реконструкция истории кино, как и его современного состояния, в конце концов, даст ответ. С методологической точки зрения ключевую мысль высказал Кристофер Прендергаст в рецензии на «Мировую республику литературы» Паскаль Казановы: при попытке исследовать культурную миросистему «единичное, обобщающее описание упускает слишком многое, но такова его судьба, раз оно предлагается в качестве *единственного* описания»<sup>5</sup>. Конечно же,

---

5. 'Negotiating World Literature', *New Left Review* 11/8 (March–April 2001).

#### ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

это справедливо не только для исследований отдельных режиссеров или киножанров, но и для количественных аргументов, использованных в этой статье: ответ кроется в множественных слоях описания и объяснения, связанных друг с другом с помощью цепочки удачно проанализированных «деталей» (снова Прендергаст). Бог кроется в деталях? Очень может быть. Наше понимание культуры — на-верняка.

## ГЛАВА 5.

# Еще гипотезы

«Гипотезы о мировой литературе» встретили много критических замечаний, и «Еще гипотезы» стали моей попыткой ответить на наиболее интересные из них. Однако самое веское возражение появилось уже после моего ответа, в 2007 г., в докладе Жерома Давида. Вот ключевой отрывок:

Экономическая система нуждается в периферии, потому что там можно найти много дешевой неквалифицированной рабочей силы, но какова функция того, что подается в качестве ее эквивалента в литературной миросистеме? В этом смысле у периферии нет другой функций в символической экономике, кроме как быть судьей в состязании «повествовательных сверхдержав», благодаря своей проницаемости к влияниям каждой из сторон. Это значит, как мне кажется, что взаимозависимость между компонентами экономической системы — иного рода, чем связи между компонентами литературной системы: экономическое ядро не смогло бы существовать без производительной силы периферии, [тогда как] ядру литературной миросистемы не нужна периферия, чтобы что-либо произвести, поскольку логика эволюции форм в анализе Моретти опирается на понятия куновых жанровых (т. е. парадигматических) изменений, происходящих внутри самого ядра. Это одно из ограничений для использования модели Валлерстайна в истории литературы: экономическая подкладка миросистемной гипотезы подчеркивает факт литературного обмен-

на, однако придает ему обманчивую системность: в романном пространстве XIX в. Румыния ничего не значила для английских или французских писателей и читателей; она даже не была поставщиком необработанного культурного материала (вроде сказок), который можно было бы переделать в ядре с символической выгодой<sup>1</sup>.

Позволю себе довести мысль Давида до крайности. Когда Китай наложил запрет на импорт опиума или же когда сипаи Ост-Индской компании подняли восстание, Британия немедленно начинала войну, потому что, если бы она потеряла эти рынки, вся ее социальная структура изменилась бы радикальным образом. Но если бы весь мир закрыл двери перед британскими романами, история английского романа осталась бы точно такой же. Проблема, на которую обратил внимание Давид, состояла в базовой асимметричности структуры литературной системы — а поэтому и историко-литературного объяснения, — вследствие которой активность литературного ядра определяет ситуацию на периферии, однако обратное, как правило, не происходит. Но если наличие (литературной) периферии не является обязательным для (литературного) ядра, то тогда лишь *половина* модели Валлерстайна может быть использована в литературоведении; и остается ли половина модели все равно моделью, или же это вовсе не модель? Трудно сказать; но если, как я подозреваю, справедливо послед-

---

1. Доклад Давида, который все еще не опубликован, был сделан на конференции «К новой теории романа в XXI в.» в стэнфордском Центре по изучению романа. Последнее предложение этого отрывка — «она даже не была страной необработанного культурного материала» и т. д. — не совсем точно, так как культуры ядра время от времени присваивают себе вещи, созданные в других местах, чтобы потом выпускать их под собственной торговой маркой. Однако такое случается не настолько часто, чтобы опровергнуть утверждение Давида.

нее, то единственным ответом на критику Давида может быть повторение фразы из главы «Еще гипотезы», которая относилась к иному набору возражений: «В этом случае все просто: Парла и Арак правы, а мне следовало разобраться лучше». Тогда эти слова дались мне с трудом, однако я испытал чувство освобождения. Когда твоя неправота была действительно доказана, то спор уже не имеет к тебе отношения; он имеет отношение к миру фактов, которые все соглашаются разделять (и уважать), к гипотезам, которые обладают собственной объективностью и могут быть проверены, изменены или в самом деле отвергнуты. Небольшой удар по самолюбию — малая цена за это движение вперед.



**З**А ПРОШЕДШИЙ год, или около того, появилось несколько статей, посвященных вопросам, поднятым в «Гипотезах о мировой литературе»: Кристофера Прендергаста, Франчески Орсини, Эфраина Кристала и Джонатана Арака — в *New Left Review*, Эмили Аптер и Джейл Парла — в других местах<sup>2</sup>. Я признателен им всем; и поскольку я, конечно, не могу дать развернутого ответа на каждое замечание, то сконцентрируюсь на трех основных темах,

---

2. 'Conjectures on World Literature', *New Left Review* 11/1 (January–February 2000); Christopher Prendergast, 'Negotiating World Literature', *New Left Review* 11/8 (March–April 2001); Francesca Orsini, 'Maps of Indian Writing', *New Left Review* 11/13 (January–February 2002); Efraín Kristal, "'Considering Coldly...': A Response to Franco Moretti", *New Left Review* 11/15 (May–June 2002); Jonathan Arac, 'Anglo-Globalism?' *New Left Review* 11/16 (July–August 2002); Emily Apter, 'Global *Translatio*: The "Invention" of Comparative Literature, Istanbul, 1933', *Critical Inquiry* 29 (2003); Jale Parla, 'The Object of Comparison' *Comparative Literature Studies* 41 (2004).

в отношении которых у нас возникли разногласия: (вызывающее сомнения) центральное положение романа; отношение между ядром и периферией, а также его последствия для литературной формы; и сущность сравнительного анализа.

## I

С чего-то приходится начинать, и в «Гипотезах» я попытался в общих чертах описать, как устроена литературная миросистема, на примере подъема современного романа — явления, которое можно рассмотреть изолированно, которое изучалось по всему миру и поэтому годится для сравнительного анализа. Я также уточнил, что роман — это «не модель, а всего лишь пример, причем из области, в которой я ориентируюсь (в других областях ситуация может существенно отличаться)». В других областях ситуация действительно отличается: «Можно считать, что роман наполнен большим количеством политики, однако этого точно нельзя сказать о других литературных жанрах. По-видимому, драма перемещается менее активно. [...] Можно ли [...] применить эту концепцию к лирической поэзии?» — спрашивает Прендергаст; и Кристал: «Почему поэзия не подчиняется законам романа?»<sup>3</sup>

---

3. 'Conjectures', p. 58; 'Negotiating World Literature', pp. 120–121; 'Considering Coldly...', p. 62. Орсини делает похожее замечание касательно индийской литературы: «Тезисы Морретти, основанные на романе, вряд ли могут быть применены для Индийского субконтинента, на котором основными формами в XIX и XX вв. были поэзия, драма и рассказ, эволюция которых, возможно, проходила совершенно иным путем»: 'Maps', p. 79.



А разве она не подчиняется? Странно. А как же петраркизм? Двигающийся вперед благодаря своим формализованным лирическим конвенциям, петраркизм распространился на (по крайней мере) Испанию, Португалию, Францию, Англию, Уэльс, исторические Нидерланды, земли Германии, Польшу, Скандинавию, Далмацию (и, по свидетельству Роланда Грина, на Новый Свет). В том, что касается размаха и длительности, я скептически отношусь к давнему тезису итальянцев, что до конца XVI в. в Европе было написано более 200 тысяч сонетов — подражаний Петрарке; тем не менее основное разногласие, кажется, касается не огромного размаха явления, а огромности самой этой огромности — от одного столетия (Наваррете, Фусилла) до двух (Манеро Соролла, Кеннеди), трех (Хоффмейстер, сам Кристал) или пяти (Грин). В сравнении с тотальным распространением этой «*lingua franca* лирических поэтов», как ее называет Хоффмейстер, западноевропейский «реализм» представляется мимолетным увлечением<sup>4</sup>.

---

4. См.: Antero Meozzi, *Il petrarchismo europeo (secolo xvi)* (Pisa 1934); Leonard Forster, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge 1969); Joseph Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid 1960); Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch* (California 1994); William Kennedy, *Authorizing Petrarch* (Ithaca, NY 1994); Maria Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Barcelona 1987); Gerhart Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik* (Stuttgart 1973); Roland Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence* (Princeton 1991). Непрямое подтверждение Кристалом гегемонии петраркизма в европейской и латиноамериканской поэзии можно найти в отрывке, где он пишет, что «лирические конвенции современной испанской поэзии были созданы в XVI в. Босканом и Гарсиласо де ла Вегой. [...] Первые признаки протеста против строжайших конвенций испанской проэзии появились не в Испании, а в Латинской Америке в 1830-е годы»: 'Considering Coldly...', p. 64.

Как бы то ни было, я думаю, что при прочих равных условиях перемещения литературы зависят от трех основных переменных: потенциального рынка определенного жанра, общей формализованности этого жанра, а также его языка — и варьируются в диапазоне от быстрого взрывообразного распространения форм с большим рынком, устойчивыми формулами и упрощенным стилем (например, приключенческих романов) до относительной неподвижности, характерной для жанров с малым рынком, стремящихся к оригинальности и насыщенности языка (например, для экспериментальной поэзии). В этой схеме роман будет типичным образцом не *всей* системы, а ее наиболее мобильных уровней, и обращая внимание лишь на них, мы, возможно, преувеличим мобильность мировой литературы. Если «Гипотезы» отклонились в этом направлении, то это была ошибка, которую легко можно будет исправить, когда мы узнаем больше о международном распространении драмы, поэзии и прочего (для этой цели текущая работа Дональда Сассона о культурных рынках будет бесценной)<sup>5</sup>. Честно говоря, то я был бы очень разочарован, если бы оказалось, что вся литература «подчиняется законам романа»: одно объяснение, подходящее для *любых* случаев, — это и маловероятно, и чрезвычайно скучно. Но прежде чем входить в дискуссии на более абстрактном уровне, мы должны сперва научиться обмениваться важными фактами о литературной истории между нашими узкими дисциплинарными нишами. Без коллективной работы мировая литература навсегда останется мифом.

---

5. См. предварительные тезисы в статье: 'On Cultural Markets', *New Left Review* 11/17 (September–October 2002).

## II

Является ли миросистемная теория с ее сильным акцентом на жестком международном разделении труда хорошей моделью для изучения мировой литературы? В этом случае наиболее веское возражение исходит от Кристала: «Я поддерживаю, впрочем, идею о мировой литературе», пишет он:

в которой Запад не обладает монополией на создание значимых форм; в которой темы и формы могут двигаться в разных направлениях — из центра на периферию, с периферии в центр, с одной периферии на другую, причем некоторые оригинальные и важные формы могут почти не перемещаться<sup>6</sup>.

Да, формы *могут* двигаться в разных направлениях. Но *делают* ли они это? Вот в чем суть, и теория и история литературы должны проанализировать факторы, ограничивающие эти передвижения, и их причины. Исходя из того, что мне известно о европейских романах, например, выходит, что практически все «важные формы» не остаются неподвижными; что движения с одной периферии на другую (не через центр) практически не происходит<sup>7</sup>; движение из периферии в центр — более частое,

---

6. 'Considering Coldly...', pp. 73–74.

7. Я имею в виду движение между периферийными культурами, не принадлежащими к одному «региону»: например, из Норвегии в Португалию (или наоборот), но не из Норвегии в Исландию или Швецию, или же из Колумбии в Гватемалу или Перу. Подсистемы, обладающие однородностью благодаря языку, религии или политике (из которых Латинская Америка будет наиболее интересным и мощным примером), являются широким полем

но все равно недостаточно частое явление, в то время как движение из центра на периферию распространено намного больше<sup>8</sup>. Значит ли это, что Запад обладает «монополией на создание значимых форм»? Конечно же, нет<sup>9</sup>. Культуры, составляющие

для компаративных исследований и могут сделать общую картину более сложной (как в случае с модернизмом Рубена Дарио, которого упоминает Кристал).

8. Причина, по которой литературные товары перемещаются из центра на периферию, объяснена Эвен-Зохаром в работе о полисистемах, которую я неоднократно цитировал в начале «Гипотез»: периферийные (или, как он их называет, «слабые») литературы «обычно не развивают такого же разнообразия [...] которое можно наблюдать в соседних больших литературах (что в конечном счете может привести к чувству их незаменимости)»; «слабая [...] система не может функционировать только за счет внутреннего репертуара», и возникающая нехватка «может быть полностью или частично заполнена переводной литературой». Слабость литературы, — продолжает Эвен-Зохар — «не обязательно является результатом слабости политической или экономической, хотя, по-видимому, она обычно связана с материальными условиями»; как следствие, «поскольку периферийные литературы в Западном полушарии очень часто являются литературами меньших наций, то (хотя эта мысль и может показаться очень неприятной) нам не остается ничего другого, кроме как допустить, что внутри группы связанных национальных литератур, таких как литературы Европы, иерархические отношения установились уже с самого начала их существования. В этой (макро-) полисистеме некоторые литературы заняли периферийные позиции, то есть они часто строились по модели внешней литературы». Itamar Even-Zohar, 'Polysystem Studies', *Poetics Today*, Spring 1990, pp. 47, 81, 80, 48.

9. Как не обладает и монополией на значимое литературоведение. Из 20 литературоведов, на которых опираются утверждения «Гипотез», пишет Арак, «1 процитирован по-испански, 1 — по-итальянски и 18 — по-английски»; поэтому «впечатляющее разнообразие обзора 20 национальных литератур уменьшается до практически одного

центр, имеют больше ресурсов для стимулирования инноваций (в литературе и других областях), а поэтому имеют больше шансов для их создания; однако монополия на создание — это теологический атрибут, а не историческое суждение<sup>10</sup>. Модель,

---

средства, с помощью которого они могут стать известными. Английский язык в культуре, как доллар в экономике, выполняет роль посредника, с помощью которого знание может быть переведено из локального масштаба в глобальный»: «англо-глобализм?» (р. 40). Действительно, 18 литературоведов процитированы по-английски. Но, насколько мне известно, лишь четыре или пять из них находятся в стране доллара, в то время как остальные принадлежат к десятку разных стран. Разве это имеет меньшее значение, чем язык, на котором они разговаривают? Сомневаюсь. Конечно, мировой английский язык может привести к обеднению нашей мысли, как в случае с американскими фильмами. Но на данный момент он делает возможным стремительный социальный обмен, который намного превышает возможные опасности. Парла удачно выражает эту мысль: «Разоблачение гегемонии [империализма] является интеллектуальным заданием. Когда принимаешься за него, не помешает знание английского».

10. В конце концов, две мои последние книги заканчиваются рассуждениями о формальных революциях в русском и латиноамериканском нарративе — эта же мысль высказывается (а не «допускается», — как об этом пишет Кристал, предполагая нежелание с моей стороны) в статье о европейской литературе («импортирующей формальные новинки, которые она уже не в состоянии производить сама»), о голливудском экспорте («можно [...] говорить о наличии противодействующей силы внутри мировой литературной системы») и в самих «Гипотезах». См.: «Европейская литература Нового времени: географический набросок», с. 75; «Планета Голливуд», с. 155. В «Гипотезах» я указывал, что «в тех редких случаях, когда невыполнимая программа все-таки оказывается выполнена, происходят настоящие формальные революции» (с. 85, примеч. 11) и что «изредка структурная слабость становится преимуществом, как в интерпретации Шварцом произведений Машаду» (с. 97, примеч. 31).

предложенная в «Гипотезах», не утверждает наличия изобретений в одних культурах и их отсутствия в других: она описывает условия, при которых изобретения имеют больше шансов быть сделанными, и формы, которые они могут принять. Теории не могут упразднить неравенство — в лучшем случае они могут лишь дать ему объяснение.

### III

Кристал также возражает против того, что он называет «постулатом о гомологии между неравенствами в мировой экономической и литературной системах» — другими словами, «предположение, что литературные и экономические взаимосвязи устроены похожим образом, подходит для некоторых случаев, но не подходит для остальных»<sup>11</sup>. Объяснение Эвен-Зохара будет частичным ответом на это возражение; однако здесь есть и другой аспект, в котором Кристал прав, и упрощенческая эйфория статьи, изначально задуманной как 30-минутный доклад, вводит в заблуждение. Сводя литературную миросистему до ядра и периферии, я вывел за скобки переходную зону (полупериферию), по которой культуры двигаются из ядра и обратно; как следствие, я недостаточно акцентировал тот факт, что во многих (практически во всех) случаях материальная и интеллектуальная гегемония действительно очень близки, но не полностью идентичны.

Приведу несколько примеров. В XVIII и XIX вв. длительная борьба за гегемонию между Британией и Францией окончилась победой Британии на всех

---

11. 'Considering Coldly...', pp. 69, 73.

фронтах — за исключением одного: в мире нарратива вердикт был противоположным, и французские романы оказались более успешными и более выдающимися в формальном плане, чем британские. В других работах я попытался объяснить причины морфологического превосходства немецкой трагедии, начавшегося в середине XVIII в.; или же ключевую роль фактора полупериферии в создании форм современного эпоса. Петраркизм, достигший зенита своего международного влияния в период, когда его родина уже стремительно клонилась к закату (как звезды, которые еще долго светят после своей смерти), — особенно мрачный пример такого рода вещей.

У всех этих (и других) примеров есть две общие особенности. Во-первых, они взяты из культур, которые находятся близко к ядру системы или же внутри его, однако не являются гегемонами в сфере экономики. Парадигматическим примером этого может быть Франция, которую ее неизменное второе место на политической и экономической аренах как будто бы подтолкнуло к инвестированию в культуру (как в ситуации с лихорадочным постнаполеоновским творчеством, особенно в сравнении с послеобеденной сонливостью победоносных викторианцев). Поэтому незначительное расхождение между материальной и литературной гегемониями все-таки существует: оно шире в случае инноваций как таковых (не требующих мощного аппарата производства и доставки) и уже отсутствует или же вообще отсутствует в случае с диффузией инноваций (требующей такого аппарата)<sup>12</sup>. Кроме того, и это вто-

---

12. Возникновение инноваций на полупериферии и их последующий захват и распространение самым центром был описан в нескольких работах о ранней истории романа (Армстронг, Ресиной, Трампнер и другими — все они написа-

рая общая особенность, все эти примеры *подтверждают неравенство мировой литературной системы*: неравенство, которое и в самом деле не совпадает с неравенством экономическим и позволяет некоторую мобильность — но мобильность, являющуюся *внутренней* по отношению к неравной системе, а не альтернативой ей. Порой диалектика между полупериферией и ядром может даже увеличить этот разрыв (как в примерах, упомянутых в примеч. 12, или когда Голливуд в спешке производит «римейки» успешных зарубежных фильмов, укрепляя этим свои собственные позиции). В любом случае это однозначно другая область, продвижение в которой возможно лишь при хорошей согласованности знаний о конкретном материале.

---

ны совершенно независимо от миросистемной теории), показавших, как часто культурные индустрии Лондона и Парижа обнаруживали иностранную форму, незначительно улучшали ее и потом продавали в Европе как свою (включая блестящую работу «английского» романиста Вальтера Скотта). В то время как плутовской роман теряет популярность в своей родной стране, Жиль Блас, Молль Фландерс, Марианна, Том Джонс распространяются по всей Европе; эпистолярные романы, впервые написанные в Испании и Италии, становятся всеобщей модой благодаря Монтескье и Ричардсону (и позже — Гете); американские «рассказы пленников» приобретают всемирную популярность через посредство «Клариссы» и готического романа; итальянское «мелодраматическое воображение» покоряет мир через парижские фельетоны; немецкий роман воспитания перехватывают Стендаль, Бальзак, Диккенс, Бронте, Флобер, Элиот... Конечно же, это не единственно возможный сценарий литературной инновации, возможно, даже не основной; однако такой механизм действительно существует — наполовину мошенничество, наполовину международное разделение труда — и чрезвычайно напоминает другие экономические явления.



## IV

Основная морфологическая идея «Гипотез» — это различие между развитием романа в ядре, где он является «самостоятельным изобретением», и развитием его на периферии, где он является «компромиссом» между западными влияниями и местным материалом. Однако Парла и Арак указывают, что ранние английские романы, как говорил Филдинг, писались «в подражание Сервантесу» (или кому-нибудь другому), указывая, таким образом, что компромисс между местными и заимствованными формами имел место и там<sup>13</sup>. А если так, то, значит, не было «самостоятельного изобретения» в Западной Европе, и идея о том, что, скажем так, формы ядра и периферии имеют *различную судьбу*, терпит крушение. Миросистемная модель может быть полезной на других уровнях, но у нее нет объяснительной силы на уровне форм.

С этим все просто: Парла и Арак правы, а мне следовало разобраться лучше. В конце концов, тезис о том, что литературная форма — это *всегда* компромисс между противоположными силами, был лейтмотивом моего научного пути, от фрейдистской эстетики Франческо Орландо до «принципа панды» Гулда или концепции реализма Лукача. Как же я мог «забыть» все это? Скорее всего, дело в том, что оппозиция «ядро/периферия» вынудила меня искать (или надеяться найти...) альтернативный морфологический паттерн, который я потом облек в неправильную концептуальную форму<sup>14</sup>.

13. 'Anglo-Globalism?', p. 38.

14. Как представляется, это хорошая иллюстрация «куновской» идеи о том, что теоретические ожидания будут подгонять факты в соответствии с твоими желаниями, но еще луч-

Поэтому я сделаю еще одну попытку. «В возникновении, возможно, всех известных нам систем важную роль играла интерференция, — пишет Эвен-Зохар. — ...Не существует литератур, которые возникли бы без интерференции со стороны литератур более авторитетных; ни одна литература не может обходиться без такой интерференции, случающейся время от времени на протяжении истории»<sup>15</sup>. Не существует литератур без интерференции... следовательно, не существует также литератур без компромиссов между местным и заимствованным. Но значит ли это, что все типы интерференции и компромисса *одинаковы*? Конечно же, нет: плутовской роман, рассказы пленников и даже роман воспитания не могли оказывать такого же давления на французских и британских романистов, какое оказывали на европейских или латиноамериканских писателей исторический роман или роман тайн: и мы должны найти способ выразить это отличие. Распознать случаи, когда компромисс происходит как бы *под принуждением*, а поэтому, скорее всего, приведет к неустойчивым и противоречивым результатам — к тому, что Жао называет «неловкостью» рассказчика периода поздней Империи Цин.

Основная мысль состоит в следующем: если существуют серьезные ограничения, накладываемые одними литературами на другие литературы (и, ка-

---

шая иллюстрация «попперовской» идеи о том, что факты (как правило, собранные теми, кто с тобой не согласен) все-таки окажутся сильнее.

15. 'Polysystem Studies', p. 59. На следующей странице, в сноске, Эвен-Зохар добавляет: «Это справедливо в отношении практически всех литератур Западного полушария. Что же касается Восточного полушария, то, как известно, китайская литература остается загадкой — в частности, ее возникновение и начальный этап развития».

жется, мы все с этим согласны)<sup>16</sup>, то мы должны иметь возможность распознать последствия этого *в самой литературной форме*: потому что, как сказал Шварц, «социальные отношения записаны в формах». В «Гипотезах» распределение сил было выражено с помощью жесткой качественной оппозиции между «самостоятельными изобретениями» и «компромиссами»; однако поскольку такое решение оказалось сфальсифицировано, мы должны попытаться найти другое. И да, «измерение» величины внешнего влияния на текст, или его структурной нестабильности, или неловкости рассказчика будет сложной задачей, порой даже невыполнимой. Однако создание модели символических сил — это амбициозная цель, и нет ничего странного в том, что достичь ее будет трудно.

## V

Все это открывает две темы для будущих дискуссий. Первая касается того типа знания, которым должна заниматься история литературы. «Не наука, не зако-

---

16. За исключением Орсини: «У [Казановы] — имплицитно, а у Моретти — имплицитно присутствует традиционное предположение о наличии «исходного» языка или культуры, обязательно обладающих аурой подлинности, и языка или культуры, на которые «делается перевод», рассматриваемый как своего рода имитация. Вместо этого Лидия Лиу предложила намного более удобное различие между «языком-гостем» и «языком-хозяином», чтобы привлечь внимание к межязыковой практике, в процессе которой язык-хозяин присваивает понятия и формы. [...] Изучение культурных влияний становится изучением присвоений, а не центров и периферий: 'Mars', pp. 81–82. Культурная индустрия, в которой «гости» приглашаются «хозяевами», которые «присваивают» их формы... Это что — понятия или фантазии?»

ны» — вот как лаконично Арак охарактеризовал проект Ауэрбаха; похожие замечания есть и в остальных статьях. Конечно, это давний вопрос о том, что является объектом исторических наук — отдельные случаи или абстрактные модели; и в нескольких последующих статьях я, в куда более развернутом виде, выскажусь в поддержку последних, сейчас же просто скажу, что мы можем многое вынести из методов социальных и естественных наук. Окажемся ли мы после этого, как сказал Арак, «в стране обрывков, в которой литературные микро- и макроединицы находятся на одном уровне во всемирной системе, лишенной понятного упорядочивающего механизма»? Я на это надеюсь... это была бы очень интересная вселенная. Поэтому давайте начнем искать подходящие упорядочивающие механизмы. Арак называет проект, описанный в «Гипотезах», «формализмом без пристального чтения», и я не смог бы придумать лучшего определения. Надеюсь также, что этот формализм будет уделять должное внимание деталям, которые так дороги ему и Прендергасту, а не уничтожит их с помощью моделей и «схем»<sup>17</sup>.

И наконец — о политике. В нескольких статьях упоминается политическая подоплека «Мимесиса» Ауэрбаха или «Мировой республики литературы» Казановы. Я прибавил бы к ним две версии сравнительного литературоведения Лукача: ту, которая возникла в годы Первой мировой войны, когда в «Теории романа» и связанной с ней (но оставшейся неоконченной) книге о Достоевском он задавался вопросом о том, можно ли вообще вообразить себе мир вне капитализма; и ту, которая сформировалась в тридцатые в качестве пространных размышлений

---

17. Arac, 'Anglo-Globalism?', pp. 41, 38; Apter, 'Global *Translatio*', p. 255.

о важности немецкой и французской (и частично русской) литературы для политики противоположного толка. Пространственно-временной горизонт Лукача был узок (XIX в. и три европейские литературы, и еще Сервантес в «Теории романа» и Скотт в «Историческом романе»); ответы у него были непрозрачные, педантичные, мещанские — или того хуже. Но преподанный им урок — в том, что воплощение его компаративистского замысла (Западная Европа или Россия; Германия или Франция) — это одновременно попытка понять великие политические дилеммы того времени. Другими словами: *то, как мы представляем себе мировую литературу, отображает наше видение мира.* «Гипотезы» — это попытка представить ее себе на фоне беспрецедентной возможности, что весь мир может быть подчинен единому сильному центру — центру, который на протяжении длительного времени удерживал настолько же беспрецедентную символическую гегемонию. Анализируя один аспект предыстории нашей современности и делая предположения о возможных последствиях, я, может быть, преувеличил важность этого факта или же взял неправильный курс в целом. Однако связь между проектом и фоном остается в силе, и я уверен, что в будущем она станет источником значимости и важности для того, чем мы занимаемся. В этом отношении начало марта 2003 г., когда я пишу эти строки, — чудесный и парадоксальный момент, когда после 12 лет бесспорной американской гегемонии миллионы людей по всему миру выражают свое крайнее несогласие с американской политикой. Как люди, мы должны сейчас радоваться. Как историки культуры — задуматься.

## ГЛАВА 6.

# Эволюция, миросистемы, *Weltliteratur*

Вплоть до этого момента статьи в «Дальнем чтении» были организованы с помощью своего рода невидимого маятника, попеременно затрагивающего то эволюцию («Европейская литература Нового времени», «Литературная бойня»), то миросистемную теорию («Гипотезы», «Планета Голливуд»). Мысль о том, что с этим маятником может быть что-то не так, — или, иными словами, что эти две теории несовместимы, — никогда не приходила мне на ум. Обе они крайне материалистичны, обе историчны, обе опираются на большой массив эмпирических данных... Чего еще желать?

Получив приглашение сделать доклад в Валлерстайновом Центре Фернана Броделя, я вынужден был рассмотреть этот вопрос более подробно. Оглядываясь назад, могу сказать, что в «Эволюции, миросистемах, *Weltliteratur*» хорошо показаны концептуальные отличия между этими двумя теориями и хуже продемонстрировано, как эти различия соотносятся с двумя долгими периодами в истории самой литературы<sup>1</sup>. Однако в статье не была рассмотрена основная проблема, возникающая при использовании естественных наук в качестве концептуальной модели для социальной истории.

---

1. Сегодня я бы полностью переписал заключительный фрагмент статьи — в первую очередь, учитывая многочисленные практические уточнения, сделанные Александром Бикрофтом: Alexander Beecroft, 'World Literature Without a Nuphen', *New Left Review* 11/54 (November–December 2008).

Под основной проблемой имеется в виду не оппозиция между общим и частным, объяснением и интерпретацией, случайным и умышленным, дальним и пристальным и т. д. — во всех этих случаях я однозначно на стороне естественных наук. Однако существует вопрос, который мне кажется действительно неразрешимым: в эволюции *нет понятия, соответствующего идее социального конфликта*. Конкуренция между организмами или похожими видами присутствует, как и гонки вооружений, случающиеся между хищниками и их жертвами; однако нет ничего похожего на конфликт, следствием которого может быть трансформация целой экосистемы. И это проблема не одной лишь эволюции; насколько мне известно, у теории комплексных систем и теории сетей есть то же слепое пятно, непозволительное для любой теории культуры или общества.

Мой следующий исследовательский проект, посвященный трагическому конфликту и теории сетей, возможно, поможет мне ответить на этот вопрос. При этом, перечитывая статью для предлагаемого сборника, я также понял, что примерно с этого времени эволюция и миросистемная теория стали играть намного менее важную роль в моих исследованиях. Отчасти причиной было осознание их возможных недостатков, однако решающее значение имело возрастание важности количественных методов для моих исследований в Стэнфорде, которое в конце концов привело к созданию Литературной лаборатории в 2010 г. Дело не в том, что количественные данные как-то противоречили положениям эволюции или миросистемной теории. Они предоставили такое огромное количество эмпирического материала, что я оказался к нему совершенно не готов, и поэтому на пару лет я забыл о теоретическом каркасе, вплотную занявшись бесконечными опытами. Сейчас, когда я это пишу, результаты этих опытов наконец-то начинают обретать форму, и период отсутствия теории заканчивается. На самом

деле, мир Digital Humanities, цифровых гуманитарных наук, понемногу начинает ощущать потребность в обобщающей теории для нового литературного архива. Следующая встреча эволюционной теории и исторического материализма состоится именно на этой новой эмпирической территории.



**Х**ОТЯ термин «мировая литература» существует хуже почти два столетия, мы до сих пор не можем определить, хотя бы примерно, к чему же он относится. У нас нет набора понятий, нет гипотезы, которая помогла бы упорядочить бескрайнее количество данных, называемое мировой литературой. Мы не знаем, чем является мировая литература.

Предлагаемая статья не заполнит эту лакуну. Но в ней будут в общих чертах сопоставлены две теории, которые, как мне всегда казалось, прекрасно подходят для выполнения этой задачи: теория эволюции и миросистемный анализ. Я начну с описания их возможного вклада в изучение истории литературы, потом проанализирую их совместимость и под конец набросаю новый облик *Weltliteratur*, возникающий в результате их связи<sup>2</sup>.

---

2. К своему стыду замечу, что я пользовался эволюцией и миросистемным анализом на протяжении более десяти лет — даже в этой книге! — совсем не задумываясь об их совместимости. Эволюция сыграла ключевую роль в суждениях о морфологии в «Современном эпосе» (*Modern Epic*, London 1996), тематические аспекты которого в свою очередь испытывали сильное влияние миросистемного анализа. Через несколько лет миросистемный анализ стал краеугольным камнем «Атласа европейского романа» (*Atlas of the European Novel*, London 1998) и статей «Гипотезы о мировой литературе» и «Еще гипотезы», включен-



## I

Несложно понять, почему эволюция является хорошей моделью для описания истории литературы: это теория, объясняющая необычайное разнообразие и сложность существующих форм с точки зрения исторического процесса. По сравнению с привычным литературоведением, в котором формальные теории обычно игнорируют историю, а исторические исследования — формальную теорию, для эволюции форма и история — две стороны одной медали или, если воспользоваться эволюционной метафорой, возможно, два измерения одного и того же дерева.

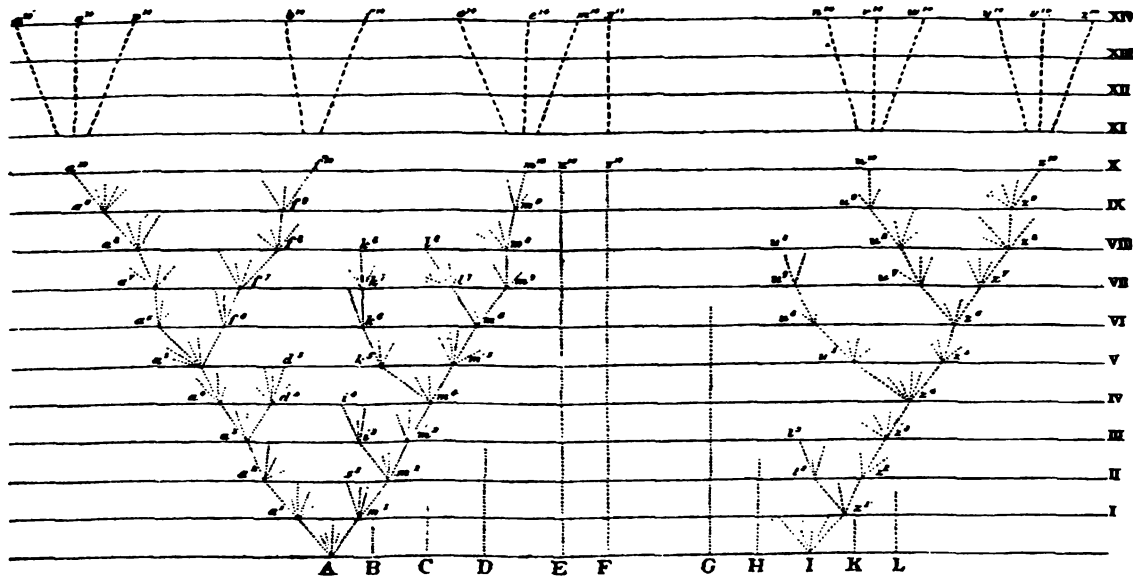
Рис. 1 — единственное изображение во всем «Происхождении видов», оно появляется в четвертой главе «Естественный отбор», в части «Дивергенция признака». Дарвин называет это дерево в тексте «диаграммой», словно подчеркивая то, что она должна иллюстрировать взаимосвязь между двумя переменными: история находится на вертикальной оси, обозначающей постепенное течение времени (каждый промежуток — «тысяча поколений»), а форма — на горизонтальной оси, показывающей морфологическую диверсификацию, которая в конечном счете приведет к «различающимся разновидностям» или полностью новым видам.

Горизонтальная ось показывает формальную диверсификацию... Но Дарвин употребил более сильные

---

ных в эту книгу; а эволюция стала основой для статей «Литературная бойня» (*Modern Language Quarterly*, 2000) и «Графики, карты, деревья: абстрактные модели для истории литературы — III» (*New Left Review* 11/28 [July–August 2004]). Несколько абзацев из последней статьи повторены, хотя и не дословно, в этом тексте.

РИС. 1. Дивергенция признака



«Пусть *A* будет обычный, широко распространенный и варьирующий вид, принадлежащий к обширному роду в своей стране. Ветвящиеся и дивергирующиеся от *A* пунктирные линии различной длины представляют его варьирующих потомков. <...> Только те вариации, которые так или иначе полезны, сохраняются или подвергаются естественному отбору. Здесь обнаружит свое важное значение принцип полезности, выведенный из дивергенции признака, так как естественным отбором будут сохраняться и кумулироваться вариации, наиболее различающиеся или наиболее дивергентные, представленные крайними пунктирными линиями» (Чарлз Дарвин. *Происхождение видов путем естественного отбора*. 2-е изд., доп. СПб: Наука, 2001, с. 104–105).

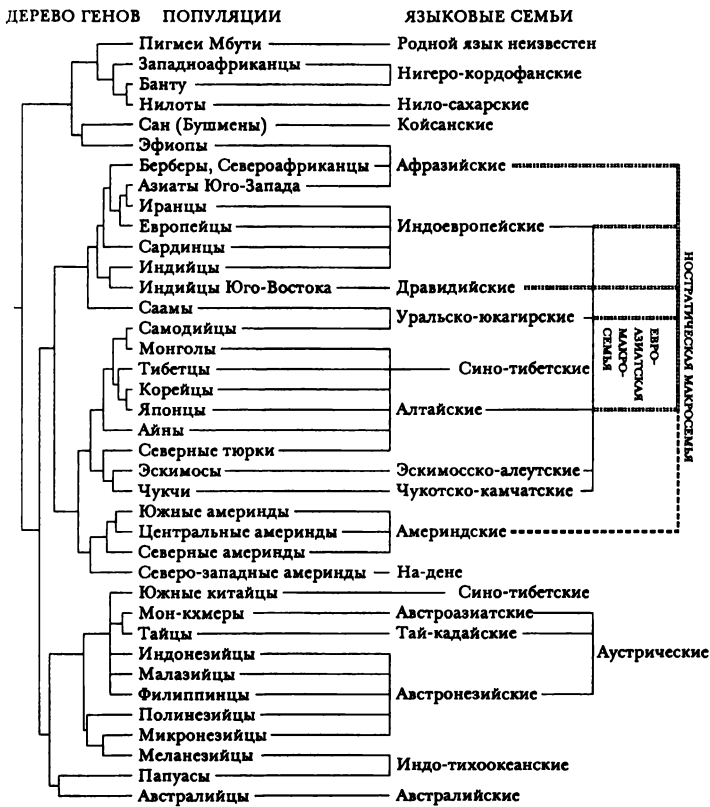


РИС. 2. Языковые деревья

слова: он говорит об «этом довольно сложном вопросе», потому как формы не просто «изменяются», они все больше *отличаются* друг от друга. То ли в результате геоисторических случайностей, то ли под действием специального «принципа» (насколько мне известно, вопрос остается открытым) расхождение пронизывает всю историю жизни, определяя ее морфологическое пространство как расширяющееся

по своей сути. «Дерево можно рассматривать в качестве *упрощенного изображения матрицы расстояний*», — пишут Кавалли-Сфорца, Меноцци и Пиатца в методологическом предисловии к «Истории и географии генов человека». Схема 2, на которой генетические группы и языковые семьи ответвляются друг от друга одновременно и географически, и морфологически, ясно демонстрирует, что они имеют в виду: дерево дает возможность показать, *насколько далеко* одна форма отошла от другой или от их общего предка.

Теорию, центральной проблемой которой является *многообразие форм*, существующих в мире, которая объясняет их как результат *дивергенции и ветвления* и интерпретирует расхождение как процесс *пространственного разделения*, — вот что эволюционная теория может предложить истории литературы. Много разных форм в прерывистом пространстве — далеко не самый плохой отправной пункт для изучения мировой литературы.

## II

В миросистемном анализе другой набор координат, потому что вследствие появления капитализма множество независимых пространств, необходимых для происхождения видов (или языков), резко сокращается до всего лишь трех позиций: ядра, периферии и полупериферии. Мир становится *единым и неравномерным*: единым, потому что капитализм повсюду на планете ограничивает производство, и неравномерным, потому что сеть обмена нуждается в четком разграничении этих трех областей и поддерживает его.

Привлекательность этой теории для исследователя литературы тоже легко понять. С ее помо-

стью мы наконец-то можем уловить *единство* мировой литературы, которую Гете и Маркс называли *Weltliteratur*. Эта теория отражает *внутреннюю связанность* литературной системы: подобно капитализму, *Weltliteratur* едина и неравномерна, и развитие различных ее компонентов — многочисленных национальных и локальных литератур — часто зависит от их положения внутри системы как целого. Итамар Эвен-Зохар («полисистемная теория» которого довольно близка к миросистемному анализу) выразил это очень точно, сказав, что в интернациональной литературной системе «не существует симметрии»: сильные литературы, находящиеся в ядре, постоянно «вмешиваются» в траекторию развития литератур периферийных (в то время как обратный процесс практически никогда не происходит) и таким образом постоянно увеличивают неравенство внутри системы.

Занимаясь исследованиями международного рынка романов XVIII и XIX вв., я пришел к выводам, очень близким к выводам Эвен-Зохара. Основным механизмом, с помощью которого этот рынок функционировал, была *диффузия*: книги, производимые в ядре, непрерывно экспортировались на полупериферию и периферию, где их читали, ими восхищались, имитировали и превращали в образцы для подражания, — как следствие, они вовлекали эти литературы в поле своего влияния, на самом деле «вмешиваясь» в их самостоятельное развитие. Такая асимметричная диффузия придает литературной системе удивительное *однообразие*: последовательные волны эпистолярных романов, или исторических романов, или романов тайн доминировали повсюду — и часто, как в случае современных голливудских боевиков, на небольших рынках периферийных культур это доминирование проявлялось даже

сильнее, чем в странах, откуда эти жанры начали свое движение.

Представление о мировой литературе как о единой и неравномерной — вот в чем состоял вклад миросистемного подхода. *Международные ограничения*, наложенные на литературу, — это те рамки, при помощи которых мировой рынок сдерживает наше воображение. «Диффузия является большой консервативной силой в истории человечества» — писал А. Л. Крёбер, и он был абсолютно прав.

### III

Трудно придумать более четкое противопоставление. Эволюция делает акцент на *диверсификации* существующих форм, осуществляемой путем видообразования, тогда как миросистемный анализ — на *единообразии* (или, по меньшей мере, на ограничении разнообразия), которое навязывает диффузия. Конечно же, я упрощаю: эволюция предполагает мутацию и отбор (т. е. как создание, так и устранение разнообразия), а миросистемный анализ учитывает *различные* позиции в международном разделении труда. Тем не менее обратим внимание на заглавия: «Происхождение видов» (множественное число) и «Современная миросистема» (единственное число) — грамматика хорошо указывает на противоположность этих исследовательских проектов. Географические основания двух теорий тоже противопоставлены друг другу: знаменитое открытие Дарвина случилось на *архипелаге*, потому что для происхождения видов («аллопатрического видообразования» Эрнста Майра) необходимо, чтобы пространство было разделено на отдельные участки; а международная торговля в рамках совре-

менного капитализма *соединяет* общества, разделенные океанами, и делает их элементами единого, непрерывного географического пространства.

Теория диверсификации и теория единообразия. Очевидно, что они несовместимы. И так же очевидно, что они обе объясняют важные аспекты мировой литературы. Они обе являются правильными, хотя и *не могут* быть правильными одновременно<sup>3</sup>. Или, если точнее, они не могут быть правильными, *если только сама литература не функционирует двумя полностью несовместимыми способами*.

Эта идея может показаться абсурдной, однако она имеет историческое и морфологическое основание. Исторические доводы просты: и диверсификация и единообразие одновременно характерны для истории литературы потому, что они появлялись в различные эпохи и вследствие различных социальных механизмов. Диверсификация — результат (относительной) изолированности культур, существовавшей с момента их возникновения до относительно недавнего времени; единообразие появляется намного позже, примерно в XVIII в., когда международный литературный рынок обретает достаточную силу, чтобы подчинить (или начать подчинять) себе эти отдельные культуры. Опять же, я упрощаю — и раньше случались эпизоды всеобщей диффузии (как, скажем, увлечение петраркизмом в позднем Средневековье), и так же имели место *более поздние* примеры диверсификации. Однако идея в том, что для каждого из этих двух принципов характерно «избирательное сродство» с определенной

---

3. Само собой разумеется, что меня интересует их правильность *применительно к литературе*. В дисциплинах, где они были созданы (в биологии и экономической истории), эти две теории попросту несопоставимы.

социоисторической организацией и что, грубо говоря, мы совершили переход от одной к другой.

Такова историческая подоплека в общих чертах. Морфологическое основание — иного свойства. До сих пор я имплицитно принимал послы эволюционной теории о том, что в литературе, как и в природе, *разнообразие равняется дивергенции*, то есть что новые формы образуются исключительно путем ответвления от уже существующих форм через определенного рода мутации. Если бы это было так, то диффузия (а вместе с ней и миросистемный подход) мало давала бы для объяснения литературных инноваций: теория диффузии прекрасно подходит для объяснения того, как формы *перемещаются*, однако не может объяснить, как они *изменяются*, просто потому, что диффузия не умножает формы, а *уменьшает* их количество, расширяя пространство, занимаемое лишь одной из них. Диффузия является большой консервативной, а не творческой силой в истории человечества.

В литературе, как и в природе, разнообразие равняется дивергенции... Но что, если *конвергенция* различных видов тоже создает новые формы?

#### IV

Этот вопрос многим читателям может показаться риторическим. «Дарвинистская эволюция, — пишет Стивен Джей Гулд, — это процесс постоянного разделения и разграничения. Культурное изменение, напротив, получает огромную поддержку от слияния и соединения различных традиций. Догадливый путешественник может мельком взглянуть на иностранное колесо, импортировать это изобретение себе домой и изменить местную традицию раз и на-



всегда»<sup>4</sup>. Пример с догадливым путешественником неудачный (он демонстрирует диффузию, а не слияние), но в целом мысль понятна, и ее хорошо выразил историк техники Джордж Басалла: «Отдельные биологические виды обычно не скрещиваются, — пишет он. — Предметы материальной культуры, наоборот, обычно соединяются для получения новых полезных вещей»<sup>5</sup>.

Обычно соединяются... Это важный момент: для большинства исследователей конвергенция — основной, если не *единственный* принцип в истории культуры. В другой статье я критиковал эту позицию, противопоставляя ей что-то наподобие попеременного разделения труда между дивергенцией и конвергенцией в создании морфологического пространства литературы<sup>6</sup>. Сейчас добавлю только, что решающим историческим водоразделом стало образование международного рынка: дивергенция была основным способом литературных изменений до его появления, а конвергенция — после. Морфологические соображения Томаса Павела в «Размышлении о романе» (*La Pensée du Roman*), основанные на совершенно иной концептуальной рамке, чем данная статья, предлагают прекрасное (потому что независимое) подтверждение этого тезиса: он утверждает, что дивергенция являлась движущей силой на протяжении первых пятнадцати веков существования романа, а конвергенция — начиная с XVIII в.

---

4. Stephen Jay Gould, *Full House: The Spread of Excellence from Plato to Darwin*, New York 1996, pp. 220–221.

5. George Basalla, *The Evolution of Technology*, Cambridge 1988, pp. 137–8.

6. См.: 'Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History — III'.

Начиная с XVIII в.... Иными словами, конвергенция становится активной силой в литературной жизни *тогда же, когда и диффузия*. Стоит задуматься: это просто совпадение по времени или между ними есть функциональная связь?

## V

Для начала приведу простой пример. Некоторое время назад один из величайших литературных критиков современности, Антонио Кандидо, написал три эссе (о «Западне» [1877] Золя, «Семье Малаволья» [1881] Верги и «Трущобах» [1890] Азеведу), в которых проследил распространение натуралистического романа из ядра (Франции) через полупериферию (Италию) на периферию (Бразилию) мировой литературной системы. И он обнаружил, среди прочего, нечто вроде *внутренней асимметрии* в распространении натурализма. Сюжетная структура Золя заимствуется Вергой и Азеведу почти без изменений, тогда как *стиль* существенно изменяется: у Верги появляется сицилийско-тосканская оркестровка коллективной речи, а также пословицы; у Азеведу появляются аллегории и частые этические отступления повествователя (особенно в том, что касается половых вопросов)<sup>7</sup>.

Однако Верга и Азеведу далеко не уникальны. В конце XIX в., когда диффузия современного романа все чаще проникает в периферийные культуры, все наиболее значимые местные писатели подвергают западноевропейские образцы *стилистической сверхдетерминации*: они заменяют анали-

---

7. Antonio Candido, *O discurso e a cidade*, São Paulo 1993.

тически-беспристрастный стиль Франции XIX в. резонерскими, громкими, саркастичными, эмоциональными голосами, всегда диссонирующими с рассказываемой ими историей. Именно такое сочетание, с некоторыми вариациями, мы найдем в классическом антиимперском романе Мультиатули «Макс Хавелаар, или Кофейные аукционы Нидерландского торгового общества» (1860) и в филиппинском шедевре Рисаля «Не прикасайся ко мне» (1886–1887), в «первом современном японском романе» Футабатэя «Плывущее облако» (1887) и в похожей на «Расёмон» политической притче Тагора «Дом и мир» (1916).

Италия, Бразилия, Индонезия, Филиппины, Япония, Бенгалия... Очевидно, что эти примеры расходятся в деталях, сохраняя при этом одну и ту же формальную структуру. Все эти романы являются «соединениями различных традиций» — притом всегда однотипными: они связывают *сюжет, заимствованный из ядра, со стилем из периферии*<sup>8</sup>. Реалистично-натуралистический сюжет о потерянных иллюзиях и социальном поражении достигает периферии литературной системы в целостности и сохранности, однако в процессе этого перемещения он каким-то образом отделяется от сопутствовавшего ему «серьезного» тона и обретает новый стилистический регистр.

Но разве можно «отделить» сюжет от стиля?

---

8. Вряд ли это просто совпадение, что величайший новатор в области наррации в западноевропейской литературе — Джозеф Конрад — сам работал в колониях и формальными новшествами (тяжеловесной, защитной иронией Марлоу) обязан своему желанию представлять периферию на суд аудитории из метрополии. Конечно, в данном случае компоненты этого соединения поменялись местами: сюжет взят из периферии, а стиль — из ядра.

## VI

Можно, потому что роман является *составной* структурой, соединяющей два отдельных уровня — «историю» и «дискурс» или, несколько упрощая, сюжет и стиль: сюжет отвечает за внутреннюю связь между событиями, а стиль — за их словесную репрезентацию. С формальной точки зрения это различие представляется очевидным, с точки зрения текста — не совсем, потому что, как правило, сюжет и стиль настолько тесно переплетены, что их разделение трудно себе представить. Тем не менее, *если в действии вступает диффузия, «перемещающая» романы по литературной системе*, они действительно разделяются: сюжет хорошо поддается транспортировке, оставаясь более-менее одинаковым в разных контекстах, а вот стиль исчезает или изменяется.

Почему существует эта разница? Причин две. Во-первых, обычно сюжет содержит идейную суть романа и поэтому должен быть как можно более крепким. Чтобы подчеркнуть, насколько неразрывной должна быть повествовательная связь, Борис Томашевский предложил в 1925 г. метафору «связанных мотивов», которые «опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями»<sup>9</sup>. Связанные мотивы «опускать нельзя», но также их нельзя *изменять*: и потому, подводит итог Томашевский, они «обычно отличаются «живучестью», то есть встречаются в одинаковой форме в самых различных школах» — и, можно добавить, в такой же

---

9. Boris Tomashevsky, 'Thematics' (1925), in Lee T. Lemon and Marion J. Reis, *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Nebraska 1965, p. 68; Борис Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*. М.: Аспект Пресс, 1996, с. 183.

одинаковой форме они встречаются в самых разных странах<sup>10</sup>.

Вторая причина того, почему у сюжета и стиля разные судьбы, не структурная, а языковая. Распространение обычно подразумевает перевод, а значит, переформулирование на другом языке. Сюжет в значительной степени *независим* от языка: он остается примерно одинаковым не только при изменении языка, но и при замене знаковой системы (романа — на иллюстрацию, фильм, балет...). Стиль, напротив, — *не что иное*, как язык, и переводить его — *traduttore traditore* [переводчик-предатель] — почти всегда означает совершать предательство: чем сложнее стиль, тем вероятнее, что эти черты будут утрачены в процессе перевода.

---

10. В этом случае аналогия с биологической мутацией паразитерна. «Элементы ДНК и протеиновые участки, исполняющие жизненно важную функцию, сохраняются лучше всего — практически идеально», — утверждают Луиджи Лука Кавалли-Сфорца, Паоло Меноцци и Альберто Пиацца в «Истории и географии генов человека» (Princeton 1994), с. 15: «Это свидетельствует о том, что отбор тщательно контролирует и отсекает изменения, которые могут оказаться вредоносными; из этого также явствует, что эволюционные улучшения на этих участках случаются редко либо отсутствуют. При этом вариация характерна для участков хромосом, которые не являются жизненно важными». В случае нарративной структуры связанные мотивы — эквивалент «протеиновых участков, исполняющих жизненно важную функцию», которые сохраняются «практически идеально», а участки хромосом, «которые не являются жизненно важными» и, как следствие, характеризуются частой мутацией, равносильны «свободным мотивам» из модели Томашевского, которые «можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий» и которые поэтому довольно изменчивы («для каждой школы характерен свой репертуар свободных мотивов»).

Итак, перемещаясь по литературной системе, романские формы (как правило) сохраняют свои сюжеты и (частично) утрачивают свои стилистические особенности — последние заменяются «локальными» особенностями, как в случае с Азеведу и другими упомянутыми выше романистами. В результате получаются гибридные формы, которые на самом деле «соединяют различные традиции», как сказал бы Гулд. Однако точнее будет сказать, что многие из этих текстов — примеры не соединения, а *диссонанса*: диссонанса, несогласия, порой — недостаточной согласованности того, что происходит в сюжете, и того, какую оценку этому дает стиль и как он представляет это читателю. *Форма как борьба* — именно ее мы получаем в результате: борьба между историей, полученной из ядра, и точкой зрения, которая «принимает» историю на периферии. Тот факт, что на местах этой спайки остаются швы, — не просто эстетическая данность, а проявление скрытого *политического* конфликта. Поэтому морфология гибридных текстов — неопределимый источник знаний о бесконечной спирали гегемонии и сопротивления, созданной мировой литературой.

## VII

Термин «мировая литература» существует уже почти два столетия, но мы до сих пор не знаем, что же это такое... Может быть, это происходит потому, что в одном термине мы сталкиваем *две разные мировые литературы*: ту, что предшествует XVIII в., и ту, которая приходит после него. «Первая» *Weltliteratur* — это мозаика, состоящая из отдельных, «локальных» культур; для нее характерно большое внутреннее разнообразие; она создает новые формы

преимущественно путем дивергенции; и ее логичнее всего объяснять с помощью (одного из вариантов) эволюционной теории<sup>11</sup>. «Вторая» *Weltliteratur* (которую я предпочитаю называть мировой литературной системой) объединена международным литературным рынком; она демонстрирует возрастающее и временами ошеломляющее единообразие; ее основной механизм изменений — конвергенция; и ее логичнее всего объяснять с помощью (одного из вариантов) миросистемного анализа.

Какой нам прок от этих двух мировых литератур? Я думаю, что они дают нам прекрасную возможность переосмыслить место истории в литературоведении. Одно поколение назад единственной «великой» литературой считалась литература прошлого; сегодня единственной «важной» литературой считается современная литература. С одной стороны, изменилось все. С другой — ничего не изменилось, потому что обе эти позиции крайне *нормативны*, они намного больше озабочены оценочными суждениями, чем настоящим знанием. Вместо этого две мировые литературы учат нас тому, что прошлое литературы и ее настоящее должны рассматриваться не как «лучшая» или «худшая» эпохи, а как *настолько различные по структуре*, что требуют совершенно разных теоретических подходов. Нуж-

---

11. Говоря о «локальных» культурах, я не оспариваю, что существовали большие региональные системы (индоевропейская, восточноазиатская, средиземноморская, мезоамериканская, скандинавская...), которые могли накладываться друг на друга, например, как восемь «округов» XIII в., описанных в работе Джанет Абу-Люгод (Janet Abu-Lughod, *Before European Hegemony*, Oxford University Press, 1991). Однако эти географические единицы еще не были подчинены одному центру наподобие того, который возник во Франции и Британии в XVIII в.

#### ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

но научиться исследовать *прошлое как прошлое*, а *настоящее как настоящее* — вот в чем состоит интеллектуальный вызов, который бросает *Weltliteratur* в XXI в. Однако это слишком обширная тема, требующая отдельного исследования.



## ГЛАВА 7.

# Конец начала: ответ Кристоферу Прендергасту

Наряду с «Гипотезами» больше всего критиковалась моя работа «Графики, карты, деревья» (2005): в Италии, в новой левой газете *Il manifesto*, которую я читал более 40 лет, в рецензии вспомнили (поскольку люди безумны) нацистское осуждение «дегенеративного искусства». По сравнению с этим обзор Кристофера Прендергаста «Эволюция и история литературы» (*New Left Review* 34 [July — August 2005]) — пример интеллектуальной уравновешенности. Сейчас я хочу вернуться к нескольким указанным в нем проблемам, важность которых с тех пор только возросла.

Первая проблема — это слабая «доказуемость причинно-следственных связей» в некоторых местах моей аргументации: Прендергаст делает это замечание на странице 50 своей статьи, а я отвечаю на страницах 199–202. Глядя назад, самым удивительным является то, что Прендергаст хотел причинно-следственного объяснения. Обычно реакция на «Графики, карты, деревья» идет по противоположному пути и в итоге вращается вокруг пристального и дальнего чтения — совместимы ли они или противоположны, дополняют ли друг друга, действительно ли я предлагаю людям перестать читать книги и т. д. Я сам на это напросился, так что не буду жаловаться, но это не очень интересно. Роль объяснения в литературе, с другой стороны, крайне интересна. И Прендергаст был прав, критикуя слабость объяснения, когда столкнулся с ним.

Второе замечание касается роли «рынка» в моих объяснениях, особенно того факта, что это понятие

в конце концов начинает играть большую роль в «дарвинистских» работах (таких как «Бойня» или «Корпорация стиля»), чем в отчетливо «марксистских» (таких как «Гипотезы» или «Планета Голливуд»). Причина этого кажущегося парадокса, вероятно, следующая — когда история литературы начинает пониматься как эволюционный процесс, она распадается на два различных (но взаимодействующих) ряда: в одном случае речь идет о частых случайных вариациях, возникающих из формальных экспериментов, в другом — об обширных социальных процессах, которые лежат в основе культурной селекции. В идеальном случае анализ этих двух рядов должен образовывать единство, на практике же обе причинные цепочки оказываются настолько разными, что я всегда сосредоточивался на одном из двух рядов, включая оставшийся ряд в упрощенном виде. Это и случилось в той главе, которую критиковал Прендергаст, где «рынок» приводится в большей степени как замена анализу, который еще предстоит проделать.

Следующая статья в этом сборнике представляет противоположный аспект односторонности: я отвожу несколько страниц для анализа рынков романа в Китае и Европе раннего Нового времени, полагаясь при этом на упрощенный обзор морфологических особенностей. Возможно, однажды я научусь делать эти два дела одновременно. Однако стоит добавить аргумент и в пользу того, чтобы их не смешивать, — Марк Блок в «Ремесле историка» писал: «Приливы, без сомнения, связаны с фазами луны. Однако, чтобы это узнать, надо было сперва определить отдельно периоды приливов и периоды изменения Луны»<sup>1</sup>. Тот факт, что «Дальнее чтение» публикуется одновременно с «Буржуа», — книгой, максимально на него

---

1. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М., 1986, с. 104.

непохожей по духу и исполнению, — склоняет меня к мысли, что я предпочитаю исследовать приливы и Луну независимо друг от друга. Мы еще увидим, последует за этим синтез или нет.



**К**РИТИКА Кристофером Прендергастом «Графиков, карт, деревьев» в «Эволюции и истории литературы» содержит возражения эмпирического, теоретического и политического характера<sup>2</sup>. Основное разногласие состоит в следующем: с точки зрения Прендергаста природа и культура функционируют настолько по-разному, что эволюционная теория, которая была разработана для объяснения одного, не может работать для объяснения другого. Из-за этой концептуальной несовместимости эволюционные «объяснения» (explanations) литературы неспособны освоить любые исторические свидетельства — вместо этого, в них приходится полагаться на замкнутые рассуждения и многочисленные формы *petito principii*. В этих аналитических пустотах рынку приписывается преувеличенное значение, из-за чего он выглядит «родственным природе». В результате в «Графиках, картах, деревьях» «серьезный реализм <...> быстро вырождается в язык позиции „все забирает победитель“», типичный для социального дарвинизма<sup>3</sup>.

Очевидно, что я не согласен с этим диагнозом, и на следующих страницах объясню почему. Однако

---

2. Christopher Prendergast, 'Evolution and Literary History', *New Left Review* 11/34 (July–August 2005); *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, London/New York 2005 (далее — ELH и GMT).

3. ELH, p. 61.

при написании этого ответа я все больше осознавал (и меня все больше тревожило) то, насколько мало конкретных результатов дали модели, обсуждаемые в «Графиках, картах, деревьях», и другие, подобные им. Так как все они являются относительно недавними, этот факт не делает их недействительными — в них, конечно же, есть пробелы, но для меня эти модели все-таки лучше существующих альтернатив. И все же хороший метод должен подтвердиться появлением интересных находок, и заголовки этой статьи указывает на то, как мне не терпится дать ответ исключительно методологического характера, который, к сожалению, я только и могу сейчас предложить. «La metodologia è la scienza dei nullatenenti», — писал Лючио Коллетти в книге «Марксизм и Гегель». Методология — это наука тех, у кого ничего нет (но слово «nullatenente» резче, оно заряжено сарказмом). Горькая правда, о которой я скажу больше в конце.

## Улики

Вступительные замечания Прендергаста касаются «деревьев» детективной литературы, обсуждающихся в последней главе «Графиков, карт, деревьев». Для него эти изображения воплощают «скрытый силлогизм: Дойл является самым популярным из авторов детективов. Дойл приходит к использованию улики совершенно уникальным образом. Следовательно, этот способ применения улики объясняет его продолжительную популярность»<sup>4</sup>. Если бы я вынес улики на первый план только из-за того,

---

4. Там же, с. 49; GMT, pp. 70–78, рис. 29 и 30.

что Дойл использует их «совершенно уникальным образом», то Прендергаст был бы абсолютно прав — когда выбор свидетельства предопределяет результаты исследования, доказательство становится кольцевым. Но я остановился на уликах в «Графиках, картах, деревьях» не из-за этого (как и в более ранней статье, на которой этот текст был основан): скорее, я сделал это потому, что все теории детективной литературы ставят улики в самый центр жанровой структуры, таким образом выделяя их как важнейшую морфологическую переменную<sup>5</sup>. Другими словами, между Конаном Дойлом и уликами не было соглашения *a priori* — самым удивительным как раз оказалось то, с какой беспорядочностью и непостоянством улики использовались на протяжении цикла о Шерлоке Холмсе<sup>6</sup>. Однако, несмотря на то что решение Дойла было далеким от идеала, оно все же было лучше того, что могли предложить его соперники, — кажется, это дало хорошее объяснение различия в их судьбах. Читателям нравились улики, и они выбрали истории Конана Дойла, а не истории его соперников.

Читателям нравились улики... Но Прендергасту не нравится это «нравится». Справедливо заметив, что «вкус читателей служит эквивалентом — или аналогом — „окружающей среды“ в эволюционном мышлении», он все же отклоняет «эту характеристику читательских практик и предпочтений как удивительно легковесную конструкцию для построения теоретической модели»<sup>7</sup>. Но почему легковесную?

---

5. The Slaughterhouse of Literature', *Modern Language Quarterly*, March 2000, pp. 71–72. См. предыдущую статью в этом издании (далее — SL).

6. Там же, с. 74–5. GMT, p. 74

7. ELN, p. 50.

Какой фактор селекции может быть мощнее, чем выбор читателей-современников? Конечно, существует издательское дело и распространение продукции со всеми его придатками (обзоры, реклама и т. д.), однако даже в киноиндустрии, где роль этих факторов явно намного значительнее, чем на книжном рынке начала прошлого века, настоящие хиты набирают обороты не тогда, когда это внешнее давление действует сильнее всего (то есть сразу), а только спустя недели — когда действие этих факторов заменяется в основном цепочкой неформальных обменов мнениями («мне очень понравился этот фильм») среди обычных зрителей<sup>8</sup>.

Это и приводит меня к постыдному «нравится». Это слово, конечно же, заменяет нечто более сложное, нечто, на чем я так часто настаивал еще со времен «Знаков, принятых за чудеса», что мне надоело повторяться (особенно потому, что это не оригинальная идея — Фрейд, Леви-Стросс, Альтюссер, Орландо, Джеймисон, Иглтон и некоторые другие предложили свои версии). Если говорить коротко, то идея заключается в том, что литературные жанры являются устройствами по решению проблем; они используют противоречие в окружающей

---

8. «Зрители фильма создают хиты или провалы <...> обнаруживая то, что им нравится. <...> Эта информация передается другим потребителям и спрос развивается динамически <...> ...Хит создается информационным каскадом... <...> Провалы тоже создаются информационным потоком — в этом случае каскад убивает фильм» (Arthur De Vany and W. David Walls, 'Bose-Einstein Dynamics and Adaptive Contracting in the Motion Picture Industry', *Economic Journal*, November 1996, p. 1493). См. также в: Arthur De Vany, *Hollywood Economics*, London/New York 2004, p. 28; статистические данные о временных траекториях сборов на с. 48–64.

их среде, предлагая воображаемое решение при помощи своей формальной структуры. Удовольствие, которое дает эта формальная структура, таким образом, становится чем-то большим, чем просто удовольствие, — это проводник, посредством которого формируются и усваиваются важные символические сообщения. Другими словами, когда читателям детективов «нравятся» улики, то происходит это потому, что структура, которую предлагают улики, дает ощущение полной постижимости мира, ощущение, что рациональность может совмещаться с приключением, а индивидуальность является замечательной, но опасной вещью...<sup>9</sup>

Пока не будет доказано обратное, я буду придерживаться идеи о том, что история литературы формируется читателями, которые выбирают литературные произведения, поддерживая их существование на протяжении многих поколений, поскольку в этих произведениях им нравятся какие-то выдающиеся черты. Однако где же «доказуемость причинно-следственных связей»<sup>10</sup> — где свидетельство того, что читателям нравились улики?

### «Доказуемые причинно-следственные связи»

То, что читатели выбрали Дойла из-за того, что он использовал улики, пишет Прендергаст, «нельзя так просто *подтвердить*. Вполне возможно, что успех Дойла можно отнести на счет улик, однако в ходе дальнейшего исследования может оказать-

---

9. Об этом см. SL, и 'Clues', в моей книге *Signs Taken for Wonders*, London/New York 2005.

10. ELN, p. 50.

ся, что этот успех был вызван совершенно другими факторами (например, увлечением фигурой Шерлока Холмса, джентльмена с Бейкер-стрит)»<sup>11</sup>.

Вполне возможно. Однако, поскольку Прендергаст не объясняет, почему джентльмен (которым Холмс, между прочим, не является) мог стать столь привлекательным для детективного романа — а мы знаем, что делает улики таковыми в подобном типе повествования, — я не вижу причин отказываться от солидной гипотезы в пользу того, что на данный момент представляет собой только возможность. Кроме того, в отличие от джентльменов, улики являются формальными чертами детективных историй, а поскольку форма — это воспроизводимый элемент литературы, то именно формальные черты с большей вероятностью будут участвовать в репликации и долговременном выживании литературного жанра<sup>12</sup>. И все же — является ли это «доказуемой причинно-следственной свя-

---

11. ELN, с. 51.

12. В последние годы я нашел несколько случаев подобной взаимосвязи между жанром и приемом: аналитические описания и исторические романы; повествовательный «балласт» (narrative fillers) и несобственно-прямая речь и, соответственно, темп и стиль «реалистических» конвенций; поток сознания и модернистское койне. Во всех этих случаях новый прием позволил Гете и Скотту, Остин и Флоберу, Дойлу и Джойсу уловить заметный аспект исторических преобразований и «зафиксировать» его для будущих поколений — от прозаического переупорядочивания буржуазного существования в случае с балластом до распространения консервативной мысли в Европе эпохи Реставрации (описания); от социализации современной личности (несобственно-прямая речь) до перевеса рациональности над приключением (улики) и умножения столичных раздражителей (поток сознания). О балласте, аналитическом описании и несобственно-прямой речи см. 'Serious Century', в *The Novel*, Princeton 2006, vol. I,



зью»? Нет — или, по крайней мере, еще нет. Сейчас это просто гипотеза, в то время как настоящая демонстрация могла бы предоставить свидетельства не только того, что читателям «нравились» улики, но и того, что именно их они «замечали» в первую очередь. Напомню, что в 1890-х даже писатели не знали точно, как улики работают<sup>13</sup>, — каким же образом *читатели* могли распознать их достаточно отчетливо, чтобы выбрать? «Каким образом формальные свойства влияют на читателя, если последний не осознает это влияние полностью? — спрашивает Стивен Джонсон в комментарии к книге. — „Графики, карты, деревья“ не дают ответа на вопрос». Вопрос этот важный:

Если разум выбирает форму и может распознать ее, не осознавая ее полностью, то что же на самом деле происходит при восприятии формы? Было бы интересно получить модель того, как форма проникает в разум и взаимодействует с ним, при этом оставляя его в некотором неведении относительно того, что происходит на самом деле<sup>14</sup>.

Это было бы *очень* интересно. Однако «Графики, карты, деревья» не дают, к сожалению, ответа на этот вопрос — вместо того чтобы предоставить объяснительный «механизм», книга ставит «черный ящик» в самый центр доказательства, оправдывая

---

pp. 364–400; о потоке сознания см. *Modern Epic*, London/New York 1996, pp. 123–181.

13. SL, pp. 71–75, 79–83; GMT, pp. 72–75.

14. Первая цитата взята из отзыва «Чтение разума на расстоянии» Стивена Джонсона (Steven Johnson, 'Distant Reading Minds'), который доступен на [thevalve.org](http://thevalve.org), вторая же возникла в частном общении.

таким образом скептицизм Прендергаста<sup>15</sup>. Оглядываясь назад, я думаю, что мое доказательство должно было разворачиваться следующим образом: учитывая центральное место улики в детективной литературе и успех Дойла у его ранних читателей, можно предположить, что его использование улики *должно было* каким-то образом восприниматься этими читателями. «Должно каким-то образом» — это и есть черный ящик. В качестве небольшого утешения у нас, по крайней мере, есть предположение о содержимом этого ящика — это психологические механизмы (восприятие, обработка, удовольствие, познание), с помощью которых форма взаимодействует с окружением (и объяснение которых вполне может прийти, как предполагает Джонсон, из когнитивных наук). Определение того, что должно быть объяснено, не является значительным достижением, однако это уже кое-что, — пользуясь известным различием Хомского, это понимание превращает «загадки» в «проблемы»<sup>16</sup>. А все проблемы решаются, стоит только немного потерпеть.

- 
15. Термины «механизм» и «черный ящик» восходят к книге Юна Эльстера «Объясняя техническое изменение»: «Объяснить — значит предоставить механизм, который откроет черный ящик и покажет все гайки и болты, винтики и колесики машинных внутренностей... <...> Механизм предоставляет непрерывную цепь причинных или интенциональных связей — черный ящик создает разрыв в цепи» (Jon Elster, *Explaining Technical Change*, Cambridge 1983, p. 24).
16. «Я бы хотел провести приблизительное различие между двумя типами вопросов, возникающих при изучении языка и разума: те, которые находятся в пределах досягаемости относительно хорошо известных подходов и концепций, — я буду называть „проблемами“; прочие, остающиеся сейчас столь же темными, как и при первом появлении, — я буду называть „загадками“». Noam Chomsky, *Reflections on Language*, New York 1998 (1975), p. 137.

## История победителей?

«В собрании сочинений Чехова том рассказов всегда самая трепанная книга», — писал Виктор Шкловский в «Теории прозы». Затем со свойственным ему энтузиазмом добавляет: «Сейчас Чехов должен быть не только переиздан, но и пересмотрен, при этом пересмотре, вероятно, все признают, что самый читаемый Чехов — это и есть Чехов формально наиболее совершенный»<sup>17</sup>. Самый читаемый как наиболее формально совершенный — это, конечно, сомнительно. Но эта гипербола служит хорошим вступлением к следующему возражению Прендергаста: если эволюция объясняет выживание Дойла через превосходство формального строения его прозы (самый популярный как наиболее совершенный формально), значит, все, что она делает, — это «повторяет вердикт», исходящий от рынка: «если определенные тексты теряются для нас, это происходит потому, что они заведомо проигрышные». Однако это «приравнивание рынка к природе под эгидой эволюционной биологии, — продолжает Прендергаст, — и есть ход, который делает социальный дарвинизм» — не что-нибудь, а «натурализированное представление истории победителей»<sup>18</sup>.

Это сильные, но ошибочные слова. Вот что произошло: я собирался объяснить логику, стоящую за выживанием и забвением литературы; я изучил определенный исторический эпизод; затем я описал свои результаты, а именно то, что выживавшие

---

17. Шкловский В. *О теории прозы*. М., 1929, с. 74, 79. Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, Elmwood Park, IL 1990 (1929), pp. 57, 61.

18. ЕЛН, pp. 61–62.

тексты были формально и символически более приспособленными к своей среде, чем их соперники. Так как я не верю, что рынок производит лучшие литературы из возможных<sup>19</sup> (все-таки половина «Атласа европейского романа» рассматривает удручающее влияние рынка в Европе XIX в., а «Планета Голливуд» (см. главу 4) делает то же самое на материале кино), я был бы *рад* найти сложные, выразительные детективные истории, несправедливо принесенные в жертву успеху Холмса. Однако таких историй я не нашел — как не нашел их ни Прендергаст, ни кто-нибудь еще. Тогда зачем мне отказываться от совершенно правдоподобного объяснения, не имея абсолютно никакого доказательства обратного? Из-за того, что оно звучит политически *некорректно*? Я сомневаюсь, что такое объяснение устроит либертарианский дух Прендергаста — но я не вижу другого исхода для подобного типа дискуссии.

Кроме того, культурные рынки — особые образования. В индустрии развлечений, как пишет Шервин Розен в «Экономике суперзвезд», существует «стойкая тенденция к сдвигу как размера рынка, так и вознаграждений в сторону самых талантливых», поскольку:

---

19. Сомневаюсь, что Прендергаст имеет представление о том, что такое на самом деле апология культурных рынков. Вот выдержка из книги Тайлера Ковена «Во славу коммерческой культуры»: «Короткая прогулка по любому достаточно большому магазину книг или компакт-дисков опровергает мнение о том, что современные музыкальные и литературные вкусы становятся все более однородными... <...> Видеомагазины сегодня — это сокровищницы современных культурных достижений, напоминающие Александрийскую библиотеку». Tyler Cowen, *In Praise of Commercial Culture*, Cambridge, MA 1998, pp. 22, 35.

исполнитель или автор должен приложить более или менее одинаковое количество усилий, независимо от того, десять человек добавится к аудитории или купит его книгу или тысяча. В целом стоимость производства (записи, исполнения и т. д.) не увеличивается пропорционально размеру рынка продавца (seller's market), <и> подразумеваемый масштаб экономии от совместного потребления позволяет относительно небольшому числу продавцов обслуживать весь рынок<sup>20</sup>.

Небольшое число продавцов для целого рынка — совсем как Холмс в нише детективов. Важно, однако, разделить два процесса, сходящихся в одном результате: процесс, связанный с читателями и выбором ими формальных решений Дойла среди всех его соперников; а с другой стороны, процесс, в ходе которого рынок многократно усиливает этот первоначальный выбор. Другими словами, и читатели, и рынки являются катализаторами, но действуют по-разному: сначала читатели *отбирают*, а затем рынки *умножают*. Заслуживал ли Дойл то, что он продается в 10 раз лучше, чем Хуан Ми или Макдоннелл Бодкин? Да. А в 100 раз? Сомневаюсь. В тысячу, сотни тысяч раз? Конечно же нет — эти величины уже не имеют никакого отношения к собственно морфологическим различиям, а только к извращенной рыночной логике (ибо кто имеет, тому дано будет и приумножится), работающей на повышение прибыли.

В таком случае можно ли говорить о том, что в морфологических деревьях воплощается «нату-

---

20. Sherwin Rosen, 'The Economics of Superstars', *American Economic Review*, December 1981, pp. 845–847. Об этом принципе «победитель получает все» на информационных рынках см. также книгу де Вани «Hollywood Economics».

рализованное представление истории победителей»? Нет — если они что и показывают, то только как близки были Доил и его соперники до того, как рыночная петля обратной связи ухватилась за их различия (действительно существовавшие, но ограниченные) и гиперболически их преувеличила. Мы должны научиться восстанавливать «множественность потенциальных исходов» истории литературы, пишет Прендергаст, и я согласен с ним. Однако именно это и делают эволюционные деревья: когда мы смотрим на них, то в глаза бросается близость выбранной дороги к огромному множеству других, оставшихся невосстановленными<sup>21</sup>. Я не знаю, что может быть лучше для «воображаемого захвата контрфактуального мышления»<sup>22</sup>.

---

21. В работе Джулио Барсанти замечательно реконструированы три самые распространенные метафоры природы в Европе раннего Нового времени (лестница, карта и дерево). Их основное различие, по мысли автора, заключается именно в том, как они представляют отношение между действительными и потенциальными результатами. Лестница была излюбленной метафорой тех, кто «думал, что бог или природа создали свои изделия согласно только *одному выбору*, а значит, следуют *единственному пути*»; карта была усвоена теми, кто «считал, что бог или природа не делали *никакого выбора вообще* и, следовательно, равномерно распространялись *во все стороны*»; а дерево было любимым образом тех, кто «думал, что бог или природа» не выбрали ни единственного пути и не распространялись равномерно во все стороны, но придерживались срединного пути, распоряжаясь *несколькими определенными выборами*... Дерево — это единственный образ из всех, который был создан *a posteriori*». Giulio Barsanti, *La scala, la mappa, l'albero: Immagini e classificazioni della natura fra Sei e Ottocento*, Florence 1992, pp. 77–78; курсив автора оригинала.

22. ELN, p. 61.

## От географии к морфологии

Следующей мишенью Прендергаста стало дерево несобственно-прямой речи; особенно он возражает против географического объяснения, предложенного в книге. «Факт географического перемещения», пишет он, не является «достаточной причиной» для «какого-либо нового разрастания ветвей дерева... <...> мы с тем же успехом можем отнести эти изменения <к эволюционной модели>, которая объяснит их как случайные события, как то, что время от времени случается»<sup>23</sup>.

Что ж, некоторые вещи действительно случаются время от времени. Но дерево показывает следующее: по мере того как несобственно-прямая речь путешествует по мировой литературной системе, очень *разные* вещи случаются по дороге, поскольку на изначальную конфигурацию оказывается разное давление. Из-за уникального расположения этого стиля «на полпути от социальной доксы к индивидуальному голосу»<sup>24</sup> быстро возникает корреляция между формальными метаморфозами (первое лицо или второе; конфликт или уступка; комедийность или полная серьезность) и не просто «фактом географического перемещения», а геополитической вариацией в типе социального соглашения (более нестабильного в России, чем на Западе; устного в Южной Европе; погруженного в подсознание в модернистском метрополисе и т. д.).

Разнообразные доксы «подталкивают» несобственно-прямую речь в ту или иную морфологи-

---

23. Там же, с. 54–55; GMT, pp. 81–91, и Fig. 33.

24. GMT, p. 82.

ческую сторону — в этом заключается объяснение, которого Прендергаст не находит в «Графиках, картах, деревьях»<sup>25</sup>. Из-за этой взаимосвязи пространства и стиля я и ссылаюсь на теорию Эрнста Майра об «аллопатрическом видообразовании»: как предсказывает теория, все основные трансформации происходят, когда прием занимает новую культурную среду обитания. Но Прендергаст спрашивает:

действительно ли имеет смысл <...> толковать <странствия несобственно-прямой речи> в категориях «аллопатрического видообразования»? Если это означает появление — в литературной сфере — «новых видов», тогда свидетельства действительно очень убедительные... <...> перемещающийся прием или жанр с большей вероятностью проявится как множество вариаций внутри вида, чем как серия фундаментальных видовых изменений... <...> Даже собственная формули-

---

25. Взаимодействие между социальным окружением и несобственно-прямой речью было детально описано в «Веке серьезности» (Остен и Флобер), «Атласе европейского романа» (Достоевский) и «Современном эпосе» (Джойс). Раздел в «Атласе» также предвосхищает вопрос Прендергаста о России и Достоевском: «Какая особенность России сделала возможной эту адаптивную трансформацию несобственно-прямой речи? Почему российский контекст — среда оказалась благоприятной для мутации приема?» (ЕЛН, р. 55.) Особенностью России и благоприятной средой для мутации была геополитическая исключительность «страны, которая была одновременно внутри Европы и вне ее» и которая, таким образом, могла «ставить под сомнение западную культуру и подвергать ее (в случае Достоевского) настоящим „экспериментам“». (*Atlas of the European Novel*, London / New York 1998, pp. 29–32, and Fig. 11.). Амбивалентность России по отношению к Западной Европе не является, конечно, оригинальной идеей — я всего лишь наметил некоторые формальные последствия этого явления.



ровка Моретти колеблется: «аллопатрическое видообразование» как образование «новых видов», однако затем в скобках поспешно уточняется: «или, по крайней мере, нового формального устройства». Термины в скобках не тождественны тем, что снаружи<sup>26</sup>.

Да, два набора терминов не тождественны, и я описываю скорее «множество вариаций в пределах вида», а не новые виды. И что? Прендергаст в данном случае путает достоверность теории с результатами отдельного исследования. Концепция Майра утверждает, что изменение в среде способствует распространению морфологических новшеств, из которых видообразование является *самым значительным*, но едва ли единственным. Я нашел, что изменение в среде способствовало распространению морфологических новшеств, однако новшеств менее драматичных, чем видообразование. Не должны ли мы работать над отношениями стиля и пространства вместо того, чтобы гнаться за терминологическим перфекционизмом?

## Ветвление

Поставив под сомнение отдельные аспекты «Деревьев», Прендергаст заканчивает тем, что оспаривает саму предпосылку главы в целом: мысль о том, что эволюционное древо — с его типичной схемой расходящихся ветвей — предлагает хорошую модель для исследования истории культуры. Он пишет: «Исходя из серии исторических свидетельств и обозримых в настоящее время условий <...> оче-

---

26. ЕЛН, р. 58.

видно, что в случае культуры именно конвергенция является „первичной“». Если это так — другими словами, если культура обычно изменяется через объединение разрозненных родословных, то описывать ее как результат ветвления не просто неправильно, а совершенно ложно<sup>27</sup>.

У меня есть сомнения насчет уроков истории: в конце концов, наиболее глубоко исследованный артефакт человечества — язык, без сомнения, является результатом ветвления. И все же многие ученые из области естествознания разделяют мнение Прендергаста и согласились бы со Стивеном Джей Гулдом насчет того, что в отличие от «дарвинистской эволюции <...> культурное изменение получает огромную поддержку от слияния <...> разнообразных традиций»<sup>28</sup>. Размышляя об эволюции музыкальных инструментов, Нильс Элдридж пришел к похожему выводу: он пишет, что в случае продуктов культуры «кража идеи делает прямую классификацию невозможной, так как форма эволюционного „древа“ становится безнадежно сложной, его ветви полностью переплетаются»<sup>29</sup>.

«Его ветви полностью переплетаются» — так же, как на дереве культуры Крёбера, воспроизведенном в «Графиках, картах, деревьях» (рис. 32). Однако, продолжает Элдридж, если «единая систематика» не представляется возможной, то «многоуровневая классификация тем не менее вполне осуществима... Нам нужна схема классификации с многими уров-

27. ELN, с. 57.

28. См. GMT со с. 78.

29. Niles Eldredge, 'Biological and Material Cultural Evolution: Are There Any True Parallels?' в: François Tonneau and Nicholas S. Thompson, eds, *Perspectives in Ethology*, vol. 13, *Evolution, Culture and Behavior*, New York 2000, p. 120.

нями и критериями». В недавнем исследовании говорится: «Когда мы изучаем филогенез в культуре и языке <...> наш анализ обязательно произведет множество деревьев. Мы должны ожидать для любой популяции множество деревьев, каждое из которых будет отслеживать историю отдельных признаков или набора признаков»<sup>30</sup>.

«Деревья, которые отслеживают историю отдельных признаков», — именно так и получилось в случае с уликами или несобственно-прямой речью. Но даже если предположить, что некоторые культурные артефакты развиваются по схеме ветвления,

---

30. Там же, с. 126; Carl Lipo, Michael O'Brien, Mark Collard and Stephen Shennan, 'Cultural Phylogenies and Explanation: Why Historical Methods Matter', в: Lipo et al., eds, *Mapping Our Ancestors: Phylogenetic Approaches in Anthropology and Prehistory*, New Brunswick/London 2006, p. 15. Похожие соображения были развиты Робертом Бойдом и Питером Ричардсоном в «Происхождении и эволюции культур» (Boyd R., Richardson P. *The Origin and Evolution of Cultures*. Oxford 2005, p. 54), а также в других недавних работах. Более того, свидетельства о частоте схем ветвления в истории культуры (даже выше уровня «одного признака») быстро растут. Марк Коллард (Mark Collard), Стивен Шеннан (Stephen Shennan) и Джамшид Техрани (Jamshid Tehrani) пишут, что «статистика не подтверждает гипотезу о том, что на большом масштабе культурной эволюции смещение является более важным, чем разветвление... В среднем культурные данные оказываются не более сетчатыми, чем данные биологические» ('Branching versus Blending in Macroscale Cultural Evolution: A Comparative Study'; в: Lipo et al., *Mapping Our Ancestors*, p. 57.). В том же сборнике Ли Лиман (Lee Lyman) и Майкл О'Браен (Michael O'Braen) обсуждают несколько рядов объектов (горшки, весла, шлемы, мечи), совмещенных независимо от эволюционной парадигмы, где ветвление является более частотным механизмом, чем смешивание. ('Seriation and Cladistics: The Difference Between Anagenetic and Cladogenetic Evolution', in Lipo et al., *Mapping Our Ancestors*, со с. 71 и далее).

то почему это происходит? Поскольку культурное «скрещивание» всегда возможно и оно работает намного подвижнее и быстрее, чем ветвление, почему последнее вообще происходит? Почему бы культурному изменению *всегда* не происходить через слияние?

Антропологи обычно отвечают следующим образом: чтобы культурные признаки объединились, популяции должны смешиваться, а это не всегда возможно (недавнее исследование туркменского текстиля, например, объясняет постоянство определенных формальных шаблонов эндогамией участвующих в его производстве групп)<sup>31</sup>. Однако в современном мире, где идеи быстро и свободно распространяются повсюду, этот ответ был бы очевидно абсурдным. Так что вопрос остается: почему объединение не монополизирует процесс культурного изменения?

Ответ, по всей видимости, такой: литературные формы являются сложными образованиями, для которых заманчивая возможность объединяющей макроскопической мутации на самом деле представляет собой серьезную опасность. У символических структур есть своя внутренняя логика, которая не способна измениться за день. Возьмем диффузию романа современного типа начиная с XVIII и до начала XX в.: в высшей степени бурное смешение самых разных традиций — и по этой же причине процесс сопровождался «неудобствами», «разобщенностью», «проблемами», «заблуждениями», «несовместимостями», «трещинами», «невозможными програм-

---

31. Jamshid Tehrani and Mark Collard, 'Investigating Cultural Evolution through Biological Phylogenetic Analyses of Turkmen Textiles', *Journal of Anthropological Archaeology* 21: 4 (2002), p. 456.

мами» и многим другим<sup>32</sup>. В этом и заключается проблема слияния: его потенциал всегда огромен, но реальные результаты — весьма скромны. Медленные, не столь эффективные механизмы ветвления возникают в качестве безопасного пути для изменения и выживания.

## Объяснения, интерпретации

В конце «Графиков, карт, деревьев» я отметил, что все модели, рассмотренные в трех главах, предпочитают «объяснение общих структур интерпретации отдельных текстов». Непримируемый Прендергаст возражает: интерпретация не только играет «и *должна* играть основную роль» в истории литературы, но также «занимает значительное место в аргументации <„Графиков, карт, деревьев“>, хотя это и не признается в полной мере»<sup>33</sup>.

С одной стороны, мое замечание было неверно, так как в нем смешались две проблемы, которые должны оставаться концептуально разделенными: разница между (причинно-следственным) объяснени-

---

32. По поводу этих морфологических тупиков см. «Гипотезы» на с. 90–95. Результаты этой статьи, касающиеся макроистории, недавно подтвердились на микроскопическом уровне в (незаконченном) исследовании, в котором анализировались начальные слова всех романов, опубликованных в Британии, на выборке из пяти лет начала XIX в. (1800–1801, 1814–1815, 1830). На данный момент самой интересной находкой стало большое количество текстов, пытающихся смешивать элементы из разнородных жанровых конвенций, — и та частота, с которой эти экстравагантные попытки слияния приводят к неряшливости, нечитаемости и в конечном счете к забвению этих текстов.

33. GMT, p. 91; ELN, p. 45.

ем и (телеологической) интерпретацией, и разница между «номотетической» попыткой открыть общие законы и «идеографическим» желанием учесть специфику индивидуальных случаев<sup>34</sup>. Поэтому я позволю себе еще одну попытку объяснения, на этот раз в терминах Поля Рикёра («Фрейд и философия»). Если несколько упростить, то Рикёр считает интерпретацию тем, что устанавливает связь между двумя значениями: это процесс, который показывает, что «А» на самом деле значит «Б». У истории Ветхого Завета «истинный» смысл — это этическая норма, а у сновидческого образа — некоторое скрытое желание. Неважно, насколько несвязанными выглядят оба значения, поскольку интерпретация является более или менее систематическим действием по трансформации одного в другое.

Если интерпретация связывает значение со значением, то в случае объяснения смысл является только частью процесса. В парадигматическом примере Рикёра (*Traumdeutung* Фрейда) объяснение текста подразумевает движение *за пределы* сферы семантики, в результате чего двойной смысл сновидения — «отношение скрытого к данному», заданное интерпретацией, — переопределяется как эффект «деформации или искажения, который можно назвать только *компромиссом сил*»<sup>35</sup>. Скоро я снова вернусь к этим силам, которые (де-)формируют смыслы. Сейчас со-

---

34. Между причинным объяснением и номотетическими моделями существует избирательное сродство (хотя взгляд Вебера на исторические объяснения доказывает, что оно вовсе не обязательно), подобно тому как родство существует между телеологической интерпретацией и идеографическим импульсом, чему история герменевтики дала множество свидетельств.

35. Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven 1977 (1965), p. 92.

средоточимся на эпистемологическом соотношении, подчеркнутом Рикёром: «В „Толковании сновидений“ систематическое объяснение помещено в самый конец процесса <...> который доступен только через интерпретацию. Объяснение, таким образом, *откровенно подчинено интерпретации*». Объяснение подчиняется интерпретации, но двумя страницами ниже Рикёр пишет:

*интерпретация не может развиваться без привлечения понятий совершенно разного порядка, без энергии понятий. Невозможно решить первоочередную задачу интерпретации — а именно раскрыть мысли, идеи или желания, «воплощенные» в замаскированном виде, — без учета «механизмов», которые составляют сновидение и приводят к «транспозиции» или «искажению» снов при их выражении*<sup>36</sup>.

Объяснение предполагает интерпретацию, а та в свою очередь предполагает объяснение. Прендергаст был, таким образом, прав: интерпретация «должна играть» значительную роль в изучении литературы. Моя точка зрения в «Графиках, картах, деревьях», однако, относилась скорее не к общим принципам, а к конкретной практике. Некоторое время назад Джонатан Каллер писал: «Множество задач стоят перед критикой, множество вещей нам требуется, чтобы развить понимание литературы, но одного точно не нужно — нам не нужно больше интерпретаций литературных произведений»<sup>37</sup>. Согласно Каллеру, нам не нужно больше интерпретаций не потому, что им нече-

36. Ibid., pp. 88, 90; — *курсив мой*.

37. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, Ithaca, NY 1981, p. 6.

го сообщить, но потому, что они уже более или менее сообщили то, что могли. Было написано много хороших работ о связях между значением и значением и намного меньше — о связях между значением и силами. Среди них есть блестящие работы, а некоторые — например, «Исторический роман» Лукача или «Подъем романа» Иана Уотта — сохранили актуальность, невзирая на устаревание (большой части) их фактической основы. Но, несмотря на все вышесказанное, состояние литературоведения заставляет вспомнить отрывок из «Размышлений о языке» Хомского:

Когда мы имеем дело со структурами познания (cognitive structures), грубо говоря <...> мы сталкиваемся с проблемами, а не с загадками. Когда мы спрашиваем, как человек пользуется этими структурами познания, как и зачем он делает выбор и поступает так, как поступает... <...> когда мы обращаемся к таким вопросам, как причинность поведения, мне кажется, что мы ничего не достигли, что мы действуем в такой же темноте, как и в прошлом<sup>38</sup>.

«В такой же темноте»... По сравнению с Лукачем и Уоттом мы гораздо больше знаем о нарративе XVIII в. или ранних исторических романах, но «в таких вопросах, как причинность поведения» мы разбираемся намного хуже. В этой ситуации «защита» интерпретации от объяснения бьет мимо цели: настоящий вызов и надежда на истинный прорыв заключены в области причинного обусловливания и крупномасштабных объяснений. То, что нам нужно на самом деле, — это больше книг, подобных «Подъему романа».

---

38. Chomsky, *Reflections on Language*, p. 138.



## Знание, критика, самокритика

В заключение я обращусь к иному типу возражений, нежели рассмотренные выше. В 2003 г. Роберто Шварц, прослушав серию лекций, представлявших собой ранний вариант «Графиков, карт, деревьев», отметил, что эти закономерности, возникающие в литературной системе, очень интересны, а «дарвинистская» история действительно была бы уместна при сегодняшнем состоянии мира. Но... пытается ли такой тип истории литературы быть (также) видом социальной критики — или же этот проект оказался полностью заброшен?

Слова Шварца, дружеские и радикальные одновременно, отбросили меня назад к короткой, но интенсивной (для Италии) дискуссии конца 1970-х гг. о «кризисе марксизма». Для меня проблема была задана идеей Коллетти о том, что исторический материализм был не таким уж материалистическим: его концепция истории была слишком пронизана телеологией, его категории — слишком диалектическими, чтобы выдержать проверку на фальсифицируемость. В свете этих размышлений мое внимание все больше и больше занимал поиск надежного материалистического метода и проверяемого знания, пока наконец — медленно и незаметно — он не затмил более существенные аспекты моей исторической работы. На смену критике пришла методология. Слова Шварца ударили меня как обухом по голове: не сбился ли я с пути?

Прежде чем попробовать ответить на это, коротко обращусь к взгляду самого Шварца на эту проблему в том виде, как она представлена в его работах о Машаду де Ассисе. В недавней статье Шварц пишет, что гениальным ходом Машаду стала сме-

на повествовательной точки зрения, которая, хотя и вызывала в начале недоумение, позволила ему разоблачить худшие стороны бразильского правящего класса:

Вместо рассказчика, встающего на сторону слабого, чьи мольбы никуда не ведут, он изобрел рассказчика, который не просто встает на сторону социальной несправедливости и ее бенефициантов, но и нахально наслаждается своим положением. Это переворачивание может выглядеть одиозным, но оно более двойственно, чем кажется. С помощью этого достигается — с большим мастерством — полное, интимное разоблачение самой точки зрения, будто бы принятой рассказчиком<sup>39</sup>.

«Разоблачение принятой точки зрения», или, возможно, как говорит концовка «Хозяина на периферии капитализма», сведение всего *ars critica* к последнему слову «*подражать*» (*imitate*)<sup>40</sup>. Курсив здесь одновременно обозначает, что Машаду правдоподобно воспроизводит природу бразильской элиты

---

39. Roberto Schwarz, 'A Brazilian Breakthrough', *New Left Review* 11/36, November–December 2005, p. 102.

40. «В противоположность тому, что предлагает думать современная мода на антиреализм, исторический мимесис, должным образом проникнутый критическим чувством, не привел к провинциализму, национализму или отсталости. И если часть нашей интеллигенции воображала, что самые продвинутые и универсальные бразильские писатели старательно обходили стороной систематическую несправедливость, благодаря которой их страна стала частью современного мира, возможно, они делали это из-за слепоты, которая тоже была исторической, была более или менее сродни наглости, которую *имитировал* Машаду». Roberto Schwarz, *A Master on the Periphery of Capitalism*, Durham, NC 2001, 1990, p. 164.

(«подражать» в привычном смысле термина), а также акцентирует («подражать» курсивом, в смысле брехтовского остранения) те черты, которые дают основание для ее беспощадной критики. Форма его романа, таким образом, работает как «структурная редукция» (Антонио Кандидо) или «резюме» (abstract) (Шварц) существующих социальных отношений: синтез, который позволяет интуитивно понять социальное целое и потому — судить его<sup>41</sup>.

Форма как резюме социальных отношений. Вторая глава «Графиков, карт, деревьев», в которой карты выявили «прямую, почти осязаемую связь между социальным конфликтом и литературной формой», работала в аналогичном диапазоне<sup>42</sup>. Но в большей части книги я шел по иному пути, на котором взаимодействие силы и формы создало условия для более абстрактного методологического вопроса о «надлежащем» объекте истории литературы. Кшиштоф Помиан в отрывке из книги «Порядок времени», о которой я еще не знал тогда, объяснил это гораздо лучше меня:

Даже если это демографическая эволюция — отношения к смерти, сексуальности, телу, грамотности, властным отношениям, городам <...> кото-

---

41. Подобное сочетание правдивости, стилизации и критики возникает и в других марксистских интерпретациях высокого буржуазного искусства: Беньямин о Шёнберге; Т. Д. Кларк о Мане. Во всех этих случаях периодизация декаданса Лукача оказывается перевернутой: то, что после июньской резни горизонты у буржуазии сузились, привело к *обострению* реалистического импульса, подпитываемого глубоким презрением к буржуазному существованию и незаметно нашедшего прибежище в новой автономии эстетического поля (которое также допускает «нереалистические» искажения там, где это нужно).

42. GMT, p. 64.

рые изучали современные историки, всегда были сконструированными. Кроме того, это невидимые объекты в том смысле, что никто никогда их не видел и никто никогда *не мог* их увидеть... <...> благодаря сериализации и использованию длительных промежутков времени историки создают объекты, не имеющие эквивалентов в жизненном опыте<sup>43</sup>.

«Объекты, не имеющие эквивалентов в жизненном опыте», — именно из них и состоят «Графики, карты, деревья». График подъема романа в пяти разных странах и поколенческие циклы британской литературы; кольцевые модели деревенских историй (*village stories*), древа улик и несобственно-прямой речи: эти изображения представляют то, что «не видел никто никогда»<sup>44</sup>. Но если никто не может увидеть эти объекты, зачем вообще о них беспокоиться? Для меня ответ заключается в следующем: они сигнализируют об отчетливом разрыве с литературной традицией в том виде, в каком мы ее знаем. В «невидимых объектах» из «Графиков, карт, деревьев» литература не только выглядит иначе, чем мы привыкли, но и больше не «говорит» с историком: она остается совершенно неподвижной — даже инертной — до тех пор, пока ей не будет задан правильный вопрос. Таким образом, эпистемологическая несхожесть субъекта и объекта содержит в себе зерно и потенциал для критики.

Критики? И да и нет. Это верно в той мере, в которой отчуждение от традиции освобождает нас для продвижения новых, непочтительных гипотез.

43. Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris 1984, p. 31.

44. «Бога не видел никто никогда» (Ин. 1: 18). Моретти здесь использует французский перевод стиха: «*personne ne les a jamais vus*». — *Примеч. пер.*

## КОНЕЦ НАЧАЛА

И это неверно, или не совсем верно, поскольку нам только предстоит увидеть, является ли она тем видом критики, которую имел в виду Шварц. Чтобы выяснить это, необходимо распрощаться с прозрачным изяществом методологических абстракций и вернуться к беспорядочной реальности социальной истории. Именно этим я и планирую заняться.

ГЛАВА 8.  
Роман:  
история и теория

В 2007 г. Нэнси Армстронг пригласила меня сделать доклад в Университете Брауна, на конференции, посвященной роману. За несколько лет до этого, когда я занимался редактированием 5 тысяч страниц сборника «Роман» (*Il romanzo*), европейский «реализм», мертвой хваткой вцепившийся в теорию и историю романа, совершенно вывел меня из терпения. Этим объясняется несколько резкое начало статьи с тройным призывом к обновлению за счет прозы, приключений и китайских романов. Спустя пять лет первый личный отчет, по-видимому, готов.

Проза оказалась очень богатым объектом для исследований — как в «Буржуа», где она стала чем-то наподобие скрытого протагониста книги, так и в нескольких коллективных проектах Литературной лаборатории. Что же касается приключений в романах, то здесь я никуда не продвинулся: эта тема продолжает казаться мне важной и интересной, но я не знаю, как ее *осмыслить*. (И не я один: мы приложили все возможные усилия, чтобы найти кого-нибудь, кто бы написал об этом для «Романа», но безуспешно.) Возможно, какая-то внутренняя сложность возникает вследствие стремительности нарративного потока, или же причина в том, что культурную значимость приключений трудно уловить. В любом случае мы все еще находимся примерно там же, где остановился Нэрлих, написавший «Идеологию приключений», 35 лет назад.

Однако главными в статье стали страницы о китайском романе, которые я рассматривал в качестве уни-

кальной возможности убрать из истории европейского романа оттенок неотвратимости: не во имя абстрактного антителеологического принципа, а на основе того конкретного факта, что эта важная традиция пошла по совершенно иному пути развития. Этот вопрос снова поднимается в «Теории сетей, анализе сюжета», где я рассматриваю нарративные сети Диккенса и Цао Сюэциня: это скромная попытка *сравнительной морфологии*, которой сравнительное литературоведение бывало не часто. В действительности, я не знаю ни одного исторического примера, появление которого в западном поле зрения было бы столь же значимым — и столь же многообещающим, — как появление классической китайской литературы. И сравнительное литературоведение только выиграет от кардинального изменения своего объекта, который оставался практически неизменным на протяжении более чем ста лет.

В будущее нацелено дополнительное исследование, которое выросло из страниц, посвященных читательской эволюции и «экстенсивному чтению», побудивших Натали Филлипс (в то время — студентку в Стэнфорде) и меня к тому, чтобы придумать эксперимент для проверки с помощью функциональной МРТ (магнитно-резонансной томографии) существования нейрофизиологических основ для предложенного Энгельсингом различения между «интенсивным» и «экстенсивным» чтением. Нечего и говорить, что МРТ никогда не сообщит нам, произошел ли переход от одного к другому в XVIII в., однако она может подтвердить, что сосредоточенный и расслабленный типы чтения соотносятся с разной активацией определенных участков мозга. Пока я пишу эти строки, Натали Филлипс заканчивает решение технических проблем, с которыми мы столкнулись, и — хотя лежать пристегнутым ремнями внутри узкой металлической трубы среди страшного шума и при этом читать романы, мягко говоря, неудобно — она также начала полу-

чать некоторые исключительно интересные результаты. Для литературоведения это будет редкий пример очень *реального* шага вперед.



СУЩЕСТВУЕТ много способов говорить о теории романа, и мой способ будет основан на трех вопросах: Почему романы пишутся прозой? Почему они так часто оказываются историями о приключениях? И почему подъем романа в XVIII в. случился в Европе, а не в Китае? Пусть эти вопросы и могут показаться слишком разными, они происходят из центральной идеи сборника «Роман»: «сделать литературное поле длиннее, шире и глубже» — сделать его исторически длиннее, географически шире и морфологически глубже нескольких классических примеров западноевропейского «реализма» XIX в., занимавших центральное место в современной теории романа (и в моих собственных работах)<sup>1</sup>. Общим для этих трех вопросов является то, что каждый из них касается процессов, которые играют большую роль в истории романа, но не в его теории. Ниже я рассмотрю это расхождение и предложу несколько возможных альтернатив.

---

1. Эта статья была впервые опубликована в виде доклада на конференции «Теории романа» в Университете Брауна осенью 2007 г. За исключением нескольких мест, доработанных после дискуссии, я оставил текст примерно в том виде, в каком он был, добавив только несколько сносок. Я очень благодарен Нэнси Армстронг, убедившей меня написать эту статью, а также Д. А. Миллеру и Уильяму Уорнеру, с которыми я ее много обсуждал. Предложение из «Романа» взято из краткого предисловия («О „Романе“»), размещенного в обоих томах принстонского издания (см. примеч. 2) на с. х.



## I

Проза. Сегодня она настолько вездесуща в романах, что мы склонны забывать, что все могло бы быть иначе: античные романы, конечно, написаны прозой, однако, например, «Сатирикон» содержит много стихотворных отрывков; в «Повести о Гэндзи» их даже больше (причем они играют ключевую роль, так как сотни стихов танка используются в рассказе для выражения печали и томления); средневековые французские романы достигли вершины в стихотворных строфах Кретьена де Труа; половину старой «Аркадии» составляют эклоги; в классических китайских романах поэзия используется самыми разными способами... Почему же проза одержала столь полную победу и что это значило для романной формы?

Начну с противоположной стороны — со стиха. Стих (*verse*), *versus*: в нем содержится повторяющаяся структура, в нем есть симметрия, а симметрия всегда предполагает неизменность — именно поэтому скульптурные памятники симметричны. Но проза не симметрична, и отсюда немедленно возникает ощущение непостоянства и необратимости: проза, *provorsa*: глядящая вперед (или обращенная лицом вперед, как в случае римской *Dea Provorsa* — богини легких родов). У текста есть направленность, он наклоняется вперед, его смысл «зависит от того, что находится впереди (в конце предложения, в следующем событии сюжета)», если воспользоваться формулировкой Михали Гинсбург и Лорри Нандреа<sup>2</sup>. «Рыцарь защищался *так бесстрашно,*

2. Michal Ginsburg and Lorri Nandrea, 'The Prose of the World', in Franco Moretti, ed., *The Novel*, vol. II, Princeton 2006,

что нападавшие на него не могли его побороть»; «Лучше немного отойти, чтобы они меня не узнали»; «Мне не знаком этот рыцарь, но он так отважен, что я с радостью отдам ему свою любовь». Я без труда нашел эти отрывки на половине страницы прозаического «Ланселота», потому что конструкции, выражающие следствие и цель, в которых значение настолько сильно зависит от того, что находится впереди, что одно предложение буквально перетекает в следующее, эти смотрящие вперед образования встречаются в прозе повсюду и придадут характерное ускорение ее повествовательному ритму. И, конечно же, дело не в том, что стих игнорирует причинно-следственные связи, а проза и есть *не что иное, как* эти связи; для них это всего лишь «линии наименьшего сопротивления», если воспользоваться метафорой Якобсона; дело не в качестве, а в относительной частоте — однако вопросы о стиле *всегда* сводятся к вопросам об относительной частоте, и причинно-следственные связи являются хорошей отправной точкой для стилистики прозы.

Но есть и другая возможная отправная точка, которая приводит не к нарративности, а к *сложности*. К ней подталкивают исследования о разрифмовывании (*dérimage*) — переводе стихотворных рыцарских романов XIII в. в прозу, что было одним из важных моментов выбора, так сказать, между стихом и прозой, в процессе которого, в процессе этого перехода от одного к другому, регулярно происходила одна вещь: возрастало количество придаточ-

---

р. 245. В связи с этой темой я много почерпнул также из работы: Kristin Hanson and Paul Kiparsky, 'The Nature of Verse and its Consequences for the Mixed Form', in Joseph Harris and Karl Reichl, eds, *Prosimetrum: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge 1997.

ных предложений<sup>3</sup>. И это понятно. Стихотворная строка может, до известной степени, существовать отдельно, что способствует простым предложениям; проза континуальна, она в большей степени является конструкцией. Я думаю, это не случайно, что миф о «вдохновении» так редко используется в случае прозы: вдохновение слишком мимолетно, чтобы служить ей объяснением, слишком напоминает дар; а проза — это не дар; это труд: «продуктивность духа» — так об этом говорил Лукач в «Теории романа», и это правильное выражение. Придаточные конструкции не только трудоемки — поскольку требуют предвидения, памяти, выбора средств, соответствующих целям, но они также по-настоящему продуктивны: результат оказывается больше суммы частей, потому что подчинение устанавливает иерархию среди предложений; значение становится артикулированным, появляются аспекты, не существовавшие ранее... Вот как появляется сложность.

Ускорение нарративности; создание сложности. Оба этих аспекта реальны — и оба противоречат друг другу. В чем значение прозы для романа?.. Она позволила ему действовать в двух совершенно разных плоскостях — массовой и высокой, делая его чрезвычайно успешной и легко адаптирующейся формой. Но вместе с тем сделала его крайне *поляризованной* формой. Ранее я сказал, что теория романа должна обладать большей морфологической глубиной, однако глубина — это преуменьшение: мы наблюдаем стилистические крайности, которые на протяжении 2 тысяч лет не только все дальше отходят друг от друга, но и обращаются *против* друг друга: на фоне сложного стиля с его гипотетическими, уступитель-

---

3. Например, см.: Wlad Godzich and Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*, Minneapolis 1987, pp. 34ff.

ными и условными предложениями устремленный вперед нарратив выглядит слишком бесхитростным и вульгарным; а массовые формы, в свою очередь, искажают сложность повсюду, где только находят ее, — в слове, предложении, абзаце, диалоге, везде.

Форма, разрывающаяся между нарративностью и сложностью: причем в истории преобладает нарративность, а в теоретизировании — сложность. Да, я понимаю, почему некоторые с большей охотой будут изучать структуру предложений в «Послах» Генри Джеймса, чем в «Удалом Даймонде Дике», написанном в те же годы. Проблема заключается не в оценочном суждении, а в том, что, когда оценочное суждение становится основой понятий, оно не просто определяет, что ценно, а что нет, но также что *действительно*, а что нет, и в этом случае в число недействительного попадает, во-первых, большая часть романного поля и, во-вторых, сама форма этого поля: потому что поляризация исчезает, если смотреть лишь на одну из крайностей, но она не должна исчезать, поскольку является знаком того, что роман принимает участие в социальном неравенстве, дублируя его в качестве культурного неравенства. Теория романа должна принимать это во внимание. Но сначала ей нужна новая отправная точка. «Веблен объясняет культуру через понятие китча, а не наоборот», — неодобрительно замечает Адорно в «Призмах»<sup>4</sup>: тем не менее это очень заманчивая идея. Сделать стиль бульварных романов основным объектом исследования и объяснять Джеймса в качестве маловероятного побочного продукта: вот путь для теории прозы — потому что таков был путь *истории*. А не наоборот.

---

4. Theodor Adorno, 'Veblen's Attack on Culture', in *Prisms*, Cambridge, MA 1990, p. 79.

Посмотреть на стиль прозы снизу... Сегодня это нетрудно представить с помощью цифровых баз данных: через несколько лет мы сможем совершать поиск практически по всем когда-либо напечатанным романам и выявлять закономерности в миллиардах предложений. Лично я в восторге от этой встречи формального подхода и квантификации. Приведу пример: все литературоведы анализируют стилистические структуры — несобственно-прямую речь, поток сознания, избыточный мелодраматизм и прочее. Однако удивительно, как мало мы, по сути, знаем о происхождении этих форм. Когда они на своих местах, мы знаем их назначение; однако как они вообще там оказались? Каким образом «спутанные мысли» (Мишель Вовель), являющиеся основой почти всего, что происходит в культуре, — как этот беспорядок кристаллизуется в элегантной форме несобственно-прямой речи? Конкретно: через какие этапы прошел этот процесс? Никто не знает. Тщательно просеивая тысячи вариантов и модификаций, квантитативная стилистика цифрового архива может найти ответы. Без сомнения, это будет сложно, потому что невозможно исследовать большой архив таким же образом, каким мы исследуем единичный текст: тексты созданы, чтобы «разговаривать» с нами, и если мы умеем слушать, то они обязательно что-нибудь да расскажут; но архивы — это не адресованные нам сообщения, и они не значат абсолютно ничего до тех пор, пока мы не зададим правильный вопрос. И проблема в том, что мы, литературоведы, не умеем этого делать: мы обучены слушать, а не задавать вопросы, вопрошание же *противоположно* слушанию: оно ставит литературоведение с ног на голову, превращая его в эксперимент типа «вопросов, заданных природе» — как часто описывают экспериментирование,

а я здесь представляю себе именно это — вопросы, заданные культуре. Сложно, но слишком интересно, чтобы не попробовать.

## II

Все это — задача на будущее. Мое следующее рассуждение касается прошлого. Романы — длинные, или, точнее, их длина сильно варьируется — от 20 тысяч слов в «Дафнисе и Хлое» до 40 тысяч у Кретьена де Труа, 100 тысяч у Остен, 400 тысяч в «Дон Кихоте» и более чем 800 тысяч в «Записках о камне» (The Story of the Stone) — и когда-нибудь можно будет с интересом проанализировать последствия такого разнообразия, однако пока что согласимся с той простой мыслью, что они длинные. Вопрос в том, как они стали такими? И конечно же, есть несколько вариантов ответа, но если бы мне пришлось остановиться на одном механизме, я бы сказал: приключения<sup>5</sup>. Приключения расширяют романы, де-

---

5. Если бы мне пришлось остановиться на одном механизме...

А если бы я мог выбрать два — приключения... и любовь. Один механизм для того, чтобы расширять историю, а другой — чтобы сдерживать ее поток: союз, с особенной очевидностью проявляющийся в античных романах, в которых любовь является единственным источником постоянства в мире, где все остальное разбросано волей судьбы и потому символизирует *социальную связь как таковую*: свободный союз, за которым, в отличие от приключений, деспотически создающихся богиней случая Тюхе, проглядывает более крупный организм. Однако этот баланс между любовью и приключениями разрушается в рыцарских романах, потому что странствующие рыцари начинают целенаправленно *искать* приключений (Поиск), и возникают новые формы социального контакта (Двор, Круглый стол, Грааль). В этой новой ситуации любовь

лая их открытыми миру: приходит призыв о помощи, и рыцарь отправляется в путь. Как правило, не задавая вопросов; для приключенческих произведений характерно, что неизведанное в них — не угроза, а возможность или, точнее, что в них нет никакого разделения угроз и возможностей. «Тот, кто оставляет полный опасностей путь ради безопасности, — говорит Галессин, один из рыцарей Круглого стола, — не рыцарь, а торговец»: это правда, капитал не любит опасности ради опасности, в отличие от рыцаря, который обязан это делать: он не может накапливать славу, он должен постоянно обновлять ее и поэтому нуждается в безостановочной машине приключений...

...Безостановочной, особенно если поблизости граница: мост, путь в лес, или в горы, в море. Приключения делают романы длинными, потому что они делают их широкими; это великие исследователи художественного мира: поля сражений, океаны, замки, степи, острова, трущобы, джунгли, галактики... Практически все значительные популярные хронотопы возникали тогда, когда приключенческий сюжет перемещался в новое пространство и активировал его нарративный потенциал. Как проза умножает стили, так приклю-

---

оказывается функционально подчинена приключениям, и незамедлительно появляющаяся тема адюльтера — признак ее неизменной славы, равно как ее новой проблематичной роли. Это перераспределение повествовательных обязанностей, от которого любовь так никогда полностью и не оправилась, является причиной, по которой я решил сосредоточить внимание исключительно на приключениях; кроме того, значение любви было давно осознано теорией романа (особенно в англоязычной традиции), и мне хотелось переключить внимание на исторически более распространенное явление.

чения умножают истории: и устремленная вперед проза идеально подходит для приключений — синтаксис и сюжет движутся в унисон. Я не уверен, что в семействе форм, именуемом романом, существует основная ветвь, но если и есть такая ветвь, то вот она: мы можем написать историю романа без модернизма или даже без реализма<sup>6</sup>; но без приключений в прозе — нет.

При этом в романном поле наблюдается глубокая поляризация между приключениями и повседневностью; опять же, теоретики романа проявили очень мало интереса (за исключением Бахтина, а теперь Павела) к массовой стороне этого поля. Но я не стану повторяться на сей счет, а вместо этого хочу привлечь внимание к странной *ограниченности*, которая, по-видимому, характерна для приключений, несмотря на всю их пластичность. По сути, это социальная ограниченность. Сама эта идея была «придумана мелким дворянством, не имеющим ни гроша», для которого «„приключение“ было способом выжить — и, возможно, найти богатую жену», — пишет Эрех Кёлер, выдающийся социолог, изучавший это явление<sup>7</sup>. Если рыцари нуждались в приключениях, для других социальных классов смысл этого понятия оставался туманным. Калогренант в начале «Ивэйна» говорит крестьянину:

---

6. Надеюсь, модернизм (то есть совокупность центробежных экспериментов — Стайн, Кафка, Джойс, Пильняк, де Кирико, Платонов... — проведенных незадолго до и после Первой мировой войны) будет играть более значимую роль в теории романа, чем реализм, потому что пучок несовместимых крайностей должен сообщить нам что-то исключительно интересное о том, на что способна — и не способна — форма. Тем не менее пока что этого не произошло.

7. Erich Köhler, 'Il sistema sociologico del romanzo francese medioevale', *Medioevo Romanzo* 3 (1976), pp. 321-344.



«Я рыцарь, — говорю мужлану, —  
Искать весь век я не устану  
Того, чего найти нельзя.  
Вот какова моя стезя».  
«Ответь без лишних поучений,  
Чего ты хочешь?» — «Приключений!  
Я показать хочу в бою Отвагу бранную свою.  
Прошу, молю, скажи мне честно,  
Не скрой, когда тебе известно,  
Где приключение найти?»  
«Нет, я не ведаю пути  
В страну, где приключенья эти.  
С тех пор, как я живу на свете,  
Я не слыхал подобных слов»<sup>8</sup>.

Удивительный ответ; всего несколькими годами ранее в *chanson de geste* суть рыцарского поведения была понятна каждому, а теперь уже нет. Рыцарская этика стала «абсолютной <...> в смысле идеального совершенства и бесцельности для практически-земных отношений», — пишет Ауэрбах в «Мимесисе»: она «перестала выполнять политическую функцию, она уже не служит практической действительности». И тем не менее, продолжает он, эта нереалистичная этика «претендовала на реальную значимость в реальном земном мире» западной культуры, сохраняя ее на протяжении последующих столетий<sup>9</sup>. Как такое возможно?

---

8. Lines 356–367; Кретьен де Труа, «Ивэйн, или Рыцарь со львом» / пер. В. Микушевича в: *Средневековый роман и повесть*. М.: Художественная литература, 1974, с. 38–39.

9. Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton 2003, pp. 134, 136; Эрих Ауэрбах, *Мимесис*. М.: Прогресс, 1976, с. 146, 148. Также об этом см.: Erich Köhler, 'Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois', in *Chanson de geste und hufischer Roman*, Heidelberg 1963, *passim*.

С точки зрения Кёлера, причина заключалась в том, что приключения стали «стилизированными и морализаторскими» в более широком смысле «христианского искупления воина», который был создан крестовыми походами и сублимирован в Граале<sup>10</sup>. И по-видимому, это так и есть, что, в свою очередь, создает проблему: как так вышло, что эти грубые феодальные представления о приключениях не просто сохранились в буржуазную эпоху, но также породили большинство ее массовых жанров?

### III

Прежде чем я попытаюсь ответить — несколько мыслей, касающихся третьего вопроса, о сравнении Европы и Китая. До середины, а то и до конца XIX в. восточноазиатские и западноевропейские романы развивались независимо друг от друга; и это замечательно, потому что напоминает эксперимент, проведенный для нас историей: одна форма в двух... лабораториях — идеальный случай для сравнительной морфологии, поскольку позволяет увидеть в формальных признаках не данность, как мы привыкли, а совокупность *выборов*: выборов, которые в результате приводят к альтернативным структурам. Начнем, например, с того, как часто протагонистами китайских романов выступают не индивиды, а *группы*: семья в «Цзинь пин мэй», «Записках о камне» («Сне в красном тереме», как он потом назывался), преступники в «Речных заводях», литераторы в «Неофициальной истории конфуцианцев». Под-

---

10. Köhler, 'Il sistema sociologico', p. 326.

сказка находится уже в самих названиях — европейские заголовки не могут обойтись без собственных имен, а в китайских нет ни одного; и это не какие-то случайные романы, это четыре из шести «великих шедевров» китайского канона, их названия (и их персонажи) важны.

Итак, группы. Большие; окруженные еще большими системами персонажей: китайские литературоведы выявили более чем 600 персонажей в «Неофициальной истории конфуцианцев», 800 — в «Речных заводах» и «Цзинь пин мэй», 975 — в «Записках о камне». И поскольку, как правило, это *не просто* размер (история с тысячей персонажей — это не история с 50 персонажами, но только в 20 раз больше, это другая история), в результате получается структура, которая существенно отличается от тех, что используются в Европе. Можно было бы предположить, что такое большое количество переменных сделает структуру менее предсказуемой, однако чаще происходит обратное: многочисленные попытки *увеличить* предсказуемость и сделать систему повествования сбалансированной. Приведу пример из «Записок о камне»: после шести или семи сотен страниц двое молодых любовников, Баюй и Дайюй, в очередной раз ссорятся; Дайюй уходит, а Баюй, оставшийся один, впадает во что-то наподобие транса; приходит его служанка Сижэнь, однако он ее не замечает и в этом полусне впервые выражает свою любовь к Дайюй; потом он «просыпается», видит Сижэнь, смущается, убегает. И тут можно представить всевозможные пути развития событий: Сижэнь на протяжении некоторого времени спала с Байюем, а поэтому может почувствовать обиду; или же она может помочь Дайюй, передав ей слова Байюя; или же она может предать Дайюй, приняв сторону другой девушки,

влюбленной в Байюя... Существует много способов использовать этот эпизод в повествовании (в конце концов, мы ждали этого признания в любви на протяжении 100 страниц); но вместо этого Сижэнь сразу же думает, «как поступить, чтобы помешать скандалу развиться из этих слов». *Помешать* развитию — вот в чем суть. Сведение нарративности к минимуму. «Записки о камне» часто называют китайскими «Будденброками», и оба эти текста действительно являются историями об упадке великой семьи, однако в «Будденброках» рассказано о 50 годах на 500 страницах, а в «Записках» — о 10 годах на *1 тысяче* страниц; и дело не только в ритме (хотя, конечно, это тоже важно), а в соотношении синхронии и диахронии. Для «Записок» характерна «горизонтальная» доминанта, при которой действительно важно не то, что находится «после» некоторого события, как в «устремленной вперед» европейской прозе, а то, что расположено «по сторонам»: все вибрации, растекающиеся по необъятной поверхности нарративной системы, — и все *контр*вибрации, пытающиеся ее сбалансировать. Выше я указывал на то, что разрушение симметрии дало европейской прозе возможность усилить необратимость; она, конечно, присутствует и в китайских романах, однако они часто пытаются *сдерживать* ее, и поэтому симметрия восстанавливает свои позиции: главам предшествуют двустишия, четко разделяющие их на две половины; многие важные пассажи выражены в форме, обозначенной удачным выражением «параллельная проза» («Каждый вечер посвящен поискам удовольствия; Каждое утро — возможность для флирта»); композиция состоит из блоков по 10, 20 и даже 50 глав, зеркально отражающих друг друга на протяжении сотен страниц... Это и в самом деле альтернативная традиция.

Альтернативная, но сопоставимая: вплоть до XVIII в. китайские романы, возможно, были более пространственными и более качественными, чем романы любой из европейских стран, за исключением разве что Франции. «У китайцев тысячи <...> романов, и они были у них уже в ту пору, когда наши предки жили в лесах»<sup>11</sup>, — говорил Гете Эккерману в 1827 г., в день, когда он придумал понятие *Weltliteratur* (пока читал китайский роман). Только цифры неправильные: в 1827 г. тысячами романов была наполнена Франция, или Британия, или даже Германия — но не Китай. Почему?

#### IV

Рассуждая о судьбах ключевых регионов XVIII в., — пишет Кеннет Померанц в «Великом расхождении»,

мы должны делать наши сравнения <...> по-настоящему обоюдными <...> то есть искать недостатки, случайности и преграды, вследствие которых Англия пошла по другому пути, чем тот, который сделал бы ее похожей на дельту Янцзы или Гуджарат, а не только, как обычно, находить препятствия, из-за которых неевропейские регионы не смогли воспроизвести европейский путь, имплицитно воспринимаемый в качестве нормы <...> смотреть на обе стороны сопоставления как на «отклонения» от ожиданий противоположной стороны, вместо того чтобы, как всегда, делать одну из сторон образцом<sup>12</sup>.

11. Иоганн Эккерман, *Разговоры с Гете в последние годы его жизни* / пер. с нем. Н. Ман. М.: Худ. литература, 1981, с. 218.

12. Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence: China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, Princeton 2000, pp. 7–8.

Подъем романа в Европе как отклонение от китайского пути: как только начинаешь думать таким образом, сразу же бросается в глаза, что в Китае к роману относились намного *серьезнее*, чем в Европе. Несмотря на многочисленные нападки конфуцианских литераторов, к началу XVII в. в китайской культуре уже существовал романский канон; Европа даже не помышляла об этом. У нее был канон эпоса или трагедии, или лирики; но не романа. И канон — это лишь верхушка айсберга: в Китае огромные интеллектуальные усилия вкладывались в редактирование, проверку, продолжение и особенно *комментирование* романов. Это уже были очень длинные книги: «Троецарствие» — 600 тысяч слов, вместе с междустрочным комментарием — почти миллион, однако он настолько повышал «удовольствие <...> от чтения романа», — пишет Дэвид Ролстон, «что издания без комментария <...> вышли из употребления»<sup>13</sup>.

«Роман менее других жанров <...> нуждается в комментарии», — пишет Уотт в «Подъеме романа»<sup>14</sup>, и относительно Европы он прав. Но китайские романы в нем нуждались, потому что рассматривались в качестве искусства. Начиная, по крайней мере, с «Цзинь пин мэй», то есть примерно с 1600 г., «китайские романы прошли через <...> длительную эстетическую трансформацию, — пишет Мин Дун Гу, — осознанно подражали и конкурировали с господствующими литературными жанрами <...> поэтизировались»<sup>15</sup>. Мы долж-

13. David L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing Between the Lines*, Stanford 1997, p. 4.

14. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley 1957, p. 30.

15. Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*, New York 2006, p. 71.

ны искать недостатки, уводившие европейские роман с китайского пути... и вот один из них: эстетическая трансформация случилась с европейским романом в конце XIX в., с запозданием почти в 300 лет<sup>16</sup>.

Почему?

## V

По мнению Померанца, одной из причин великого расхождения стало то, что в Европе XVIII в. «колесо моды крутилось быстрее»<sup>17</sup>, способствуя потреблению и экономике в целом, тогда как в Китае после

---

16. Расхождение двух моделей хорошо видно на примере роли, которую сыграли «Дон Кихот» и «Цзинь пин мэй» — два романа, написанных в одно время и часто сравниваемых друг с другом (чаще синологами, чем испанистами, нужно заметить) — каждый в своей традиции: на протяжении по крайней мере двух столетий влияние «Цзинь пин мэй» на теорию и практику романа в Китае был несравнимо больше влияния «Дон Кихота» в Европе. Похожим образом пути разошлись в конце XVIII в., если можно было бы сравнить наиболее выдающийся образец эстетического поворота в Китае («Записки о камне») с необычайно одаренным поколением германских поэтов-романистов (Гете, Гельдерлин, Новалис, Шлегель, фон Арним, Brentano) — не будь они полностью проигнорированы европейскими читателями (за исключением Гете, конечно; но даже Гете воздержался от публикации первого, «поэтического», варианта «Мейстера», будто бы чувствуя, что время для книги было неподходящее). Кстати, сам факт того, что «Цзинь пин мэй» мог быть провозглашен шедевром и изменить китайский роман, является еще одним удивительным примером различия двух традиций: невозможно представить себе, что европейская культура могла создать — и оценить! — столь откровенно эротический текст.

17. Pomeranz, *The Great Divergence*, p. 161.

укрепления династии Цин потребление, этот «двигатель изменений», было приостановлено на более чем сто лет и поэтому не привело к «потребительской революции», описанной Маккендриком, Бруером и Пламбом. Революция — это громкое слово, и многие ставили под сомнение объем потребления до середины XIX в.; тем не менее никто не сомневается, что «ненужные вещи» — если воспользоваться китайским выражением — в XVIII в. стали более многочисленными, начиная с отделки интерьера и заканчивая зеркалами, часами, фарфором, столовым серебром, драгоценностями, а также концертами, поездками и книгами. «При обсуждении досуга, — пишет Пламб, — было бы неправильно не поставить на передний план культурные интересы»<sup>18</sup>. Итак, как же сказало «рождение общества потребления» на европейском романе?

В первую очередь, это был огромный количественный скачок. В промежутке между первым и последним десятилетиями века число изданных произведений во Франции увеличилось в 7 раз (при том, что в 1790-е французам было чем заняться и помимо написания романов); в Британии — в 14 раз; а на землях Германии — примерно в 30 раз. Кроме того, к концу XVIII в. тиражи стали несколько больше, особенно в случае репринтов; многие романы, не внесенные в стандартные библиографии, публиковались в журналах (и некоторые из них имели очень большую аудиторию); укрепление семейных связей способствовало чтению дома вслух (подготавливая почву для появления профессии Томаса

---

18. J. H. Plumb, 'The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England', in Neil McKendrick, John Brewer, J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington 1982, pp. 265–266.



Баудлера [Thomas Bowdler]<sup>19</sup>); наконец, что важнее всего, распространение библиотек с выдачей книг на дом сделало оборот романов намного более эффективным и в конечном счете привело писателей и издателей к трехтомному роману, который можно было выдавать сразу трем читателям библиотеки. Эффект этих разрозненных факторов трудно подсчитать, однако если все они сообща увеличили оборот романов в 2–3 раза (по скромным подсчетам), то присутствие романов в Западной Европе должно было возрасти в 30–60 раз на протяжении XVIII в. По мнению Маккендрика, тот факт, что потребление чая за сто лет выросло в 15 раз, является историей успеха потребительской революции. Потребление романов выросло больше потребления чая.

Почему? Обычный ответ: потому что увеличилось количество читателей. Однако нынешний консенсус (ненадежный, как и все, что касается грамотности, однако остающийся неизменным последние несколько десятилетий) состоит в том, что между 1700 и 1800 г. количество читателей удвоилось; во Франции — немного меньше, в Англии — немного больше, но это потолок. Их количество удвоилось, оно не увеличилось в 50 раз. Однако они читали *иначе*. «Экстенсивное» чтение — так его назвал Рольф Энгельсинг: люди читали намного больше, чем прежде, жадно, временами страстно, но в то же время поверхностно, быстро, иногда допуская ошибки; это отличалось от «интенсивного» чтения и перечитывания одних и тех же немногих книг —

---

19. Английский врач, известный как составитель «Шекспира для семейного чтения» (1807) — издания отредактированных сочинений Шекспира, в котором были опущены «непристойные» места. — *Примеч. пер.*

как правило, религиозных, — которое было принято раньше<sup>20</sup>. Утверждение Энгельсинга много критиковали, но если романы множатся существенно быстрее, чем читатели, а читатели ведут себя так, как знаменитый Джон Латимер из Уорика, который с середины января до середины февраля 1771 г. брал из библиотеки по книге в день<sup>21</sup>, то трудно себе представить, как весь этот процесс мог развиваться без значительного роста... того, что можно назвать отсутствием концентрации (distraction).

Назовем это так, потому что экстенсивное чтение очень похоже на раннюю версию «восприятия, не требующего концентрации», описанного в конце «Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости», хотя Энгельсинг ни разу не упоминает Бенямина. Отсутствие концентрации в этом эссе это *Zerstreuung* — одновременно «рассеянность» и «развлечение»: прекрасная смесь для чтения романов — и Бенямин считает, что это отношение, которое возникает в «переломные исторические эпохи», когда «задачи», встающие перед «человеческим восприятием», настолько огромны, что «не могут быть решены» с помощью концентрации внимания<sup>22</sup>: и отсутствие концентрации возникает в качестве наилучшего способа справиться с этой

---

20. Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*, Stuttgart 1974, esp. pp. 182ff.

21. Jan Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*, Oxford 2006, p. 113.

22. Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility', 1935, in *Selected Writings* 111: 1935–1938, Cambridge, MA 2002, p. 119; Бенямин В., *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* // Бенямин В., *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*. М.: РГГУ, 2012, с. 227. Отрывок практически без изменений вошел в третий вариант эссе — 1939 г.

новой ситуацией — успевать за «быстро вращающимися колесами моды», так радикально расширившими рынок романов<sup>23</sup>.

23. Надеюсь, понятно, что я обращаю внимание на потребление, моду и отсутствие концентрации не для того, чтобы умалить роль капитализма в истории литературы, а чтобы выделить именно те его аспекты, которые сыграли непосредственную роль в подъеме романа. Не подлежит сомнению, что экспансия капитализма сама по себе создала важные предварительные условия: больше обрцованного населения; больше располагаемого дохода и свободного времени (у некоторых). Но поскольку на протяжении XVIII в. количество новых наименований романов возрастало в 4 раза быстрее, чем количество печатной продукции вообще (даже принимая во внимание огромное число памфлетов в конце века; см.: James Raven, *The Business of Books: Booksellers and the English Book Trade 1450–1850*, New Haven, СТ 2007, р. 8), необходимо объяснить эту разницу в темпах роста: и необычное разрастание потребительской ментальности, воплощенной в отсутствии концентрации и моде (которые, кажется, имели заметно меньше влияния на драму, поэзию и большинство других типов культурной продукции), представляется наилучшим объяснением, которое нам пока что удалось найти. Важная роль, которую сыграло потребление в истории романа, в свою очередь, объясняется тем, что начали исчезать опасения насчет чтения ради удовольствия, в соответствии с идеей Констанана о свободе людей нового времени как «радости, вызываемой безопасностью и личным удовольствием» (Benjamin Constant, *Political Writings*, Cambridge 2007, р. 317). Кстати сказать, удовольствие — это еще одно слепое пятно в теории романа: хотя нам более или менее «известно», что роман с самого начала был формой «легкого чтения» (Thomas Hägg, 'Orality, Literacy, and the "Readership" of the Early Greek Novel', in R. Eriksen, ed., *Contexts of Pre-Novel Narrative*, Berlin/New York 1994, р. 51), мы до сих пор в наших работах не делаем различия между чтением ради удовольствия и чтением «для серьезных целей — религиозных, экономических или социальных» (J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction*, New York/London 1990, р. 84: один из немногих приме-

Что означало возникновение общества потребления для европейского романа? Больше романов и меньше внимания. Не романов Генри Джеймса, а бульварных романов, задающих тон для нового типа чтения. Ян Фергюс, знающий о публичных библиотеках больше, чем кто-либо другой, называет это «бессистемным» чтением: когда берется для чтения второй том «Путешествий Гулливера» вместо первого, или четвертый том пятитомного «Знатного простака» [*The Fool of Quality*]. При этом Фергюс говорит о «поступках читателей, их выборе»<sup>24</sup>, однако, честно говоря, выбор здесь заключается в отказе от последовательности, чтобы иметь постоянный доступ к тому, что предлагает рынок. Оставить телевизор включенным на весь день, поглядывая на него время от времени, — это не поступок.

## VI

Почему в XVIII в. не было подъема китайского романа и не было эстетической трансформации в Европе? Ответы на эти вопросы являются отражением друг друга: серьезный подход к роману как эстетическому объекту замедлил потребление, тогда как ускорившийся рынок романов мешал сосредоточиться на эстетике. «Читая первую главу, хороший читатель уже заглядывает в последнюю, — утверждает ком-

---

ров интересного подхода к этой проблеме). Это еще один случай, когда исторические исследования продвинулись намного дальше, чем теоретизирование: например, резкий рост античных романов был бы невозможен без поворота в сторону популярных, несложных, а иногда даже вульгарных форм письма.

24. Fergus, *Provincial Readers*, pp. 108–116, 117.

ментарий к «Цзинь пин мэй» (в котором 2 тысячи страниц), — читая последнюю главу, он вспоминает первую»<sup>25</sup>. Именно так выглядит интенсивное чтение: единственное настоящее чтение — это *перечитывание*, или даже «серия перечитываний», как, похоже, предполагают некоторые комментаторы. «Если ты не пускаешь в ход перо, то это нельзя назвать чтением», — как однажды сказал Мао. *Изучение*, а не потребление по одному тому в день. В Европе лишь модернизм заставил людей изучать романы. Если бы они читали с пером и с комментариями в XVIII в., подъем европейского романа не состоялся бы.

## VII

Как правило, великие теории романа были теориями о Новом времени (*modernity*), и то, что я настаиваю на рынке, — это крайний пример такого подхода. Однако он связан с проблемой, с которой я столкнулся, работая над другим исследовательским проектом, посвященным фигуре буржуа. В процессе этой работы меня часто удивляло, насколько *ограниченным* на самом деле оказалось распространение буржуазных ценностей. Капитализм распространился повсюду, это бесспорно, однако ценности, которые — согласно Марксу, Веберу, Зиммелю, Зомбарту, Фрейду, Шумпетеру, Хиршману... — ему больше всего соответствуют, не получили такого же распространения, и это заставило меня взглянуть на роман по-новому: уже не как на «естественную» форму буржуазного времени, а как на то, благодаря чему *добуржуазное* воображение продолжает пронизывать

---

25. Rolston, *Traditional Chinese Fiction*, p. 126.

капиталистический мир. Отсюда и приключения. Являющиеся противоположностью духу капиталистического мира, согласно «Протестантской этике»; пощечиной реализму, как четко подметил Ауэрбах в «Мимесисе». Что делают приключения в современном мире? Маргарет Коэн, от которой я многое узнал на эту тему, считает их метафорой экспансии: капитализм в наступлении, всемирный капитализм, пересекающий океаны. Думаю, она права, и добавлю только, что приключения так успешно функционируют в этом контексте потому, что они хорошо подходят для изображения *войны*. Приключения, превносящие физическую силу, которую они морально оправдывают как средство спасения слабых от всевозможных злодеяний, — это идеальная смесь силы и права, дополняющая капиталистическую экспансию. Именно поэтому христианский рыцарь Кёлера не только сохранился в нашей культуре — в романах, фильмах, компьютерных играх, — не только выжил, но и заслонил собой любую другую фигуру буржуа. Шумпетер написал об этом резко и ясно: «Буржуазный класс <...> нуждается в господине»<sup>26</sup>.

Он нуждается в господине, который помог бы править. Сталкиваясь с многочисленными искажениями основных буржуазных ценностей, я каждый раз поначалу удивлялся тому, какую потерю классовой идентичности это влекло за собой; и это действительно так, но с другой стороны, это совершенно неважно, поскольку гегемонии не нужна неизменность — ей нужны гибкость, маскировка, сговор между старым и новым. В этом свете роман возвращает себе центральное место для нашего понимания Нового времени: не вопреки, а *благодаря* своим сред-

---

26. Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York 1975 (1942), p. 138.

## РОМАН: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ

невековым чертам, являющимся не архаическими пережитками, а вполне функциональным выражением идеологических потребностей. Расшифровка геологических слоев консенсуса в капиталистическом мире — вот важная задача для истории и теории романа.

## ГЛАВА 9.

# Корпорация стиля: размышления о 7 тысячах заглавий (британские романы 1740–1850)

Как историк литературы приходит к статье о 7 тысячах заглавий?<sup>1</sup> Во вступлении к «Литературной бойне» я использовал метафору снежного кома — именно так это ощущалось в течение этих 20 лет. Сначала я не подозревал, что приду к количественным исследованиям, меня интересовала только эволюция — великая теория изменения формы во времени. Однако, когда я изучал эволюцию, теория видообразования Эрнста Майра указала мне на роль географии в производстве новых форм, и я обратился к картографии, чтобы делать литературные карты. Но для карт требуются однородные данные, поэтому я начал извлекать небольшие последовательности из романов (начала и концовки из Остен, бальзаковские молодые люди в Париже), а позже делать диаграммы библиотечных фондов и потоков перевода. Эволюция, география, карты, последовательности, диаграммы... Один шаг вел к другому; один шаг требовал другого. Однажды я осознал, что исследование морфологической эволюции перешло в анализ количественных данных.

---

1. Эта статья стала значительно лучше благодаря дискуссиям с Сэмом Боулом, Дэвидом Брюэром, Бобом Фолкенфликом, Мэтью Джокерсом, Дэвидом Кракауером и Михаэлем Сильверштайном (Sam Bowles, David Brewer, Bob Folkenflik, Matthew Jockers, David Krakauer, Michael Silverstein): я благодарен всем им. Дальнейшее, более абстрактное исследование (в соавторстве с Мэтью Джокерсом и Дэвидом Кракауером) скоро должно расширить и переработать представленные здесь доказательства.



Была и проблема. Более «литературные» данные (Остен, Бальзак и т. д.) показывали интересные формальные закономерности, но у них была слабая количественная основа; данные по истории книги были более надежными, но дальше отстояли от формального анализа. Я мог найти форму и мог найти данные, но, как казалось, — не оба элемента вместе. Затем в «Корпорации стиля» две стороны наконец сошлись в полноценном примере «формализма без пристального чтения», который я упоминал в «Бойне» — или в «квантитативном формализме» из первого памфлета Литературной лаборатории. Однако, поскольку подсчеты возможны только в том случае, если базовые величины достаточно хорошо определены — и поскольку величины языка определены намного лучше, чем величины сюжета (plot), — именно *форма* в данном случае разделилась на две части, сфокусировав формализм «Корпорации стиля» исключительно на анализе языка, практически вне связи с сюжетом. Кажется, это очередной случай аналитической односторонности, упомянутой мной во вступлении к «Началу конца», — она возникнет вновь в последней статье сборника, которая отчетливо грешит обратным: сюжет «Гамлета» анализируется так, будто все персонажи Шекспира за всю пьесу не вымолвили ни слова. Видимо, я люблю накладывать «шоры», как писал Вебер в своих лекциях о «науке как профессии». Вероятно, здесь сказывается *longue durée* [большая длительность] моей марксистской закалки — дело рук Делла Волпе и Коллетти, чья жесткая антидиалектическая позиция призывает меня посвятить всего себя анализу, а не синтезу. И, как я уже говорил, мне это нравится.

И последнее: во время работы над «Корпорацией стиля» стала очевидной огромная разница между архивом Великого Непрочитанного и миром канонов. Когда тыходишь в архив, то привычные координаты пропадают — видна только масса гибридов и странностей, в отношении которых категории литературной таксономии бесполезны. Потеряться во все-

ленной, о существовании которой даже не подозревал, — это прекрасно, однако из этой вальпургиевой ночи разрозненных голосов сложно извлечь рациональную картину. Что еще хуже, существует и обратная проблема: при работе с большими количествами *среднее* становится неизбежным — а среднее означает потерю в различиях, скорости, интересе... Слишком много полифонии и слишком много монотонности — это Сцилла и Харибда цифровых гуманитарных наук. Когда мы установим вразумительные отношения между ними, возникнет новый литературный ландшафт.



**Б**РИТАНСКИЙ роман 1740–1850 гг. Находящийся на периферии, часто презираемый в начале, к концу этого периода роман перемещается намного ближе к ядру национальной культуры. Поэтому это важный век в истории данной литературной формы. Однако на самом деле исторические границы этого исследования были большей частью продиктованы внешней причиной: по сравнению с предшествующими и последующими периодами, для 1740–1840-х гг. существуют очень хорошие библиографии. Это внушительный список названий; через несколько лет у нас будет цифровой архив с полными текстами (практически) всех когда-либо опубликованных романов, но сегодня названия являются лучшим способом выйти за пределы одного процента, составляющего канон, и взглянуть на литературное поле как на единое целое. Кроме того, названия являются не просто хорошим исследовательским инструментом, они важны и сами по себе. Первым словом Вальтера Скотта-романиста было «заглавие» («Заглавие этого произведения было выбрано не без серьезного и основательного обдумывания...»). Они важны

также потому, что, по словам Клода Душе, являются «закодированными сообщениями — в рыночной ситуации»<sup>2</sup>. Код на рынке, наполовину знак, наполовину реклама, название становится тем местом, где встречаются роман как язык и роман как продукт потребления; эта встреча может многое разъяснить. Ниже я сосредоточусь на трех моментах этой истории: сначала я опишу основное изменение в названиях XVIII в. и попробую объяснить его причины; затем сделаю предположение о том, как новый тип названий, появившийся около 1800-х, мог изменить ожидания читателей; и, наконец, попробую свои силы в квантитативной стилистике, рассмотрев некоторые стратегии, которые используются в названиях, чтобы указывать на определенные жанры. Три раздела, три фрагмента в большой мозаике литературного поля.

## I

Основная метаморфоза названий XVIII в. проста: за время жизни двух поколений они становятся намного короче. На рис. 1, где длина названий измеряется в количестве слов, медиана колеблется между 10 и 20 словами в первые 25 лет, быстро падает до 10 в 1770-х, затем до 6 к 1790-м — и остается на этом уровне (с небольшими подъемами и спадами) до середины XIX в.<sup>3</sup> От 15 или 20 слов к 6. И заглавия стали

---

2. Claude Duchet, “La fille abandonnée” et “La bête humaine”; éléments de titrologie romanesque’, *Littérature* 12 (1973), p. 50.

3. График на рис. 1 отражает и медианное, и среднее значение, чтобы показать полную картину изменений в названиях: среднее предоставляет информацию о длине названий, которая часто бывает экстравагантной, тогда как медиана указывает на «центральную» длину за каждый год

за 110 лет не просто короче, они стали более похожими друг на друга: на рис. 2 резкий спад стандартного отклонения (которое измеряет уровень вариативности в системе) показывает именно скорость, с которой сокращается диапазон возможностей. Чтобы понять, что это значит, посмотрите на распределение заглавий в середине XVIII в.: многие из них уже довольно короткие, от 1 до 10 слов, однако место для вариативности все еще остается — множество названий состоит из 15, 20, 25, 30, 40 и более слов. Сто лет спустя (рис. 4) этого «хвоста» больше нет, длинные названия практически исчезли<sup>4</sup>. Все заглавия не только

(т. е. имеет одинаковое количество единиц как выше точки, так и ниже). Разница между двумя формами измерений становится особенно отчетливой в данных за 1780 г. (346 слов в названии романа «История мисс Харриот Фэйрфакс» (“History of Miss Harriot Fairfax”)) или за 1784 г. (273 слова в названии «Служанка на ферме, или Воспоминания Сюзанны Джеймс» (“The Maid of the Farm; Or memoirs of Susannah James”)): в этих двух случаях среднее подсказывает до 37,9 и 19,7 соответственно, тогда как медиана (8,5 и 7) остается практически незатронутой.

Там, где это не оговаривается отдельно, то источники всех графиков следующие: 1740–49, Jerry C. Beasley, *Novels of the 1740s*, Georgia, 1982; 1750–69, James Raven, ed., *British Fiction 1750–1770: A Chronological Checklist of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, Delaware, 1987; 1770–1829, Peter Garside, James Raven, and Rainer Schöwerling, eds, *The English Novel 1770–1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, vols. I and II, Oxford 2000; 1830–1836, сетевая база данных “The British Novel 1830–1836”, созданная под руководством Питера Гарсайда (Peter Garside) в университете Кардиффа; 1837–50, Andrew Block, ed., *The English Novel 1740–1850*, London 1968.

4. В 30 романах из списка бестселлеров *New York Times* за ноябрь 2006 г. использованы названия длиной от 1 до 6 слов; в 40 романах за ноябрь 2008 г. — от 1 до 7. В обоих случаях среднее значение составило 2,7 — немногим выше, чем у Остин (2,0).

## КОРПОРАЦИЯ СТИЛЯ

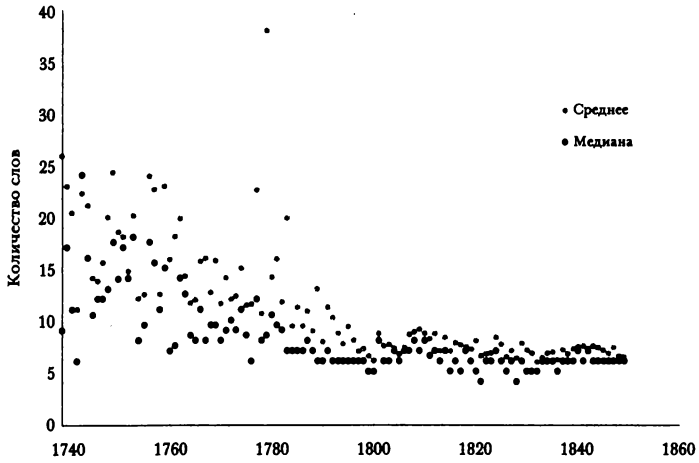


РИС. 1. Длина заглавий

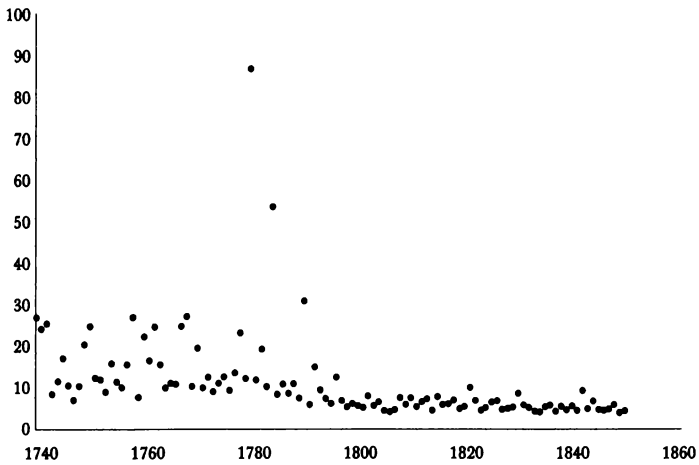


РИС. 2. Британские романы 1740–1850,  
стандартное отклонение от среднего

## ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

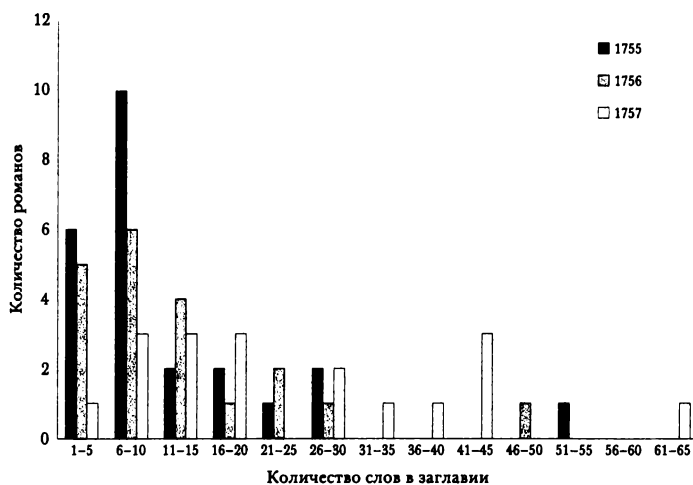


РИС. 3. Заглавия середины XVIII в.

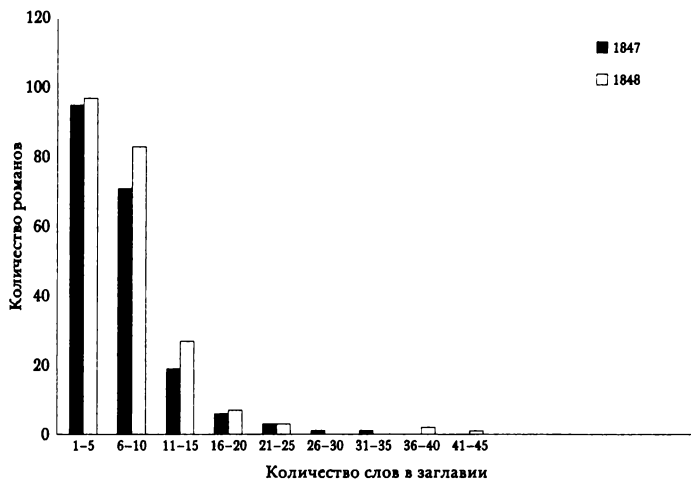


РИС. 4. Заглавия середины XIX в.

становятся короче — определенный тип названия вообще теряется. Конечно, остается открытым вопрос о длине «длинных» заглавий, но если мы установим границу в 15 или 20 слов — что для названия довольно много, — то длинные названия займут место между 40 и 60% от общего количества в середине XVIII в. (рис. 5), к 1800 г. их количество упадет до 5–10%; и в конце концов они просто исчезнут. Почему?<sup>5</sup>

- 
5. Измерять количество слов в заглавии... Но чем вообще *является* заглавие? Среди романов 1802 г., перечисленных в замечательной библиографии Питера Гарсайда, встречается такой: «Делаваль. Роман. В трех частях» (Delaval. A Novel. In three Volumes). Однако можно ли считать выражения, отчетливо указывающие на внетекстовую действительность (такие как «В трех частях», «посвящено Ее Королевскому Величеству герцогине Йоркской», «с французского, написано Виктором Гюго» и т. д.), частью названия? Я считаю, что нет, — подобную информацию, полезную в других отношениях, я удалил из базы данных, оставив название «Делаваль. Роман». Но как насчет собственно «романа» (а также «рыцарского романа» (Romance), «повести» (Tale), «романа в письмах» (In a Series of Letters)? В этом случае указание является не столько экстремально, сколько метатекстовым — все эти маркеры обозначают *класс*, а не конкретную книгу: бесценные для анализа поджанров романа, они почти ничего не сообщают об индивидуальных случаях. В результате я сохранил эти маркеры при их первых появлениях в заглавии (когда они, по-видимому, обозначают нечто новое и специфическое в данной книге) и удалил их впоследствии. Исключения были сделаны для тех странных случаев, когда широкое название класса использовалось для отчуждения самого класса: «рапсодический роман» (Rhapsodical Romance), «драматическая повесть» (Dramatic Novel), «неаполитанская история» (A Neapolitan Tale) — и, конечно же, «роман без героя» (A Novel Without a Hero). Так как некоторые читатели могут посчитать мои решения неприемлемыми, я разметил на рис. 6 длину заглавий в том виде, в котором они появляются в библиографиче-

Но прежде чем мы обратимся к этому вопросу, какими были длинные заглавия, как они *распо-  
ряжались* всем этим количеством слов? Как правило, они предоставляли краткое изложение романа: «Письмо от Х—г—г, эсквайра, одного из лордов опочивальни, к молодому шевалье и единственному человеку из его свиты, сопровождавшему его во время долгого путешествия от Авиньона по Германии и другим местам; содержит множество замечательных и чувствительных происшествий, случившихся с П— в его таинственном странствии. Близкому другу» (A letter from H—g—g, Esq; One of the Gentlemen of the Bedchamber to the Young Chevalier, And the Only Person of his Retinue that attended him from Avignon, in his late Journey through Germany, and elsewhere; Containing Many remarkable and Affecting Occurrences which happened to the P— during the course of his mysterious Progress. To a Particular Friend). Сегодня это звучит странно, но на самом деле краткий пересказ в начале романа имеет смысл: роман — это повествование, а заглавие (в случае с *титულным* листом можно понять, зачем книге требовалась целая страница для титула) в качестве пересказа было *укороченным* повествованием — оно представляло основные события истории, персонажей, место действия, концовку. Это имело смысл.

Но культурная экосистема изменялась таким образом, что становилась несовместимой с этими принципами: на протяжении XVIII в. количество

---

ских источниках, без какого-либо вмешательства с моей стороны. Как показывает сравнение с рис. 1, основная тенденция сильно не изменяется: спад в заглавиях представлен несколько менее драматично (медиана остается значительно выше для первых 40 лет, а затем стабилизируется около 7–8 слов вместо 6), но так же очевидно.



КОРПОРАЦИЯ СТИЛЯ

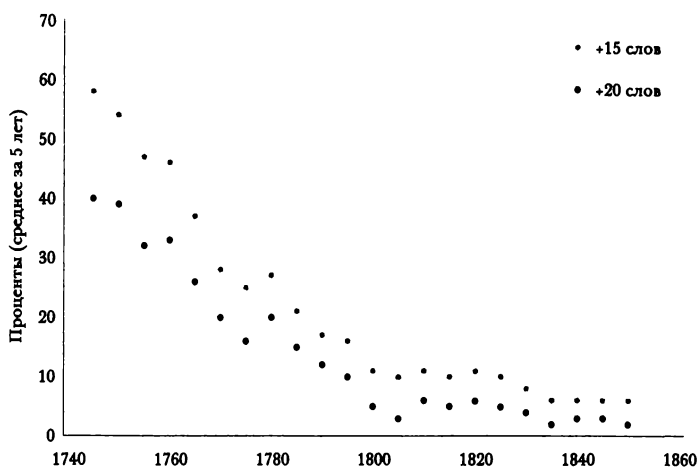


РИС. 5. Романы с очень длинными заглавиями

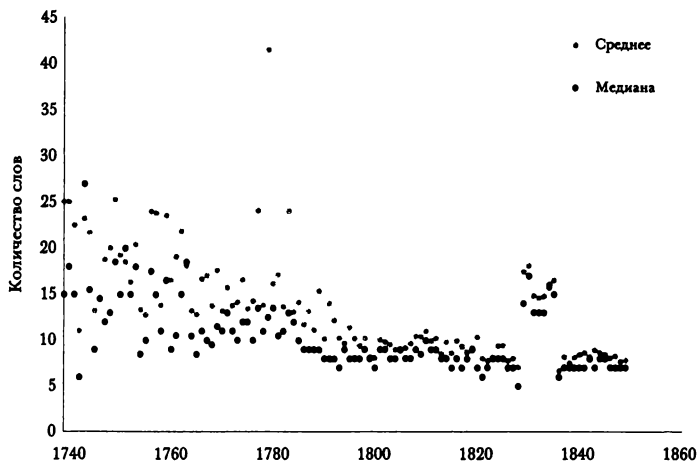


РИС. 6. Длина заглавий (нередктированные данные)

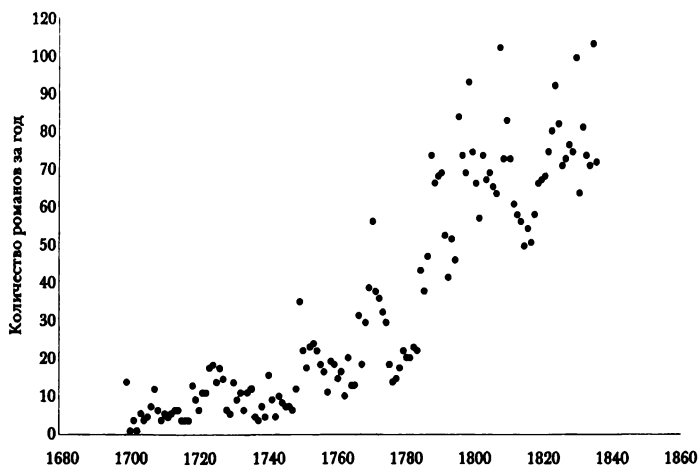


РИС. 7. Публикации британских романов,  
1700–1836

Дополнительные источники: 1700–1739, William H. McBurney, ed., *A Check List of English Prose Fiction, 1700–1739*, Harvard 1960. График останавливается на 1836 г. потому что в библиографии Блока (*The English Novel 1740–1850*), по всей видимости, значительно преувеличивается количество романов, опубликованных после этой даты.

опубликованных романов в Британии существенно выросло (рис. 7) — от нескольких книг в год в первые десятилетия до 25 (или около того) в середине, 70–80 к 1800 г. и около 100 в ранние викторианские годы. И по мере циркулирования романов произошло две вещи. В третьей и особенно в четвертой четверти XVIII в. «Monthly» и другие журналы стали печатать рецензии на многочисленные новые романы, что сделало заглавия-пересказы в некотором смысле избыточными. Другими словами, по мере роста литературной системы некоторые ее функции обрели специализацию, «освободив» заглавия от необхо-

димости сообщать подробное описание. Кроме того, поскольку количество новых романов продолжало расти, временное «окно» для представления каждого из них на рынке сузилось, и для названия стало жизненно необходимым быстро и эффективно привлечь внимание публики. Пересказы не были для этого приспособлены. Они хорошо описывали книгу саму по себе, однако, когда дело касалось переполненного рынка, короткие заглавия справлялись лучше — хотя бы потому, что их было легче запомнить. Поэтому длинные заглавия исчезли — между размером рынка и длиной названия возникла сильная негативная корреляция: когда одно расширялось, другое сокращалось. В длине названий ничего существенно не менялось на протяжении полутора столетий, пока производство романов оставалось стабильным, составляя от 5 до 10 в год. Затем, как только их тиражи значительно возросли, названия сразу же сократились (рис. 8). К 1790 г. их «количественная» трансформация была практически завершена<sup>6</sup>.

---

6. Другим видом заглавий, исчезнувшим в конце XVIII в., было «заглавие-компиляция», такое как «Яйцо, или Воспоминания Грегори Легкомысленного, экскуайра: вместе с трудами мистера Фрэнсиса Хилого, Фредерика Краснощеккого и Бена Высокопарного. К ним добавлены суждения Пэтти Надутой, Люси Лакомой, Присциллы Полной. А также воспоминания Достопочтенного Щенка, или бонтон, выставленный напоказ: вместе с анекдотами Достопочтенного Негодяя. Собрано Прославленной Наседкой и представлено публике Знаменитым Смотрителем петухов» (1772) («The Egg, Or the Memoirs of Gregory Giddy, Esq: With the Lucubrations of Messrs. Francis Flimsy, Frederick Florid, and Ben Bombast. To which are Added Private Opinions of Patty Pout, Lucy Lucious, and Priscilla Positive. Also the Memoirs of a Right Honourable Puppy. Or Bon Ton Display'd: Together with Anecdotes of a Right Honourable Scoundrel. Conceived by a Celebrated Hen, and Laid Before the Public by a Famous Cock-fee-

## ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ



РИС. 8. Размер литературного рынка,  
длина заглавий романов

Дополнительные источники: 1600–1700, Charles C. Mish, ed., *English Prose Fiction, 1600–1700: A Chronological Checklist*, Charlottesville, VA 1967.

Пока выпускается всего несколько романов в год, медианная длина заглавий продолжает колебаться между 10 и 40–50 словами. После первого «подъема» 1720–1730-х она опускается ниже 20 и падает ниже 10 во время взлета романа в конце XVIII в., впервые замеченного Клиффордом Сискином (Clifford Siskin). Ранние, более эфемерные всплески публикаций (1655–1660, 1680-е) также совпадали с заметным спадом в длине названий.

der»). Подобно тому как пересказы привлекали внимание читателя к множеству эпизодов на диахронической оси, компиляции делали акцент на «горизонтальном» увеличении перспектив, персонажей и мест — это была наивная, подобная плутовскому роману, поэтика «разнообразия» (если использовать ключевое слово эпохи) в тот самый момент, когда романная структура становилась более жесткой и гомогенной. Пересказы и компиляции, выбившиеся из времени, стали совсем невообразимыми в XIX в.

Рынок расширился, а названия сократились. На рис. 8 показана зависимость двух процессов во времени, при более внимательном рассмотрении рынка можно добавить к этому определенную причинную связь. А «рынком» в конце XVIII в., когда читатель почти никогда не покупал романов, на самом деле являлись библиотеки с выдачей книг на дом (circulating libraries). От коммерческих предприятий, распространявших романы по всей Британии (а также Франции и Германии: одна из ранних пьес Брехта «В джунглях городов» начинается в такой библиотеке), остались каталоги, многие из которых сохранились до наших дней. Каталоги — это списки заглавий, но не совсем тех же, что мы находим в библиографиях. В библиотеке Сандерса, в Дерби 1780-х гг. роман «Необыкновенные возможности человеческого ума, на удивительном примере автоматов: молодой дворянин, которого в детстве случайно покинули на необитаемом острове, 19 лет жил, отделенный от людского общества. Повесть, наполненная неожиданными происшествиями, полезными и занимательными для читателя» (Capacity and Extent of the Human Understanding; Exemplified in the Extraordinary Case of Automathes: A Young Nobleman; who was Accidentally left in his Infancy, upon a desolate Island, and continued Nineteen Years in that solitary State, separate from all Human Society. A Narrative abounding with many surprising Occurrences, both Useful and Entertaining to the Reader), получает название «История автоматов, молодой дворянин». В библиотеке Форсона, в Бервике 1790 г. «Несчастные чувства, или Жизнь мисс Л\*\*\*\*\*». Написана ею самой во многих чувствительных письмах. Посвящается мистеру Йоррику с Елисейских полей» превращается в «Несчастные чувства». В библиотеке Саеля, в Стрэнде, в 1793 г. «Эммелина, сирота из замка» становится «Эммелиной». И так далее.

Названия как закодированное сообщение в ситуации рынка. И ключевой рыночный институт берет код и *сжимает* его — как правило, до имени собственного. Библиотеки не могли тратить место на странице каталога; им не нужна была путаница с разными романами; на корешке книги хватало места всего для нескольких слов; наконец, читатели привыкали к романам, и им все реже требовалось, чтобы заглавия их «направляли»<sup>7</sup>.

---

7. Во время обсуждения этой статьи Сэм Боулс (Sam Bowles) заметил, что если все действительно шло в сторону коротких заглавий, то последние должны были «поощряться» культурной экосистемой и быть в среднем более успешными, чем заглавия других типов. Да, так должно было быть. Так как Джеймс Рейвен (James Raven) уже установил, какие из 1400 романов, опубликованных в период 1770–1799 гг., выдержали к 1829 г. по меньшей мере 5 переизданий (см. 'Historical Introduction: the Novel Comes of Age' в: *The English Novel 1770–1829: A Bibliographical Survey of Prose Fiction Published in the British Isles*, vol. 1, Oxford 2000, p. 40), я сравнил длину этих 65 названий с медианным значением по году публикации. Конечно, я ожидал, что они будут значительно короче, однако дело обстояло иначе: 32 заглавия действительно были короче медианы, но 29 были длиннее (а порой *намного* длиннее), а 4 оказались такой же длины.

Кажется, эти результаты свидетельствуют о следующем: несмотря на то что переполненный рынок оказывает сильное *негативное* давление на длинные названия, он остается относительно незаинтересованным, когда определенная длина уже достигнута. Он накладывает запреты на одном конце спектра, но не предписывает значения для другого. Сравнительные исследования других европейских традиций должны предоставить дополнительные доказательства на этот счет. Если Эджорт и Остин используют названия существенно короче, чем их современники, Филдинг, Смоллетт и Берни остаются несколько ниже медианы, Ричардсон и Радклифф придерживаются среднего, тогда как Скотт, Галт и Диккенс часто предпочитают игру с чрезвычайно длинными

Таким образом, средняя длина уменьшилась, длинные заглавия исчезли, а на противоположном конце спектра быстро расплодились названия в одно, два, три слова (рис. 9): в 1740–1750-х гг. они составляли 5%, но к уже к 1800 г. заняли 20–30% и полностью поменялись местами с длинными заглавиями, которые им предшествовали (рис. 10). Столетие спустя то же самое произошло с рекламой, когда детальные описания XIX в. заменились вызывающими, краткими слоганами современности. *В буквальном смысле* то же самое: титульные листы с длинными конспектами романов часто использовались как листовки и рассылались повсюду для рекламы книги. Однако, как мы увидим далее, короткие заглавия были не просто лучше как названия — они были лучше и в качестве *рекламы*.

Заглавия позволяют нам шире посмотреть на литературное поле, как я говорил в начале этой статьи. И первое, что мы видим на этом расширенном поле

заглавиями (выбор которых уже начинает казаться причудливым и устаревшим): «Рассказы трактирщика, собранные и опубликованные Джейдедаей Клейшботэмом, школьным учителем и псаломщиком Гэндерклю», «Приходские хроники, или Летопись Делмейлинга во время Достопочтенного Мики Болуиддера, написанная им самим»; «Торговый дом Домби и сын. Торговля оптом, в розницу и на экспорт».

Если инициаторами сокращения названий не были ни «успешные», ни «канонические» романисты, значит, должен был быть *кто-то еще*: писатели, которые, как мы увидим в следующем разделе, не были ни особенно популярными, ни особенно хорошими. Вероятно, как только литературная система начала двигаться в определенном направлении, некоторые усовершенствования были настолько неизбежны, что не требовали особого таланта. А возможно, — как я предположил ниже, в сноске 14, — в этом случае ключевая переменная была не литературной, а политической.

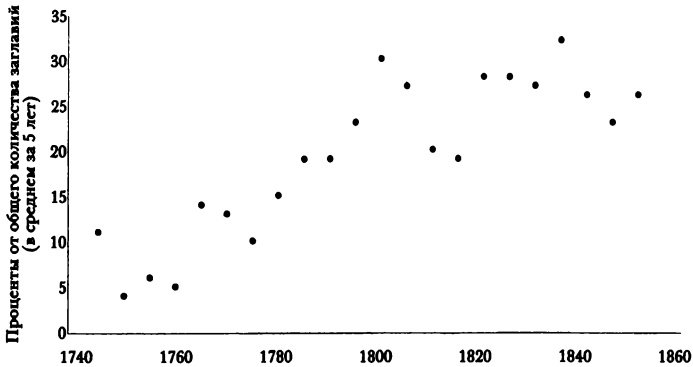


РИС. 9. Романы с очень короткими заглавиями

«В двадцать седьмой вечер (понедельник, 1 июня) играли *Нанину* Вольтера. *Нанина?* — спрашивали так называемые критики, когда эта пьеса только что появилась в 1749 г. — Что это за заглавие? Что оно может значить?.. Ни больше, ни меньше того, что может значить заглавие. Заглавие — не меню обеда. Чем меньше оно разоблачает содержание пьесы, тем оно лучше. Поэт и зритель одинаково заинтересованы в этом, и древние редко давали своим пьесам иные заглавия, кроме ничего не значащих». Лессинг. «Гамбургская драматургия».

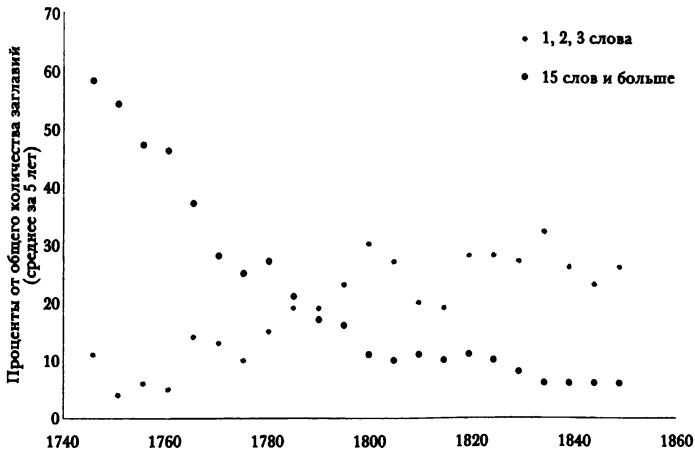


РИС. 10. Длинные заглавия, короткие заглавия



за данный исторический период, — это *силу рынка*: его рост создает основное ограничение в способе репрезентации романов. Это, конечно, не значит, что все заглавия одинаково реагировали на давление рынка — это значит, что все они сталкивались с одним и тем же вопросом: как сократить сообщение, не потеряв информативности? В пересказах было много информации — что с ней случилось? Она пропала? Ее переформулировали? Заменяли чем-то другим? Скоро я вернусь к этому, а пока позвольте заключить первый раздел, обозначив границы этого исследования: я начал с представления средней длины заглавий, а затем переключился на очень длинные и очень короткие названия — я сделал это потому, что эти тенденции являются более выразительными, чем медленное падение среднего значения, и поэтому говорить о них намного проще. Это не совсем ошибочно (ведь эти тенденции действительно существуют!), однако, даже если оставить в стороне вопрос полноты (из 7000 исследуемых названий около 900 являются «длинными», 1600 — «короткими», а 4500 находятся где-то посередине), сосредоточившись на крайностях, мы упускаем из виду решающий аспект количественной работы: здесь имеет значение не горстка основных и стремительных изменений, а множество мелких и медленных.

Но проблема в том, что историки литературы не знают, как осмыслять частотное и мелкое. Поэтому так сложно изучать литературное поле как целое — мы должны научиться находить смысл в незначительных изменениях и медленных процессах, а это тяжело. Особенно это тяжело в случае с заглавиями, которые по определению являются самой публичной частью книги, а следовательно, в наибольшей степени подвержены цен-

зуре. То, что мы находим в названиях, отражает «узаконенное облучение» (*legitimate irradiation*) существующими идеями, писал Жан-Луи Фландрен, — это верно, ведь названия столь «респектабельны», но все-таки как сделать респектабельные сообщения интересными?<sup>8</sup>

- 
8. Jean-Louis Flandrin, 'Sentiments et civilisation. Sondage au niveau des titres d'ouvrages', *Annales*, September–October 1965, p. 939. В дальнейшем я надеюсь исследовать «среднее заглавие» этих 110 лет и начать с формулы на «или» ('or') («Памела, или Вознагражденная добродетель»; «Вензеншон, или Лабиринты любви»; «Манфронэ, или Однорукий Монах»). В базе данных более 2 тысяч подобных заглавий используют от 3 до 15 слов, а значит, заполняют ровно половину поля. Чтобы создать некоторое представление о масштабе распространения этого «или» в базе данных заглавий XVIII в., скажу только, что по частотности это слово стоит на четвертом месте, следуя за "the", "of", "a" (и опережая «и»!). Для сравнения — в «Севере и Юге» Гаскелл «или» по частоте занимает 44-ю позицию, в «Нашем общем друге» Диккенса — 55-ю.

Помимо квантитативных причин, формула на «или» является важной, поскольку она кодифицировала форму «двойного» заглавия, в которой вторая часть (по правую сторону от «или») является толкованием первой: Уэверли, *то есть* события 60-летней давности; Памела, история, в которой добродетель вознаграждается. Во всех этих случаях мы уже вступаем за пределы заглавия как пересказа, но и не достигаем мира «Белинды» или «Доводов рассудка» (*Persuasion*), как если бы «или» было чем-то вроде запоздалой мысли, затруднения — возможно, одно слово не совсем подходит для заглавия, давайте на всякий случай добавим что-нибудь еще. Компромиссная форма, сосуществовавшая сначала с пересказами, а затем с короткими заглавиями, формула на «или» служила посредником между объяснительными и интуитивными стратегиями, однако по мере того, как читатели привыкали к намекам, эта формула теряла смысл своего существования. К 1900 г. она была уже в прошлом.

## II

Очень короткие названия: одно, два, три слова. Вопрос, который интересует меня: как паре слов удастся говорить за сотни страниц? Для пересказов это понятно: они являются сокращенными версиями полной истории. А два слова? Я начал наблюдать за короткими названиями и нашел три основных кластера внутри этой группы: имена собственные (“Octavia”, “George Barnwell”), которые занимают около одной трети от общего количества; комбинации артикля с существительным (“The Steam-Boat”, “The Smuggler”) и артикля с прилагательным и существительным (“The Tuscan Vase”, “The Invisible Gentleman”) — чуть меньше 30%; и концептуальные абстракции (“Fatality”, “Enthusiasm not Religion”), занимающие около 10%. «Изменение... <размера> неизбежно влечет за собой изменение формы»<sup>9</sup>, — писал Дж. Б. С. Холдейн, и в нашем случае видно, насколько он был прав: заглавие в 20 слов и заглавие в 2 слова не являются одним и тем же существом, отличающимся только по размеру, это совершенно разные животные. Разные *стили*. В коротких заглавиях есть изящество по типу «меньше — значит больше» (less is more), невозможное в пересказах. Для последних задача заключалась в том, чтобы поместить как можно больше вещей на титульный лист (больше — значит лучше, так сказать), ничего страшного, если в заглавии случится путаница: в названии «Робинзона Крузо» упоминается эпизод, которого вообще нет в романе («...с изложением его неожиданного освобождения пиратами»:

9. Холдейн Дж. Б. С. О целесообразности размера // Фельдман Г. Э. *Джон Бэрдон Сандерсон Холдейн*. М.: Наука, 1976, с. 191.

пиратами? какими пиратами?), — это совсем неважно. Но короткое название — это хрупкая структура, чувствительная к любому незначительному изменению. Посмотрите на комбинации артикля-существительного и артикля-прилагательного-существительного: похожие формы, похожий семантический горизонт — «Монах» (The Monk) 1796 г. и «Новый Монах» (The New Monk) 1798 г. Поэтому я сначала решил, что прилагательное не сильно меняет картину: монах, новый монах, — какая разница. Прилагательное будет определять существительное, как прилагательные и делают, не более того.

Вместо этого оказалось, что прилагательное во все не уточняет семантическое поле, оно его трансформирует. В комбинации артикль-существительное половина заглавий, описывающих социальный тип, относится к экзотическому трансгрессивному полю — «Факир», «Вампир», «Пожиратель огня», «Пират», «Нарушитель дня отдохновения», «Призрак», «Бунтарь», «Эпикурец», «Мусульманин», «Распутник», «Отцеубийца» (The Fakier, The Vampire, The Fire-eater, The Pirate, The Sabbath-Breaker, The Spectre, The Rebel, The Epicurean, The Mussulman, The Libertine, The Parricide)... Только маленькая группа отсылает к идее «знакомого» (жена, брат, отец, дочь и т. д.). Однако стоит только появиться прилагательному, соотношение оказывается прямо противоположным (рис. 11): факиры и распутники падают с 50 до 20%, а жены и дочери поднимаются с 16 до 40%: «Неприличная жена», «Брошенная дочь», «Неверный отец», «Братья-соперники», «Посмертно рожденная дочь», «Ложный друг», «Безумный отец» (The Unfashionable Wife, The Discarded Daughter, The Infidel Father, The Rival Brothers, The Posthumous Daughter, The False Friend, The Maniac Father)... Без прилагательных мы находимся в мире

## КОРПОРАЦИЯ СТИЛЯ

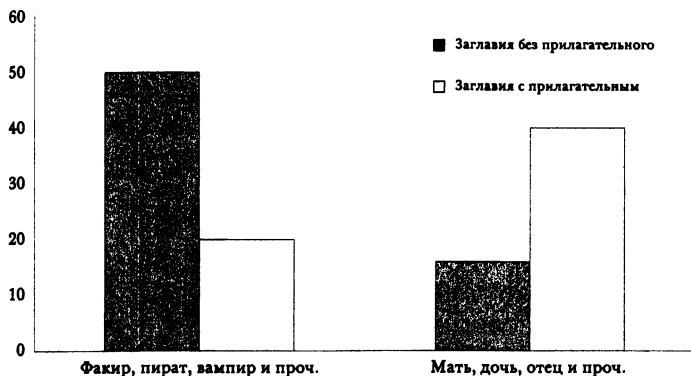


РИС. 11. Семантические поля в очень коротких заглавиях: роль прилагательных

приключений, а с прилагательными — в нарушенном домашнем укладе. Прилагательное является единственным изменением, но оно изменяет все. Это вполне понятно: если в названии присутствует только существительное, то это существительное должно гарантировать интересную историю само по себе, и вампиры, и отцеубийцы в этом случае являются хорошим выбором. Однако когда появляется прилагательное, то даже хорошо знакомые фигуры могут стать чуждыми, превратившись в неверных отцов и посмертно рожденных дочерей.

Прилагательное некоторым образом смещает смысл от сущности к событию. Это понятно: прилагательное вводит *предикацию* в название, а предикация — это зачаток истории. «Жена» является стабильной величиной; «неприличная жена» ставит знак вопроса: почему она неприличная? что думает об этом ее муж? ее дочери? Именно поэтому короткие заглавия оказываются такими интересными: они находятся на границе, между двумя и тремя сло-

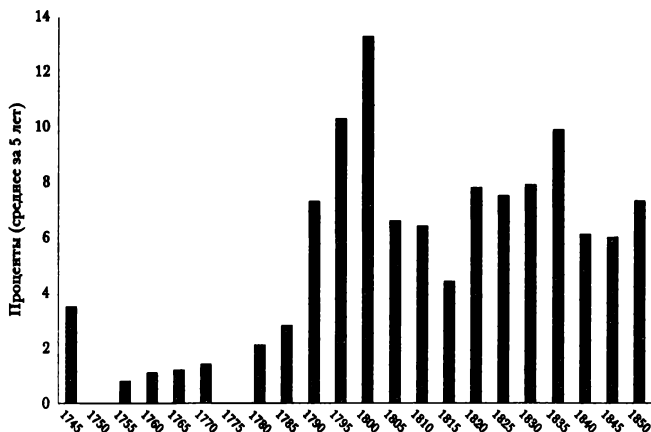


РИС. 12. Короткие названия, состоящие только из имени собственного

«Если Имя <...> есть знак, то это объемный знак — знак, всегда битком набитый смыслами, которые никакое использование не сможет уменьшить или сгладить... <...> Он невосприимчив к любым видам избирательных ограничений, и синтагма, в которую он помещается, ему безразлична. Поэтому в некотором смысле имя является семантическим чудовищем». Барт. «Пруст и имена» (Proust et les noms).

вами лежит невидимый барьер, отделяющий повествования от чего-то другого, что мы вскоре увидим.

Нарицательные существительные часто встречаются в коротких заглавиях, но имена собственные еще чаще, особенно на рубеже веков (рис. 12), когда одно заглавие из 12 (1786–1790), затем одно из 10 (1791–1795), а затем практически каждое 7-е (1796–1800) состояло только из собственного имени: «Эмили», «Генри», «Джорджина». Рост рынка заставил заглавия стать короче, и, как мы видели в каталогах публичных библиотек, имена собственные были замечательным способом достичь этого: одно слово — и роман сразу же выделялся среди осталь-

ных<sup>10</sup>. Выделяться через указание на протагониста романа — это не было обязательным принципом: в частности, из «шести шедевров» китайского канона ни один никогда не сокращался до собственного имени, хотя бы потому, что в их заглавиях не было имен. Это было, однако, типично для европейского нарратива со времен греков и Средневековья (вероятно, потому, что в нашей традиции центральный персонаж всегда играл более значительную роль). К тому же в конце XVIII в. под протагонистом имелся в виду в основном *женский* персонаж (рис. 13 и 14); женское имя, часто без фамилии (рис. 15 и 16): «Люси», «Каролина», «Белинда», «Эмма»... Героини, которым не хватает фамилии: это очень простая, очень грубая подсказка, типичная для британского «матримониального сюжета» (который в эти десятилетия достигает пика), — им не хватает мужа. Однако более широкое поле, размеченное на рис. 13–16, также показало, как быстро гендерная асимметрия перевернулась в 1820–1830-х гг. и как часто стала появляться *фамилия* героини<sup>11</sup>. В обоих случаях из-

---

10. Нет необходимости повторять, что разные имена — Эвелина, Мария и Молл; Эдвард, Том и Дик — вызвали различные семантические ассоциации — замечательная тема для дальнейшего исследования.

11. Одной из неожиданностей этого исследования стало то, что женские персонажи чаще обозначаются своим полным именем, нежели просто именем. В рассматриваемом веке старая аристократическая (и часто французская) традиция формы собственного имени — Роза де Монморье, Элоиза де Монблан (Rosa de Montmorien, Eloise de Montblanc) — нашла новое, «буржуазное» (и британское) воплощение в «Алисе Лемингтон», «Маргарет Грэхем» (Alice Lemington, Margaret Graham). Золотой век матримониального сюжета и заглавий, содержащих только имена (без фамилий), приходится на время между этими двумя альтернативными типологиями.

## ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

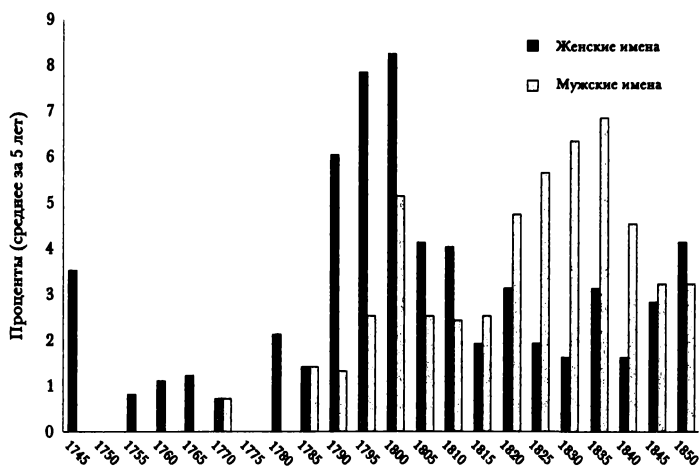


РИС. 13. Короткие заглавия, состоящие  
только из имени собственного

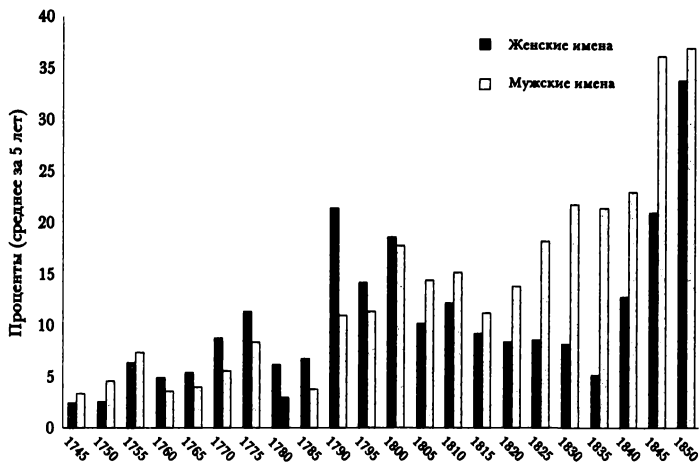


РИС. 14. Все заглавия, содержащие  
имя собственное



## КОРПОРАЦИЯ СТИЛЯ

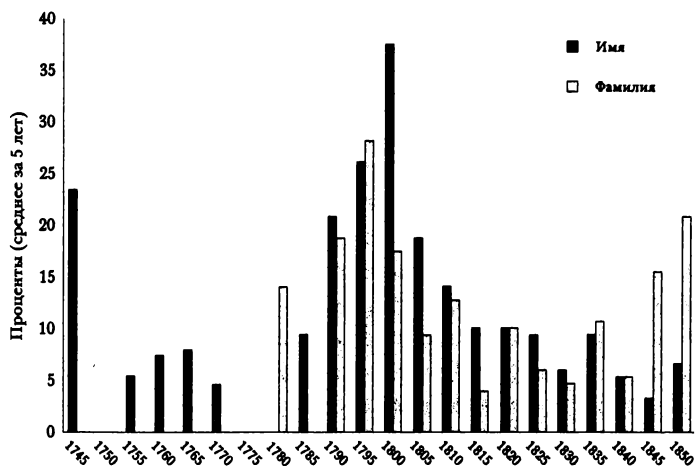


РИС. 15. Короткие заглавия, состоящие  
только из женского имени

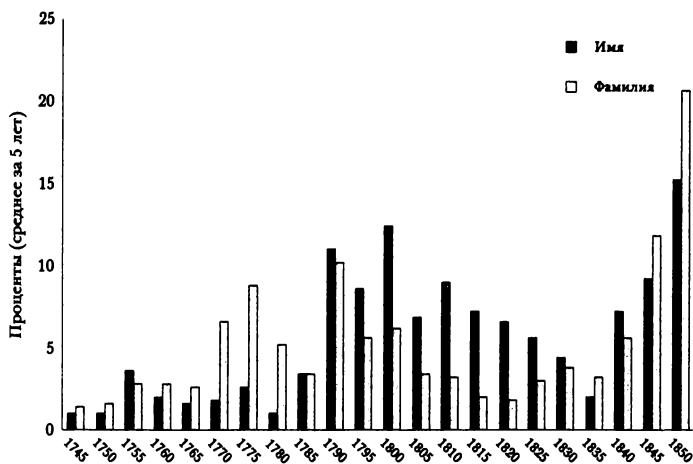


РИС. 16. Все заглавия, состоящие из женского  
имени

менения почти наверняка были вызваны сдвигами в жанровой системе: так, после 1815 г. значительное место занял исторический роман с его, в основном, мужскими персонажами<sup>12</sup>, а матримониальный сюжет встраивался в такие жанры, как роман воспитания и индустриальный роман, где героиня приобретала общественное положение, сразу отражающееся в названиях вроде «Джейн Эйр» или «Мэри Бартон». Обратите внимание, как много может быть сделано в коротких заглавиях благодаря небольшим вариациям: одно слово — и образ героини переворачивается на 180 градусов: от частного к публичному. Короткие названия были ограничением, навязанным рынком, да, но ограничение могло также стать замечательной возможностью для литературного воображения: искусство намека, сжатости — в конце концов заглавие становилось тропом. Странный поворот — рынок способствует развитию стиля.

Рынок расширился, заглавия сокращались: как мы видели выше, к 1790 г. длина устоялась и не менялась по крайней мере 60 лет. Но в период 1790–1850 гг. изменилось нечто иное, и последний тип названий, о котором я буду говорить в этом разделе, — абстракции, — поможет нам понять, что именно. Абстракции обычно выражались одним

---

12. В целом в этот период мужские имена численно превосходят женские на 10%, вероятно, потому, что для многих поджанров романа — большинства путешествий, морских повестей, а позже «ирландских» романов, военных историй, ньюгейтских романов (Newgate novel) — женский протагонист был нехарактерен. То, что названия вроде «Эммы» в первую очередь приходят на ум, когда речь идет о собственных именах, является знаком исключительной силы намека и центрального положения матримониального сюжета в английском романе Нового времени.

словом («Великодушие», «Неосторожность», «Независимость», «Заблуждение» [«Generosity», «Indiscretion», «Independence», «Delusion»]) или концептуальной парой («Терпимость и предубеждение», «Иезуитство и методизм» [«Liberality and Prejudice», «Jesuitism and Methodism»]), и, хотя они никогда не были особо частотны в первой четверти XIX в. и особенно в 1820-х гг., их количество всегда было достаточно значительным, в основном благодаря неутомимой Барбаре Хофланд (Barbara Hofland), которая за пять лет с 1823 по 1827 г. опубликовала один за другим романы «Честность», «Решимость», «Терпение», «Умеренность», «Размышление», «Самоотречение» («Integrity», «Decision», «Patience», «Moderation», «Reflection», «Self-Denial»). Когда читаешь эти названия, становится понятно, что в данном случае значат абстракции — этику. Этику XIX в. До этого времени абстракции часто подчеркивали нарушения морали («Непослушание», «Фатальность», «Возмездие», «Ложная благодарность», «Новая ошибка», «Намеренное двуличие» [«Indiscretion», «Fatality», «Retribution», «False Gratitude», «The Relapse», «Conscious Duplicity»]), но после 1800 г. акцент был сделан на *конструировании* этического (рис. 17): «Самообладание», «Поведение», «Дисциплина», «Исправление», «Решимость», «Перевоспитание» («Self-Control», «Conduct», «Discipline», «Correction», «Decision», «Reformation»). Нравственность не как чистота, но как *работа*: человек сам трансформирует свою личность через процесс одновременно духовный и прагматический. Роман Хофланд «Умеренность», как писал *Monthly Review* в 1825 г., «создан <...> чтобы <...> твердо настоять на моральном предписании огромной практической пользы», — а моральные предписания, созданные для практической пользы, означают уже зарю викторианства.

## ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

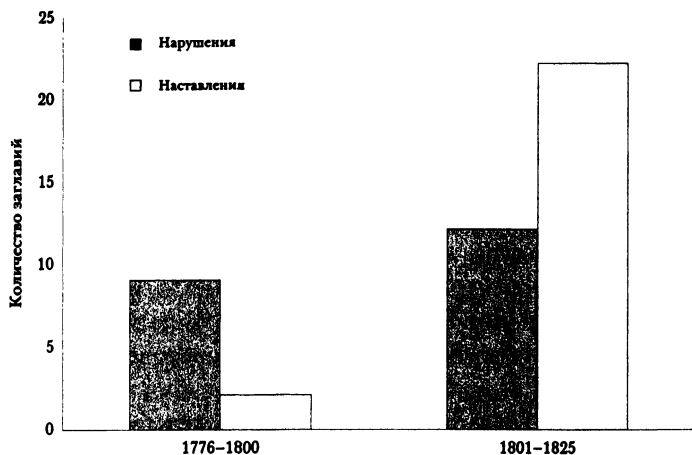


РИС. 17. Этическое содержание абстракций  
в коротких заглавиях

Когда заглавия были пересказами, они, безусловно, использовали глаголы («Несчастья, в которые эту молодую женщину жестоко вовлекли» и т. д. и т. п.); но с исчезновением пересказов исчезают и глаголы (кроме случайного «„Что?“ — говорит она своему соседу» — *Says She to Her Neighbour, What?*), и заглавия вроде «Терпение» и «Умеренность» являются логическим завершением этого процесса — они все больше звучат как назывные предложения. Как писал Бенвенист в своем классическом анализе подобных предложений, грамматическая форма «ставит высказывание вне какой бы то ни было временной или модальной локализации или субъективной связи с говорящим». Вне субъективности, вне временной локализации... телос назывного предложения заключается в *отмене случайного*: Бенвенист пишет, что «оно не описывает ситуацию»,

а «утверждает нечто абсолютное»<sup>13</sup>. «Самообладание», «Терпение», «Честность» — они никак не описывают ситуацию, в отличие от безумных отцов и неприличных жен, они никак не намекают на события в романе, на их место и время. Они утверждают абсолют, а абсолют является, конечно, *смыслом романа*. Это было большое историческое достижение абстракций: они наполнили заглавия смыслом, в них не было ничего, *кроме* смысла, будто суть романа дистиллировали и очистили от любых повествовательных случайностей. И читатели, столкнувшись с таким типом заглавий, должны были изменить свои ожидания: первая же вещь, которую им сообщали о романе, требовала от них представить не столько историю, сколько *главное* в этой истории как единое понятие. Интересно, что заглавия стали короче, но в конце концов что в этом такого? А то, что, став короче, они усвоили стратегию означивания, которая заставила читателя искать единства в нарративной структуре, — этот сдвиг в восприятии сохраняется на протяжении 200 лет. И заурядные консервативные писатели сделали для этого больше, чем кто бы то еще<sup>14</sup>.

Я рассматривал абстракции наряду с собственными именами, поскольку вместе они составляют очень короткие заглавия, однако очевидно, что их отноше-

---

13. Бенвенист, Э. Общая лингвистика. С. 176, 181. Émile Benveniste, 'The Nominal Sentence', in *Problems in General Linguistics*, 1966, Miami 1971, pp. 138, 142.

14. Почему они? Возможно, потому, что существовало нечто общее между Французской революцией (для которой было важно сохранить основные социальные ценности, несмотря на исторические перемены) и рассматриваемым типом заглавий (для которого фундаментальные этические абсолюты должны были быть освобождены от релятивизма нарратива).

ния с сюжетом совершенно иные: имена собственные являются частью истории, а абстракции — ее интерпретацией. Хочется сказать, что имена относятся к роману метонимически, а абстракции метафорически, но, если имена персонажей (и реже — названия мест вроде «Замка Минервы» и «Мэнсфилд-парка») действительно являются метонимиями сюжета, абстракции нельзя полностью считать метафорами<sup>15</sup> — на самом деле даже удивительно, как мало метафор в этих 7000 заглавий<sup>16</sup>. К концу они уже получили повсеместное распространение («Чрево Парижа»,

---

15. Их также нельзя считать аллегориями и персонификациями: «Умеренность» Хофланд не означает, что понятие должно ожить и стать частью истории, подобно его омониму в романе «История Умеренности, или Жизнь, Смерть и Воскресение Умеренности: вместе с ее Рождеством, Отечеством, Родословной, Сородичами, Друзьями, а также Врагами» (History of Moderation; or, The Life, Death and Resurrection of Moderation: together with her Nativity, Country, Pedigree, Kindred, Character, Friends, and also her Enemies).

16. Они начинают появляться только к концу этого периода: «Потеря и находка» (1848), «Жестко и мягко» (1849), «Тени и солнце», «Мухи в янтаре» и «Яйцо лебедя» (1850) (Loss and Gain; Rough and Smooth; Shadows and Sunshine; Flies in Amber; The Swan's Egg). Вообще, если метонимии и абстракции укореняются в 1790–1830 гг., то в дальнейшем, между 1830 и 1850 г., никаких нововведений, по всей видимости, не появляется. Вместо того чтобы искать новые формы лаконизма, писатели бросили все свои силы на вторую часть названия, словно в нем заключалось решение проблемы: «Элен Халси. Пограничная повесть. Очень интересный роман», «Капитан в неволе. Легенда Ливерпуля», «Цели и награды, или Летопись жизни. Написана очень старой леди», «Ребекка и Ровена. Роман о романе» (Helen Halsey. A Tale of the Borders. A Romance of Deep Interest; The Slave Captain; A Legend of Liverpool; Goals and Guerdons: Or, The chronicles of a life. By a very old lady; Rebecca and Rowena. A Romance Upon Romance).

«Кукла», «Призраки», «Спрут», «Сердце тьмы», «Зверь в чаше»), а значит, должны были закрепить где-то в третьей четверти XIX в. Беглый взгляд показывает, что со стороны писателей было много колебаний: Гаскелл в последнюю минуту меняет название с «Маргарет Хейл» на «Север и Юг» (метафора вместо имени собственного); Диккенс поступает наоборот, переименовывая «Никто не виноват» в «Крошку Доррит». Представление романа через метафору должно было казаться странным. И это действительно странно: если абстракции далеки от сюжета, то метафоры далеки от него вдвойне — это интерпретации, которые требуют интерпретирования, если можно так выразиться. Но именно эта «сложность» метафор содержит секрет заглавия-как-рекламы. Пересказы XVIII в. действительно много сообщали читателю о романе, но они никогда не захватывали его ум. Метафоры, запутывая и маня читателя, напротив, заставляли его принимать *активное участие* в романе с первого же слова. Если вы пытаетесь продать продукт, то это именно то, что вам нужно.

Резюме, прилагательные, собственные имена, именные предложения, метонимии, метафоры... Вскоре я обращусь к артиклям (кроме того, я подумываю о разделе о союзах и частицах). Это количественное исследование, но его единицы являются лингвистическими и риторическими. Причина этого проста — я считаю формальный анализ замечательным достижением литературоведения, и поэтому любой новый подход — количественный, цифровой, эволюционный, какой угодно — должен доказать, что он может анализировать форму лучше, чем мы уже умеем это делать. По крайней мере так же хорошо, но в ином ключе. В противном случае зачем он нужен?

## III

По мере расширения рынка заглавия сворачиваются; в процессе они учатся сжимать смысл — вместе с этим они разрабатывают специальные «сигналы» для того, чтобы размещать книги в нужной рыночной нише. «Если бы, например, я объявил на фронтисписе: «Уэверли, повесть былых времен», — всякий читатель романов, конечно, ожидал бы замка, по размерам не уступающего Удольфскому... <...> А если бы я предпочел назвать свое произведение „Чувствительной повестью“, не было бы это верным признаком, что в ней появится героиня с избытком каштановых волос и с арфой... <...> Или, скажем, если бы мой «Уэверли» был озаглавлен «Современная повесть», не потребовал ли бы ты от меня, любезный читатель, блестящей картины светских нравов...». То, что эти слова заставили бы читателей думать об определенных жанрах, верно — и банально. Код может быть на рынке, но он остается прозрачным. Напротив, неясные случаи являются самыми интересными — сигнал работает, и мы каким-то образом понимаем, какой вид романа мы держим в руках, но не знаем, почему мы это знаем, поскольку это знание складывается из ускользающих от нашего внимания черт, — «подсознательно», как мы говорили прежде.

Позвольте мне проиллюстрировать это утверждение двумя жанрами — так называемым «антиякобинским» и «новым женским» романом, — разделенными сотней лет<sup>17</sup>. Это два отчетливо идеологических

---

17. См. библиографию, включенную в: М. О. Grenby, *The Anti-Jacobin Novel*, Cambridge 2001, и Ann Ardis, *New Women, New Novels*, New Brunswick 1990.



жанра, которые сильно зависят от современной им политики и поэтому их заглавия имеют много общего — за исключением одной детали. Среди антиякобинских романов 36% заглавий начинаются с определенного артикля (*The Banished Man*, *The Medallion*, *The Parisian*, *The Democrat*) и 3% с неопределенного — этот результат прекрасно соотносится с остальным полем, поскольку общая для периода частотность составляет 38 и 2% соответственно<sup>18</sup>. Это не так для нового женского романа — определенный артикль, конечно, встречается в 24% случаев, но использование неопределенного артикля подсказывает с 2 или 3% до 30% (рис. 18). Это очень странно, и не только потому, что полностью расходится со всеми остальными моими наблюдениями, но из-за того, что в остальном эти два жанра довольно похожи. Демократ (*The democrat*) и синий чулок (*A blue stocking*) — две хорошо известные фигуры современной романам политической сцены, почему же артикли разные? Неверный отец (*The infidel father*), жесткая женщина (*A hard woman*) — та же грамматика, тот же диссонанс между прилагательным и существительным, почему же артикли отличаются? Что такого *делают* артикли, что им нужно быть разными? Статья Харальда Вайнриха предлагает ответ: для Вайнриха начальной точкой для понимания лингвистических категорий всегда является текст, и «поскольку текст всегда линейен, внимание слушающего/читающего может быть направлено в двух основных направлениях» — назад или вперед. Назад, в сторону того, что мы уже знаем из текста,

---

18. В списке бестселлеров от *New York Times* за ноябрь 2008 38% заглавий начинались с определенного артикля и 6% — с неопределенного. Небольшое отличие от того, что было два века назад.

## ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

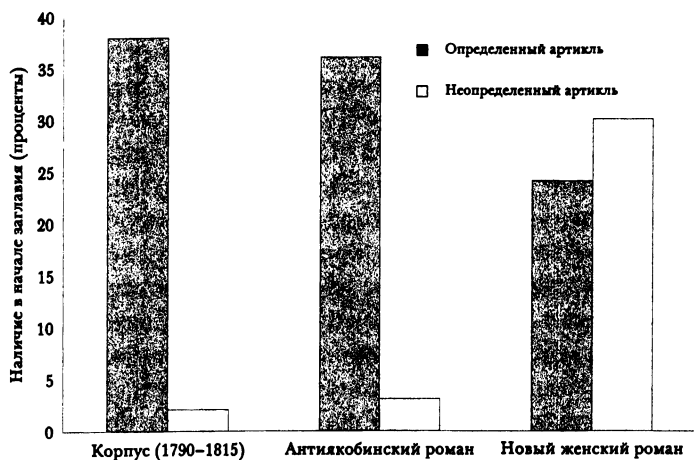


РИС. 18. Роль артиклей в качестве сигналов жанра

и вперед — в сторону того, что мы не знаем<sup>19</sup>. Самый простой способ направить зрительское внимание — это артикли. Определенный артикль представляет существительное как нечто уже знакомое нам (таким образом, направляя читателя назад), а неопределенный предполагает обратное: «Осторожно, с этим ты еще не сталкивался». Когда волк впервые появляется в «Красной шапочке» — это “a wolf”, после этого он до конца будет “the wolf”. И так — «Девушка из Гиртона», «Жесткая женщина», «Жена шута», «Семейный эксперимент», «Дочь нашего време-

19. Вайнрих Х. Текстовая функция французского артикля // *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. VIII. Лингвистика текста. М., 1978, с. 377. Harald Weinrich, 'The Textual Function of the French Article', in Seymour Chatman, ed., *Literary Style: A Symposium*, Oxford 1971, p. 226.

ни», «Парный брак» (A Girton Girl, A Hard Woman, A Mummer's Wife, A Domestic Experiment, A Daughter of Today, A Semi-detached Marriage); артикль в этих случаях «сообщает», что мы встречаем все эти явления *впервые*. Мы думаем, что мы знаем о дочерях и женах, но на самом деле мы не знаем, мы должны понять их заново. Артикль представляет роман в качестве вызова общепринятым знаниям. С другой стороны, мы имеем дело с демократами, парижанами, неверными отцами (the democrat, the parisian, the infidel father)... мы знаем этих людей! Антиякобинские заглавия не хотят изменить общепринятые идеи, они хотят *использовать* их: Французская революция увеличила число твоих врагов — остерегайся.

Это скромный пример того, чего может достичь количественная стилистика: возьмите языковые единицы, частотные настолько, что мы почти их не замечаем, и покажите, насколько значительно они действуют образованию смыслов<sup>20</sup>. В этом смысл и моего последнего примера — формулы, которая на первый взгляд выглядит крайне скучной: The Duchess of York, The Novice of Corpus Domini, The Heir of Montgomery Castle («Графиня Йоркская», «Послушник церкви Божьего тела», «Наследник замка Монтгомери»). Будем ее называть «the X of Y». Как показано на рис. 19, эта формула всегда была довольно частой в заглавиях, никогда не опускаясь ниже 10% от общего числа, однако около 1800-х гг. ее частотность возрастает. Если мы рассмотрим эти десятилетия внимательнее, то обнаружим,

---

20. Моделью здесь остается анализ персонажей у Остин, проведенный Джоном Барроузом (John Burrows) в книге «Вычисления в критике» (Computation into Criticism). То, что он сделал это 20 лет назад без помощи современных технологий, должно нас устыдить.

## ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

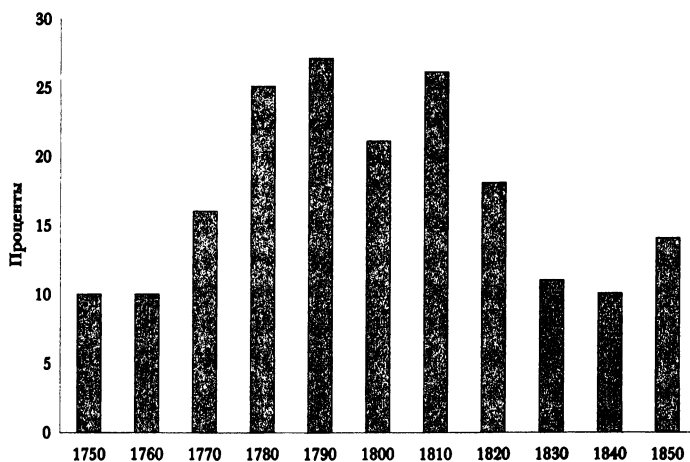


РИС. 19. Удачливая формула «the x of y»

что этот всплеск не проявляется равномерно повсюду, а практически полностью концентрируется в одном жанре — готическом романе. Здесь формула «the X of Y» появляется в 3 раза чаще, чем в остальном корпусе (рис. 20), — это слишком много для простой случайности, особенно если учесть, что нечто подобное встречается внутри самого готического романа — все мы знаем, что слово «замок» было ключевым в представлении жанра, начиная с «Замка Отранто». Что ж, в заглавиях готических романов формула «the X of Y» встречается *в 3 раза чаще*, чем слово «замок».

Но почему? Замки в готических заглавиях имеют смысл, но «the X of Y»? Здесь помогает семантика: если мы посмотрим на X в формуле, то увидим, что «роман» (romance) появляется в 7% случаях (The Romance of the Pyrenees), группа жанровых индикаторов вроде «тайны», «ужасы», «се-

## КОРПОРАЦИЯ СТИЛЯ

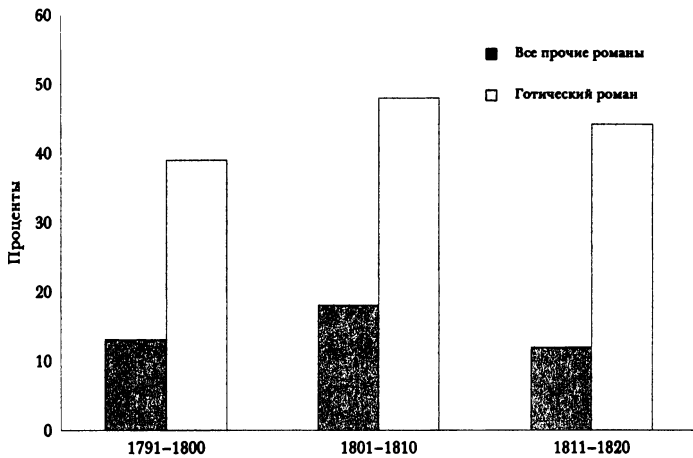


РИС. 20. Распределение формулы «the x of y»,  
1791-1820

креты», «приключения» (mysteries, horrors, secrets, adventures) в 13% (The Horrors of Oakendale Abbey), имена собственные в 34% (Emmeline, or the Orphan of the Castle) и существительные, обозначающие пространство, — в 41% от общего количества (рис. 21): от «Замка Отранто» 1764 г. до «Шахт Велички» (The Mines of Wielitzka) и «Скалы Глоцден» (The Rock of Glotzden) полвека спустя. Итак, три четверти случаев «the X of Y» задают такой X, который является либо человеком, либо пространством. И если мы перейдем от субъекта формулы к его предикату — от X к Y, то мы найдем нечто настолько поразительное, что мне даже не нужен график, чтобы это выделить: The Romance of the Pyrenees, The Horrors of Oakendale Abbey, The Orphan of the Castle, The Castle of Otranto, The Mines of Wielitzka, The Rock of Glotzden («Пиринейский роман», «Ужасы окендельского аббатства», «Сирота в замке»,

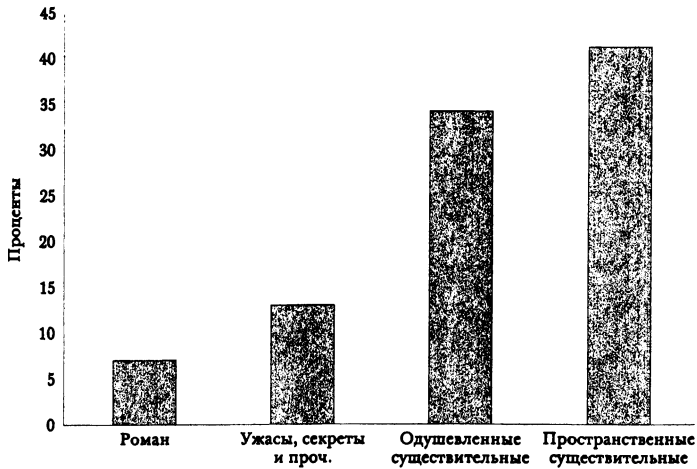


РИС. 21. «X» в формуле «the X of Y»

«Замок Отранто», «Шахты Велички», «Скала Глоцден») ... В 82% случаев Y является пространством: человек, определяемый через пространство, или чаще пространство, определяемое через другое пространство. «Замок Отранто» — пространственное существительное, определяемое названием места.

Заглавия готических романов содержат множество интригующих черт (это жанр, который открыл, что читателям нравятся злодеи, и без зазрения совести выставил их напоказ в названиях), но пространство действительно является краеугольным камнем жанровой конвенции: названия мест встречаются намного чаще, чем имена людей. Пространственные существительные вроде замка, аббатства, леса, пещеры и т. п. появляются в 50% случаев — кроме того, существуют и другие географические сигналы, как в случае «Сицилианского романа» (Sicilian Romance) или «Датской резни» (The Danish Massacre). Нет ни-

чего более типичного для готических заглавий, чем эта одержимость пространством. Конечно же, это справедливо не только для заглавий, но и для самих готических романов, в которых пространство является темным, запутанным как лабиринт, холодным, оно заточает, пугает, убивает... «The X of Y» берет эту силу пространства и активизирует одновременно на двух уровнях — человеческом и географическом. «Замок Отранто»: есть здание, есть город, они оба готические. Если выберешься из замка, то все равно окажешься в Южной Италии. Выхода нет.

«Литература есть только фрагмент фрагмента, — писал пожилой Гете в великом и грустном романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера», — записывается ничтожная доля того, что произошло и было сказано, сохраняется ничтожная доля записанного»<sup>21</sup>. «История, из которой у нас имеется только один последний том, — писал Дарвин в «Происхождении видов. — От этого тома сохранилась лишь в некоторых местах краткая глава, и на каждой странице только местами уцелело по нескольку строчек»<sup>22</sup>. Между историей природы и историей культуры, конечно же, существуют различия — «ископаемые» литературной эволюции обычно не исчезают, а тщательно сохраняются в некоей великой библиотеке, как 7 тысяч романов, чьи заглавия я здесь рассматривал. Однако с точки зрения целей нашего знания, они все равно что рассыпались в прах, поскольку мы никогда всерьез не пытались читать том прошлого литературы целиком. Изучение этих заглавий — только маленький шаг в этом направлении.

21. Гете И. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 8. М., 1979, с. 257.

22. Дарвин Ч. Происхождение видов путем естественного отбора. М., 2001, с. 289–290.

## ГЛАВА 10.

# Теория сетей<sup>1</sup>, анализ сюжета

В «Корпорации стиля» я наметил несколько гипотез для количественной стилистики, «Теория сетей» была попыткой сделать то же самое для сюжета, предоставив тем самым ключевой — и до сих пор отсутствующий — компонент компьютерного анализа литературы. Однако, как только я начал серьезно над этим работать, я быстро понял, что инструменты для широкомасштабного сбора информации мне недоступны (пока что). В статье пришлось сдвинуться от количественного анализа сюжета (plot) в сторону качественного: пространство и время, области сетей, главные персонажи, периферия и тому подобное. Затем последовал второй сдвиг: хотя в статье в некоторых случаях и использовались понятия теории сетей (на страницах, посвященных кластеризации и гуаньси в китайских романах), основные положения текста оставались независимыми от концептуальной архитектуры этой теории. Нужна ли мне была теория сетей, чтобы обсуждать Горацио и Государство или «симметрию» у Диккенса?

Нет, теория мне была не нужна, но я нуждался в *сетях*. Несмотря на то что Горацио издавна был моей

---

1. Моретти использует здесь термин «network theory», подразумеваемая часть теории графов. Поскольку в русской традиции термин «сетевая теория» вызывает лишние ассоциации с акторно-сетевой теорией Латура, а собственно само название “graph theory” Моретти ни разу не использует, то “network theory” переводится в этой статье более нейтральной «теорией сетей». — *Примеч. пер.*



навязчивой идеей, я никогда полностью не понимал его роли в «Гамлете» до тех пор, пока не посмотрел на сетевую структуру пьесы. Ключевое слово здесь — «посмотрел». Я взял из сетевой теории только базовую форму визуализации: идею о том, что временное течение драматического сюжета можно представить в виде набора двумерных знаков — вершин (или узлов) и ребер, — для понимания которого достаточно одного взгляда. «Мы конструируем и конструируем, и все же интуиция остается замечательной вещью», — однажды написал Клее; именно так я и поступил здесь, применяя (неправильно) теорию сетей для внесения некоторого порядка в литературное доказательство, но оставив себе свободу следовать в анализе в любом новом направлении.

Интуиция — замечательная вещь, но концепции — лучше; и пока я пишу эти строки, в Литературной лаборатории проводится масштабное исследование драмы и теории сетей: коллективный проект, изучающий сотни пьес различных культур и исторических периодов. Но это другая история, которую следует рассказывать в другой книге.



За последние несколько лет литературоведение испытало то, что можно назвать подъемом количественных доказательств. Конечно, это случалось и раньше, не оказывая продолжительного влияния, но сейчас все может сложиться иначе, поскольку сегодня у нас есть цифровые базы данных и автоматическое извлечение информации. Недавняя статья в *Science* о «культуромике» (culturomics) ясно дала понять, что объем корпуса и скорость поиска превзошли все ожидания: сегодня мы за несколько

минут можем воспроизвести исследования, на которые такому гиганту, как Лео Шпитцер, понадобились месяцы и годы работы<sup>2</sup>. Когда дело касается феноменов языка и стиля, мы можем делать вещи, о которых предыдущие поколения могли только мечтать.

Когда дело касается языка и стиля. Но если вы работаете с романами или пьесами, стиль является только частью всей картины. Что насчет сюжета — как его можно посчитать? Эта статья служит только началом ответа, и началом начал становится теория сетей. Это теория, которая изучает связи внутри больших групп объектов: объектами может стать что угодно — банки, нейроны, киноактеры, научные статьи, друзья... — обычно их называют вершинами или узлами, а связи между ними — ребрами. Исследование того, как вершины соединяются ребрами, открыло множество неожиданных свойств больших систем, самым знаменитым из которых является эффект «тесного мира» или «теория шести рукопожатий» (*six degrees of separation*): сверхъестественная скорость, с которой можно добраться до любой вершины в сети, двигаясь из любой другой вершины. Надлежащее использование теории требует определенного уровня математического знания, которого у меня, к сожалению, нет, и обычно огромных объемов информации, также отсутствующих в моей работе. Однако это только первое из серии исследований, проводящихся в Стэнфордской литературной лаборатории, и некоторые вещи проявляются даже на раннем этапе.

---

2. Jean-Baptiste Michel, Erez Lieberman Aiden et al., 'Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books', *Science*, December 2010.

## Сеть персонажей

Сеть состоит из вершин и ребер, сюжет — из персонажей и действий. Персонажи становятся вершинами сети, а их взаимодействия — ее ребрами. Так выглядит сеть «Гамлета» (рис. 1)<sup>3</sup>: в ней есть несколько сомнительных решений, в основном касающихся сцены «мышеловки», но в целом между двумя персонажами устанавливается связь, если они обменялись несколькими словами: взаимодействие является актом речи. Это не единственный способ — авторы предыдущей работы о Шекспире связывали персонажей, если у них были реплики на протяжении одной сцены, даже если они не обращались друг к другу напрямую: в этом случае, например, королева и Озрик связывались (поскольку у обоих есть реплики и они одновременно находятся на сцене в последнем действии пьесы), но они не связываются в этом графике, так как не говорят друг с другом<sup>4</sup>. В моей

---

3. Как станет очевидно из дальнейшего текста, визуальные свидетельства, относящиеся к этой статье, можно увеличить до 50 и более изображений. Их все можно найти на сайте Стэнфордской литературной лаборатории ([litlab.stanford.edu](http://litlab.stanford.edu)).

4. «Расчеты сетевой структуры были получены исходя из того, что каждый говорящий персонаж является вершиной, два персонажа считались связанными в том случае, если в пьесе есть хотя бы один временной промежуток, в котором они оба присутствуют (то есть два персонажа соединились, если они говорили друг с другом или находились в присутствии друг друга)»: James Stiller, Daniel Nettle, Robin I. M. Dunbar, 'The Small World of Shakespeare's Plays', *Human Nature* 14: 4 (2003), p. 399. Другое применение теории сетей к нарративу (R. Alberich, J. Miro-Julia and F. Rosselló, 'Marvel Universe Looks Almost Like a Real Social Network', 11 February 2002, доступно на [arXiv.org](http://arXiv.org)) oc-

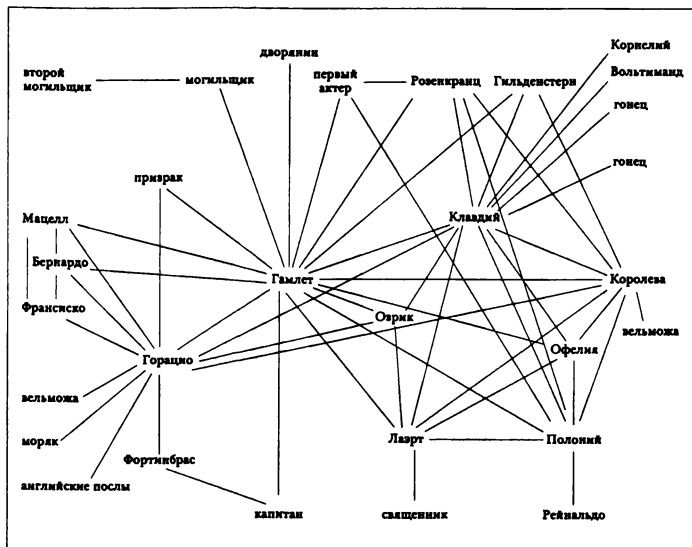


РИС. 1. Сеть «Гамлета»

сети использованы эксплицитные связи, а к их сети добавлены имплицитные: вторая сеть явно плотнее, поскольку включает все мои связи и кое-что еще. Обе сети правдоподобны, и у обеих есть по крайней мере два изъяна. Во-первых, ребра не «взвешиваются»: когда Клаудий в сцене на кладбище говорит Горацио: «Горацио, прошу, ступай за ним», у этих 8 слов в графике тот же вес, что и у 4 тысяч слов, которыми обмениваются Гамлет и Горацио. Это непр-

новывается на похожей предпосылке: «Два персонажа соединяются, если совместно появляются в одном комиксе и их появление значимо». Однако, поскольку нам не объясняют, чем действительно отличается «значимое» взаимодействие от незначимого, то эта основа для подсчетов остается фундаментально неясной.

вильно. Во-вторых, у ребер нет «направления»: когда Горацио обращается к Призраку в начале пьесы, его слова образуют ребро между ними, но важно то, что Призрак ничего ему не отвечает и разговаривает только с Гамлетом, — это должно быть отображено<sup>5</sup>. Но я не смог найти аккуратный способ визуализировать вес и направление, обращение к доступным программам не помогло, так как их результаты зачастую были абсолютно неразборчивыми. Итак, все сети в этом исследовании сделаны вручную с простым намерением: повысить наглядность через уменьшение наслоения элементов. Конечно, это не может служить долгосрочным решением проблемы, однако сейчас мы имеем дело с маленькими сетями, в которых еще может сработать интуиция. Они подобны детству сетевой теории литературы — короткое счастье перед суровой зрелостью статистики.

Как бы там ни было, вот во что превратились 4 часа действия. Время превратилось в пространство: *система* персонажей возникла из многих *пространств* персонажей, если пользоваться категориями Алекса Волоха из «Одного против многих» (The One vs the Many). Пространство Гамлета (рис. 2): полужирным выделены все прямые связи между ним и прочими персонажами; Гамлет и Клавдий (рис. 3): посмотрите, какую большую часть сети

---

5. Причина, по которой вес и направление особенно важны в литературных сетях, заключается в следующем: в то время как системы, изучаемые теорией сетей, могут легко включать тысячи и миллионы вершин, значимость которых может быть легко выражена в количестве связей, сюжеты обычно располагают несколькими десятками персонажей, не более. Вследствие этого сам факт существования связи редко оказывается достаточным для установления иерархии — его нужно объединить с другими видами измерений.

ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

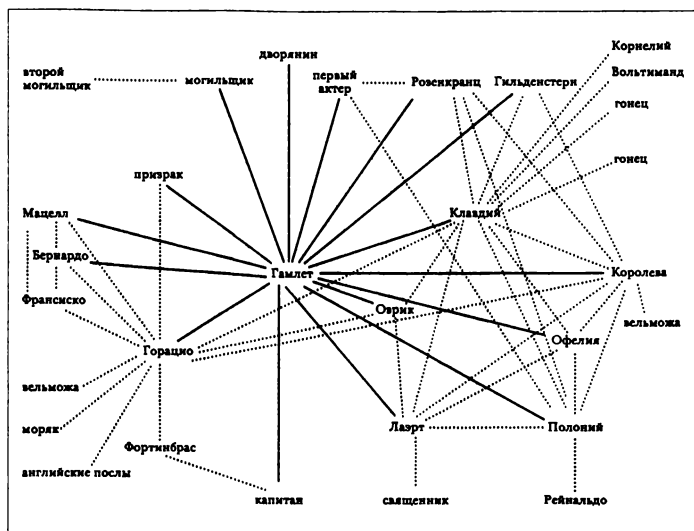


РИС. 2. Пространство Гамлета

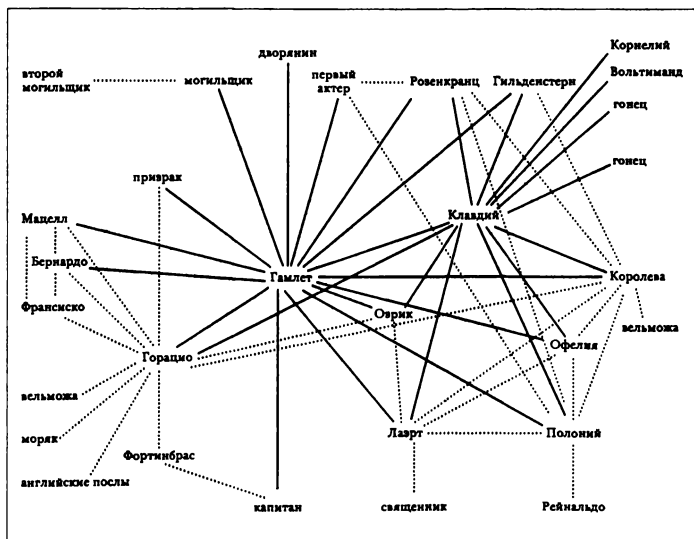


РИС. 3. Гамлет и Клавдий



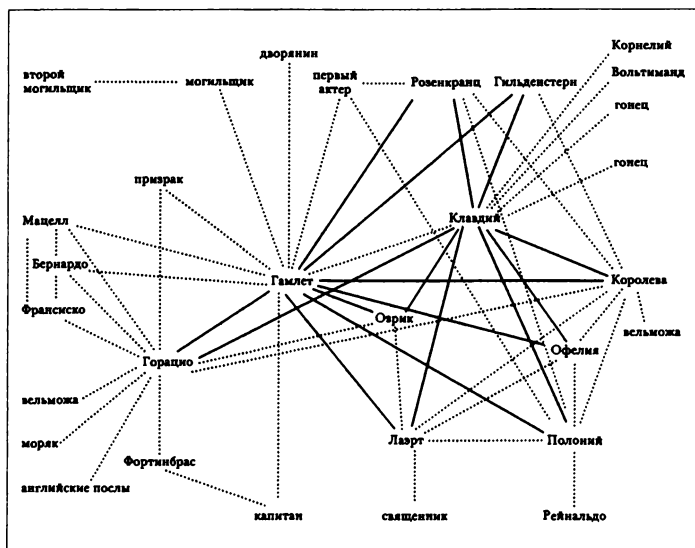


РИС. 5. «Гамлет»: область смерти

вносит использование сетей. Помимо этого, сети позволяют увидеть определенные «области» внутри сюжета как целого: подсистемы, разделяющие некоторое значительное свойство. Возьмем, например, персонажей, соединенных одновременно с Клавдием и Гамлетом (рис. 5), не считая Озрика и Горацио, связи которых с Клавдием совершенно незначительны, — все они мертвы. Так, Полоний убит Гамлетом — но Гамлет не подозревал, что убивает Полония, когда пронзал ковер. Гертруда убита Клавдием — но ядом, приготовленным для Гамлета, а не для нее. Лаврт убил Гамлета при помощи Клавдия, тогда как сам Лаврт убит Гамлетом, но оружием Клавдия (точно так же как Розенкранц и Гильденстерн до этого). Индивидуальные действия запутаны, но именно положение персонажей в сети оказы-



вается фатальным — они прикованы к враждующим полюсам короля и принца. Вне этого выделенного региона никто в «Гамлете» не умирает. В нем сосредоточена вся трагедия.

## Модели, эксперименты

Третье последствие этого подхода: как только вы строите сеть пьесы, вы перестаете работать непосредственно с пьесой и вместо этого начинаете работать с *моделью*. Текст сокращается до персонажей и взаимодействий, они абстрагируются от всего остального, и в результате этого процесса редукции и абстракции модель, очевидно, становится намного меньше оригинального объекта (ведь я обсуждаю «Гамлета» и ничего не говорю о словах Шекспира), но с другой стороны — и намного *больше* его, поскольку она позволяет увидеть структуры, лежащие в основе сложного объекта. Это напоминает рентген: внезапно вы видите область смерти на рис. 5, которая в противном случае скрыта от взгляда богатством пьесы. Или возьмем протагониста. Обсуждая эту фигуру, литературная теория обычно обращается к понятиям «сознания» (consciousness) и «внутреннего мира» (interiority) — даже структурное исследование Волоха следует этим путем. Однако, когда группа исследователей применила теорию сетей к комиксам Marvel, их взгляд на протагониста никак не учитывал «внутренний мир», протагонист был просто «персонажем, который минимизировал общее расстояние до всех остальных вершин»<sup>6</sup>, другими словами, протагонист —

---

6. Alberich et al., 'Marvel Universe'.

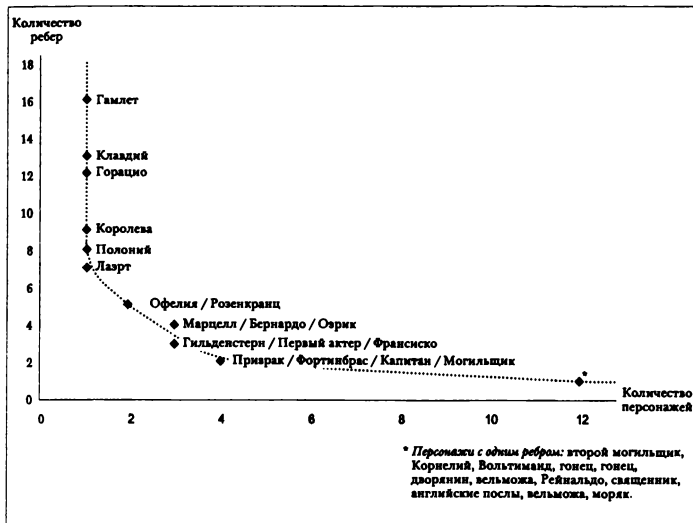


РИС. 6. Центральность в «Гамлете»

это центр сети. В их случае им стал Капитан Америка, в нашем — Гамлет. Одна степень удаленности (degree of separation) от 16 персонажей; две степени от остальных; среднее расстояние от всех вершин в сети — 1,45. Если мы визуализируем эти результаты в форме диаграммы рассеяния (рис. 6), то обнаружим асимметричное распределение, свойственное всем сетям: всего несколько персонажей с большим количеством связей в левой части и множество персонажей с одной или двумя связями в правой. Мы приходим к тому же результату, если добавим всех персонажей из «Макбета», «Короля Лира» и «Отелло». В данном случае мы получаем противоположность кривой Гаусса: в распределении нет основной тенденции, нет «среднего», то есть нет «типичного» узла в сети и нет типичного персонажа в пьесах. Поэто-

му неправильно говорить о персонажах Шекспира «вообще», по крайней мере о персонажах трагедий, потому что эти персонажи-вообще не существуют: есть только кривая, идущая от одного предела к другому без всякого очевидного объяснения ее последовательности. То же относится к бинарным оппозициям, при помощи которых мы обычно рассуждаем о персонажах: протагонист против второстепенных персонажей, или «объемное» против «плоского» — ничто в распределении не поддерживает эти дихотомии, скорее оно требует радикального переосмысления персонажей и их иерархии.

Что сделано, то сделано; сюжет как система областей; иерархия центральности, существующая между персонажами; и наконец последнее — самое важное, но и самое сложное — в модель можно *вмешиваться*, экспериментировать. Снова возьмем протагониста. Для литературоведов это очень важная фигура, поскольку она представляет очень содержательную часть текста, о ней всегда можно многое сказать. Невозможно представить обсуждение «Гамлета» без Гамлета. Но именно к этому нас и склоняет сетевая теория: взять сеть «Гамлета» и *убрать* Гамлета, чтобы посмотреть, что получится (рис. 7). А получается следующее: сеть практически распадается на две половины, между двором справа и областью с Призраком и Фортинбрасом слева остаются всего лишь три ребра, соединяющие Горацио с Клавдием, Гертрудой и Озриком — это несколько десятков слов. Если бы мы использовали первое кварто, то распад был бы еще более резким.

Почему здесь важен протагонист? Не из-за того, что есть «в» нем, не из-за его сущности, но из-за его функции в обеспечении стабильности сети. Стабильность, конечно, соотносится с центральностью, но не идентична ей. Возьмем второго главного

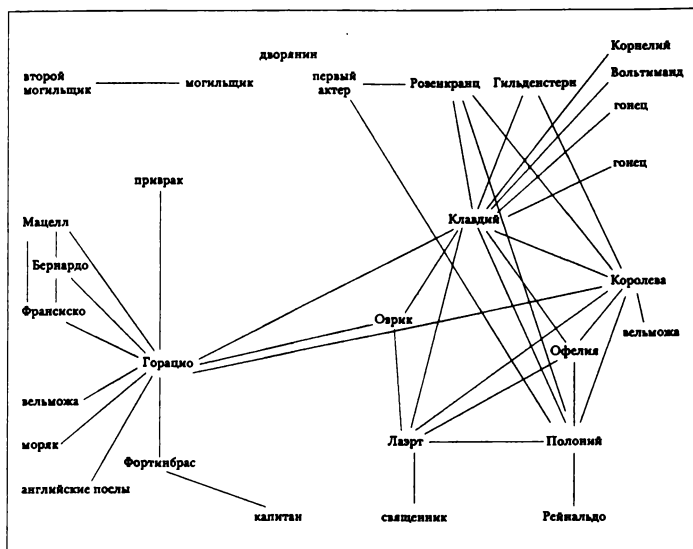


РИС. 7. «Гамлет» без Гамлета

героя — Клавдия. В количественных отношениях Клавдий занимает почти такое же центральное место, как и Гамлет (средняя дистанция 1,62 против 1,45); но в структурных отношениях это не так. Если мы уберем его из сети (рис. 8), то будет затронута только малая часть периферийных персонажей, но не вся сеть. Даже если мы сначала уберем Гамлета, а затем Клавдия, то его удаление не произведет каких-либо серьезных изменений. Но если мы сначала удалим Гамлета, а затем Горацио (рис. 9), то фрагментация окажется настолько существенной, что Призрак и Фортинбрас — которые, между прочим, являются началом и концом пьесы — полностью оторвутся друг от друга и от остального сюжета. «Гамлет» больше не существует. Горацио всего лишь чуть менее цен-

# ТЕОРИЯ СЕТЕЙ, АНАЛИЗ СЮЖЕТА

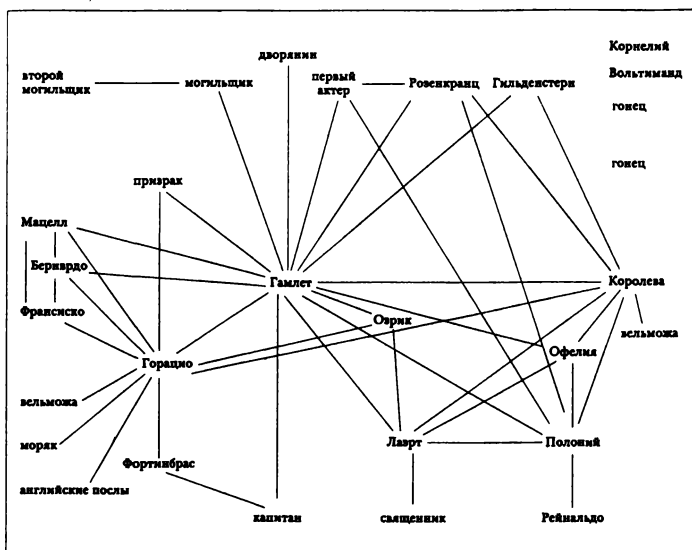


РИС. 8. «Гамлет» без Клавдия

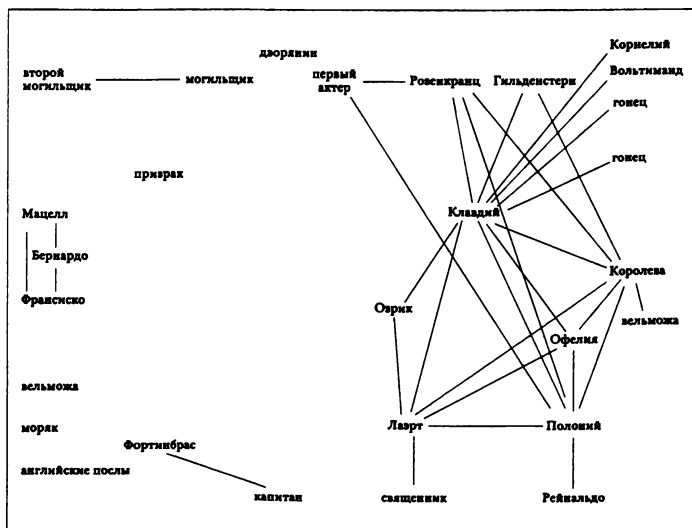


РИС. 9. «Гамлет» без Гамлета и Горацио

трален, чем Клавдий в количественном отношении (1,69 против 1,62). Почему же он настолько важнее в структурном?

### Центральность, конфликт, кластеризация

Позвольте мне немного вернуться назад и кое-что добавить о центральном месте Гамлета. Главные трагедии Шекспира являются размышлениями о природе суверенной власти, в которой узурпатор свергает законного правителя, но впоследствии сам терпит поражение от следующего законного наследника престола. Но есть и различия. В «Макбете» и «Лире» законные правители прочно связаны с остальной сетью: у Дункана и Малькольма (серый и черный на рис. 10) есть сильные антагонисты (пунктир), но в целом оба поля сбалансированы. Это тем более справедливо для «Лира» с его распыленной суверенной властью (рис. 11). В «Гамлете» все иначе: сторона старого Гамлета и Фортинбраса и сторона Клавдия несоразмерны: обычного баланса сил не существует<sup>7</sup>, и Гамлет оказывается заключен между пространством Двора и анти-Двора — солдатами, которые еще помнят старого короля, призраком, норвежским претендентом на престол, карнавальностью могильщика. Эта двойственность возникает во всех значительных придворных сценах, начиная с первого

---

7. Почему не существует баланса — почему Призрак и норвежец выбраны в качестве фигур законности — это отдельный вопрос, на который теории сетей, по всей видимости, нечего ответить. Но само отсутствие баланса — это одна из тех вещей, которые она позволяет разглядеть.

## ТЕОРИЯ СЕТЕЙ, АНАЛИЗ СЮЖЕТА

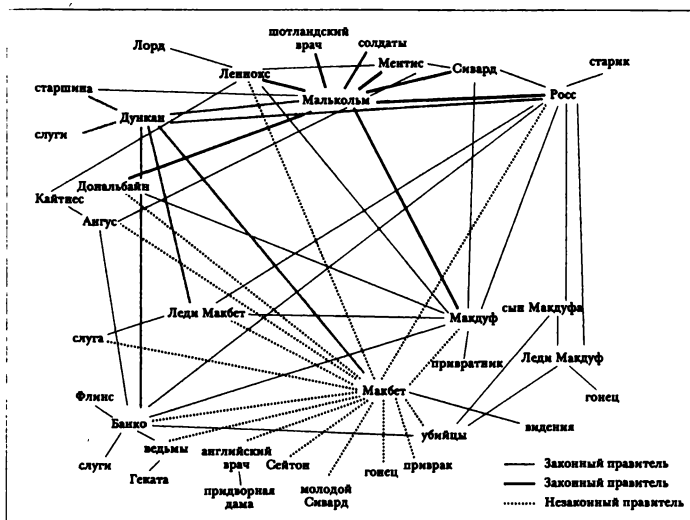


РИС. 10. Власть и законность в «Макбете»

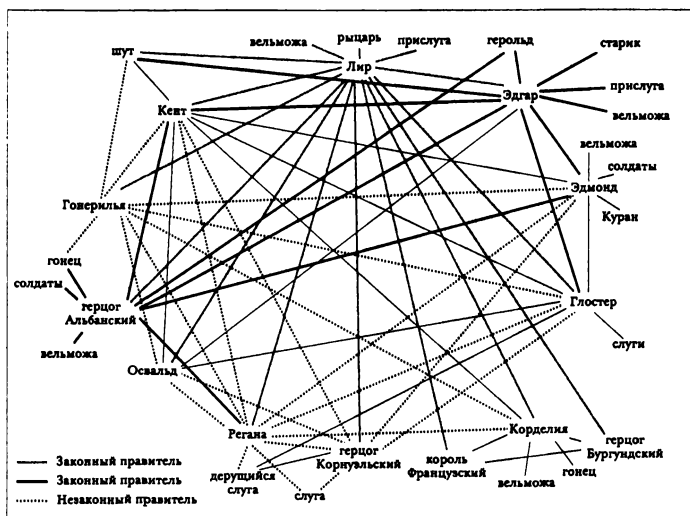


РИС. 11. Власть и законность в «Короле Лире»

ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

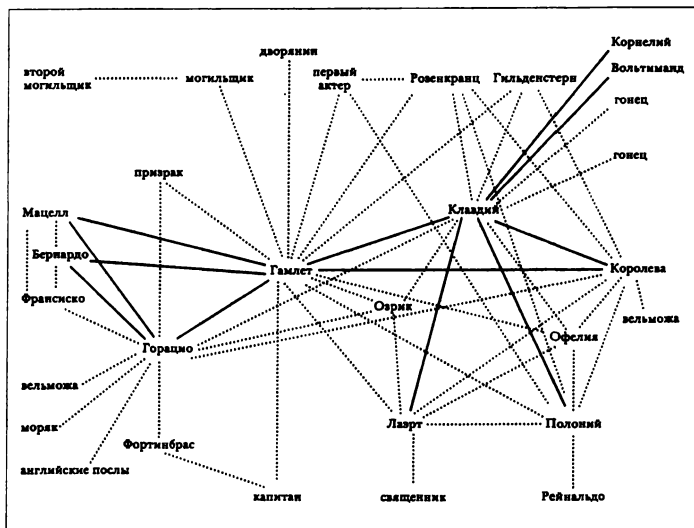


РИС. 12. Гамлет, акт 1, действие 2: два полюса пьесы

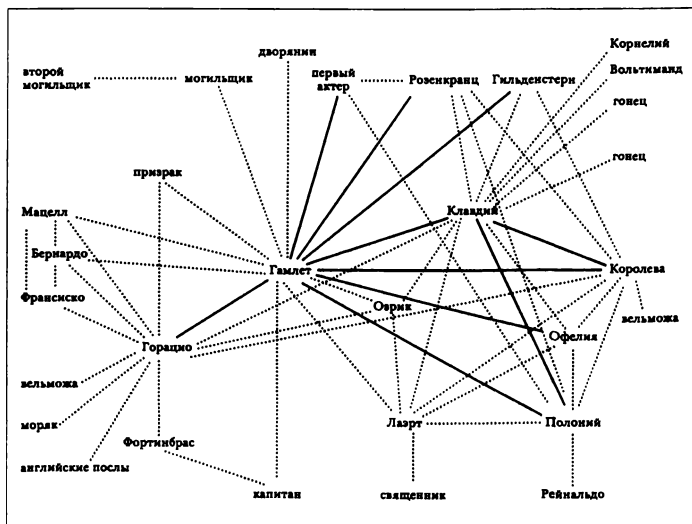


РИС. 13. Гамлет, акт 3, действие 2



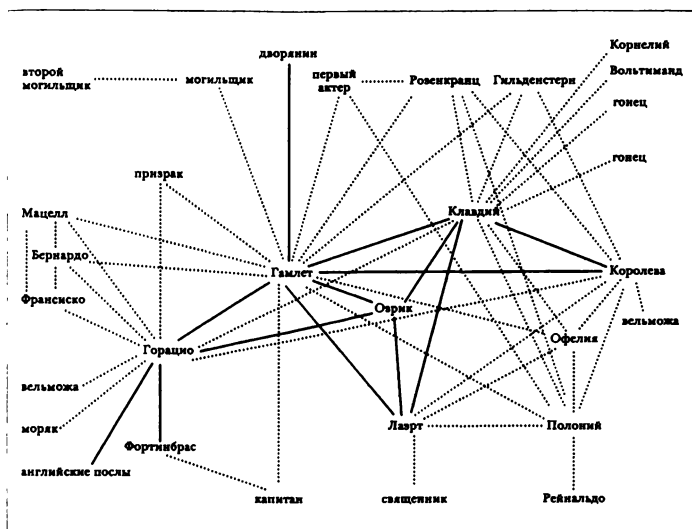


РИС. 14. Гамлет, акт 5, действие 2

акта, в котором эта схема закладывается (рис. 12), до прибытия актеров, пьесы в пьесе (рис. 13) и двух заключительных действий трагедии (рис. 14). В сети всегда два узла: Клавдий при дворе и Гамлет (наполовину) снаружи.

Клавдий при дворе... Это самая густая часть сети — шестиугольник, образованный Гамлетом, Клавдием, Гертрудой, Полонием, Офелией и Лаэртом, в котором каждый соединяется со всеми остальными, а кластеризация достигает 100%. Кластеризация является техническим понятием теории сетей, которое Марк Ньюман (Mark Newman) объясняет таким образом: «Если вершина *A* соединена с вершиной *B*, а вершина *B* соединена с вершиной *C*, значит, существует повышенная вероятность, что вершина *A* также будет соединяться с вершиной *C*. На языке социальных сетей это значит, что друг твоего друга,

скорее всего, будет и твоим другом»<sup>8</sup>. В этом значении кластеризации: *A* и *C* соединяются, треугольник замыкается, и когда это происходит, то повышается устойчивость этой части сети. Именно поэтому удаление Клавдия так мало влияет на сеть: он принадлежит области, которая уже очень сильно взаимосвязана и остается такой же крепкой как с ним, так и без него<sup>9</sup>.

Случай Горацио противоположен: он занимает часть сети с настолько маленьким коэффициентом кластеризации (рис. 15), что без него она распадается. Горацио служит хорошим выходом в область сети, являющуюся прямой противоположностью стопроцентной кластеризации придворного пространства, — он ведет к периферии «Гамлета», где находятся персонажи с наименьшим количеством связей: с одним соединением с сетью, подчас

---

8. Mark Newman, 'The Structure and Function of Complex Networks', *SIAM Review* 45: 2 (2003), p. 183, доступно на arXiv.org.

9. Конечно, Гамлет тоже включен в этот шестиугольник, но несмотря на то что он разделяет с Клавдием те же пять ребер (с добавлением Горацио и других придворных жителей, Розенкранца, Гильденстерна и Озрика), их прочие связи сильно различаются: в случае Клавдия они соединяют его с второстепенными персонажами, являющимися эманациями двора и, следовательно, ничего не добавляющими к его роли в структуре; в случае Гамлета эти связи ведут к другим областям пьесы, увеличивая его структурную значимость. Более того, слова Гамлета, обращенные к пяти придворным персонажам, составляют только 28% от всех слов, произнесенных им в пьесе, а в случае Клавдия, хотя он едва разговаривает с Офелией и совсем немного с тем же Полонием, число вырастает до 48% (или 60%, если мы включим его речи, обращенные ко Двору вообще). Иначе говоря, основную часть своей речевой энергии Клавдий тратит внутри этого маленького круга. Это один из тех случаев, когда «взвешивание» ребер значительно скорректировало бы рентген «Гамлета».

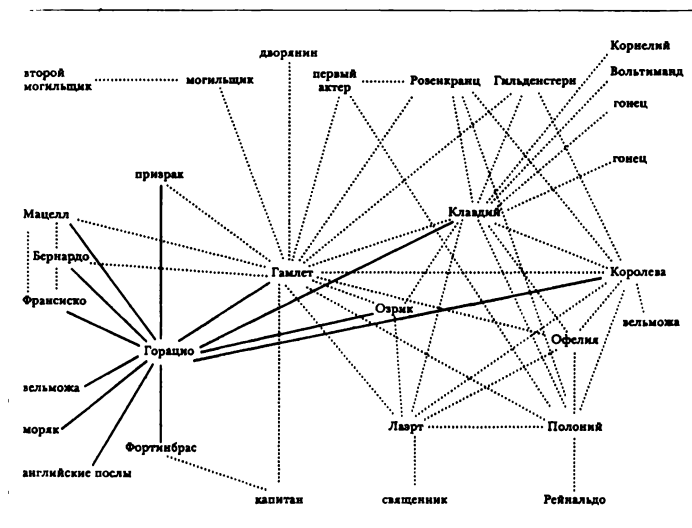


РИС. 15. Пространство Горацио

с одной фразой. Совсем немного. Но как группа, эти периферийные персонажи делают нечто неповторимое — они указывают на мир *за пределами* Эльсинора: вельможа, матрос и послы, которые говорят с Горацио, и один из гонцов, говорящий с Клавдием, — это связи с «английской» сюжетной линией; Корнелий и Вольтиманд — с «норвежской», Рейнальдо — с «Францией» Лаэрта; священник и могильщик — с миром мертвых. Эти центробежные потоки — «придатки», как их иногда называют, — содействуют странному ощущению, что Эльсинор является только вершиной трагедийного айсберга: география как скрытое измерение рока, подобное генеалогии греческой трагедии. Генеалогия вертикальна, уходит корнями в миф, география же — горизонтальна и коренится в чем-то наподобие зарождающейся системы европейский государств.

## Горацио

Я, возможно, преувеличиваю, когда проецирую на периферию этой диаграммы слова Наполеона, сказанные на Эрфуртском конгрессе, о том, что рок в наши дни — это политика. Но пространство Горацио: послы, гонцы, стражи, разговоры о зарубежных войнах и, конечно же, передача власти в конце пьесы — все это свидетельствует о том, что совсем скоро будет называться не Двором, а Государством. Двор, пространство стопроцентной кластеризации, где каждый всегда все видит и сам находится на виду, как в «Придворном обществе» Элиаса, на самом деле состоит из двух семей: Офелия, Лаэрт и Полоний; Клавдий, Гертруда и Гамлет. Мир Горацио более отвлеченный: он обменивается всего несколькими фразами с Клавдием и Гертрудой и ни разу не разговаривает с Полонием, Офелией и Лаэртом. Здесь, в частности, видно различие между сетью в моей работе и в другом исследовании: там Горацио *соединяется* с Полонием, Лаэртом и Офелией, поскольку они находятся вместе на сцене, и мне кажется, это неверно отображает смысл этого персонажа. Горацио является «слабой связью», в отличие от сверхсвязанных придворных семей. Слабой, то есть менее крепкой, но имеющей больший радиус — и более безличной, почти бюрократической, похожей на связи, описанные Грэхэмом Сэком в его исследовании «Холодного дома»<sup>10</sup>.

---

10. Alexander Graham Sack, 'Bleak House and Weak Social Networks', Columbia University, 2006 (неопубликованная дипломная работа). Впервые понятие «слабой связи» было сформулировано Марком Грановеттером в статье «Сила слабых связей» (Mark Granovetter, 'The Strength of Weak Ties', *American Journal of Sociology* 78: 6 (May 1973)).

Возможно, я делаю из этого слишком далеко идущие выводы, или Горацио действительно может быть фантастической полудогадкой Шекспира. Я говорю «полу», потому что в этом образе есть загадочная неразработанность. Возьмем Позу Шиллера. «Дон Карлос» в значительной степени является переработкой «Гамлета», а Поза определенно — переделка Горацио: очередной одинокий друг очередного одинокого принца в очередной эдипальной пьесе. Но для того чтобы Поза занимал центральное место, есть причина: он является новой фигурой, важной в современной пьесе, — идеологом. Есть нечто, что он хочет *сделать*. Кент находится рядом с Лиром из-за преданности; Макдафф около Малькольма — чтобы отомстить за свою семью. А Горацио?

У Горацио в пьесе есть функция, но не мотивировка. Нет цели, нет эмоций — нет *языка*, достойного «Гамлета». Я не могу представить себе ни одного персонажа в пьесах Шекспира, который занимал бы столь центральное место и был бы настолько плоским стилистически. Точно такой же плоский, как стиль Государства (или, по крайней мере, его бюрократии). Плоский, как типичные высказывания, которые мы встречаем на периферии «Гамлета», — приказы и новости: «...и мы хотим, /Чтоб ты, мой Вольтиманд, и ты, Корнелий...» (Акт I, сцена 2); «Какие-то матросы: и у них /Есть к вам письмо» (Акт IV, сцена 6). Приказы и новости должны избегать двусмысленности, и поэтому вокруг них падает «уровень образности» (если использовать понятие Франческо Орландо) пьесы, язык становится простым. И напротив, двигаясь к центру пьесы, уровень образности повышается — до каламбуров, которыми Гамлет отвечает Клавдию, и до монологов, занимающих, если можно так сказать, центр центра. Здесь возникает воз-

можное предположение: разное использование языка проявляется в разных областях сети. Стил, встроенный в сюжет как *функция* этого сюжета. Это был бы прорыв, и не только для литературоведения, которое не смогло создать единой теории сюжета и стилиа, но также для культурологии в целом. Сюжет и стил могли бы обеспечить уменьшенную модель для исследования двух основных свойств человеческих сообществ: сюжет помог бы понять, как обычный разговор двух индивидов превращается в сложные схемы из тысяч взаимодействий; а стил — исследовать, как люди понимают свои действия. Модель для соотнесения того, что мы делаем, и того, как мы думаем об этом, — это то, что может предложить единство сюжета-стиля. Но нам до этого определенно еще далеко.

## Симметрия

Сети созданы из вершин и ребер; сюжетные сети — из персонажей и их речей, обращенных друг к другу. В пьесах это работает хорошо, так как слова являются делами, а дела почти всегда словами — поэтому в целом сеть речевых актов и есть сеть действий. В романах это не так, поскольку многое из того, что персонаж делает, не произносится, а рассказывается, и прямая речь покрывает лишь часть сюжета — и подчас очень небольшую. Это делает трансформацию сюжета в сеть намного более неточной, но эта идея слишком заманчива, чтобы от нее отказываться, поэтому я все равно покажу несколько сетей прямой речи из «Записок о камне» и «Нашего общего друга». Несколько лет назад я предположил, что количество персонажей может оказаться главным источником морфологических отличий между

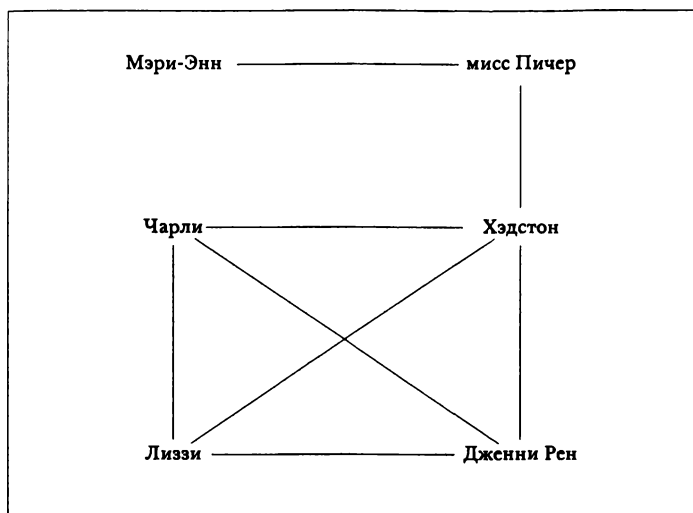


РИС. 16. «Наш общий друг», книга 2, глава 1

китайскими и западными романами, и сети кажутся хорошим способом проверить это предположение.

В отличие от «Гамлета», я не буду представлять сети всего текста, только сети отдельных глав. Я, возможно, мог бы справиться с «Нашим общим другом» (хотя по западным меркам в нем довольно много персонажей), но уж точно не с сотнями персонажей из «Записок о камне», где в каждой главе присутствует от 5 до 28 разных говорящих персонажей, с медианой 14. «Наш общий друг» не столь многолюден: от 3 до 14 говорящих персонажей за главу, с медианой 6. Вот некоторые из этих глав: глава 1 второй книги романа (рис. 16), в которой вводится Дженни Рен и Хэдстон; ее вариант, глава 2, с Рейберном, очередным поклонником Лиззи, и отцом Дженни; глава 4 с мезью Лэмлов Подснепу через его дочь (рис. 18). И так далее.

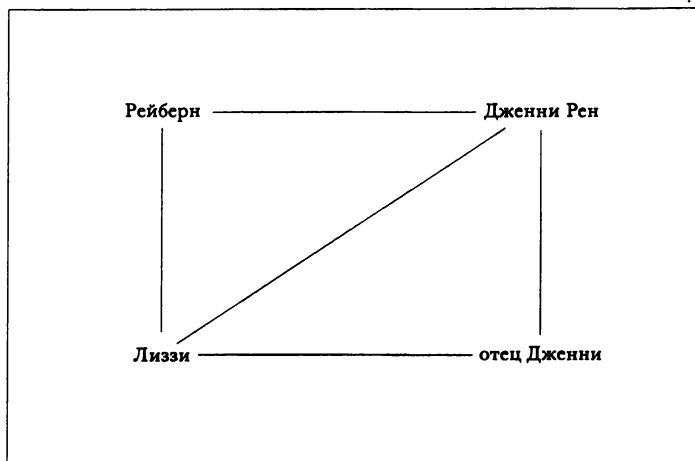


РИС. 17. «Наш общий друг», книга 2, глава 2

В поэтике западного романа, за исключением нескольких неоклассических моментов, симметрия никогда не была важной категорией. Но если посмотреть на эти (и другие) сети из «Нашего общего друга», то они окажутся на удивление регулярными. Для этого, вероятно, есть две причины. Во-первых, строительные блоки Диккенса обычно состоят из бинарных пар: муж и жена, родитель и ребенок, брат и сестра, поклонник и возлюбленный, друг и друг, работник и работодатель, соперник и соперник... Во-вторых, эти пары могут проецировать свой дуализм на главу в целом, поскольку вокруг них мало «шума» — мало персонажей, нарушающих симметрию. Другими словами, в случае малого количества персонажей кажется, что симметрия возникает сама собой, даже если эстетика симметрии отсутствует.

С другой стороны, эстетика симметрии отчетливо присутствует в китайской литературной культуре,



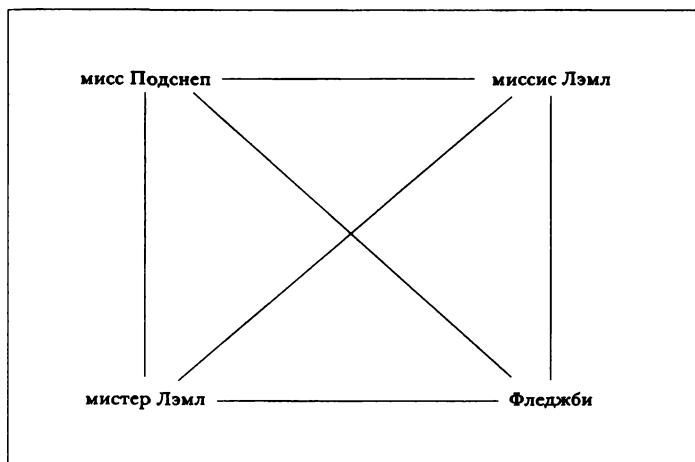


РИС. 18. «Наш общий друг», книга 2, глава 4

в которой читатели романов ожидают, по словам Эндрю Плакса, что «общая последовательность глав» достигнет «круглого и симметричного числа, обычно 100 или 120»<sup>11</sup>. Отчетливое чувство симметрии «создает почву для целого ряда упражнений в построении структурных схем. Самой заметной из них является практика разделения общей повествовательной последовательности посередине с арифметической точностью, чтобы получить два полушария структурного движения».

Движения полушарий... Вспомним рифмованные двустушия, служащие эпиграфами к главам классического китайского романа: «Жена Чжоу Жуя раз-

11. Andrew Plaks, 'The Novel in Premodern China', in Moretti, ed., *The Novel*, Princeton 2006, vol. I, p. 189. См. также: Plaks, 'Leaving the Garden', *New Left Review* 11/47 (September–October 2007).

носит барышням подарочные цветы/Баоюй во дворце Нинго знакомится с Цинь Чжуном». А делает то-то и встречается с В; С делает то-то и встречается с D. Будто бы две части главы зеркально отражают друг друга: «Чудесной ночью цветок раскрывает бурные чувства/Тихим днем яшма источает волшебное благоухание». Китайская эстетика называет это «параллельной прозой». Итак, возьмем «Записки о камне», воспользуемся темными ребрами для первой половины главы, пунктирными для второй и... получим рис. 19–22.

Китайские романы должны быть *более* симметричными, чем европейские, но это не так. И пожалуй, причиной этого снова оказывается количество персонажей: если их несколько, симметрия возникает почти сама собой, но, если *множество*, это не представляется возможным. Это один из тех случаев, когда

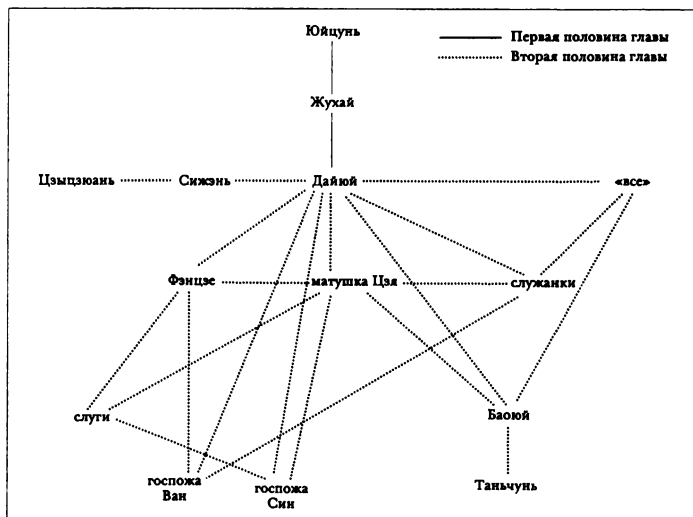


РИС. 19. «Записки о камне», глава 3

# ТЕОРИЯ СЕТЕЙ, АНАЛИЗ СЮЖЕТА

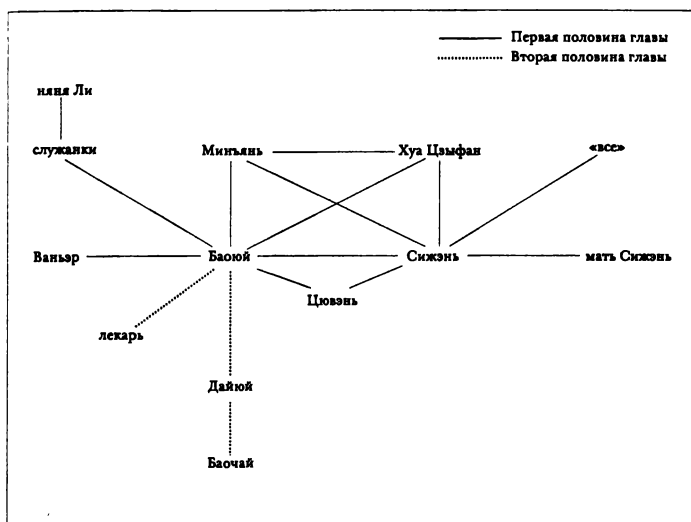


РИС. 20. «Записки о камне», глава 19

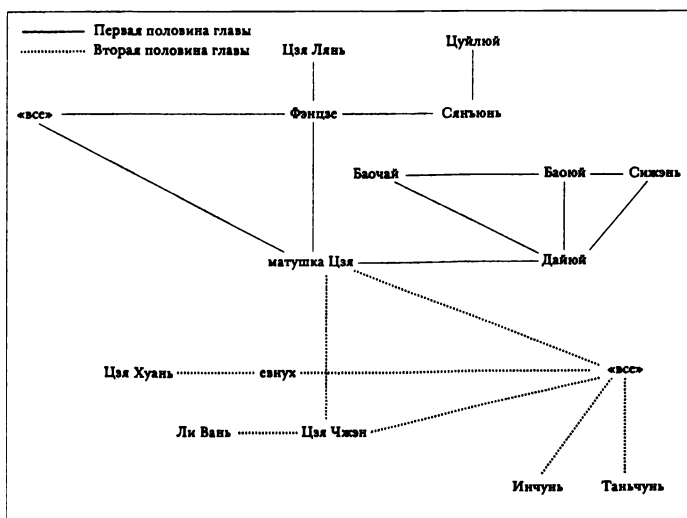


РИС. 21. «Записки о камне», глава 22

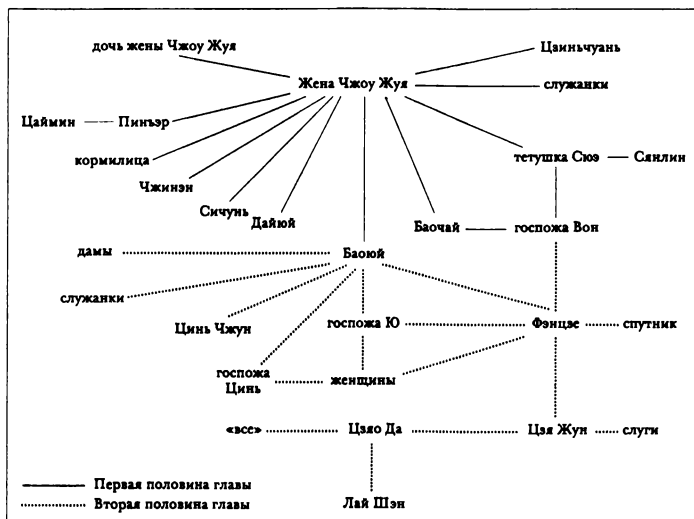


РИС. 22. «Записки о камне», глава 26

размер является не просто размером, а *формой*. Но что значит эта форма? Симметрия Диккенса понятна: она показывает, что под внешними социальными взаимодействиями всегда находится мелодраматический субстрат любви или ненависти, готовый выйти наружу. Что же с асимметрией?

## Гуаньси

Первая половина главы 7 «Записок о камне» (рис. 23). Жена Чжоу Жуя, служащая во дворце Жунго, должна сообщить госпоже Вон о визите дальнего родственника; она не находит хозяйку в ее покоях, спрашивает о ней, ее отправляют в другие части дворца, по пути она получает ряд поручений, расспрашивает про новые лица и про людей, которых она давно

## ТЕОРИЯ СЕТЕЙ, АНАЛИЗ СЮЖЕТА

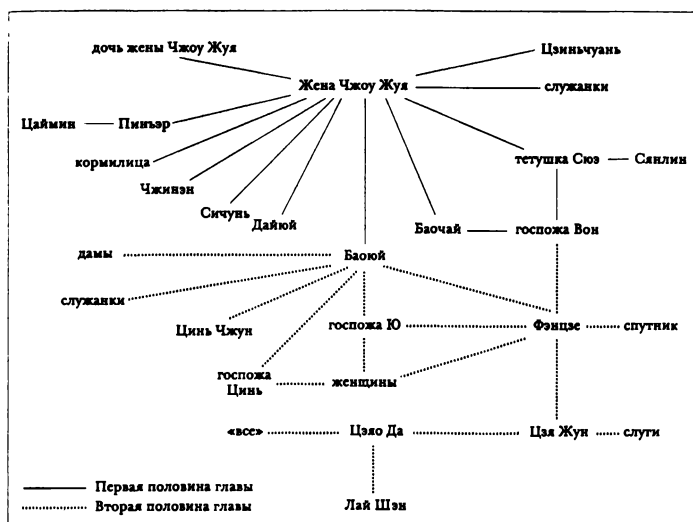


РИС. 23. «Записки о камне», глава 7

не видела, ее просят похлопотать о чем-то зяте... она встречает дюжину персонажей на своем пути — а если быть точнее, то *разговаривает* с дюжиной персонажей, так как встречает она вдвое больше, и еще около 20 персонажей упоминаются в различных разговорах.

Ничего важного здесь не происходит: люди говорят, гуляют, играют в го, сплетничают... Ни одно взаимодействие не является ключевым. Но, взятые все вместе, они выполняют важнейшую разведывательную функцию: они должны показать, что все узлы в этой области все еще сообщаются между собой, поскольку из-за сотен персонажей возможен распад сети. Мы приближаемся к одному из самых ключевых слов в китайской культуре: гуаньси. Голд, Гутри и Ванк (Gold, Guthrie, Wank) переводят его как «связи», часть «особенного китайского язы-

ка социальных сетей... связанного с другими строительными блоками социальности, такими как ganqing (настроение), renqing (человеческие чувства), mianzi (лицо) и bao (взаимность)», — это мир, «основанный не на индивидуальности и не на обществе, а на *взаимоотношениях*»<sup>12</sup>. И эти взаимоотношения не заданы заранее, они являются артефактом: «порождение обязательства», «цепочка транзакций», «долг перед кем-то», «сознательное производство» связей — это и есть словарь гуаньси<sup>13</sup>.

Цепочка транзакций, порождающая долг: в главе 24 романа (рис. 24), Цзя Юнь, бедный родственник дома Жунго, ищет работу. Он спрашивает Цзя Ляня, но тот отсылается неопределенными обещаниями, поэтому он обращается к своему дяде Бу Шиженю, владельцу лавки, рассчитывая взять в долг благоволия, которые он мог бы использовать в качестве подарка. Бу Шижень отказывает, Цзя Юнь уходит прочь и сталкивается с пьяницей, который оказывается хулиганом Ни Эром, соседом Цзя Юня. Ни Эр наконец одалживает ему деньги, и на них Цзя Юнь покупает подарок Фэнцзе, которая руководит бюджетом клана. Так работает гуаньси, что и создает асимметрию: персонаж собирает все свои ресурсы для того, чтобы «породить обязательство», таким образом дестабилизируя весь кластер социальных взаимодействий в этом направлении.

---

12. Thomas Gold, Doug Guthrie and David Wank, 'An Introduction to the Study of Guanxi', in Gold, Guthrie and Wank, eds, *Social Connections in China: Institutions, Culture, and the Changing Nature of Guanxi*, Cambridge 2002, pp. 3, 4, 10.

13. См. Gold et al., 'Introduction', p. 6; Mayfair Mei-hui Yang, *Gifts, Favours and Banquets: The Art of Social Relationships in China*, Ithaca, NY 1994, pp. 6, 44, 125; и Andrew Kipnis, 'Practices of Guanxi Production and Practices of Ganqing Avoidance', in Gold et al., *Social Connections in China*.

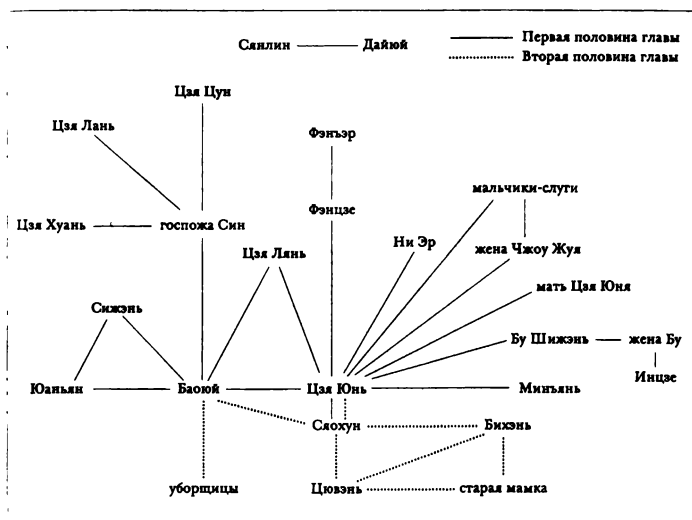


РИС. 24. «Записки о камне», глава 24

В долговременной перспективе гуаньси приведет к взаимности, а следовательно, и к симметрии: но на уровне *главы* мы должны ожидать именно асимметрию. История, которая несбалансирована на локальном уровне и сбалансирована на более высоких уровнях, — это интересно. Особенно если окажется, что у Диккенса все устроено противоположным образом: симметрия в главах и асимметрия во всем сюжете. Посмотрим.

### Плодотворная деятельность

В последних двух графиках я сосредоточился на том, как индивидуальное поведение влияет на форму сети — сейчас я поступлю противоположным образом, чтобы увидеть, как общая сеть «Записок о камне»

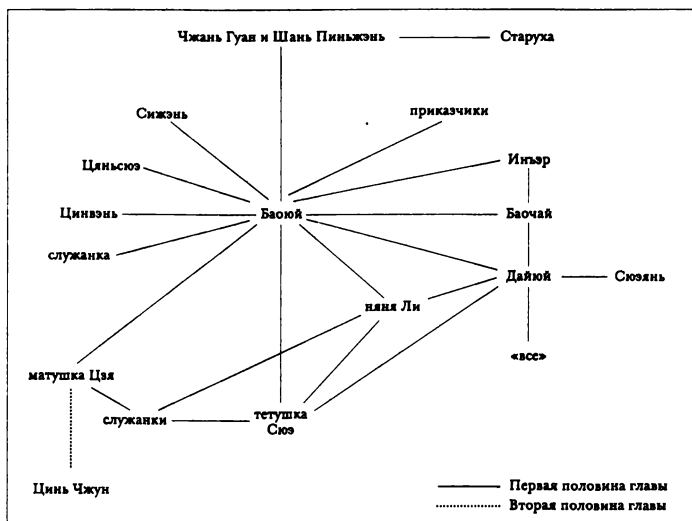


РИС. 25. «Записки о камне», глава 8

формирует отдельных персонажей. Баоюй в главе 8 может служить хорошим примером (рис. 25). За время главы он принимает участие в трех отдельных эпизодах: у него состоится важная встреча с его суженой Баочай, устроенная ее служанкой Иньэр, затем он напивается в шумной компании, несмотря на бдительность кормилицы Баоюя, Ли; и наконец, скандалит со своими служанками, пока Сижэнь не урезонирует его. Три эпизода, в каждом участвуют разные персонажи, каждый выявляет отдельные стороны Баоюя (простодушный любовник, чувственный юноша, мелкий домашний тиран) благодаря его взаимодействиям с разными группами персонажей. То же самое происходит в каждой главе романа: огромная колода персонажей тасуется, каждый новый набор формирует новые группы, которые выявляют новые свойства в уже знакомых нам персона-



жах. Новизна как результат рекомбинации: в первых 20 главах романа Баоюй разговаривает с 54 персонажами и ни разу вокруг него не складывается одна и та же группа.

Вполне вероятно, что Баоюй является протагонистом «Записок о камне» — это мальчик, рожденный под особым покровительством, от которого ожидается, что он много совершит для своей семьи. Но для протагониста у него очень странная жизнь: его постоянно призывают к себе разные родственники, его держат под надзором, напоминают о всевозможных обязанностях — даже множество замечательных возможностей, которые открываются перед ним, всегда сопровождаются рядом ограничений. Протагонист, да, но при этом он несвободен. Это протагонист, *и поэтому* он несвободен — у него есть обязанности по отношению к структуре, к обществу, основанному на взаимоотношениях, частью которого он является. «Один для многих»: Элизабет Беннет, не поехавшая в Пемберли, а оставшаяся дома устраивать жизнь своих сестер.

Иная роль протагониста, складывающаяся из иного набора повествовательных связей: сети показали, что написание романов на Востоке и Западе основано на противоположных принципах. Однажды, когда на эти скелеты будут наложены слои направления, веса и семантики, возможно, более информативные изображения позволят нам увидеть разные жанры — трагедии и комедии; плутовские, готические романы, роман воспитания... — в качестве различных форм. В идеале они могут нам показать и меньшие паттерны, из которых складываются формы больших сетей. Но для того чтобы это произошло, нужно сначала собрать огромное количество эмпирических данных. Будем ли мы способны, как представители дисциплины, делиться

## ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ

друг с другом сырым материалом, свидетельствами — *фактами*? Это только предстоит увидеть. Однажды Стивен Джей Гулд написал, что для науки плодотворное делание важнее умного размышления. Для нас это пока еще не так.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.

Масштаб, смысл, паттерн, форма:  
концептуальные задачи,  
стоящие перед количественным  
литературоведением

**П**ОЖАЛУЙ, самым существенным новшеством из тех, которые цифровой формат ввел в исследования литературы, является размер архива: раньше мы работали с несколькими сотнями романов XIX в., сейчас можем анализировать тысячи, десятки тысяч, а в скором времени — сотни тысяч текстов. Это момент эйфории для количественной истории литературы: у нас будто появился телескоп, позволяющий увидеть совершенно новые галактики. И это момент истины: открылось ли нам на цифровых просторах что-нибудь, изменившее наше знание о литературе?

Это не риторический вопрос. В знаменитом эссе 1958 г. Бродель приветствовал «введение количественной истории», которая бы «порвала с традиционными формами историографии XIX в.». В числе типичных объектов этой истории Бродель называл «демографическую прогрессию, <...> изменение банковского процента, <...> производства, <...> товарного обращения»<sup>1</sup>. Все эти сущности были измеримыми, это достаточно ясно, но также они были

---

1. Fernand Braudel, "History and the social sciences. The *longue durée*", in *On History*, Chicago University Press, 1980, p. 29; Фернан Бродель, «История и общественные науки. Историческая длительность» // *Философия и методология истории* / под ред. И. С. Кона. М.: Прогресс, 1977, с. 121. (Цитата приведена с незначительными изменениями. — Примеч. пер.)

*совершенно новым материалом*, по сравнению с исследованиями законодательства, государств, военных кампаний и прочего. Именно этот *двойной* сдвиг изменил практику истории, а не квантификация сама по себе. Однако в нашем случае сдвига в материале нет: мы можем исследовать 200 тысяч романов вместо 200, но *они все равно остаются романами*. Намного больше, но больше того же самого.

И все же 199 тысяч не исследованных никем романов — как в этом новом архиве может *не* быть нового? Разумное замечание, но другое рассуждение о подсчетах в гуманитарных науках, на этот раз исходящее от антропологии, вызывает некоторые сомнения. «Мы знаем больше о людях, обменивающихся товаром из соображений престижа, чем о товарообороте, происходящем каждый день, — писал Андре Леруа-Гуран в книге «Жест и речь» через несколько лет после Броделя, — больше об обращении денег для приданого, чем о продаже овощей»<sup>2</sup>. Приданое и овощи: идеальная антитеза. И то и другое важно, но по противоположным причинам: приданое потому, что отдается раз в жизни; овощи потому, что мы едим их каждый день. Однако попробуем перенести эту антитезу на материал литературы. Возьмем два исторических романа, опубликованных одновременно в 1814 г., — «Уэверли» Вальтера Скотта и «Сэр Фердинанд английский» (*Sir Ferdinand of England*) Джеймса Брюера. Интуитивно мы приписываем «Уэверли» престиж приданого, а «Сэру Фердинанду» отводим скромную роль ежедневного цикория. Но на самом деле «Уэверли» был *одновременно* и большим прорывом, и книгой, которую читала вся Европа: приданое и овощи в одном.

---

2. André Leroi-Gourham, *Gesture and Speech*, MIT Press, 1993, p. 148.

Но если это так, то какой смысл в бесчисленных «Сэрах Фердинандах» нового цифрового архива? Когда-то мы ничего не знали об этих забытых книгах, а теперь кое-что о них знаем. Хорошо. Изменяется ли что-нибудь от того, что у нас есть это знание?

Относительно истории литературы мой ответ будет: нет. Пока что нет, по крайней мере. Переработка того, что мы знаем — да, но не смена парадигмы. Но что-то начало изменяться, если не в результатах, то в природе нашей работы. В том смысле, что когда мы изучаем 200 тысяч романов вместо 200 — мы не просто делаем то же самое, только в 1000 раз больше. Новый масштаб изменяет наше взаимодействие с объектом и, по сути, *меняет сам объект*. «Никто никогда не видел объекты исследования современных историков, — однажды написал Кшиштоф Помян, — никто никогда *не мог бы* увидеть их <...> поскольку они не имеют эквивалентов в жизненном опыте»<sup>3</sup>. Ни у кого нет «жизненного опыта» демографического изменения, уровня образованности или того, что изображено на рис. 1.

Я скоро вернусь к этому графику, а пока только скажу, что такой и стала литература в новом пространстве литературных лабораторий. Мы все еще изучаем романы, но подготавливаем их для анализа таким образом, который меняет то, что мы видим. Посмотрите на диаграмму «метральности», созданную группой студентов Стэнфордского университета (рис. 2). В ее основе лежит простейшая матрица восходящего/нисходящего ритма и двусложной/трехсложной стопы: века поэзии, сжатые до двух пар переменных и размеченные на одном графике. Или возьмем график Марка Олджи-Хьюитта

---

3. Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris 1984, p. 31.



## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

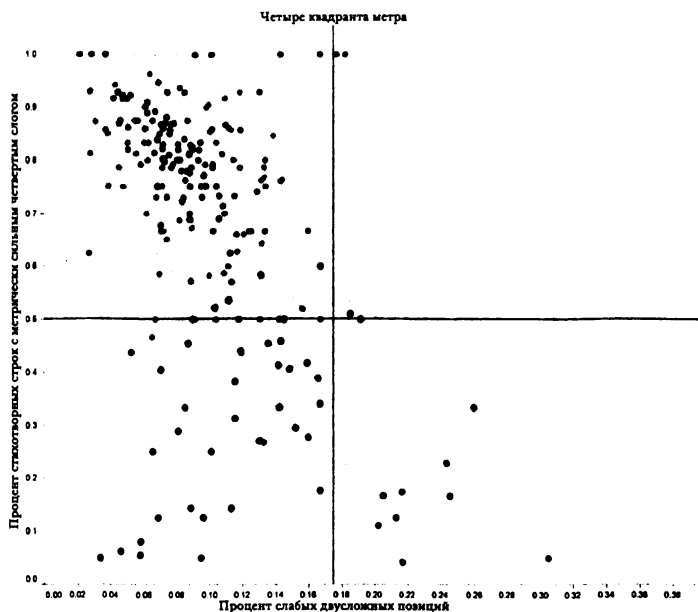


РИС. 2.

На графике изображены 6400 стихов, являющиеся равномерной выборкой с XVI по XX век. Темно-серыми точками обозначены стихи, метр которых был определен вручную. Светло-серыми точками — стихи, метр которых точно не известен; их положение в том или ином квадрате соответствует наиболее вероятно, по мнению нашей программы, размеру (ямбу, хорю, анапесту или дактилю). Черными точками обозначены верлибры или же стихи, метр которых сложно определить.

Авторы: Марк Олджи-Хьюитт, Райан Хойзер, Дж. Д. Портер, Джонатан Сенсенбоу, Джастин Такетт, «Транс-историческое исследование поэзии», Литературная лаборатория.

поля (треугольники) и «Сэрами Фердинандами» (точки). Эти три графика подтверждают правоту Помяна: они являются объектами, которые не имеют эквивалентов в литературном жизненном опыте. Читать роман, смотреть постановку, слушать стихотво-



РИС. 3. Лексическое разнообразие в романах XIX века



рение: так мы и переживаем литературу. А на этих графиках все является *обобщением*. И это тоже новшество количественного подхода: переосмысление литературы через выделение тех черт, которые могут быть операционализированы, то есть запрограммированы.

Редукция и обобщение: на это и делается ставка. Эти обобщения стремятся к *крайним* областям литературной шкалы: с одной стороны — два слова, с другой — целый век романов. *Micromégas*. Сущности, которые являются слишком маленькими или слишком большими для способности к ментальной обработке. Не случайно традиционное литературоведение всегда сосредоточивалось не на крайностях, а на *середине* шкалы: текст, сцена, строфа, выдержка... Это была *антропоцентрическая* часть шкалы, на которой читатели являлись «мерой вещей». Но в крайних областях шкалы читатели — ничто. Невозможно читать биграммы. Мы пробовали. Не выходит.

Уточню: это не значит, что мы должны перестать читать книги — чтение является одним из самых больших удовольствий в жизни, отказ от него был бы безумием. Сейчас же на кону стоит *неразрывность между чтением и знанием*. Я читаю книги, но, когда я работаю в Литературной лаборатории, они не являются основой моей работы. Ею являются корпуса. И это гигантское изменение, поскольку, как дала нам понять корпусная лингвистика, «корпус не является „просто текстом, только в большом объеме“». Тексты являются «коммуникативными событиями»: люди пишут их в разных контекстах для того, чтобы передать смысл. Никто не пишет корпусов, они не являются «коммуникативными событиями», это искусственные образования, отделенные от всяких контекстов, являющиеся просто «образцами языка, собранными

для лингвистического анализа»<sup>4</sup>. Или, другими словами, корпуса не говорят с нами, у них нет смысла в обычном понимании этого слова.

Но смысл — это не просто одна из вещей, исследуемых литературоведами, это *главная* вещь. Серьезный вызов, брошенный количественным литературоведением, заключается в том, чтобы думать о литературе, оставляя смысл в стороне. Но, конечно, это и значительный вызов *для* количественного литературоведения: вы освобождаетесь от смысла и заменяете его — чем?

Я попробую ответить на этот вопрос, вернувшись к первому графику. Он был частью исследования по стилистике предложения: на определенном этапе мы сравнили предложения, в которых придаточная часть следовала за основной («Я открыл дверь, как только прозвенел звонок»), с теми, в которых порядок был обратным («Как только прозвенел звонок, я открыл дверь»). В моих примерах при изменении порядка содержание предложения не меняется, но мы предположили, что на практике синтаксическая позиция влияет на семантику, и, для того чтобы проверить эту гипотезу, разделили все сложно-подчиненные предложения на четыре типа:

ICDC\_IC: основное предложение в прямой последовательности (*Я открыл дверь, как только прозвенел звонок*).

ICDC\_DC: придаточное предложение в прямой последовательности (*Я открыл дверь, как только прозвенел звонок*).

---

4. Elena Tognini Bonelli, “Theoretical overview of the evolution of corpus linguistics”, in Anne O’Keeffe and Michael McCarthy, eds., *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, Routledge, New York 2010, p. 19.

DCIC\_IC: основное предложение в обратной последовательности (Как только прозвенел звонок, я открыл дверь).

DCIC\_DC: придаточное предложение в обратной последовательности (Как только прозвенел звонок, я открыл дверь)<sup>5</sup>.

Затем мы высчитали самые характерные слова для этих четырех типов и использовали метод главных компонент, чтобы визуализировать результаты (см. рис. 1).

Четыре типа предложений выделены красным и окружены словами, которые больше всего отличают их друг от друга. Цвет слова показывает абсолютное число его появлений, а размер — степень характерности. Хорошо заметное разделение между четырьмя группами показывает, что синтаксис и семантика действительно коррелируют. Но как именно? Как пробраться через эти печатные джунгли? Запасшись терпением — в итоге кое-что начинает медленно проявляться. В верхнем правом квадранте, рядом с придаточным предложением в последовательности DCIC, находится широкий кластер существительных, обозначающих пространство (рис. 4): “drawing room”, “home”, “house”, “door”, “hall”, “church”, “building”, “gate”, “town”, “road”, “street”, “park” («гостиная», «дом», «здание» «дверь», «зал», «церковь», «строение», «ворота», «город», «дорога», «улица», «парк»). В верхнем левом квадранте, около *основного* предложения в той же последовательности DCIC, находится другой кластер, относящийся к эмоциям (рис. 5): “feelings”, “jealousy”, “indignation”, “despair”, “admiration”, “fancy”, “interest”.

5. IC — основное предложение (*independent clause*), DC — придаточное предложение (*dependent clause*). — *Примеч. пер.*

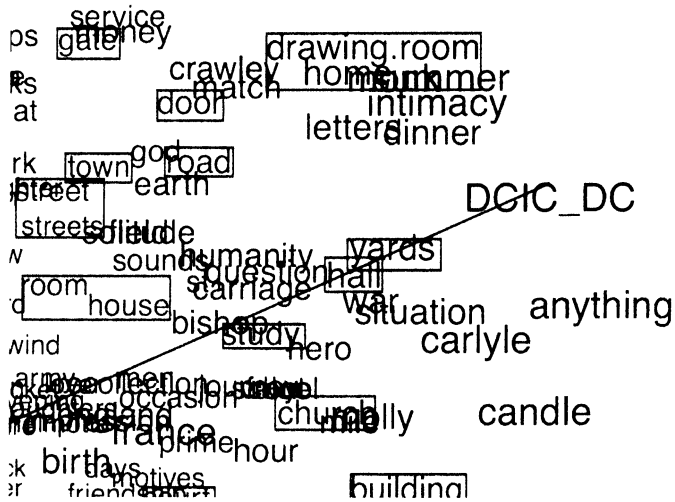


РИС. 4. Семантический кластер «пространство»



РИС. 5. Семантический кластер «эмоции»



“memoгу”, “tears” («чувства», «зависть», «негодование», «отчаяние», «восхищение», «желание», «интерес», «память», «слезы»). Два типа предложений, каждый со своей семантической доминантой. В том, что казалось хаосом, стал заметен паттерн (рис. 6). Выше я задавался вопросом, что заменяет смысл, вытесненный количественным литературоведением? Вот это и заменяет. Паттерны.

Прежде чем подробнее остановиться на паттернах, сделаю короткое отступление. Если это изображение и есть наш новый объект исследования, если мы действительно превратили в это литературу, то мы должны научиться по-настоящему на это *смотреть*. Что значит эта очевидная несбалансированность схемы: почему эмоциональный кластер слева находится намного дальше от центра (и поэтому различим отчетливее), чем пространственный справа? Почему три группы предложений так сильно отличаются, тогда как четвертая располагается недалеко от центра графика, следовательно, характерные для нее слова входят и в другие группы, то есть вообще не являются характерными? Цифровые гуманитарные науки часто производят множество графиков, но мало говорят о них. И это неправильно — если мы решили изучать абстрактные конфигурации, мы должны сделать их такими же интеллектуально привлекательными, как любой отрывок из литературного текста. Мы не делаем этого потому, что, по сути, мы еще полностью не приняли все последствия этого поворота в сторону обобщения — как будто мы немного стесняемся этих графиков. Но если количественное литературоведение собирается изменить что-то в истории литературы, то это произойдет *благодаря* обобщению — и, возможно, еще большему обобщению, — а не благодаря вежливой отговорке, что, хотя мы и создаем

эти графики, на самом деле они для нас не особенно важны<sup>6</sup>.

Отступление закончено, вернемся к паттернам — великому ключевому слову наших дней. Что на самом деле оно значит? Определенно не то, что оно значило в начале своей истории: производное от французского «patron», паттерн обозначал «образец, по которому должны делаться вещи» (1324)<sup>7</sup>; «пример или модель для подражания» (ок. 1450); «пример, особенно рассматриваемый как типичный» (1555). Только около века назад термин резко переключился с нормативности на эмпиричность: «правильная и понятная форма или последовательность» (1883), «определенный порядок или взаимосвязь элементов» (1900)<sup>8</sup>.

6. Заметьте, это не обычный путь «интерактивной визуализации», столь частый в цифровых гуманитарных науках. Мы могли бы, конечно, это делать, мы могли бы создать программу, где одно нажатие на слово «дверь» открывало бы окно со всеми отрывками, в которых это слово появлялось, со всеми местами в различных романах и т. д. Но я думаю, что новая технология по-настоящему доказывает свою пользу не тогда, когда позволяет кому угодно заниматься «исследованиями», а когда дает интересные исследовательские результаты. Без последнего интерактивные инструменты являются просто демагогическим оправданием этого отсутствия результатов.

7. Все случаи употребления слова взяты из «Оксфордского словаря английского языка». — *Примеч. пер.*

8. Возможно, важно также то, что эта трансформация произошла полностью только в английском языке. Если мы посмотрим на переводы этого слова в других языках, то обнаружим варианты, отчетливо привязанные к раннему значению: “modèle”, “dessin” и “motif” во французском; “modello” и “disegno” в итальянском; “Muster” и “Vorlage” в немецком. Только один из возможных испанских эквивалентов — “las pautas” — близок к новому значению, однако и в нем первичный нормативный компонент остается

«Взаимосвязь элементов», подобная той, которую я только что показал, между словами и типами предположений. Корреляция. В 2008 г. редактор журнала *Wired* Крис Андерсон использовал это понятие, чтобы объявить о «конце науки»:

Ученых учат осознавать, что корреляция не является причинной связью, что <...> нужно понимать движущие силы, соединяющие две переменные, нужно иметь модель. Но, сталкиваясь с большими данными, этот подход к науке устаревает... <...> Петабайты позволяют нам сказать: «Корреляции достаточно»... <...> Корреляция замещает причинную связь, и наука может продвигаться вперед даже без связной модели, единой теории и без какого-либо механистического объяснения вообще<sup>9</sup>.

Это замечательное утверждение, потому что оно совершенно искренне выражает амбивалентность науки, типичную для нашего времени. Корреляции, да, но не теории, не модели, даже не объяснения! Это тот же антиинтеллектуализм, который два века назад породила индустриальная революция: мы нуждаемся в знании, чтобы работали машины, но только *в этом* знании. Полезное знание, как называли его викторианцы; инженеры, а не ученые. То же самое происходит сегодня в Кремниевой долине, где Крис Андерсон тем временем переквалифицировался в производителя беспилотников.

Что же делать с паттернами, если полагать, что корреляций *недостаточно*? Возможно, их сто-

---

заметным: «pautas» может значить «тенденции» (trends), но также «руководства», «мерила», «стандарты» и т. д.

9. Chris Anderson, "The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete": [http://archive.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb\\_theory/](http://archive.wired.com/science/discoveries/magazine/16-07/pb_theory/)



## В МЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

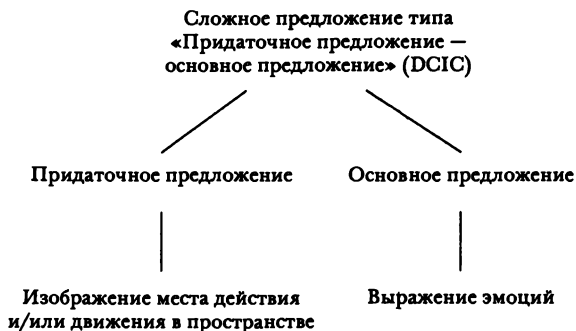


РИС. 7.

ит считать не заключением — как часто происходит в цифровых гуманитарных исследованиях, — а промежуточным результатом, посредником: подобием моста, соединяющего две очень разные области. Первая из них эмпирическая, это мир распределений — покровы слов, которые намного больше, чем паттерны, но намного менее упорядочены. Вторая область, напротив, концептуальная — мир форм, таких как противопоставление «пространство vs. эмоции», которое можно извлечь из графика (рис. 7) и которое намного меньше и намного *более* упорядочено, чем любой паттерн.

Взаимодействие между распределением, паттернами и формами является ключевым для нашей работы в Литературной лаборатории, поэтому я постараюсь объяснить этот момент с предельной ясностью. Во-первых, существует проблема причинности. Ранее я говорил, что паттерн «пространство vs. эмоции» «проявился» из хаоса распределений, и в некотором смысле это справедливо. Но важно понимать, что паттерн проявился вследствие процесса повторения — из-за того, что «дом», «дверь» и «дорога»

продолжали встречаться в придаточных предложениях, а «слезы» и «чувства» в основных — и что само повторение было создано формальной структурой, показанной на рис. 7. Форма — это *повторяемый элемент литературы*, и то, что мы находим в данных, является именно ее продуктом. Итак, несмотря на то, что в моем изложении я шел от распределения к паттерну, а затем от паттерна к формальной структуре, действительная причинная цепочка шла от формы к паттерну, а не наоборот. Паттерн — это тень, которую форма отбрасывает на распределение. Не больше и не меньше.

Второе замечание, которое стоит сделать, заключается в том, что это особое формальное сцепление пространства и эмоций далеко от того, чтобы быть обязательным. Ничего непосредственно логичного в нем нет, и на самом деле оно появилось в качестве своего рода мифа — в готических романах, где пространство становится сенсационным, а эмоции — запредельными: замки и ужас, подземелья и безумие, пещеры и отчаяние. Все это крайне неправдоподобно. Но когда эта связь появляется, то становится краеугольным камнем европейского романа. Сначала возникают исторические романы, где пространство внутренней периферии служит пристанищем для великих и древних страстей, обреченных на исчезновение в современном мире; затем это период великих городов, каждый из которых обладает своей особой эмоциональной патологией (Париж и мелодрама, Лондон и эксцентричность, Петербург и радикализм, Мадрид и неосмотрительность); затем провинции и открытие современной скуки; заканчивают этот процесс большие натуралистические циклы последней четверти века, превращающие пространства (часто — пространства региональные, как у Томаса Харди или Джованни Верга, но не толь-

ко у них) в метафору общественной судьбы. Это действительно век вариаций одной и той же базовой формальной структуры.

Конечно, это было чрезмерно краткое изложение, но я хотел дать общее представление о том, как можно изменить направление исследования, которому я до сих пор следовал, и вернуться *от* обобщений к истории литературы. Это можно сделать благодаря тому свету, который понятие формы проливает на исторический материал, напоминая таким образом «идеальный тип» Вебера — «мысленный образ <...> [который] нигде эмпирически не обнаруживается», но который можно использовать «для *сравнения* и сопоставления с [ним] действительности»<sup>10</sup>. Так и есть, с одним уточнением: возвращение к литературной «действительности», пользуясь словом Вебера, не просто означает — да и вообще не означает — возвращения к «текстам». Скорее, мы должны научиться «видеть» литературную действительность *внутри самих обобщений*. Но сейчас мы должны сосредоточиться на другом аспекте.

Я вернусь к утверждению, высказанному ранее. Распределения часто хаотичны, как я говорил, и паттерны помогают нам противостоять хаосу, создавая нечто вроде порядка, который в конечном счете будет «усилен» переводом паттерна в формальную структуру. Цель исследователя — продвигаться от беспорядка к порядку. Но сам факт того, что паттерны посредничают между хаосом эмпирических распределений и порядком концептуальных форм — чудо

---

10. Max Weber, “‘Objectivity’ in social science and social policy” in *The Methodology of Social Sciences*, Glencoe, IL, The Free Press, p. 90, 97; Макс Вебер. „Объективность“ социально-научного и социально-политического познания // *Избранные произведения*. М.: Прогресс, 1990, с. 390, 398.

проявления формы внутри распределений, — также неизбежно влечет за собой понимание, что паттерны *никогда не бывают идеальными*. Они напоминают мне о месте в статье «Лингвистика и история литературы» Лео Шпитцера (стилистика Шпитцера является одним из основных предшественников количественного литературоведения), где он пишет, что «не случайно „филологический круг“, — то есть интерпретативная стратегия, которая работает, систематически связывая детали и целое, и является основой как для герменевтики, так и для самой стилистики, — не случайно «„филологический круг“ был открыт теологом, который хотел гармонизировать противоречия, вернуть божественную красоту в этот мир»<sup>11</sup>. Что ж, божественной красоты в паттернах или в количественном литературоведении нет. В них есть некоторый порядок, и это неплохо, но его никогда не бывает слишком много: в самой середине пространственного кластера, состоящего из «города», «дороги» и «двери» находится... «бог» (а немного ниже присутствует «епископ», а также «звуки», «вопросы», «пара», «герой», «письмо» [“bishop”, “sounds”, “questions”, “match”, “hero”, “letter”] и многое другое (рис. 8). Паттерн реален, но не безупречен: у него пористые границы, его пространство заполнено «противоречиями». На мосту, который ведет от распределений к концептам, полно шума. И этот «шум» является знаком той «литературной реальности», которую мы пытаемся восстановить<sup>12</sup>.

11. Leo Spitzer, “Linguistics and Literary History”, 1948, in *Representative essays*, Stanford University Press, 1988, p. 32.

12. Подобно незаконнорожденным детям, паттерны должны быть «признаны». Их признание само по себе является любопытным действием, состоящим поровну из слепоты и прозрения: вы видите *немного* данных перед собой и игнорируете осталь-

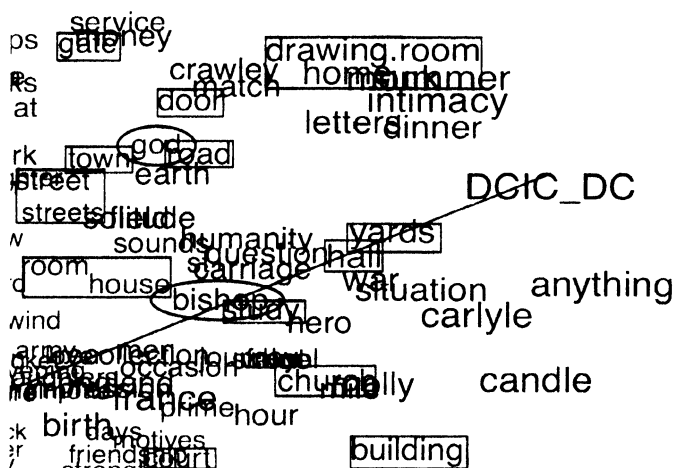


РИС. 8.

Шум отнюдь не отменяет находки, он делает их по-своему ценными: в том смысле, что, вписывая форму в распределения, эти графики позволяют нам увидеть ее в качестве процесса, а не данности — и притом маловероятного процесса: маленькая область порядка, окруженная водоворотом альтернативных возможностей. Форма — и историческая случайность: все эти слова, эти семантические возможности, которые соседствовали друг с другом множество раз, но не кристаллизовались в различимые структуры. Открыл ли цифровой архив что-либо, изменяющее наш взгляд на литературу? Вот оно: в литературной реальности мно-

---

ные. По сути, эпистемологическая особенность паттернов заключается как раз в том, что вы ничего никогда не «стираете» и поэтому вам не позволено «забывать», что произошел отбор и что «бог» *все еще там*, наряду со многими другими словами.

го больше беспорядка и случайности, чем мы ожидали. И беспорядок является не просто преградой знанию, он сам по себе становится *новым объектом знания*, ставя новую задачу перед историком литературы — разметить, в пределах возможного, бесчисленные альтернативы, которые составляют литературное поле: «множество диффузно и дискретно существующих *единичных явлений*»<sup>13</sup>, если снова цитировать Вебера. Попытка увидеть форму и бесформенное вместе, связанными в единое понятие литературной эволюции. Гете, Остин, Бальзак — их легко объяснить. Они сложные, но в них есть смысл. Понять то, что на первый взгляд *не имеет* смысла, — и все же имело его когда-то, для кого-то, — вот что может предложить новый архив для обновления истории литературы и культуры.

Шаг за шагом становится возможным представить такую программу исследований, которая согласовалась бы с принципами, изложенными столетие назад д'Арси Томпсоном в его шедевре «О росте и форме»: «Форма любой части материи, живой или мертвой, всегда может быть описана как результат действия силы. Если коротко, то форма объекта является „диаграммой сил“, по крайней мере в том смысле, что, отталкиваясь от формы, мы можем <...> установить силы, которые <...> действовали на нее»<sup>14</sup>. Проанализировать формы, чтобы понять силы, создавшие их, — вот задача для количествен-

---

13. Max Weber, "Objectivity' in social science and social policy" in *The Methodology of Social Sciences*, Glencoe, IL, The Free Press, p. 90; Макс Вебер. „Объективность“ социально-научного и социально-политического познания // *Избранные произведения*. М.: Прогресс, 1990, с. 390.

14. d'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form*, Cambridge UP, 1917, p. 11.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

ного 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.





**ФРАНКО МОРЕТТИ**  
**ДАЛЬНЕЕ ЧТЕНИЕ**

Главный редактор издательства ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ  
Научный редактор издательства АРТЕМ СМИРНОВ  
Выпускающий редактор ЕЛЕНА ПОПОВА  
Корректор НАТАЛИЯ ГУКОВСКАЯ  
Дизайн обложки ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ  
Верстка ЯРОСЛАВ АГЕЕВ

Издательство Института Гайдара  
125009, Москва, Газетный пер., д. 3–5, стр. 1



Подписано в печать 21.03.16.  
Тираж 1000 экз. Формат 84×108/32  
Отпечатано в филиале «Чеховский печатный двор»  
АО «Первая образцовая типография»  
[www.chpd.ru](http://www.chpd.ru). Телефон: 8 (499) 270-73-59.  
142300, г. Чехов, ул. Полиграфистов, 1.



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИНСТИТУТА  
ГАЙДАРА

Спрашивайте в книжных магазинах

МОСКВА

**Киоски «Академия» в РАНХиГС,**

пр-т Вернадского, 82

(499) 270-29-78, (495)433-25-02

magazini@anx.ru

**«Фаланстер»,** М. Гнездниковский пер., 12/27

(495) 629-88-21

falanster@mail.ru

**«Циолковский»,** Пятницкий пер., 8, стр. 1

(495) 951-19-02

primuzee@gmail.com

**«Фаланстер на Винзаводе»,**

4-й Сыромятнинский пер., 1, стр. 6

(495) 926-30-42

**Дом книги «Москва»,** ул. Тверская, 8, стр. 1

(495) 629-64-83, 797-87-17

**«Москва» на Воздвиженке,** ул. Воздвиженка, 4/7,  
стр. 1

(495) 212-22-08

**Книжный магазин «Гараж»,** павильон

Центра «Гараж», Пионерский пруд, Парк Горького

(495) 645-05-21

**«Гоголь books»,** книжный магазин в «Гоголь-  
центре», ул. Казакова, 8

(925) 468-02-30

**ММОМА ART BOOK SHOP,** Книжный магазин

в Московском Музее современного искусства,

ул. Петровка, 25, стр. 1

**BOOK SHOP** в институте «Стрелка»,

Берсеневская наб., 14, стр. 5А

**Книжная лавка «У Кентавра»** в РГГУ, ул. Чайнова,

15

(499) 973-43-01  
kentavr@rsuh.ru  
«БукВышка», университетский книжный  
магазин (ВШЭ),  
ул. Мясницкая, 20  
(495) 628-29-60  
books@hse.ru  
«Гнозис», Турчанинов пер., 4  
(499) 255-77-57  
«Dodo Magic Bookroom», ул. Таганская, 31/22  
(495) 912-30-88  
«Додо», ул. Солянка, 1/2, стр. 1, 2 этаж  
(926) 063-01-35  
«Омнибус», Кутузовский проспект, 21  
(кинотеатр «Пионер»)  
(915) 418-60-27  
«ДодоФилион», Багратионовский проезд, 5  
(ТРЦ «Филион»)  
(929) 579-53-22  
«Додо/ЗИЛ», ул. Восточная, 4, к. 1  
(495) 675-16-36  
«Московский Дом Книги», ул. Новый Арбат, 8  
(495) 789-35-91  
«Русское зарубежье», Нижняя Радищевская ул., 2  
(495) 915-11-45, 915-27-97  
«Ходасевич», ул. Покровка, 6  
(965)-179-34-98

#### ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ

Издательство «Европа», Мал. Гнездниковский  
пер., 9, стр. 3А  
(495) 629-05-54  
sales@europublish.ru

#### САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«Порядок слов», наб. р. Фонтанки, 15  
(812) 310-50-36  
«Все свободны», Мойка, 28  
(904) 632-90-52  
«МЫ» (проект BIBLIOTEKA), Невский проспект,  
20  
(981) 168-68-85  
Магазин издательства СпбГУ,  
Менделеевская линия, 5

(812) 328-96-91, 329-24-70  
«Подписные издания», Литейный проспект, 57  
(812) 273-50-53  
«Свои книги», ул. Репина, 41  
«Фаренгейт 451», ул. Маяковского, 15

**ОПТОВАЯ ТОРГОВЛЯ ПО САНКТ-ПЕТЕРБУРГУ**  
**ИД «Гуманитарная академия»**, ул. Сестрорецкая,  
8  
(812) 430-99-21, 430-20-91

**ВОРОНЕЖ**  
**Книжный клуб «Петровский»**,  
ул. 20-летия ВЛКСМ, 54А,  
ТЦ «Петровский пассаж»  
(473) 233-19-28

**НИЖНИЙ НОВГОРОД**  
**Приволжский филиал**  
**Государственного Центра современного**  
**искусства**,  
Кремль, корпус 6 (здание Арсенала)  
(831) 423-57-41

**КАЗАНЬ**  
**Центр современной культуры «Смена»**,  
ул. Бурхана Шахиди, 7  
(843) 249-50-23

**РОСТОВ-НА-ДОНУ**  
**Книжный салон «Интеллектуал»**, ул. Садовая, 55,  
Дворец творчества детей и молодежи,  
фойе главного здания  
(988) 565-14-35

**ПЕРМЬ**  
**«Пиотровский»**, ул. Ленина, 54  
(342) 243-03-51

**ЕКАТЕРИНБУРГ**  
**«Йозеф Кнехт»**, улица 8 Марта, 7  
(вход с набережной)  
(950) 193-15-33

**НОВОСИБИРСК**  
**«КапиталЪ»**, ул. Максима Горького, 78

(383) 223-69-73

**СТАВРОПОЛЬ**

**«Князь Мышкин»**, ул. Космонавтов, 8  
(928) 963-94-81; (928) 329-13-43

**КРАСНОЯРСК**

**Книжный магазин «Бакен»**, ул. Карла Маркса,  
34А  
(391) 288-20-82

**КИЕВ**

**АРХЕ**, ул. Якира, 13  
+380-63-134-18-93

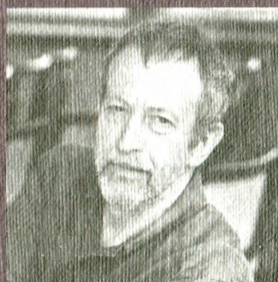
**ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНЫ**

<http://www.libroroom.ru/>  
<http://www.labyrinth.ru/>  
<http://urait-book.ru/>  
<http://urss.ru/>  
<http://www.ozon.ru/>

**В ЭЛЕКТРОННОМ ВИДЕ**

<http://www.litres.ru/>  
<http://bookmate.ru/>  
<http://www.ozon.ru/>  
<http://rucont.ru/>  
<http://www.ivis.ru/>

Ф Р А Н К О  
М О Р Е Т Т И



Франко Моретти (р. 1950) – известный итальянский литературовед, профессор Стэнфордского университета, руководитель Стэнфордской литературной лаборатории, автор десяти книг по истории романа, социологии литературы, проблемам точных методов в литературоведении. Книги Моретти переведены на семнадцать языков.

а «Дальнее чтение» вызвало волну дискуссий, сосредоточенных вокруг главного вопроса – как изучать литературу сегодня?

Одна из наиболее смелых и захватывающих воображение книг года. – *Washington Post*

Это редкий пример литературоведа, который бы привлекал столько общественного внимания, и не зря: немногие с такой настойчивостью переосмысляют способы говорить о литературе. – *Times Literary Supplement*

Моретти уже известен в научных кругах благодаря своему цифровому подходу к романам, которые он превращает в графики, карты и схемы... Если его новые методы приживутся, то смогут изменить наше понимание истории литературы. – *Wired*

Дальнее чтение может оказаться мощным инструментом для изучения литературы. – *New York Times*

Д А Л Ь Н Е Е  
Ч Т Е Н И Е

ISBN 978-5-9325-5446-3



9 785932 554463

ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИНСТИТУТА  
ГАЙДАРА