

...Історія літератури знову в неспокійному центрі літературознавчих досліджень. Ця книжка належить до течії, яка відроджує теорію історії літератури, однак має скептичний характер... Книжка головним чином розглядає два її аспекти: аторії форми, чи, якщо простіше, нерозв'язні суперечності організації, структурування і представлення предмета; та завжди безуспішні спроби кожної історії літератури пояснити розвиток літератури, яку вона описує.

...У цій книжці не розглядалися ні критична, ні монументальна історії літератури, бо жоден з цих видів не переслідує і не оцінює мети, спільної для більшості історій літератури, яка полягає в тому, щоб представити достовірну версію подій минулого.

...Існують твори — цілі періоди, — які ми не можемо зрозуміти і не зрозуміємо без посередництва історії літератури. Отже, навчатися читати з позицій історії літератури схоже на дорослішання. Ми стикаємося із ширшим, різноманітнішим світом книжок, які кидають нам виклик, виражаючи свідомість, відмінну від нашої. ...Ми не можемо писати історію літератури з інтелектуальною впевненістю, але ми мусимо її читати. Самі іронія і парадоксальність цього твердження типові для нашого поточного історичного моменту.

Девід Перкінс

«Чи можлива історія літератури?»

Девід Перкінс

Чи можлива історія літератури?

Девід Перкінс

# Чи можлива історія літератури?





David  
Perkins

# Is Literary History Possible?

Девід  
Перкінс

# Чи можлива історія літератури

*Переклад з англійської  
Андрія Іценка*

Київ



Видавничий дім  
«Києво-Могилянська академія»  
2005

Відомий американський літературознавець, професор Гарвардського університету Девід Перкінс у своїй праці аналізує питання історії літератури в її теоретичному й методологічному аспектах. У центрі уваги автора дві фундаментальні проблеми історії літератури: внутрішня суперечливість організації, структурування і викладення матеріалу історико-літературних студій та «вічна невдача» істориків літератури у поясненні закономірностей літературного процесу.



ЦЕ ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНО ЗА ФІНАНСОВОЇ ТА ЕКСПЕРТНОЇ  
SPONSORED BY THE INTERNATIONAL RENAISSANCE FOUNDATION  
ПЕТРИККИ МІЖНАРОДНОГО ФОНДУ "ВІДРОДЖЕННЯ" В РАМКАХ  
IN THE FRAMES OF JOINT PROGRAM WITH THE CENTER FOR PUBLISHING  
СПІЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ЦЕНТРОМ РОЗВИТКУ ВИДАВНИЧОЇ  
DEVELOPMENT OF THE OPEN SOCIETY INSTITUTE - BUDAPEST  
СПРАВИ ІНСТИТУТУ ВІДКРИТОГО СУСПІЛЬСТВА - БУДАПЕШТ

Переклад здійснено за виданням:  
Is Literary History Possible? by David Perkins

Copyright © 1992 by The Johns Hopkins University Press  
All rights reserved. Published 1992

Передмова .....	6
Розділ 1. Сучасне становище дисципліни .....	8
Розділ 2. Наративна історія літератури .....	28
Розділ 3. Постмодерна енциклопедія .....	46
Розділ 4. Як створюються літературні класифікації .....	52
Розділ 5. Конструювання поезії англійського романтизму як приклад літературної класифікації .....	71
Розділ 6. Пояснення змін у літературі: історичний контекстуалізм .....	97
Розділ 7. Теорії іманентних змін .....	121
Розділ 8. Призначення історії літератури .....	137
Показчик .....	146

Ця книжка присвячена теорії історії літератури. У ній ідеться про фундаментальні проблеми, що постають при розробці історико-літературної проблематики. Книжка головним чином розглядає два її аспекти: апорії форми, чи, якщо простіше, нерозв'язні суперечності організації, структурування і представлення предмета; та завжди безуспішні спроби кожної історії літератури пояснити розвиток літератури, яку вона описує. Мій метод дослідження – емпіричний. Я не намагався давати теоретичні відповіді на запитання, які розглядаю. Оскільки я прагнув зберігати ґрунтовність і об'єктивність, для таких відповідей тут надто мало місця. Крім того, за винятком деяких другорядніших питань, на мою думку, таких відповідей взагалі не існує.

У цій книжці аналізуються вихідні положення і практичні прийоми конкретних історій літератури з метою перевірки достовірності картин минулого, які вони змальовують. Я спираюся на приклади з історії літератури від народження цієї дисципліни у XVIII столітті, однак більшість прикладів, які я наводжу, дуже недавні, тому що перш за все мене цікавив сучасний стан науки і її методів. Історія історії літератури – річ захоплююча, досі ми маємо лише окремі її фрагменти. Я це знаю і часто з цього приводу висловлювався, проте це – предмет для окремої книжки, а спроби її написати зіштовхнуться з усіма тими проблемами, які я розглядаю в цій.

Фрагменти розділу 5 виходили раніше в «Літературі XIX століття», а розділів 2 і 3 – у «Новій історії літератури». Тут вони публікуються з люб'язного дозволу редакторів згаданих журналів. Велика частина розділу 4 та кілька аб-

заців розділу 1 були вміщені у збірнику «Теоретичні питання теорії літератури» (1991), який я редагував, публікуються вони з дозволу видавництва «Harvard University Press». Висловлюю вдячність студентам і викладачам Денверського університету, Каліфорнійського технологічного інституту, Каліфорнійського університету (Лос-Анджелес), Вашингтонського університету (Сієта) і учасникам семінару з проблем поезії Гарвардського університету за корисні обговорення; не менше я вдячний і студентам, які відвідували мої семінари з цієї проблеми в Гарварді.

Переклади мої, якщо не вказано інше. Там, де рід невизначений, використовую традиційний займенник «він».

Концепції і приклади історії літератури можна знайти у працях критиків від Арістотеля. У той же час дисципліна «історія літератури» – така, якою вона стала у ХІХ столітті, – не могла б оповідати власної історії без локалізації своїх витоків. Відтоді часто казали і продовжують казати, що історія літератури починається з давніх праць ХVІІІ століття. Засвоївши ідеї Гердера та братів Шлегелів, дисципліна набула інтелектуальної глибини. Серед її головних напрямків – гегельянство, натуралізм, позитивізм, *Geistesgeschichte* («духовна історія»), марксизм, формалізм, соціологізм і, парадоксальним чином, постмодернізм. На службу історії літератури в різних її варіантах ставилися теорії Дарвіна, Шпенглера, Вольфліна, Вебера, Адорно, Фуко, Блума, Гірца та багатьох інших. До історико-літературного жанру належать праці, присвячені національним літературам, періодам, традиціям, школам, регіонам, соціальним класам, політичним рухам, етнічним групам, жінкам і гомосексуалістам, на перший план у цих дослідженнях можуть виходити походження чи продукування текстів, їх вплив на суспільство чи на подальшу літературу, їх сприйняття чи всі ці аспекти у їх поєднанні.

Протягом приблизно перших трьох чвертей ХІХ століття історія літератури була популярною і безсумнівно авторитетною. У той час характерними для неї були три фундаментальні положення: що літературні твори формуються їх історичним контекстом; що в літературі має місце розвиток; і що ці зміни віддзеркалюють певну ідею, принцип чи надособистісний об'єкт (сутність). Стверджувалося, що, розглядаючи твори літератури у зв'язку з історичним контекстом, можна досягти точнішої інтерпретації

й оцінити їх повніше, ніж у будь-який інший спосіб. Ми можемо пояснити певні риси текстів як продукт і вираження соціальних структур, того чи того способу життя, уявлень, літературних звичаїв тощо суспільств, у яких вони були створені. Як синтез історії і критики історія літератури видавалася у певному відношенні більш потужною, ніж кожна з цих дисциплін окремо.

Положення про «історичний розвиток» означає, що подія проходить через «ряд змін», як написав про це Дільтей, «кожна з яких стає можливою тільки завдяки попередній»<sup>1</sup>. У таких перетвореннях є наступність. Наступна стадія зберігає значну частину попередньої. Тут немає стрибків, абсолютних змін, поворотів назад, порожніх місць або початків. «Еволюційна історія» пояснює твір тим, з чого він безпосередньо розвивається. Контекст, у який ця історія літератури поміщає твір, існує одночасно з ним або безпосередньо йому передуює. Погляди «еволюційної історії» у цьому відношенні обмежені, оскільки літературні твори можуть створюватися за безпосередніми зразками створених за століття до них або ж у несхожих суспільствах.

Усі найголовніші історії літератури ХІХ століття мали нарративний характер, вони відстежували фази чи іноді народження або смерть якоїсь надособистісної сутності. Цією сутністю могли виступати якийсь жанр, наприклад поезія; «дух» епохи, наприклад класицизм або романтизм<sup>2</sup>; або характер чи «свідомість» раси, регіону, народу чи країни у її відображенні в літературі. Незважаючи на значні відмінності в інших питаннях, для всіх шкіл історії літератури таке розуміння предмета їхнього дослідження було спільним. Воно залишається незмінним для компаративної історії літератури Фрідріха та Августа Вільгельма Шлегелів, для історій літератури, які розвивалися під впливом Гегеля та його послідовника й критика у філософії історії Вільгельма Дільтея, для натуралістичного підходу Тена, для великих популярних історій, таких як праці Шерера, Брандеса і де Санктіса. Праця, яка залишається найбільш популярною серед усіх історико-літературних – «Народження трагедії» Ніцше, – свого часу викликала спротив за свій умоглядний психологізм, однак вона мала на меті розкрити свідомість давніх греків. Альтернативою тут можуть виступати історії літератури, які приписують предметові свого розгляду менший ступінь єдності. Крайні приклади являють собою «постмодерністські» «Columbia Literary History of the United States» (1987) та «New History of French Literature» (1989), обидві з яких є збірками окремих есе і свідомо уникають наступності та зв'язності.

<sup>1</sup> Wilhelm Dilthey. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. – S. 201.

<sup>2</sup> Наприклад: H. A. Korff. Geist der Goethezeit. – Leipzig: Koehler and Amelang, 1923. – S. 57.

До певної міри ці надособистісні сутності були схожими на те, що Дільтей, маючи на увазі історіографію взагалі, називав «ідеальними сутностями» чи «логічними суб'єктами» – такими як нації, релігії, класи. Вони існують завдяки особистостям, але виходять за їх межі й «через зміст, цінність, ціль, які себе у них реалізують, мають незалежне існування і розвиваються у власний спосіб. Отже, вони є суб'єктами ідеального різновиду. У них є певне знання дійсності; у них реалізуються цілі; у взаємопов'язаній сфері духовного світу вони мають певне значення і його стверджують» (162–164). Історики говорили про них так, начебто вони є особистостями, стверджуючи, що вони зростають, борються, процвітають, справляють вплив і так далі<sup>3</sup>; і Поль Рікер виправдовує таку практику, хоча і з застереженнями, порівнюючи такі логічні суб'єкти з персонажами роману: «Роль персонажа може відігравати *будь-хто* або *будь-що*, кому або чому в оповіді надається значення граматичного суб'єкта предиката дії у базовому розповідному реченні “X робить R”»<sup>4</sup>.

Зараз більшість істориків літератури розуміють такі терміни, як «драма Реставрації», «готичний роман» та «імажизм», швидше як узагальнення чи типологічні назви, а не як назви принципів, ідей чи ідеальних сутностей, проте ці терміни досі залишаються необхідними для цієї дисципліни. Вони, за словами Ролана Барта, позначають «синтез творів» різних авторів<sup>5</sup>, і якщо хтось не розуміє таких синтезів, то він не може писати історії літератури. Положення про те, що різні жанри, періоди, школи, традиції, напрямки, течії, комунікативні системи, дискурси та епістемі мають під собою ґрунт і не є довільним групуванням, що такі класифікації можуть мати об'єктивні й обґрунтовані підстави у літературі минулого, все ще залишаються фундаментальним принципом дисципліни, положенням, яке надає їй життєздатності<sup>6</sup>. Чи виправдовує цей аргумент історію літератури, чи конкретні класифікації літературних творів та методи такої класифікації можна адекватно захистити – до цих питань я повернуся у розділі 4.

Історії літератури XIX століття мали численні значні переваги. Припущення того, що історія літератури, за словами Кроче,

<sup>3</sup> Такі висловлювання можуть дуже відрізнятися щодо онтологічного статусу логічного суб'єкта. Обговорення цього питання див. у: Arthur C. Danto. *Narration and Knowledge*. – New York: Columbia UP, 1985. – P. 258–261.

<sup>4</sup> Paul Ricoeur. *Time and Narrative* / Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. – Chicago: U of Chicago P, 1984. – 1:197. Рікер докладно розглядає це питання.

<sup>5</sup> Roland Barthes. *Critical Essays* / Trans. Richard Howard. – Evanston: Northwestern UP, 1972. – P. 161.

<sup>6</sup> У Peter Szondi. *Hölderlin-Studien: Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. – Frankfurt a. M.: Insel, 1967. – S. 20–21; автор говорить про це і використовує цей аргумент для заперечення історії літератури у її прийнятному варіанті.

відображає розвиток «національної свідомості»<sup>7</sup>, надавало літературному творові цілеспрямованості й широкої суспільної значущості. Так само і щодо інших сутностей або суб'єктів. «Основні течії літератури XIX століття» Брандеса – не національна, а порівняльна історія літератури, вона аналізує «психологію першої половини XIX століття» у кількох країнах<sup>8</sup>. Свідомість епохи чи попередній період, який сформував ваш власний, знати було так само важливо, як свідомість вашої нації на її довгому шляху історичного розвитку. З розкриттям певної ідеї, принципу, надособистісної сутності чи Духу як їх суб'єкта історія літератури набувала телеологічного характеру. Вона отримувала сюжет, у ній з'являлася точка зору і міг продукуватися значний нарративний інтерес.

Ця концепція історії літератури передбачала порівняно чіткі критерії відбору і наголосу. Було зрозуміло, які тексти потрібно включати до історії: ті, що вкладалися в сюжет, щось додавали розвиткові «Geist». Через те не потрібно було відповідати на фундаментальні питання, чи принаймні вони були менш тривожні, ніж зараз, про визначення і коло літератури. Чи література, яка відбирається для цієї історії літератури, – це лише «найкращі» твори, чи до неї також входять і популярні тексти, які вважають нижчими за якість? Чи історії літератури мають зосереджуватися виключно на моментах новаторства і високих досягнень, чи вони мають висвітлювати всю літературу минулих часів, рівною мірою зважаючи і на «цілі століття імітацій і незначного розвитку».

Ставлячи це питання на початку своїх «Лекцій з історії літератури» 1812 року, Фрідріх Шлегель вирішив лише «побіжно згадати» про великі порожні простори<sup>9</sup>. Якими б не були наші відповіді на ці питання, з ними пов'язані найдалекосіяльніші наслідки для репрезентації історії літератури та її ідеологічного впливу і культурно-політичного значення. Під впливом естетичних критеріїв свого часу і Чарлз Річардсон, і Барретт Венделл вирішили, що у перші два століття після прибуття до Америки європейців там фактично не було літератури, вартої уваги. На відміну від пізніших істориків американської літератури, вони відвели дев'яносто відсотків обсягу своїх праць літературі XIX століття<sup>10</sup>.

Або ж, якщо ставити питання по-іншому, література – це лише твори певних жанрів – вірші, драми, романи, чи історик літератури також висвітлює, і не тільки як фонові, тексти філо-

<sup>7</sup> Benedetto Croce. *Introduction to Francesco de Sanctis. History of Italian Literature* / Trans. Joan Redfern. – New York: Harcourt, Brace, 1931.

<sup>8</sup> Georg Brandes. *Main Currents in Nineteenth Century Literature*. – New York: Macmillan, 1906. – 1:vii.

<sup>9</sup> Friedrich Schlegel. *Lectures on the History of Literature*. – London: George Bell, 1896. – P. 22.

<sup>10</sup> Charles F. Richardson. *American Literature (1607–1885)*. – New York: Putnam's, c. 1886–1888; Barrett Wendell. *A Literary History of America*. – New York: Scribner's, 1900.

софські, теологічні, політичні, наукові, медичні і таке інше? Протягом переважної частини XIX століття відповідь була очевидною. «Сферу літератури слід розширити, як писав Луїс Казам'ян, так, щоб до неї увійшли «філософія, теологія та головніші досягнення науки»<sup>11</sup>. 1917 року редактори «Кембриджської історії американської літератури» все ще вважали своїм предметом життя американського народу, як воно відбилосся у писаних творах, а не саму лише історію художньої літератури»<sup>12</sup>.

«Психологія... XIX століття», «історія англійської свідомості»<sup>13</sup>, «життя американського народу» – розглядаючи такі предмети, історики літератури зосереджувалися майже виключно на змісті творів, на почуттях і думках, які вони виражали, на ідеалах і моральних цінностях авторів та на соціальних звичаях і інститутах, матеріальному й економічному житті, які вони віддзеркалювали. Внаслідок цього на кожні 23 сторінки, присвячені англосаксонській поезії, праці Дж. Юссераанда «Літературна історія англійського народу» в середньому припадає одна про щось, пов'язане з формою і художньою майстерністю – а саме з версифікацією, – на всіх інших ідеться про радість битв, про елегійний смуток англосаксів, про їхнє розуміння долі, коротше кажучи, про «звичай і вірування північних народів»<sup>14</sup>.

Тому не дивно, що раніше процвітаюча дисципліна опинилася під ударом. Її концепція літератури була, поза сумнівом, неадекватною і обмеженою. Від початку історію літератури супроводжували напружене аналізування підстав дослідження і суперечки щодо методів. Але протягом тривалого часу ця теоретична робота залишалася тільки боротьбою різних шкіл в історії літератури. Однак поступово під сумнівом опинилася дисципліна в цілому. Наступ на історію літератури став очевидним наприкінці XIX століття – у працях авторів, на яких справив вплив естетизм «кінця століття», таких як Едмонд Шерер і Еміль Фаге. Вони відзначили, що історичний контекстуалізм здатний пояснити все, крім того, що, мабуть, хотілося б пояснити найбільше – «геній», іншими словами, якісну відмінність між творами мистецтва, що з'явилися в один час і в одному місці<sup>15</sup>. За допомогою історичного контекстуалізму можна

<sup>11</sup> *Emile Legouis and Louis Cazamian. A History of English Literature.* – 2d ed., rev. – New York: Macmillan, 1930. – 2:ixiii.

<sup>12</sup> *Cambridge History of American Literature / Ed. William P. Trent et al.* – New York: Macmillan, 1917–1918. – liiii.

<sup>13</sup> Генрі Морі, дит. за: *René Wellek, Austin Warren. Theory of Literature.* – New York: Harcourt, Brace, 1942. – P. 263.

<sup>14</sup> *J. J. Jusserand. A Literary History of the English People (1895).* – 3d. ed. – London: T. Fisher Unwin, 1925. – P. 42.

<sup>15</sup> *Edmond Scherer. Essays on English Literature.* – New York: Scribner's, 1891. – P. 76; *Emile Faguet. Politiques et moralistes du dix-neuvième siècle.* – 3d. ser. – Paris: Lecène, Oudin, n. d. – P. 268. Цих критиків я цитую виключно з метою навести приклад. Зазначений аргумент багаторазово повторювався різними вченими.

інтерпретувати і пояснити елементи текстів, знаходячи відповідні їм фрагменти суспільної та літературної матриці, але цей метод не дає змоги осягнути тексти як естетичні явища. Цей аргумент часто випускався з уваги; відповіді на нього так і не знайшли, докладніше я звернуся до цієї проблеми у розділі 6.

Звучали скарги (які й досі не втратили свого значення) з приводу того, що оскільки історія літератури наголошує на соціальних, колективних детермінантах текстів і їхнього сприйняття, то вона грузне у нудному коментуванні нецікавих і незначущих авторів. Суперечки щодо цього точаться й сьогодні. Автори, які висувають подібні аргументи, зазвичай отожднюють історію літератури – абсолютно необгрунтовано – з позитивістською історією літератури, яка, на думку її критиків, є історією всього на світі, крім власне літератури. Вона подає імена, назви творів, групи, напрямки, течії, впливи і всі різновиди зовнішньої інформації – біографічну, політичну, суспільну, «духовно-історичну» – але, як написав Ролан Барт, критикуючи Густава Лансона, «твір *вислизає*, тому що він – *ще щось*, крім своєї історії, суми джерел, впливів і моделей»<sup>16</sup>.

Одним з епізодів цієї суперечки стали теорії російських формалістів, розроблені між 1916 і 1928 роками. Формалісти, про яких ідеться в розділі 7, не ставили під сумнів цінність чи можливість створення історії літератури, однак заперечували те, що зміни в літературі можна пояснити позалітературними подіями. Замість цього вони вивчали її іманентні закони і механізми. Приблизно одночасно з формалістами потужну атаку на історію літератури здійснив Кроче. Сутність позиції Кроче полягала в тому, що, оскільки кожен твір мистецтва унікальний, його не можна звести до класифікацій і узагальнень, необхідних при створенні історії літератури. Для Кроче цінність тексту, мистецтво у ньому полягає саме в його унікальності; отже, історія літератури, корисна у певних практичних відношеннях, сама того не бажаючи, висвітлює менш значущі аспекти текстів, які вона розглядає.

У Сполучених Штатах відкидання історії літератури стало одним із програмних принципів « нової критики ». У відповідь на крайнощі « історії духу » нацистського періоду після Другої світової війни літературознавці у Німеччині на теоретичному і практичному рівнях використовували схожий « іманентний » підхід. Деконструктивістська критика виявила логічні апорії у періодах, жанрах та інших класифікаціях, які досі були необхідним елементом історії літератури<sup>17</sup>, і, висуваючи аргументи, відмінні від доводів

<sup>16</sup> *Roland Barthes. On Racine / Trans. Richard Howard.* – New York: Octagon, 1977. – P. 154–155.

<sup>17</sup> *Paul de Man. Literary History and Literary Modernity // Blindness and Insight.* – 2d. ed., rev. – Minneapolis: U of Minnesota P, 1983; *Jacques Derrida. The Law of Genre // On Narrative / Ed. W. J. T. Mitchell.* – Chicago: U of Chicago P, 1981.



«естетів», Кроче і «нових критиків», підривали довіру до дисципліни. Такі внутрішньо суперечливі й невизначені об'єкти, якими є тексти у їх деконструктивістському прочитанні, нелегко піддаються узагальненню.

Однак сьогодні нове покоління літературознавців повертається до історії літератури. Маю на увазі соціологічну історію літератури, дослідження, присвячені літературним установкам і звичаям минулих епох та «літературній сфері», історії сприйняття, дослідження змін жанрів у часі, численні праці «нових істориків», велику частину «ідеологічної критики» (*Ideologiekritik*) та конструювання літературних традицій жінок, гомосексуалістів, етнічних груп, політичних рухів, соціоекономічних класів та нових країн третього світу. Автори цих праць переглядають теорію історії літератури і розробляють нові моделі того, якою вона має бути, – і, отже, вони знову відгукуються на настанову, яка прозвучала на самому початку модерної літератури у братів Шлегелів – що історія і теорія мають бути єдиним цілим<sup>18</sup>.

Відродження історії літератури можна пояснювати неминучою реакцією на тривале гноблення. Це було б внутрішнім або іманентним поясненням, оскільки воно поміщає причину зміни не у сферу зовнішніх подій, а всередину університетського вивчення літератури, яке являє собою певну квазіавтономну інституцію. Тут постулюється закон зміни: на зміну будь-якому дискурсу, що панує протягом тривалого часу – наприклад, «новій критиці», – має прийти дискурс з іншими і, ймовірно, протилежними засадами. Механізми, які спричиняють подібні зміни, можна знаходити у прагненнях зробити наукову кар'єру, у потребі аспірантів писати нові дисертації про тексти, про які писали багато разів до них, та в інших матеріальних факторах. Але ми також можемо зауважити, що будь-який панівний дискурс втрачає цікавість мірою того, як він стає звичним, хоча б лише через те, що він не виправдовує сподівань, які на нього колись покладалися, і виявляє свою інтелектуальну обмеженість.

Однак відновлення інтересу до історії літератури, як правило, пояснюється зовнішніми, контекстуальними причинами. Студенти 1960-х стали професорами, не повністю втративши політичні мотиви своєї молодості. Вони наголошують на взаємопов'язаності соціальних формацій і літератури, тому що головним предметом їхнього інтересу залишається суспільство. Як «ідеологічна критика» їхні дослідження виводять на перший план ідеологічні аспекти текстів минулого для того, щоб їхні автори могли долучитися до теперішньої суспільної боротьби. Заперечувати вплив соціальних конфліктів і відносин влади на літературні й критичні тексти означає позбавити нашу професію політичної значущості.

<sup>18</sup> August Wilhelm Schlegel. Vorlesungen über Aesthetik I (1798–1803) / Ed. Ernst Behler. – Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1989. – S. 181.

(Контраргумент полягає в тому, що стосовно політичної боротьби академічне дослідження літератури за самою своєю суттю є річчю безпечною і відступницькою. Професори відчувають у цьому провини і висувають на перший план політичні й ідеологічні детермінанти текстів, щоб заспокоїти своє сумління.)<sup>19</sup>

Рухи за визволення жінок, чорношкірих і гомосексуалістів продукують історії літератури з тих самих мотивів, які надихали національні й регіональні історії літератури XIX століття. Ці групи звертаються до минулого у пошуках своєї ідентичності, традиції та самоусвідомлення. Їхні історії зазвичай наголошують не на відсутності наступності, а на протилежному. Вони знаходять віддзеркалення власного становища в минулому (почасти воно цим минулим і пояснюється) не тому – на їхню думку, – що вони проектують своє становище на минуле, а тому, що те саме становище пригноблення і маргіналізації продовжується від минулого до теперішнього часу. Сам їхній протест частково полягає у такому розумінні<sup>20</sup>.

Нова історія літератури має численні інтелектуальні джерела, серед яких філософська герменевтика, російський формалізм, культурна антропологія, соціологія, теорія комунікації та семіотика культури. Перегляд марксистських принципів уможливив створення точніших і глибших концепцій літератури (й історії літератури) як ідеологічного явища і діалектичного розвитку. Фуко заохочував своїх читачів відкинути традиційну романтичну модель змін у літературі як безперервного розвитку, натомість наголошуючи на розривах і непередбачуваності в історії. Завдяки йому змінилося місце літературних текстів – їх почали пов'язувати з нелітературними дискурсами й репрезентаціями. Фуко часто відносили до структуралістів, але сам він не визнавав цього. Якщо йому в цьому вірити, то французький структуралізм мало що зробив безпосередньо для відродження історії літератури.

Структуралістські ідеї були підставою для значного переосмислення історії літератури у працях Юрія Тинянова та чеських структуралістів, зокрема Яна Мукаржовського і Фелікса Водічки, проте французькі структуралісти не спиралися на ці роботи. Незважаючи на це, структуралістська думка мала значний вплив на інші різновиди (типи) історії та на дискусії навколо історіографії, а ці моделі й дискусії, без сумніву, зрештою справили вплив на історію літератури. Можна пригадати дебати між Сартром і Леві-

<sup>19</sup> Див. гостре висловлювання автора у: Alan Liu. The Power of Formalism: The New Historicism // English Literary History 56 (Winter 1989). – P. 751: «У дзеркалі бажання під назвою "Ренесанс" інтерпретатор може фантазувати про злищення пригноблення, залишаючи поза увагою справжній зміст боротьби».

<sup>20</sup> Однак дил.: Dominick LaCapra. History & Criticism. – Ithaca: Cornell UP, 1985. – P. 133, щодо «порочного парадоксу, згідно з яким певний клас вчених встановлює власну гегемонію в науці, апелюючи до тих, хто зазнавав гноблення в минулому».

Стросом та між школою «Анналів» і її опонентами. Роботи Гайдена Вайта, присвячені риторичним детермінантам історичної репрезентації, також стануть важливими для істориків літератури, і сам я великою мірою завдячую Вайтові за міркування, подані у розділі 2.

Отже, історія літератури знову в неспокійному центрі літературознавчих досліджень. Ця книжка належить до течії, яка відроджує теорію історії літератури, однак має скептичний характер. Я стежив за відродженням дисципліни з найглибшим інтересом і симпатією, але, незважаючи на це, сам зробивши спробу долучитися до історії літератури на практиці, я не переконаний (чи втратив переконання), що це можна зробити. У такій зміні думки немає нічого незвичайного. Справді, тут серед істориків літератури є дуже відомі прецеденти – Бенедетто Кроче, Р. С. Крейна та Рене Веллек<sup>21</sup>. Я знову ставлю, маючи на увазі й нову, і традиційну концепції жанру, дуже старе запитання: чи можна створити історію літератури?<sup>22</sup>

Питання полягає в тому, чи може ця дисципліна бути належним чином інтелектуально обґрунтованою. На користь того, що історію літератури написати можна, кожного року свідчать сотні книжок і статей<sup>23</sup>. Але чи може проєкт бути здійсненням власного наміру? Для того щоб відповісти на це запитання, ми, очевидно, маємо точно знати мету історії літератури, а це саме по собі зробити нелегко. Судячи з практики існуючих історій літератури, цілей є багато: згадати літературу минулого, зокрема численні твори, які зараз рідко читаються; організувати минуле шляхом відбору тих авторів і текстів, які слід розглядати, і віднесення їх до взаємопов'язаних груп і нарративних послідовностей; витлумачити літературні твори і пояснити їхній характер і розвиток, пов'язуючи їх з відповідними історичними контекстами; описати стилі й «світогляди» текстів, авторів, епох і так далі; розповісти про зміст творів і подати цитати з них, оскільки багато читачів в іншому

<sup>21</sup> Див. чудову дуже скептичну працю Р. С. Крейна: *R. S. Crane. Critical and Historical Principles of Literary History.*— Chicago: U of Chicago P, 1971; та *Rene Wellek. The Fall of Literary History // The Attack on Literature and Other Essays.*— Chapel Hill: U of North Carolina P, 1982.

<sup>22</sup> Рене Веллек починає розділ «Історія літератури» у «Theory of Literature» (р. 263) так: «Чи можна написати історію літератури, тобто написати те, що одночасно було б і історією, і стосувалося літератури?» Пор. *Uwe Japp. Beziehungssinn: Ein Konzept der Literaturgeschichte.*— Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1980.— S. 219: «Питання, чи взагалі можлива історія літератури як строга наукова дисципліна».

<sup>23</sup> *Japp. Beziehungssinn.*— S. 32: «Слід мати на увазі, що з теоретичних позицій кожна написана теорія літератури можна критикувати і заперечувати. Водночас, як кожен має з подивом засвіачити, історії літератури існують... Мабуть, є мало дисциплін, котрі мають між собою так мало спільного, як створення історії літератури і теорії історії літератури».

разі ніколи не довідаються про ці твори; справити через відбір, інтерпретацію та оцінювання літературного минулого вплив на сьогодення, а внаслідок цього – і на літературу, і на суспільство майбутнього. Деякі з цих цілей, що одна на одну накладаються, є очевидно досяжними, незважаючи на те, що інші можуть такими і не бути. Хоч би які додаткові цілі ставили перед собою історики літератури, всі вони прагнули репрезентувати минуле і його пояснити. Змалювати означає розповісти, яким воно було, а пояснити – це встановити, чому воно було таким – чому літературні твори мають саме такий характер і чому література розвивалася саме так. Слід наголосити, що прийняття репрезентування і пояснення як загальних цілей дисципліни, а отже, і як критеріїв оцінки успішності історії літератури не означає нав'язування якихось особистих, зовнішніх чи нечесних стандартів: ці стандарти були прийняті в самій дисципліні майже протягом двохсот років. Звичайно, репрезентування й пояснення ніколи не можуть досягти повноти, що завжди усвідомлювалося істориками й теоретиками літератури. Навіть якби історик знав усі значущі факти і відповіді, йому не вдасться втиснути їх у книжку. Єдина можлива повна історія літератури – це саме минуле, але воно не було б історією, бо не є ні інтерпретативним, як і нічого не пояснювало б.

Питання в тому, якою є прийнятна міра неповноти. Неповна репрезентація і часткові пояснення зазвичай не викликають критики як такі, що серйозно спотворюють минуле. Але коли історик літератури випускає якісь міркування, важливі для інших істориків, або якщо його розповідь про минуле очевидно є недостатньо повною, то така неповнота вважатиметься спотворенням. А те, де саме пролягає межа прийнятності, завжди залишається спірним.

Тут я підійшов до критично важливого питання об'єктивності. То що ж цей ідеал означає на практиці – з огляду на самоочевидний факт, що історія літератури має створюватися з певних позицій? Крім того, ця позиція не може належати комусь у минулому, хоча вона і може відбиватися в історії. Вона має визначатися особистістю, інтересами та цінностями історика. Кожен, хто вивчає численні праці з двох знаменитих загадок історії літератури – «шекспірівського питання» (сам Шекспір чи хтось інший написав п'єси?) та «гомерівського питання» (чи існував Гомер насправді?), – бачить, що після того, як наведено докази, на висновки автора також справляють вплив особисті критерії, особливо – моральні й соціальні установки. Дехто з «антишекспірівців» засуджує владу і науковий істеблшмент; інші переконані, що людина з невисокою освітою і соціальним становищем не могла написати ці п'єси. Джон Кебл був одним з критиків-вікторіанців, які гадали, що «розкладення» Гомера на набір анонімних поетів є згубним з погляду моралі. Видається, що такий висновок тягне за собою питання про можливість для особи виходити за межі своєї епохи, яка

визначає його свідомість і характер<sup>24</sup>. Аргумент Кебла сам виступає ілюстрацією того, що точка зору історика літератури формується світом, у якому він живе. Наш образ минулого має змінюватися, як змінюється сьогодні. «Так само як квіти повертають свої голови до сонця, – пише Вальтер Беньямін, – так і минуле повертається до сонця, яке сходить на небі історії»<sup>25</sup>. Для істориків літератури багато що завжди було очевидним. У даний момент теоретики фактично одностайні у тому, що історії літератури в кращому разі – це тільки гіпотетичні побудови. Вони – умовні репліки нашого діалогу з минулим, що триває, і одне з одним з приводу минулого. Або ж вони являють собою евристичні конструкції, які допомагають нам бачити якісь речі ясніше за рахунок затемнення інших.

І в той самий час більшість істориків літератури також виходять з мовчазної згоди щодо того, що минуле таки існувало, воно було реальністю, було саме таким, а не іншим. У деякий час і в деякому місці певні особи розуміли твір таким-то чином, і – засновок – історія сприйняття може частково відновити це їхнє розуміння. У процесі свого створення літературний твір зазнавав більшого впливу тих чинників, а не інших. Ці чинники неможливо знати повністю, але вони не є і цілковито недоступними для пізнання.

Отже, як правило, історики літератури переконані, що можуть отримувати нове знання, незважаючи на те, що вони сприймають як даність, що їхнє розуміння минулого може бути тільки частковим і умовним. У кожній історії минуле різне, і водночас ніхто не може говорити все, що захоче, про якусь минулу подію. «Джерела, – як пише Рейнгарт Козеллек, – мають право вето. Вони забороняють нам створювати чи приймати інтерпретації, які виявляються неправильними або недостовірними з огляду на джерела»<sup>26</sup>. Оскільки історики приймають, що минуле об'єктивно існувало, то будь-яку нову версію минулого, мірою її достовірності, можна вважати досягненням. Кожна історія робить свій внесок точної інформації і обгрунтованої інтерпретації у наступну, де вона буде синтезована разом з тими, що їй передували. На думку Рікера, «кредо об'єктивності – це не що інше, як двояке переконання: в тому, що у фактах, які викладають різні історії, можна знаходити зв'язки і що результати цих історій можуть бути взаємно доповнювальними» (176).

У цьому полягає кредо позитивістської історіографії, яке нагадує нам, що наш образ минулого змінюється не тільки тому, що

він віддзеркалює мінливе теперішнє, а й тому, що ми дедалі більше дізнаємося про минуле. На мою думку, положення, що минуле було детермінованим, дуже сумнівне, але я тут не зупинятимуся на цьому, оскільки це питання філософське – питання для іншої книжки. Хочу лише відзначити, що це положення приймається у багатьох різновидах праць з історії літератури, як і у багатьох їх оцінках, як критерій. Якщо ми не приймаємо цього положення, то можемо говорити, що знання про минуле може змінюватися, проте не може зростати, а остання за часом американська історія літератури «Columbia Literary History of the United States» (1987) не надійніша за першу, 1829 року. Суперечки серед істориків літератури неможливо розв'язати за допомогою процедур самої дисципліни, тобто за допомогою досліджень і висновків з них, а залагодження розбіжностей ілюструвало б лише соціобіологію академічного життя. Історія літератури може становити інформативну, естетичну, гуманістичну чи політичну цінність. Інакше кажучи, історії літератури можуть подавати вибірку з інформації про минуле, апелювати до нашого почуття форми і до нашої уяви, задовольняти нашу потребу в мудрості чи захищати наші політичні переконання і наші ідеології, але знанням вони не будуть.

Хоча минуле в кінцевому підсумку недоступне, ми можемо обгрунтовано вимагати достовірності його інтерпретацій. Звичайно, навіть така вимога не матиме сенсу, якщо ми не вважатимемо, що часткове знання минулого з більшою ймовірністю буде відкривати, а не спотворювати, – ми справді приймаємо таке положення, але не маємо для нього адекватних підстав. Серед критеріїв достовірності будуть, зокрема, і правила історіографії як дисципліни: слід шукати й оцінювати доречну інформацію, твердження мають бути логічно несуперечливими, висновки мають доводитися і не можуть спиратися лише на голослівні твердження історика, до джерел слід підходити критично і таке інше. До критеріїв також належать прийняті сьогодні положення щодо характерів і мотивів поведінки людей, імовірні причини подій та структура дійсності. Історичні інтерпретації і пояснення самі не можуть виходити за межі часу, у який вони продукуються.

Якщо наша мета полягає в достовірному поясненні – а на мою думку, вона повинна в цьому полягати, – ми маємо усвідомлювати, що це передбачає певний суспільний консенсус. Те, що достовірно для однієї суспільної групи, не буде таким для іншої. Історичне пояснення, яке постулює дух – чи *Geist*, – може бути правдоподібним лише для того, хто вірить у такі духовні сутності. У більшості університетів Західного світу студент, який пояснює історичні події безпосередньо Божою волею, отримає вказівку шукати подальших, природних причин. Тільки вони мають значення для історії як наукової дисципліни. І це правильно. Усвідомлюючи те, що положення, за якими хтось живе, можуть зрештою

<sup>24</sup> John Keble. Lectures on Poetry, 1832–1841 / Trans. Edward Kershaw Francis. – Oxford: Clarendon, 1912. – 1:99.

<sup>25</sup> Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte // Gesammelte Schriften, ed. R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972. – 1:694–695.

<sup>26</sup> Reinhart Koselleck. Futures Past: On the Semantics of Historical Time / Trans. Keith Tribe. – Cambridge: MIT P, 1985. – P. 155.

мати ідеологічний і випадковий характер, слід ставити їх під сумнів і перевіряти, проте неможливо вийти з них просто тому, що цього бажаєш. *Достовірність* у кінцевому підсумку означає достовірність для мене і всіх тих, хто думає так, як я. Такий підхід жодною мірою не означає блаженної терпимості щодо будь-якої думки, якої хтось з якихось причин дотримується. Прагнення достовірності – це напруження і самовиправлення, але тільки тоді, коли прийняті критерії достовірності цього вимагають.

Через це питання можливості історії літератури можна поставити так: чи будь-яка конструкція літературного минулого відповідатиме нашим сьогodнішнім критеріям достовірності? На нього ми не можемо дати остаточної відповіді – так або ні. Необхідне судження щодо *більше* чи *менше*, і тут слід брати до уваги багато міркувань. Втім, хід моїх думок схиляє до негативної відповіді. У заключному розділі я поставлю питання трохи інакше: не «чи можлива історія літератури», а «чи необхідна вона». Тут я йду за одним уривком із Семюела Джонсона, який і досі, як здається, має нищівну силу. Джонсон твердить, що бажаність літератури – питання спірне, бо будь-що, що може являти собою джерело щастя, може бути також і причиною страждання. Але, каже Джонсон, якщо йдеться про «необхідність», то суперечність зникає»<sup>27</sup>. Так само і з історією літератури. Вона відіграє критично важливу роль у наших відносинах з літературою і також виконує ширшу соціальну чи культурну функцію. З огляду на це я вважаю, що ми не можемо писати історію літератури з інтелектуальною впевненістю, але ми мусимо її читати. Самі іронія і парадоксальність цього твердження типові для нашого поточного історичного моменту<sup>28</sup>.

У наступних розділах не розглядається кілька аргументів, про які багато написано іншими дослідниками: критика історії літератури Кроче і «нової критики»; герменевтичні труднощі, зокрема проблема семіотичної гри, про яку говорили деконструктивісти, – тільки одна з них; «сліпота» та спотворення, зумовлені ідеологічними впливами; неможливість верифікації тверджень істориків

<sup>27</sup> Samuel Johnson. Reflections on the Present State of Literature // Universal Visitor (April 1756). Перекладено у: A Project for the Employment of Authors // Works. – Oxford: Oxford UP, 1825. – 5:356.

<sup>28</sup> Див., наприклад, роботу: Ackbar Abbas. Metaphor and History // Rewriting Literary History, ed. Tak-Wai Wong and M. A. Abbas. – Hong Kong, 1984. – у якій автор розглядає погляд на історію літератури Поля де Мана. Він доходить висновку, що де Ман надає історії літератури «парадоксального статусу повсюдної неможливості» (177). Пор.: Siegfried J. Schmidt. On Writing Histories of Literature: Some Remarks from a Constructivist Point of View // Poetics 14 (Aug. 1985). Перший розділ роботи Шмідта – «Створення історії літератури: необхідний і неможливий проект». Jarr, 27: сьогодні панує «одна фігура аргументації, а саме та, яка передусім стверджує, що історія та історія літератури переживають кризу, – для того, щоб знову показати – оновлену – необхідність історії літератури».

літератури і виявлення причинних відношень між історичними подіями, оскільки ці події за визначенням є унікальними і неповторними.

Також я не говоритиму і про єдину відому мені тверду підставу гадати, що історія літератури може бути об'єктивною і неупередженою. Якщо істориком літератури – або будь-якому доброму читачеві – дати текст, він може встановити, коли його було створено, незважаючи на те, що ніколи раніше його не читав. Підстави для висновків даватиме йому історичний розвиток мови, а також зміст. Та навіть без таких допоміжних засобів він довідається про походження тексту на підставі його стилю. Цей факт, стосовно якого сумнівів немає, свідчить, що існують стилі певних періодів і що їхні характеристики об'єктивні<sup>29</sup>. Ми їх виявляємо; ми не винаходимо їх.

З огляду на це я зосереджуюся на розгляді певних фундаментальних проблем теорії історії літератури і, роблячи це, спробую актуалізувати деякі порівняно нові аспекти. Розділи 2 і 3 присвячені проблемі головних форм історії літератури. «Відношення репрезентації», – говорить Дільтей, – передбачає, «що у певних межах дане і дискурсивно мислене є еквівалентним» (150–151). Тим самим він приймає, з незначущим застереженням («у певних межах»), те, що мав би доводити, а саме, що репрезентація можлива. Питання в тому, чи не зумовляють правила або процедури писаного тексту, яких, безсумнівно, має дотримуватися історія літератури, того, що історія не може репрезентувати минулого, а мусить його спотворювати.

Створення історії літератури передбачає відбір, узагальнення, організацію і певну позицію. Вона відбирає для репрезентування тільки деякі тексти і релевантні події минулого часу, які має описувати; вона збирає їх у загальні об'єкти (наприклад, романтизм); вона приймає щодо них певну точку зору; і нарешті вона робить їх складовими певної дискурсивної форми, що має початок, середину і кінець, в аристотелівських термінах, або зашнурок, розвиток і висновок у дискусійному виступі<sup>30</sup>. Ми припускаємо, що минуле саме по собі має інше буття. У XVIII столітті історики добре усвідомлювали цю невідповідність, а історія тоді вважалася жанром літератури. Однак у XIX столітті престиж наук став причиною того, що історію почали зараховувати до них. Відповідно, риторична зумовленість історичної репрезентації була великою мірою забута.

Однак недавно наше усвідомлення повсюдної присутності риторики у дискурсі зросло. Тридцять років тому літературознавчі дослідження і соціальні науки були розділені; вони, більше чи менше, ігнорували одне одного. Літературні критики вивчали риторичну і фіктивну (літературну) репрезентацію, а історики (навіть

<sup>29</sup> Пор. Crane, 108.

<sup>30</sup> Jarr, 49–50, 66.



історики літератури) створювали репрезентації минулого, незважаючи на те, що самі ці репрезентації є за своєю формою риторичними і навіть у багатьох випадках нагадують художню літературу. Однак тепер ми дедалі більше розуміємо, що минуле з необхідністю трансформується зусиллями представити його у дискурсивній формі.

Ця книжка зосереджується на, можливо, найважливішому і, напевно, найменш дослідженому аспекті цієї великої теми. Це – проблема основної форми, інакше кажучи, структури, яка організовує і пов'язує між собою результати дослідження і доносить їх до читача. Я розглядаю дві форми історії літератури: енциклопедичну і наративну. Остання являє собою традиційну форму історії літератури, перша ж також є традиційною і сьогодні відроджується як преференційна у постмодерністській історії літератури. Обидві ці форми насправді заважають історикам викладати складні уявлення про минулу дійсність. Енциклопедична історія літератури свідомо уникає зв'язності, а наративна не може розкрити свого предмета з необхідною складністю. Вона не здатна виявляти одночасності різних явищ у їх тривалості, рівнів дійсності, наступності подій і множинності точок зору. Це справедливо принаймні щодо наративу історії як дисципліни, який з очевидних причин відрізняється від художнього. Мабуть, ще серйозніше те, що форма нашого писання не може значно відрізнитися від форми нашого мислення. Історик-оповідач зв'язаний не тільки своєю книжкою, але також і своїм розумінням причинності, наступності, зв'язності й телеологічності подій, і він мусить придушувати будь-які думки, що не відповідають сюжетові, який він створює.

У розділах 4 і 5 розглядається навіть ще фундаментальніша пропозиція щодо створення історії літератури. Для попередньої, спрощеної організації досліджуваного матеріалу необхідне його загальне структурування. Це розподіл текстів і авторів на групи. Якщо тут не вдається досягти достовірності, то і в самій історії літератури її не буде. Я аналізую цей процес взагалі, розглядаючи кілька конкретних прикладів. Мета полягає в тому, щоб визначити, якими методами і на яких підставах історики літератури розділяють і комбінують авторів і тексти, постулюючи існування таких надособистісних сутностей, як періоди, школи, напрямки, течії і жанри. У розділі 5 простежується історія однієї з таких надособистісних сутностей, демонструються етапи, стадії, причини, мотиви та ідеологічні чинники, за допомогою яких вона протягом більш як 60 років конструювалася.

У розділах 2–5 йдеться про організацію літературного минулого. Але історія літератури намагається минуле також пояснювати, тобто говорить про причини, чому літературні твори мають саме такі ті чи інші риси і чому література розвивалася саме так, а не інакше. Такі пояснення можуть бути або контекстуальними,

або іманентними; інакше кажучи, пояснення ґрунтується або на подіях і умовах історичного світу, який створив текст, або ж воно робиться на підставі виключно попередньої літератури чи літературних звичаїв. В обох випадках історії літератури можуть стверджувати існування законів розвитку літератури, причому припускається їх універсальний характер. У розділах 6 і 7 я роблю спробу, знову ж таки спираючись на конкретні приклади, перевірити адекватність пояснень в історії літератури, оцінити, які саме методи – контекстуальні, іманентні чи їх поєднання – здатні привести до достовірних результатів.

Один дуже важливий вид історії літератури створюється з метою спотворення, критики чи виправлення минулого або ж витіснення якоїсь його частини. Часто таку історію творять поети і романісти для того, щоб вивільнити місце для власних творів. Її також створюють люди, що мають певні політичні цілі – саме для цих цілей. Такі історії літератури втілюють попередження Ніцше з його «Несвоєчасних роздумів»: надмірне знання історії може зашкодити переконаності й енергії, а для того, щоб ми могли жити, теперішнє має час від часу застосовувати свою силу для руйнування і знищення минулого. Минуле слід піддавати критичним атакам або його потрібно «забути, якщо ми не хочемо, щоб воно стало могильником теперішнього»<sup>31</sup>. Якщо ми маємо намір забути чи зруйнувати минуле, то навряд чи докладемо великих зусиль для того, щоб створити справді достовірну його версію, а для істориків такого типу не становить великої проблеми нічого з того, що я тут обговорюю.

Також я не приділяю уваги різновидові історії літератури, який обстоюється у праці Клауса Уліга 1982 року «Теорія історії літератури»<sup>32</sup>. Єдина історія літератури, яку, на думку Уліга, ми можемо встановити, це та, що приховано присутня у самому творі. Наприклад, у сцені сьомий п'ятого акту «Гамлета» опис Гертрудою загибелі Офелії вказує на мотив вмираючого лебедя; історія літератури виявляє цю аллюзію, демонструючи попередні та наступні звертання до цього мотиву різних авторів. Або інший приклад – «Втрачений рай» Мільтона завдячує деякими зі своїх рис своїй надто пізній появі в історії епосу – фактові, який Мільтон усвідомлював і який коментує у поемі; історія літератури досліджує відчуття Мільтоном цієї запізнілості мірою того, як воно проявляється в тексті й впливає на твір. Уліг, перебуваючи у тяжкому становищі, спричиненому критикою, спрямованою на історію літератури, таким чином зводить дисципліну до актів читання, які не можна поставити під сумнів. На мою думку, відступаючи, Уліг

<sup>31</sup> Friedrich Nietzsche. Vom Nutzen und Nachteil der Historie // Werke in zwei Bänden.– Munich: Carl Hanser, 1967.– 1:116.

<sup>32</sup> Claus Uhlig. Theorie der Literaturhistorie.– Heidelberg: Carl Winter, 1982.

відступає аж надто далеко. Він більше не ставить запитань, які робили історію літератури цікавою, такою, що багато обіцяла і потребувала напруження зусиль.

Можливо, саме тут варто сказати про різновид історично обумовленого прочитання окремих текстів, який обстоює Джером Макганн. Питання в тому, чи можна такі прочитання вважати історією літератури. Макганн інтерпретує літературний твір у його історичному контексті (чи групі контекстів), завжди дуже конкретному. Міркуючи над методологією, схожою на Макганнову, Карл Отто Конрад доходить висновку, що погляд на «твір у його... складній взаємодії з конкретним соціально-історичним об'єктом» відрізняється від підходу історії літератури, оскільки остання «прагне знайти лінії, що тягнуться назад і вперед у часі»<sup>33</sup>.

Я висуваю інше заперечення, воно може здатися парадоксальним. Прочитання Макганна пояснює «найреальніше, найлокальніше, найконкретніше у вірші». «Все, що є у кожному написаному вірші», – «конкретність, пов'язана з певними часом і місцем»<sup>34</sup>. З точки зору історії літератури, Макганн занадто наполягає на конкретності, визначеності кожного моменту минулого і кожного вірша. З огляду на цілі історії літератури це мають бути характеристики, пов'язані з місцем і часом. Тільки ці аспекти літературних творів, які репрезентують час і місце, можуть бути предметом історичного узагальнення й увійти до історії літератури<sup>35</sup>.

В історіях літератури можуть відобразитися різні моменти цілісного процесу. Як правило, вони відстежують зміни в літературі, визначаючи їх початковий момент, тобто описують нові твори у порядку їх появи. Проте вони можуть також зосереджуватися на моменті сприйняття, моменті зустрічі твору і читача або на моменті впливу – коли твори впливають на інших авторів чи на суспільство. В ідеалі історія літератури мала би висвітлювати всі ці моменти, але цей ідеал ілюзорний, він не може бути реалізований на практиці. У цій книжці я не розглядатиму історій літератури, які зосереджуються на рецептивному аспекті та аспекті впливу – головним чином тому, що тут потрібні були б інші (хоча і схожі) аргументи; зауважувати ж відмінності між різними видами історій літератури, роблячи численні часткові винятки для деяких з них, надто подовжило б обговорення, по суті, мало що додаючи. Однак я не думаю, що історії сприйняття і впливу літератури

<sup>33</sup> Karl Otto Conrady. Illusionen der Literaturgeschichte // Literatur und Sprache im historischen Prozess. Vorträge des Deutschen Germanistentages Aachen 1982 / Ed. Thomas Cramer. – Vol. 1. Literatur. – Tübingen: Max Niemeyer, 1983. – S. 13.

<sup>34</sup> Jerome McGann. The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory. – Oxford: Oxford UP, 1985. – P. 131, 202.

<sup>35</sup> Лакапра (LaCapra, 132) також критикує надмірну контекстуалізацію, яку він пов'язує з «неопозитивізмом та "антикварними" підходами». На його думку, надмірна контекстуалізація «занадто обмежує взаємодію минулого і теперішнього».

можуть подолати загальні проблеми всієї історії літератури як дисципліни – спробую пояснити, чому.

Рецептивна історія сьогодні являє собою великий процвітаючий науковий проект, з її проблем триває широка теоретична дискусія. Щоб бути стислим та уникнути відхилень, розглядати-му питання, що стосуватимуться головним чином програмних тверджень або маніфесту цієї сфери – праці Г. Р. Яусса «Історія літератури як виклик теорії літератури». Яусс ототожнює літературу з безпосереднім «враженням від літературного твору його читачів»<sup>36</sup>. Але література в цьому сенсі не може мати історії. Тому що враження є надто особистими і недоступні для іншого та навіть повною мірою для самого того, хто відчуває; але навіть якби це було не так, то враження неможливо вповні передати у мові. Навіть у таких різновидах літературної критики, як «уважне читання», які намагаються описувати такі враження, найдокладніший звіт є вибіркоким і абстрактним порівняно з реальною подією. До того ж, звичайно, прочитання відрізнятиметься за різних обставин і буде інакшим у іншої особи за тих самих обставин. Збірний і узагальнюючий дискурс історії літератури та індивідуальність реакції на твір суперечать одне одному.

Цей аргумент актуальний не тільки щодо читання, а й щодо інших подій минулого, оскільки кожна битва, кожне засідання уряду, збір урожаю чи візит – це також унікальні явища, вони мають виміри, невідомі історикам, особливо це стосується внутрішньої особистої реакції людей. Але у читанні такі особисті, внутрішні, навіть неусвідомлені аспекти враження дуже важливі. Те, як текст впливає на людей і що їм розповідає саме на цих рівнях, і становить головну причину того, чому люди взагалі читають. Якби історія літератури була історією реакцій на тексти, її необхідно було б писати, знаючи, що велика частина досліджуваного предмета є недоступною.

Але цей аргумент не заперечує історії літератури, ґрунтованої на рецепції. Теоретики цієї дисципліни виходять з того, що жоден акт сприйняття тексту не є ідентичним іншому<sup>37</sup>. Історія сприйняття намагається визначити літературні й соціальні чинники, які обумовлюють, проте не цілковито детермінують індивідуальні сприйняття у даний час і в даному місці. Вона шукає загальні спільні впливи, які для читачів певного різновиду чи членів певної соціальної групи формують до якоїсь міри розуміння, інтерпретації та використання певного тексту. Через свій колективний характер ці чинники становлять базу історії літератури.

<sup>36</sup> H. R. Jauss. Literary History as a Challenge to Literary Theory // Toward an Aesthetic of Reception / Trans. Timothy Bahti. – Minneapolis: U of Minnesota P, 1982. – P. 20.

<sup>37</sup> Ibid., 23. Поп.: H. F. Plett. Textwissenschaft und Textanalyse, Semiotik, Linguistik, Rhetorik. – Heidelberg: 1975. – S. 80, цит. за Gunter Grimm. Rezeptionsgeschichte. – Munich: Wilhelm Fink, 1977. – S. 16–17.

Яусс і багато його послідовників обстоюють концепцію горизонтів очікувань і їх змішування (*Verschmelzung*). Горизонт очікувань – це те, чого чекає читач від певного літературного твору. Завжди і всюди горизонт відрізняється від твору і частково ним визначається; горизонти послідовно змішуються між собою. Якби їх можна було реконструювати, вони утворили б надособистісну базу історії літератури, яка була б історією зміни горизонтів очікувань від однієї епохи до іншої. Для конкретних часу і місця загальний горизонт очікувань виступає чинником зв'язності сучасної літератури і порівняно єдиного сприйняття творів минулого.

Рецептивна історія дуже вразлива щодо труднощів структуровання і групування, про які йтиметься у наступних розділах. Відмінність полягає в тому, що дослідник рецепції робить спробу групувати не авторів і тексти, а читачів і їхні горизонти. А замість нарративізації хронологічної послідовності текстів він нарративізує послідовність горизонтів. Однак рецептивна історія літератури стикається з подальшими структурними труднощами. Нові тексти створюються постійно, але ті самі тексти читаються знову і знову. Історія рецепції англійської літератури має розповідати про сприйняття творів Шекспіра у кожний період починаючи з 1600 року. У цьому полягає формальна причина, чому для нарративних історій літератури більше підходить зосередження на питанні створення текстів, а не їх впливу і сприйняття.

Крім того, існує і складність практичного плану; вона в тому, що для більшості часів і місць нам бракує таких джерел, як відомості про читачькі враження, на основі яких пишеться історія сприйняття. Визнаючи це, Яусс вважає, що ми можемо реконструювати горизонт очікувань, спираючись на вивчення самого літературного тексту, оскільки горизонт очікувань його читачів імпліцитно присутній у творі. Однак спроба вивести горизонт очікувань з літературного твору є так само особистою, суб'єктивною і обумовленою часом і місцем, як і будь-який інший акт літературної інтерпретації. Інакше кажучи, коли ми робимо спробу реконструювати горизонт очікувань минулого, то залишаємося тільки самі на себе. Згідно з герменевтичними принципами самого Яусса, таке опосередкування минулого горизонту очікувань через сучасний неминуче змінює минуле. Цей висновок імпліцитно присутній у міркуваннях Яусса, але про це не говориться відкрито, оскільки це ослаблювало б його концепцію. Як і більшість істориків літератури, він прагне якомога точніше репрезентувати минуле таким, яким воно було.

Та навіть якби таких складнощів не існувало, я все одно сумнівався б у корисності концепції горизонту очікування. Наскільки я розумію Яусса, він включає до горизонту головним чином ті очікування, що формуються читанням літератури. Однак його

позиція з цього питання складна і вразлива для критики, у різних контекстах він наголошує на різних аспектах. Наприклад, він говорить про очікування, що формуються «передрозумінням жанру, формою і темами вже знайомих творів та опозицією поетичної і повсякденної мови» (22), також на нього справив великий загальний вплив принцип російських формалістів – літературні твори завжди розуміються на фоні попередніх літературних творів. З іншого боку, він виступає проти російських формалістів, стверджуючи, що «розвиток літератури... слід визначати не тільки іманентно, через її власні унікальні синхронні й діахронні відношення, але також і через її відношення до загального історичного процесу» (18).

Тоді, мабуть, можна припускати, що Яусс також бере до уваги і читачькі очікування, зумовлені подіями в економіці, політиці й культурі. Бо якби історик літератури реконструював горизонт очікувань, виходячи лише з літератури, існував би значний розрив між реакціями на літературу, які визначаються таким горизонтом, і реальними враженнями<sup>38</sup>. Однак тільки-но ми визнаємо роль позалітературних подій у формуванні очікувань, то відразу вводимо багато додаткових чинників, що дуже ускладнює реконструкцію горизонту очікувань для конкретного твору.

Якщо Яусс (хоча і не вся рецептивна теорія) приділяє дуже й дуже мало уваги очікуванням, які формуються соціальними умовами – тобто расою, статтю, класом тощо, у яких існує читач, – то це красномовний факт. Якби він звертав увагу на ці соціальні змінні, йому довелося б стикатися з надто численними горизонтами очікувань, особливо з поширенням літератури у модерну добу. Чим більше горизонтів ми виокремлюємо, тим тяжче вони «змішуються» у єдиний горизонт. Таким чином, теорія Яусса схиляється до утвердження єдності минулої епохи за рахунок її реальної гетерогенності. Врешті-решт всі теоретики історії літератури – і кожна практична спроба зробити свій внесок до цього жанру – зазнають згубної дії цієї дилеми. Ми маємо розглядати минулу епоху як порівняно єдину, якщо хочемо написати історію літератури; ми маємо розглядати її як край різноманітну, якщо хочемо, щоб те, що ми пишемо, було достовірним.

<sup>38</sup> Роберт Вайманн саме на цьому аргументі будує критику Яусса у: *Robert Weimann. "Rezeptionsästhetik" und die Krise der Literaturgeschichte // Weimarer Beiträge 8 (1973).* – S. 21–22. Вайманн пише, що концепція горизонту очікувань Яусса відділяє його від *Wirkungsgeschichte*, історії впливу творів літератури на суспільство, а також і від реальної історії (*Realgeschichte*). «Ні реальна діяльність життя, ні ідеологія читача, ні навіть соціологічна дійсність літератури не береться за основу, цією основою стає відзеркалення суб'єктивних очікувань, що містяться у літературному творі».

## Розділ 2

# НАРАТИВНА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Хоча наративна історія літератури – форма загальноновизнана, як правило, ми не розглядаємо історію літератури як наратив. Однак історія літератури може відповідати головним критеріям наративу, тому що вона може – і дуже часто справді це робить – описувати перехід у часі від одного становища до іншого, а оповідач представляє нам цей перехід. Як героїня роману Горацио Елджера йде від злиднів до багатства, так і роман, у кількох різних переказах про його походження і піднесення, виникає з мороку невідомості й поступово приходить до процвітання, піднімаючись, як романна Памела, дедалі вище.

Дивовижно, якою легкою та популярною й водночас пізнавальною і проникливою іноді може бути наративна історія літератури. Особливо це стосується великих прикладів такої історії, створених у XIX столітті, серед яких «Історія англійської літератури» (1863) Іполіта Тена, «Історія італійської літератури» (1870–1871) Франческо де Санктіса, «Головні напрямки літератури XIX століття» (1872–1890) Георга Брандеса і «Коротка історія англійської літератури» (1898) Джорджа Сейнтсбері. Брандес описує «історичний момент, що знайшов відображення у формі й характері певної драматичної дії. Шість різних літературних груп, які я хотів би тут представити, можна розглядати як шість актів великої п'єси»<sup>1</sup>. Ці його слова свідчать, яке велике значення для нього мало переконання, що історія літератури може будуватися за зразком літературного твору і викликати таке саме зацікавлення.

<sup>1</sup> *Georg Brandes. Main Currents in Nineteenth-Century Literature.* – New York: Macmillan, 1901. – lix.

Кульмінацією цієї впевненості XIX століття у наративній історії літератури стала «Історія німецької літератури від смерті Лессінга» (1866) Юліана Шмідта. У передмові Шмідт пише:

«Історія духовного життя не відрізняється від політичної історії: у ній також взаємовідносини і взаємоепливи героїв розвиваються у формі причин і наслідків. Принаймні саме таке у мене було переконання, коли я намагався дослідити духовний розвиток у його внутрішніх взаємозв'язках від перших битв здорової людської думки і почуття проти церковного гніту до наших днів. Видається, що картина такої духовної битви в Німеччині – так само єдина і має такі самі внутрішні зв'язки, як і будь-яка інша духовна боротьба, інакше кажучи, вона абсолютно придатна для викладу в оповідній формі»<sup>2</sup>.

Красномовні слова Шмідта відкривають кілька моментів становно наративної історії літератури. Як всякий традиційний наратив вона представляє певний об'єкт – або героя, – який проходить через процес змін. В історії літератури героєм не може бути окрема особа, ним може виступати тільки «суспільна особистість» або ідеальний суб'єкт; у даному разі це дух Просвітництва. У його існуванні виділяються початковий (перші битви) та наступний (сьогодення – кінцева точка) моменти. У наступний момент внутрішнє і зовнішнє становище героя не таке, яким воно було спочатку, а середина оповіді пояснює цю зміну; іншими словами, він розповідає про те, як від початкового становища герой прийшов до кінцевого.

На думку Шмідта, зв'язок подій, який він встановлює у своїй оповіді, також будується за моделлю причини і наслідку або підстави й результату – до цього важливого моменту я повернуся в кінці цього розділу. Історія розповідається з виразно тенденційних позицій. В історіях літератури така тенденційність – явище поширене. Я наполягаю на тому, що історія літератури може користуватися тільки традиційними наративними формами. З огляду на причини, про які йтиметься нижче, модерністські форми оповіді не використовуються в історії літератури і не можуть бути пристосованими для її цілей.

Послідовність подій, яка становить основу оповіді, відбирається з набагато обсяжнішого аморфного минулого, відомого історикові літератури. Можна було б сказати, що задум, намір, який організує ту чи іншу історію літератури, виправдовує пропуски і наголоси, які в ній робляться. Але якими б не були задум і намір, читачеві, котрий знає історичний матеріал так само, як і історик літератури, та, звісно, самому історикові, будь-який наратив здаватиметься неповним і довільним – бо будь-яку подію можна помістити в контекст цілої множини наративних наслідків, довго- і короткотермінових. Щоб репрезентувати минуле і пояснити його з такою повнотою, яку дозволяють наші знання, потрібно було б

<sup>2</sup> *Julian Schmidt. Geschichte der Deutschen Literatur seit Lessings Tod.* – 5th ed. – Leipzig: Friedrich Grunow, 1866. – lv–vi.



описувати більше послідовностей подій і їх перетинів, ніж це можливо у традиційній нарративній формі.

У нарративній історії літератури свою роль відіграють бажання – свідомі й несвідомі. Те, що наші почуття знаходять задоволення у писанні (й читанні) історії літератури, майже надто очевидне для того, щоб про це згадувати. Питання в тому, якою мірою почуття формують сюжет історико-літературних нарративів? Я не стверджую, що бажання не має відігравати ролі – нейтральна, безживна історія літератури, якби вона була можливою, не являє собою мого ідеалу. Якщо я щось і обстоюю стосовно теми бажання, то це – загальні моральні принципи, тобто історикам літератури слід усвідомлювати бажання, які ними рухають, і запитувати себе, чи хочуть вони ці бажання задовольняти.

Деякі питання можна поставити, наприклад, міркуючи над численними історіями нової літератури, в яких ідеться про те, як їхній «герой» завоював ХІХ століття, чи подаються схожі розповіді про бунт романтизму проти неокласичних правил. Девід Дейкс зазначає, що англійським поетам-георгіанцям 1910-х років бракувало «життєвої енергії» і що вони «не могли сказати чогось справді нового». Т. С. Еліот «виплеснув осад ХІХ століття» («віджилі правила... заяложені теми й позиції, старі символи»), приніс в англійську поезію «нову життєву силу» і «знову привів розум у читання поезії»<sup>3</sup>. Джеймс Бреслін розповідає таку саму історію про поезію Сполучених Штатів пізнішого періоду, кінця 1950-х – початку 1960-х років: «У середині століття американська поезія втратила свою деструктивно-креативну енергію» і стала боязкою й угодовською; але потім «багато молодих поетів... порушуючи усталені правила... змусили американську поезію знову стати критичною, пристрасною, новаторською – живою»<sup>4</sup>.

Така крайня тенденційність видається мені надто некритичною. Вона передбачає ототожнення (автора) з одним поколінням, агресивність до попереднього покоління і присвоєння оповідачем перемоги обраної ним сторони. Однак для багатьох читачів значний ступінь тенденційності історика літератури здаватиметься рідчо прийнятною, тому що таким чином історик виявляє позиції авторів, про яких пише. Крім того, без сумніву, має рацію Фредрік Джеймсон, стверджуючи, що в історії літератури завжди присутній певний ступінь тенденційності: «Навіть у вивченні минулого, *тією мірою, якою воно викладається як оповідь*, ми мусимо, через саму цю форму, обирати якусь сторону». Читача втягує у співучасть «механізм точки зору»<sup>5</sup>. Сюжет з виразними героями

<sup>3</sup> David Daiches. Poetry and the Modern World. – Chicago: U of Chicago P, 1940. – P. 38, 109–111.

<sup>4</sup> James E. B. Breslin. Poetry // Columbia Literary History of the United States / Ed. Emory Elliott et al. – New York: Columbia UP, 1987. – P. 1099.

<sup>5</sup> Fredric Jameson. Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature. – Princeton: Princeton UP, 1971. – P. 262.

і негідниками, героями, звеличуваними захопленою точкою зору, і з переможною боротьбою, у якій автор бере участь своїми почуттями, – це дуже простий і добре відомий різновид сюжету, представлений численними прикладами західних фільмів та інших «мистецьких» вигадок. На мою думку, історії літератури краще підходять складніші сюжети, проте якийсь сюжет має бути у будь-якому разі.

Однак питання, яке я хотів би поставити, відрізняється від тих, про які я лише згадав; і, можливо, воно сягає глибше. Цитати, подібні до наведених з Девіда Дейкса та Джеймса Бресліна, можна скільки завгодно множити, тому що такі тенденційність і спрощення в історіях літератури дуже поширені. Викликає подив і цікавість, коли такі тенденційність і спрощення спостерігаються у працях людей, освіченість і ремесло яких як академічних критиків начебто вимагають дещо складнішого погляду. Цікаво також, коли атаки тривають і тоді, коли битва вже давно скінчилась. Хоча я щойно запропонував деякі пояснення цьому, я також хочу поставити запитання: чи визначаються історії літератури задоволенням від агресії та іншими подібними задоволеннями? Чи прагнуть історики таким чином позбутися власної банальності, манірної ввічливості й заляканості? Чи автори, яких вони засуджують, виконують функцію їхніх офірних цапів? З іншого боку, багато істориків літератури, які займають протилежні позиції і обстоюють стиль, на який зараз не звертають уваги й оцінюють низько, можуть керуватися іншими, благороднішими почуттями. За слушними словами поета Джорджа Мерідіта, «сюжет плетуть пристрасі». А яку роль насправді відіграють бажання у визначенні того, буде чи не буде прийнята читачами та чи інша інтерпретація історії літератури?

Існує величезна кількість фантазій щодо піднесення роману. Джордж Сейнтсбері твердить, що «з будь-якої точки зору – високої і низької, серйозної і глузливої – ця літературна Попелюшка стала улюбленою принцесою»<sup>6</sup>; а Джорджем Бун, змінюючи Попелюшці статтю, порівнює роман із жебраком, який стає королем і «сміється останній над тими, хто його колись ганьбив»<sup>7</sup>. Історія літератури пишеться і, мабуть, має писатися за допомогою метафор походження, появи з невідомості, зневаги і визнання, конфлікту, панування, наступності, витіснення, занепаду і таке інше. Таким чином вона запускає первинні почуття. Деякі історики літератури спираються на фізичний матеріал у надзвичайно безпосередній спосіб. Теорії Гарольда Блума, у яких історія літератури таумачиться як едипівська боротьба, часто самі інтерпретуються

<sup>6</sup> George Saintsbury. The Later Nineteenth Century. – London: William Blackwood, 1923. – P. 65.

<sup>7</sup> Joseph Allen Boone. Tradition Counter Tradition: Love and the Form of Fiction. – Chicago: U of Chicago P, 1987. – P. 4.

як проекція едіпівських конфліктів. Чим далі ми заглиблюватимемося у цю тему, тим більше наші міркування стосуватимуться невідомого, його рушійних сил і захисних механізмів. Я вважаю, що тією мірою, якою наративна історія літератури формується бажаннями, ми маємо сумніватися в достовірності її картини минулого.

У кожному разі, коли на події накладається певний сюжет, той факт, що події організуються у наративну форму, може сам служити задоволенню бажання. Гайден Вайт відзначає, що наративна форма вносить ідеальність і моральний смисл у події, зв'язок яких вона встановлює, і таким чином запевняє нас у тому, що світ наш має сенс<sup>8</sup>. Ніцше каже, що ми маємо мистецтво, щоб не загинути від істини, можливо, історія служить для того самого. Дональд Спенс, міркуючи про психоаналіз, доходить висновку про неможливість досягнення історичної істини, тобто неможливість виявити за допомогою аналізу репресовані травматичні події минулого, і що в терапевтичних цілях істина наративу – наступність, закритість і достовірність доброї історії – може бути саме тим, що потрібно. «Встановлення контакту зі справжнім минулим може мати менше значення [для терапії], ніж створення зв'язного і послідовного пояснення тих чи тих подій»<sup>9</sup>. «Уявлення про те, – пише Вайт, – що послідовність реальних подій має ті самі формальні атрибути, що й історії, які ми розповідаємо про події уявні, може виявитися зумовленим самими лише нашими бажаннями, фантазіями і мріями»<sup>10</sup>.

Однак є і контраргумент. Наративна історія фундаментально відрізняється від художньої літератури – тому що у процесі створення роману «сюжет» головніший за «історію». Романіст вигадєє події в «історії», якщо цього вимагає «сюжет». У написанні наративної історії літератури цього зробити не можна. На основі одних і тих самих подій можна створити багато різних оповідей, але це не означає, що структура подій наративу не є правдивим відображенням минулого. Будь-який історичний наратив зберігатиме реальну послідовність подій минулого, іншими словами, події подаватимуться у хронологічному порядку, як це було насправді, наскільки про це можливо знати; історичний наратив також може правильно подавати причинно-наслідкові зв'язки подій минулого, оскільки наші висновки щодо цих зв'язків можуть бути правильними.

У такому разі наратив – це не те, що ми накидаємо на минуле, а те, що ми з нього виводимо (змальовуємо на основі знання

<sup>8</sup> Hayden White. *The Value of Narrativity in the Representation of Reality // Critical Inquiry* 7 (1980). – P. 24. (Передруковано у: Hayden White. *The Content of the Form*. – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987).

<sup>9</sup> Donald P. Spence. *Narrative Truth and Historical Truth*. – New York: W. W. Norton, 1982. – P. 27–28.

<sup>10</sup> White. *The Value of Narrativity*. – P. 27.

про нього); така оповідь буде неповною мірою, проте в усіх інших відношеннях правильно репрезентувати минуле. Те, що оповідь про минуле є вибірковою і неповною, не означає, що вона неправдива, бо якби ми так вважали, то єдино правильним представленням минулого було б саме минуле, а ми не вважаємо його історією. Як сказав Артур Данто, «картина не є тим, що на ній зображено, але це не недолік картин»<sup>11</sup>. Те, що наші наративи задовольняють бажання, не є доказом того, що вони неправдиві, бо емоційне задоволення, яке ми отримуємо від історії, не стосується критеріїв оцінки істинності<sup>12</sup>.

Традиційні оповіді мають початки, кінці й сюжети, які поєднують ці крайні пункти. Вони здаються зв'язними. У художніх наративах ці їхні риси оцінюються як елементи твору мистецтва. В історії та історії літератури вони мають таке саме штучне походження, проте тут це не так легко визнати, оскільки цей факт ставить під сумнів достовірність історії як репрезентації минулого.

Штучність початків очевидна. Кожна «конкретна думка», за словами Вордсворта, «не має початку»<sup>13</sup>, а початок якоїсь історії літератури – це лінія, яка проводиться через потік ріки. «Вихідна точка, яку обирає собі історик, – пише Брандес, – завжди має характеризуватися як довільна і випадкова; він має поклатися на свій інстинкт і здатність підходити критично, інакше він ніколи не почне роботи» (198). Ніхто не вважає, що англійський романтизм справді почався з публікацією «Ліричних балад» 1798 року, або німецька література починається від «Hildebrandslied»; ці початкові моменти – умовні (і традиційні), а історії цих літератур можуть починатися і від інших моментів. Крім того, на відміну від авторів художніх творів, історики літератури, як правило, не визначають початків своїх історій залежно від середини і кінця.

Втім, обрана початкова точка має значний вплив на репрезентацію літературного минулого. Наприклад, в історіях літератури прийнято стисло описувати становище, яке мало місце безпосередньо перед початковим моментом, від якого історик вестиме свою розповідь. Оскільки це потрібно робити коротко, тут неможливо розглянути багатоманітність стилів і тенденцій у всій їх повноті. Водночас події, які йдуть після початкового моменту, описуються докладно, і внаслідок цього можна описати їхню багатоманітність. Насправді цього вимагає сама наративна форма –

<sup>11</sup> Arthur C. Danto. *Narration and Knowledge*. – New York: Columbia UP, 1985. – P. 114.

<sup>12</sup> Продуктивне обговорення цієї теми див. у: Christopher Prendergast. *The Order of Mimesis*. – Cambridge: Cambridge UP, 1986. – P. 41–42, 235; Paul Ricoeur. *Vol. 1. Time and Narrative / Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer*. – Chicago: U of Chicago P, 1984; аналіз позицій Пікера див. у: White. *The Content of the Form*. – P. 171–173.

<sup>13</sup> William Wordsworth. *The Prelude / Ed. Ernest de Selincourt and Helen Darbishire*. – Oxford: Clarendon, 1959. – Bk. 2, lines 229–232.

їй потрібні зміни і конфлікти. Тому часто виходить так, що про фазу, що передує висвітлюваній у певній історії, говориться як про відносно однорідну.

В одній зі статей, присвячених реалізму XIX століття, Маршала Браун протиставляє конфлікти цього періоду більш єдиному XVIII століттю<sup>14</sup>. А Ен Вотт вважає, що конфліктним тенденціям XVIII століття передувало більш однорідне XVII століття<sup>15</sup>. На думку Сьюзен Вулфсон, «дехто з дослідників вікторіанської розділеності схильний описувати епоху романтизму як епоху втраченої «універсальності»<sup>16</sup>. Це становить базовий сюжет: руйнування єдності веде до багатоманітності. Якщо створюється історія романтизму, література чи світогляд XVIII століття описується як певна єдність, від якої романтизм відколюється і йде у багатьох різних напрямках. Якщо створюється історія Просвітництва, то атрибути єдності отримує попередній період, пізніше Відродження. Отже, розгляд певного періоду як єдиного або різноманітного може залежати від суто формальних обставин. Якщо період описується докладно, він має бути різноманітним, або гетерогенним; якщо якийсь період описується коротко, він мусить бути одноріднішим.

Як правило, кінець історії літератури також штучний у тому самому сенсі, що й початок. Іноді сам матеріал забезпечує чітке і драматичне закінчення свого розгляду; історія елізаветинської драми і театру епохи короля Якова закінчується 1642 року – закриттям театрів на 18 років. Однак зазвичай історик розглядає свій предмет – наприклад готичний роман чи «природну надприродність» – як такий, що проходить через низку несподіваних чи поступових трансформацій і відроджень, і чітко не можна встановити, коли закінчується його історія і чи закінчується вона взагалі.

Тому закінчення більшості історій літератури зумовлюється формальними, наративними міркуваннями – як правило, це певний кульмінаційний пункт. Наприклад, Вільгельм Шерер опублікував свою «Історію німецької літератури» 1883 року, однак закінчив її на смерті Гете. «Тільки таким чином я міг звершити роботу належним чином, тому що не бажав псувати її згадкою про останні п'ятдесят років нашої літератури, які здаються безладним і сумним до неї доповненням»<sup>17</sup>.

Традиційні художні наративи XIX століття організовані за телеологічним принципом. Іншими словами, закінчення визначає

<sup>14</sup> Marshall Brown. The Logic of Realism // PMLA 96 (1981). – P. 224–241.

<sup>15</sup> Ian Watt. The Rise of the Novel. – Berkeley: U of California P, 1957.

<sup>16</sup> Susan J. Wolfson. The Questioning Presence. – Ithaca: Cornell UP, 1986. – P. 26. Вулфсон має на увазі вступну частину праці: Carol Christ. The Finer Optic. – New Haven: Yale UP, 1975.

<sup>17</sup> Wilhelm Scherer. Geschichte der Deutschen Literatur. – Berlin: Weidmann, 1883. – S. 723.

остаточний смисл того, що було раніше, а епізоди створюються і читаються (після першого читання) з огляду на закінчення<sup>18</sup>. Так само можуть писатися й історії. Дільтей згадує Едуарда Майєра, «який бере собі за взірєць Фукидіда, оскільки на основі останнього пункту, до якого він приходить, Фукидід вибудовує причинний ланцюг, що визначає цей остаточний стан речей. У закінченні лежить принцип вибору і формування» того, що потрапляє в історію<sup>19</sup>. Те саме можна сказати про багато історій літератури. Наприклад, «Генезис “Cantos” Езри Паунда» (1976) Рональда Буша за кінцевий пункт бере той дещо «темний» стиль, якого «Cantos» набули 1925 року, саме він і потребує пояснення, а історія, яку автор розповідає, будується таким чином, щоб показати обставини і причини того, як Паунд поступово прийшов до цього стилю. Праця Едмунда Госсе «Від Шекспіра до Поупа» (1885) має схожий телеологічний характер у тому, як вона пояснює метод Поупа ланцюгом попередніх подій; мабуть, будь-яка наративна історія літератури, у якій фінальне становище розглядається як запитання, на яке потрібно давати відповідь, матиме схожу структуру; тобто існуватиме певна послідовність епізодів – зв'язна, осмислена і така, що пояснює кінець.

Проте у більшості історій літератури наративна структура не така строга, тому що історик упродовж своєї оповіді може відволікатися від фінального моменту – роману Джеймса, стилю «Cantos», – який він прагне пояснити. Одна з причин цього полягає у «правилі симпатії», якого має дотримуватися автор. Історія літератури за самою своєю природою виходить з того, що знання про тексти, яке вона викладає, має вести до кращого їх розуміння й гідної оцінки. Було б парадоксальним, для більшості істориків літератури навіть тривожним, якби у процесі зв'язування ними текстів з місцем і часом тексти не викликали у них жодних почуттів. Крім того, оскільки більшість текстів, про які згадує певна історія літератури, вважаються цінними з літературної точки зору, історик літератури зобов'язаний це відчувати і виражати. Він мусить належно оцінювати кожний з різноманітних текстів, які він послідовно описує. Принаймні до певної міри кожен з них має подаватися як самоцінний, а не як певна проміжна зупинка на марші історії літератури, пунктом призначення якої є якийсь інший текст, а це означає, що наративна структура має бути дещо епізодичною.

<sup>18</sup> Докладніше див.: Peter Brooks. Reading for the Plot. – New York: Random House, 1985. – P. 22, 93.

<sup>19</sup> Wilhelm Dilthey. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Gesammelte Schriften. – Leipzig: Teubner, 1936. – 7:272. Ганс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer. Truth and Method. – New York: Crossroad, 1989. – P. 179) зазначає: «Онтологічна структура історії сама... є ідеологічною. Хоча і не має цілі (телосу)».

Сюжети нарративної історії літератури можна звести до трьох: піднесення, занепад та піднесення і занепад. Причина цього полягає в тому, що героєм нарративної історії літератури виступає логічний суб'єкт – жанр, стиль, репутація якогось автора, – а сюжети обмежені тим, які дії чи зміни можна приписати таким героям. Наприклад, вони не можуть вирушати на пошуки чого-небудь або терпіти муки любовного трикутника. Звичайно, їхні піднесення і занепад, як правило, передбачають конфлікт з іншими логічними суб'єктами, таким чином забезпечується зростання цікавості розповіді. Багато історій літератури змальовують піднесення одного протагоніста і занепад іншого, як це робиться, наприклад, у праці «Від класицизму до романтизму» (1946) В. Бейта, у якій простежується конфлікт занепадаючого класицизму з новими романтичними тенденціями в англійській естетиці й літературній критиці XVIII століття.

Ці сюжети можуть розроблятися у різних ключах. Наприклад, піднесення роману можна уявити як епічний, пригодницький або комедійний текст. А метафори вираження піднесення чи занепаду можуть бути дуже й дуже різними: прихід нової епохи, накопичення сил, весна і осінь – як це, наприклад, робиться у: *Van Wyck Brooks. The Flowering of New England, 1815–1865* (1936) та «*New England: Indian Summer, 1865–1915*» (1940) – едипівський бунт, еротичне зваблення (і падіння) й так далі. Зрозуміло, що одні й ті самі події можна розглядати і як піднесення, і як занепад залежно від позицій історика літератури. Наприклад, на початку нашого століття роман переживав занепад з точки зору Лукача, Ауербаха та всіх тих, хто високо поцінював реалізм, але той же роман ішов до нових висот для Вірджинії Вулф та інших критиків, що орієнтувалися переважно на показники вдосконалення мистецької майстерності<sup>20</sup>.

Для прикладу нарративної історії літератури я навмання вибрав два уривки. Ймовірно, вони викличуть у читачів розчарування, бо як оповіді вони не дуже цікаві. Проте вони ілюструють мій головний аргумент: нарративна історія літератури не може бути повною мірою адекватною як історія через свою нарративність. Але вони також показують, що вони не можуть бути і дуже цікавими як розповіді, тому що містять на додачу ще й критику та історію.

Перший уривок взято з «Кембриджської історії американської літератури» 1917 року. Її автор, Карл Ван Дорен, описує джерела американського роману:

«Очевидна перемога, яку перші великі англійські романісти здобули серед широкої публіки, не зробила їх законодавцями смаків у колоніях. Справді, "Памела" була опублікована Бенджаміном Франкліном у Філадельфії ще 1744 року,

<sup>20</sup> Wallace Martin. *Recent Theories of Narrative*. – Ithaca: Cornell UP, 1986. – P. 19.

того ж року її було видано у Нью-Йорку та Бостоні. Але схоже на те, що єдиними іншими романами, надрукованими в Америці до Декларації незалежності, були "Робінзон Крузо" (1772), "Расселас" (1768), "Вейкфілдський священик" (1772), "Джувелетта Гренвіль" (1774) та "Твори Лоренса Стерна, магістра мистецтва" (1774). Однак видавці проявляли меншу активність, ніж імпортери, оскільки щоденники й бібліотечні каталоги свідчать про те, що англійські видання стояли на багатьох американських полицях. У Південних та Середніх колоніях могло читатися більше романів, ніж у Новій Англії, проте самого Джонатана Едвардса, люті нападки якого на "розпусницькі книжки" (а серед них, можливо, була й "Памела"), що їх певні молоді люди "використовують для поширення хтивості й непристойності", було пізніше змальовано у романі "Сер Чарльз Грандісон".

Широка публіка не була терпимішою за Едвардса. Після революції читання романів стало масовішим; його поширенню сприяли зусилля американських видавців, також його супроводжували і протести з боку численних моралістів, які з'являлися на сторінках журналів поряд з повчальними історіями. Майже кожна складніша сторона нового жанру ставала приводом для нападок. Говорилося, що романи брехливі; що вони не служать жодній добродесній цілі; що вони бентежать чесні уми; що вони витісняють кращі книжки; що вони змальовують пригоди надто романтичними, а любов – надто пристрасною, а це заводять читачів в оману; що вони, розповідаючи про європейські манери, бентежать і сіють невдоволеність серед молоді республіки. З огляду на такі критичні судження місцеві романісти з'явилися пізно і були змушені виправдовуватися; більшість з них брала на озброєння трояке заперечення: що історія правдива, мета – висока, а місце дії – без сумніву, Америка. На самому початку XIX століття безастережний осуд старої школи змушений був потіснитися і дати місце поодиноким спробам відрізнити добрі романи від поганих. Найчастіше розігрувалася критична гра, яка порівнювала Філдінга і Річардсона. Деякі схвальні відгуки отримував Філдінг, Смоллет мав послідовників в Америці, а переважна частина "сентиментальності" походила від Стерна, але доки Скотт не явив світові, без сумніву, нового стилю письменства, головний вплив на американську прозу справляв Річардсон. Люб'язні дами, які продукували більшість цих нових романів, як правило, вважали, як місис Роусон, що їхнє знання життя "зібране просто з природи", тому що вони писали про факти, свідками яких були самі, але, як і інші аматори, вони вбачали у дійсності те, що хотіли там бачити під впливом мистецтва. Вони вважали дійсність і Річардсона одним і тим самим. Те, під яким кутом зору вони подавали цей річардсонівський світ, залежало від постійної свідомості своєї статі. У результаті змальовувався дуже любовний світ з дуже обмеженими перспективами, у якому персонажі вели розмови про легковажних чоловіків, сумували за померлими дітьми, нарікали на тягар багатодітності, говорили про почуття і віру, які дають жінкам можливість витримати їхню нелегку долю, визначену статтю. Над усім тяжіла страшна загроза звабників, які з'являються у таких кількостях, що саме зваблення може видатися найстрашнішим злом тієї епохи – попри всю її жорстокість»<sup>21</sup>.

Гайдєн Вайт твердить, що створення історії літератури відбувається у три етапи. Хоча його модель не відповідає тому, як насправді пишуться історії літератури, вона корисна для аналізу

<sup>21</sup> The Cambridge History of American Literature / Ed. William P. Trent et al. – New York: Macmillan, 1917–1918. – 1:284–285.



текстів таких історій. Також я спираюся на ідеї Поля Рікера, який критикує і дещо модифікує Вайта<sup>22</sup>. Згідно з цією моделлю, першим етапом створення історії літератури є побудова хроніки, тобто списку творів та інших подій у хронологічній послідовності, які припадають на відповідний відрізок часу. У випадку наведеного прикладу автор знає, які романи друкувалися в Америці або до неї ввозилися і коли це відбувалося, а зі щоденників він дізнається про те, коли і хто читав ті чи ті романи.

На другому етапі історик літератури в рамках хроніки має створити історію-розповідь. Це передбачає вибір героя або логічного суб'єкта, за долею якого спостерігатиме автор, – роману в колоніальній Америці. Для історії, яка буде розповідатися, необхідно вибрати початковий і кінцевий моменти. У нашому прикладі розповідь починається від часу, коли романи не писалися і майже не читалися у майбутніх Сполучених Штатах, і закінчується протилежним становищем.

На третьому етапі автор має внести у свою історію сюжет; іншими словами, він має ототожнити її з певним архетипом, вже знайомим читачеві, для того, щоб читач міг впізнати у ній розповідь певного різновиду. Бо якщо читач не впізнає у ній історії перемоги, поразки, примирення чи ще чогось подібного, він не вважатиме її важливою. Така інтерпретативна сюжетність і визначає авторський вибір матеріалу, і сама ним визначається; під таким вибором матеріалу розуміється те, на яких подіях з хроніки він наголошуватиме, про які розповідатиме докладно, про які лише побіжно згадуватиме, а які опускатиме. Однак сюжетність створюється головним чином за допомогою метафор. У випадку наведеного нами прикладу історія очевидно організовується за зразком історії про конфлікт і перемогу – боротьбу, яка зрештою досягла успіху, роману проти моралізаторських ідеалів. Сюжетність тут, утім, іде ще далі, оскільки роман імпліцитно фемінізується і долає моральний опір, подібно до чарівної спокусниці.

Саме сюжетність нарративу спричиняється до неминучого історичного збіднення, тобто історичний нарратив через таку сюжетність неминуче стає недолугою і неправдивою репрезентацією минулого. Ми знаємо, наприклад, що рецепція роману в колоніальній Америці зумовлювалася багатьма іншими чинниками й обставинами, що працювали на користь і на шкоду роману, відмінними від притаманної йому власної привабливості й опору пуританства та інших релігійно-моральних принципів і звичаїв. Але ці інші фактори не беруться до уваги – бо якщо їх включити, то вони підірвали б цілісність оповіді, – а репрезентується проста боротьба двох сторін – роману і моралізаторських ідеалів. Тільки-но

<sup>22</sup> *Hayden White. Tropics of Discourse.* – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. – P. 58–63, 83–85, 109–110; Ricoeur, 166–168.

такий нарративний архетип накладено, роман мусить долати опір власними силами.

У цьому полягає подальше кардинальне обмеження фокусу. Руйнування морально-релігійних ідеалів дало змогу писати і читати романи, а поширення читання романів, можливо, виступило однією з причин і, без сумніву, було симптомом послаблення моральних обмежень, але ж ми знаємо, що пом'якшення цих обмежень мало інші історичні причини, цілковито відмінні від впливу романів. Про ці інші, позалітературні чинники, які сприяли позитивному сприйняттю роману, підриваючи давні заборони, історик літератури не каже нічого. Наративна історія літератури має спрощувати складність минулого – інакше вона перестала б бути наративною.

Між іншим, можна зауважити, що іронічність позиції оповідача в цьому уривку пояснюється його власними історичними обставинами. Аргументи моралістів, спрямовані проти роману, можна представити як вагомі. Натомість ці заперечення подаються у вигляді короткого каталогу в спосіб, який відкидає можливість їх серйозного розгляду. Жінки, які писали романи і, треба думати, вірили в те, що вони роблять, не сприймаються серйозно – вони «люб'язні дами» з недостатнім життєвим досвідом. Якщо ми запитаємо, чому тут порушується «правило симпатії», то можемо зауважити дату написання цієї історії літератури – 1917 рік. Навряд чи автор міг приймати всерйоз моралізаторські заперечення, оскільки він жив у історичному контексті, в якому роман вже давно було визнано провідною літературною формою, і сам, нижче у своїй книжці, відгукується про цей жанр дуже схвально. Якби книжка писалася сьогодні, навряд чи її автор так само розглядав би жінок-романісток того періоду, тому що зараз жінки дуже зацікавлені літературою, створюваною жінками, і ця тема активно досліджується.

Наступний приклад наративної історії літератури – з есе Метью Арнольда, присвяченого Вордсворту. Його герой – це Вордсвортова слава, точніше, кількість його читачів, яка зростала і зменшувалася, саме це і становить сюжет. Пояснюючи зміни, Арнольд спрощує минуле так само, як автор попереднього прикладу, він вбачає тільки дві причини зростання і скорочення кількості читачів Вордсворта (причин тут насправді безліч, серед них і позалітературні): наявність чи відсутність інших популярних поетів (Байрон, Скотт, Теннісон) та авторитет критиків (Скотт, Кольрідж). Як водиться у наративних історіях літератури, позиція автора тут – це позиція всезнання: автор може навіть заглядати у свідомість Скотта.

«Проте здається, що смерть Байрона стала для Вордсворта сприятливою обставиною. Скотт, який на деякий час перестав писати поезію, і в очах публіки був передусім великим романістом; Скотт, надто талановитий для того, щоб не відчувати глибокої оригінальності Вордсворта, інтуїтивно усвідомлював його

спорідненість із природою і правдивість його позиції, завжди щиро ним захоплювався і був щедрим на похвалу. Тоді на здібну молодь великий вплив справляв Кольрідж, і цей вплив тоді ще зростає; він діяв цілковито на користь поезії Вордсворта. Особливо великим вплив Кольріджа був у Кембриджі, і внаслідок цього саме тут поезія Вордсворта мала надзвичайний успіх. Але навіть серед широкої публіки зростала кількість покупців його книжок, його видатний талант був загально визнаний, а Райдол Маунт став місцем паломництва. Я пригадую, що Вордсворт розповідав, як один з таких прочан, священик, запитав його, чи написав він ще щось, крім "Путівника по озерному краю". Так, скоромно відповів він, ще писав вірші. Не кожен прочанин був читачем, але мода вже народилася, і потік прочан прибував.

Блискучий дебют лана Теннісона відбувся 1842 року. Не можна казати, що він "закреслив" Вордсворта, як це зробили Скотт і Байрон. Поезія Вордсворта так довго була перед очима публіки, а схвальні голоси звучали так гучно і з такою наполегливістю, що на 1842 рік майже можна було сказати, що вирок нащадків вже винесено, а слава Вордсворта в Англії безсумнівно. Але мода, слух і прихильність широкого загалу читачів поезії – які, мабуть, йому ніколи цілковито так і не належали, – дедалі більше ним втрачалися, і отримували їх пан Теннісон. Пан Теннісон відтягував до себе – від Вордсворта – читацьку публіку і нові її покоління. Навіть 1850 року, коли Вордсворт помер, це скорочення популярності було очевидним»<sup>23</sup>.

Цей приклад навіть наочніше за попередній показує, що наратив в історії літератури виконує функцію пояснення. Розповідаючи про зміни у долі протагоніста, наратив також пояснює їх, не тільки повідомляючи, що сталося, але і чому це сталося. Пояснення ж коріниться у причинних зв'язках попередніх і наступних подій: так, за Арнольдом, критичні судження Скотта і Кольріджа були причиною зростання слави Вордсворта у 1830-ті роки. Крім того, історик літератури, як зазначає Рікер, має захищатися проти можливих пояснень конкурентів. Ці конкуренти перебувають у свідомості історика, який зважає альтернативні наративні пояснення; дуже часто вони також існують зовні – у працях інших істориків про той самий період. «У цьому відношенні, – пише Рікер, – історик перебуває у становищі судді: у становищі реального чи потенційного диспуту вони намагаються довести, що якийсь одне пояснення краще за інше» (175). Наративне пояснення імпліцитно саме є аргументом. З цієї причини наратив має бути закритим. Все, що до нього входить, має бути логічно пов'язаним між собою. В іншому разі пояснення стане менш переконливим.

Більшість історій літератури обтяжені коментарями. Причина тут почасти в тому, що історія літератури – це також і літературна критика. В обох наведених прикладах міститься багато оцінних суджень, а в дуже багатьох історіях літератури оповідь переривається і гальмується вставними критично-аналітичними фраг-

ментами. Це має очевидну причину – літературні твори є самоцінними, і ця цінність набагато переважає їхню цінність як джерел історії літератури. Щоб написати історію романтичної оди, крім усього іншого, використовуються самі оди. Але ці оди не можна використовувати так само, як, наприклад, друковані й рукописні джерела для історії Французької революції. Вони не можуть просто розвинутися у потоці наративної історії. Оскільки вони є об'єктами естетичними, вони мають описуватися в собі і для себе. За словами Р. Крейна, «історик літературного мистецтва має, таким чином, знаходити способи працювати з індивідуальними творами... які віддаватимуть належне водночас і їхнім численним історичним відносинам, і їхнім якостям як унікальних цілісних творів мистецтва»<sup>24</sup>. При створенні наративної історії літератури ця дилема виливається у реальний конфлікт між протилежними вимогами двох різних естетичних форм – літературного твору, який історик описує, і оповіді, яку він конструює. Перша вимагає паузи для критичної реакції, друга – зв'язності й витриманості темпу.

Однак величезна кількість коментарів у наративній історії літератури має й іншу причину. Цього вимагають пояснювальна функція наративу і прагнення історика літератури переконати нас (і себе самого) в тому, що пояснення, яке він пропонує, – правильне. Такі міркування спонукають його підсилювати переконливість за допомогою аргументів. Коментарі до тексту можуть вводитися, наприклад, з тим, щоб продемонструвати, що якась подія справді мала місце чи що їй справедливо надається значення. Хоча оповідач у нашому прикладі знає, що Скотт прихильно ставився до Вордсворта, але, незважаючи на це, наводить причини цього. Схожим чином оповідач наводить аргументи на користь свого судження, яке він подає як наративний факт, що Теннісон не «закреслював» Вордсворта.

Чому ж тоді наративна історія літератури не цікава для нас настільки, як просто оповідь? Навіть читання великих історій літератури ХІХ століття, про легкість і цікавість яких я писав на початку цього розділу, звичайно ж, приносить набагато менше задоволення, ніж романи ХІХ століття. Якби причини полягали лише в тому, що вони, як правило, не можуть запропонувати хвилюючих епізодів, цікавих характерів та захопливих сюжетів, питання було б тривіальним – через очевидність відповіді. Якщо ми запитаємо, чому наративна закритість шкодить цікавості, то найкращу відповідь знайдемо, розглядаючи роль читача, особливо так, як це було зроблено у дослідженні Вольфганга Ізера.

<sup>23</sup> *Matthew Arnold. Wordsworth // Essays in Criticism, Second Series.* – London: Macmillan, 1888. – P. 123–125. Вперше есе Арнольда було опубліковано 1879 року.

<sup>24</sup> *R. S. Crane. Critical and Historical Principles of Literary History.* – Chicago: U of Chicago P, 1971. – P. 46.

Вдалий нарратив, стверджує Ізер, активізує увагу й уяву через «розриви» і «ненаписані епізоди», які читач має заповнювати здогадами – власною творчістю. Серед них – події, які не пов'язані однозначно з іншими і через це вимагають від самого читача це зробити. Також тут маємо подробиці, взагалі не підігнані до оповіді, що продовжують провокувати читача, підриваючи послідовність загальної конструкції, яку він щойно відчував, – оскільки ми як читачі завжди прагнемо зв'язності. Як пише Ізер, «якби у читача була вся історія і йому б нічого було робити, тоді б у гру ніколи не вступала його уява, а результатом була б нудьга, яка неминуче виникає, коли нам говорять щось наперед відоме»<sup>25</sup>. Але нарративна історія літератури, яка має на меті пояснення подій, які вона змальовує, неминуче залишає менше простору для уяви читача. Вона не подає і не може подати всієї історії, про що дуже наочно свідчать наведені приклади. Але все, що вона подає, мусить бути логічно підігнаним. Неузгоджені події не пояснюють одна одну. Потенційно відкриті інтерпретації повинні закриватися аргументами.

І саме тому нарративна історія літератури не може використовувати прийоми модерністської і постмодерністської художньої літератури. Загалом кажучи, ці прийоми виникли на противагу традиційному лінійному нарративу й закритості. Вони ставлять під сумнів таку оповідь, демонструють її штучність, відкидають її претензії на пояснення. І роблять вони це на підставі інтерпретації життя, яка наголошує на істинності незв'язного і непізнаваного. З цієї точки зору, сюжет являє собою «алібі» – слова Крістофера Прендергаста, – «яке рятує нас від необхідності пережити випадковості і безладність світу» (231).

Але хоча світ і справді може бути саме таким, досі нарративна історія літератури цього не віддзеркалювала. Не відображатиме вона цього і в майбутньому – якщо тільки не відмовиться від свого прагнення пояснювати. Тому що з точки зору нарративу як пояснення, «якщо попередня подія не має значення для подальшої події у розповіді, вона не належить цій історії». Я цитую Артура Данто, філософа, який твердо переконаний у тому, що нарративна історія літератури можлива. Якщо, продовжує Данто, «кожна пара подій, згаданих у розповіді, настільки не пов'язана одна з одною, що попередня не має значення для наступної, то результат насправді *не буде* розповіддю» (134). Тобто не буде він і історією як викладенням подій минулого. Тут знову можемо зауважити конфлікт, у написанні історії та історії літератури, між потребою достовірно описувати минуле і потребою його пояснювати. Перше вимагає якнайбільшої сприйнятливості до розмаї-

<sup>25</sup> Wolfgang Iser: The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. – P. 275.

тості, неоднорідності й хаотичності; друге – нашого опору таким уявленням<sup>26</sup>.

Насамкінець звернемо увагу на те, що можна назвати концептуальною історією літератури, – цей тип нарративу особливо потужний в організації і пов'язуванні подій між собою. Причина полягає в тому, що цей різновид нарративу виявляє взаємозв'язки подій як логічні зв'язки ідей. Концептуальна історія літератури – це такий її вид, який розглядає XVIII століття як Добу розуму, а тексти цього періоду – як конкретні прояви цієї ідеї. Коли історії літератури висвітлюють більш ніж один період, вони можуть ставити кожному наступному періодові якусь нову концепцію. Вони можуть бути абсолютно не пов'язаними між собою, як це буде, наприклад, у випадку історій літератури, створених під сильним впливом теорії Фуко, – що історія перестрибує від однієї епістемі до іншої. Однак концепції, які ставляться у відповідність до послідовних періодів, як правило, мають між собою логічний зв'язок, як це відбувається, наприклад, у такій типовій послідовності: Просвітництво (розум), романтизм (уява і почуття), реалізм<sup>27</sup>. Логічна організація концепцій подає наступність періодів не тільки історично, а й робить її зрозумілою, такою, яку можна пояснити. Іншими словами, на підставі концептуальних зв'язків історик літератури розробляє схему історичної зміни як просту реакцію, діалектичний процес, циклічність, зміну полюсів і таке інше.

Звичайно, історичну зміну можна подавати і як діалектичний розвиток єдиної ідеї – за тегелівською моделлю. Одне з блискучих досягнень «Історії німецької літератури від смерті Лессінга» (1866) Юліана Шмідта – подання історії німецької літератури як розгортання певного політичного і морального ідеалу. Таким чином він уніфікує тексти відповідно до певної концепції і водночас інтегрує тривалий період часу, який розглядається у праці. «Теорія роману» (1916) Дьордя Лукача також сплавляє воедино діалектичний розвиток певної ідеї з розвитком подій минулого.

У рамках окремих періодів також можна виявляти подібну діалектику. Рольф Гріммінгер показує розвиток літератури німецького Просвітництва як діалектику ідеї розуму<sup>28</sup>. Ще один

<sup>26</sup> Закритість є необхідною для пояснення, тому що, як пише Луїс Мінк, «сила пояснення полягає у визнанні необхідності» (History and Fiction as Modes of Comprehension // New Directions in Literary History / Ed. Ralph Cohen. – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974. – P. 109. У контексті моїх аргументів важлива вся ця стаття).

<sup>27</sup> У Crane (29–33) автор доволі докладно аналізує цей різновид історії літератури.

<sup>28</sup> Rolf Grimminger. Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen: Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts // Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, vol. 3, Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789 / Ed. Rolf Grimminger. – Munich: Carl Hanser, 1980.

приклад – «Походження англійського роману, 1600–1740» Майкла Маккеона. Маккеон вважає метод Ена Вотта, який розглядав ту саму проблему, органічним; іншими словами, одна концепція, концепція індивідуалізму, на думку Вотта (як її пояснює Маккеон), пов'язує розвиток різних аспектів англійського суспільства початку XVIII століття – філософського дискурсу, соціально-економічного життя, релігійної сфери та наративної форми (звичайно, ця остання передусім і цікавить Вотта). На відміну від нього Маккеон використовує у своєму дослідженні діалектичний метод <sup>29</sup>.

Модель Маккеона складна, і тут я викладу тільки її частину, оскільки моя мета полягає лише в тому, щоб продемонструвати його метод у літературній історіографії. Маккеон твердить, що у другій половині XVII століття оповідна форма переживала епістемологічну кризу. Питання стояло так: «Як в оповіді розповісти правду». З дискурсу того періоду Маккеон виводить або категоризує три конкурентні епістемології: 1) «лицарський ідеалізм», що характеризується «залежністю від авторитетів і апріорних традицій»; 2) «наївний емпіризм»; 3) «крайній скептицизм» – скептицизм щодо претензій на правдивість двох перших епістемологій. Ці концепції діалектично пов'язані між собою в тому, що друга є запереченням першої, а третя є запереченням і синтезом першої і другої, оскільки у запереченні другої третя приймає ті самі передумови, що і друга, і розвиває їх далі; також вона «повторює деякі риси лицарського ідеалізму, проти якого вона рівною мірою виступає». Потім Маккеон поєднує цю діалектичну взаємодію концепцій з реальним ходом подій у минулому: перша концепція являє собою ранішу епістемологію, третя – найпізнішу (в рамках досліджуваного періоду); система репрезентує фази виникнення роману (20–21).

Якщо вважати – а багато хто каже, що вважає саме так, – що задоволення від історії літератури може бути тільки естетичним і інтелектуальним, то концептуальна історія літератури, при своїх очевидних достоїнствах, не має серйозних недоліків. Міцна зв'язність таких історій літератури забезпечує естетичне задоволення, та цікавими можуть бути і самі концепції. Але якщо ми виходимо з того, що історія літератури має прагнути достовірної репрезентації минулого, то наша оцінка буде іншою. Будь-яка концептуальна система приділяє увагу лише тим текстам, які відповідають її концепціям, бачить у текстах лише те, що має значення для концепцій, і неминуче скорочує багатоманітність, розмаїтість і неоднозначність минулого.

<sup>29</sup> Michael McKeon. *The Origins of the English Novel, 1600–1740*. – Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987. – P. 2, 20.

Незважаючи на все своє захоплення Гегелем, Дільтей відзначає, що «багатогранність історичного життя вихолощується у гегелівському діалектичному методі» <sup>30</sup>, а Лукач, говорячи про свою ранню працю 1962 року «Теорія роману», визнає, що та його книжка надягає на роман «концептуальну гамівну сорочку» <sup>31</sup>. Можна сказати й інакше: будь-яку концептуальну систему можна поставити під сумнів позитивістським викладенням конкретного факту. Також, звичайно, її концепції можуть завжди бути оспорені з позицій історичного релятивізму. Вони втрачають дієвість за межами своїх місця і часу.

<sup>30</sup> Wilhelm Dilthey. *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. – S. 192.

<sup>31</sup> Georg Lukács. *The Theory of the Novel* / Trans. Anna Bostock. – Cambridge: MIT P. – P. 13.



Існують витончені й складні концепції минулого і немає адекватної форми їх вираження. Дві основні форми історії літератури – це енциклопедія і наратив. Вони не є протилежними, оскільки наратив являє собою спосіб комбінування подій, тоді як енциклопедична форма – це спосіб упорядкування статей у більшій праці. Серед цих статей можуть бути як наративні, так і пояснювальні й ті, у яких подається логічне обґрунтування. Традиційний наратив пов'язує й уніфікує; енциклопедія може бути всеохопною саме тому, що вона цього не робить. Енциклопедичні історії літератури іноді називають оглядами, їх ще можна назвати компіляціями (чи колекціями). Історії цього типу, як правило, виходять з того, що авторів і твори можна групувати за періодичним принципом; ще одна їх засада полягає в тому, що ці автори і тексти є частиною загального єдиного розвитку, однак в енциклопедіях не робиться особливого наголосу ні на «родинних подібностях», ні на розвитку. Навпаки: така книга по своїй суті є серією окремих статей про окремих авторів чи твори, розставлені у хронологічному порядку. Внаслідок цього енциклопедичні історії літератури можуть бути або найдосконалішими з можливих, або найпримітивнішими.

У минулому енциклопедичну форму зазвичай сприймали наївно. Автори таких книжок не розмірковували над формальними проблемами історії літератури, не розуміли переваг енциклопедичної форми і через те систематично їх не використовували. Як типовий приклад можна розглянути «Англійську поезію кінця XIX століття» (1933) Айфора Еванса. У передмові Еванс пише, що він пропонує «цілісну картину поезії

кінця XIX століття»<sup>1</sup>, але за винятком вступу, який розглядає період в цілому, автор цього не робить зовсім. Наступність чи розвиток виражається майже виключно в тому, що більшість розділів ідуть у порядку, який почасти визначається хронологією. Еванс не пов'язує між собою поетів, творчість яких розглядає, натомість він ізолює кожного з них в окремому розділі, а коли він об'єднує в одному розділі дуже другорядних поетів (наприклад, «Ковентрі Патмор та подібні поети»), то розглядає у цьому розділі кожного з них окремо. Пишучи про якогось одного поета, Еванс майже ніколи не думає про іншого; кожного з них він поміщає окремо під скляний ковпак свого аналізу. Таким чином, кожна з його статей так само могла би бути опублікована і в енциклопедії. Книжок, подібних до Евансової, – legion.

Форма енциклопедії вільна. Тут автор може подавати будь-яку інформацію, корисну для пояснення проблеми, яку він розглядає. Тому праці енциклопедичної форми можуть об'єднувати біографії, бібліографії, інтелектуальну історію, соціальну історію, інформацію про сприйняття творів і критику, переходячи від одного до іншого із гнучкістю, якої нелегко досягти у наративній історії. Якщо історія літератури не має сюжету, то вона не матиме і відхиленя від нього.

Однак велика перевага енциклопедичної форми полягає у її наочній відмінності від наших уявлень про дійсність. При читанні наративної історії існує небезпека прийняти форму, репрезентовану дискурсом, за можливу форму того, як відбувалися реальні події минулого – або ж прийняти її навіть як справжню таку форму. Але ніхто не вважає, що форма подій минулого була формою енциклопедичною, і чим більш така форма є енциклопедичною – наприклад, «Оксфордський довідник з англійської літератури», у якому статті йдуть за алфавітом, – тим менша ймовірність переплутати її з формою минулого. Це можна сформулювати й інакше: усі дискурсивні форми й, очевидно, енциклопедична форма створюються поряд з непізнаваною формою дійсності. Як будь-яка форма, вона, репрезентуючи минуле, спотворює його, але те, що в енциклопедичній формі минуле спотворене, у ній виноситься на поверхню, навіть якщо ми не маємо на увазі якоїсь альтернативної можливої форми представлення минулого.

Ми могли б навіть сказати, що енциклопедична форма зовсім не спотворює минулого, оскільки у ній події, які становлять минуле, не пов'язуються між собою у якийсь заданий спосіб. Якщо перед нами окремі статті, то ми самі маємо їх між собою пов'язувати у нашій свідомості і маємо змогу знаходити різні можливості цього. Отже, енциклопедична форма може бути відносно

<sup>1</sup> E. Ifor Evans. English Poetry in the Later Nineteenth Century. – London: Methuen, 1933. – P. ix.

відкритою формою історії літератури. Особливо доречно – не тільки з практичних міркувань, а й в інтелектуальному аспекті – те, що енциклопедичні за формою праці часто створюються колективом авторів, як це було, наприклад, у випадку «Кембриджської історії англійської літератури». В таких працях кожен автор пише розділ відповідно до своєї спеціалізації, а можливі невідповідності між різними статтями тут є цілком нормальним явищем.

Енциклопедична форма може бути спробою втілення нашого розуміння нездоланної багатоманітності й неоднорідності минулого (будь-якого відтинку минулого), різних позицій щодо нього, гіпотез, які можна застосувати для структурування одних і тих самих подій, та моралі, яку з них можна вивести. Це розуміння історії характерне для постмодерної теорії, але воно не таке вже й нове. Воно вже було у Німеччині у період романтизму, а в Англії його представником був Карлейль з його квазімістичним відчуттям безкінечної взаємопов'язаності, що виходить за межі можливостей всякого знання, однієї події з усім іншим: «У дійсності не так, як у писаній Історії: реальні події зовсім не так просто пов'язані між собою, як батьки і діти; кожна окрема подія – це нащадок не якоїсь однієї, а всіх інших подій, які відбулися раніше або одночасно з нею... Саме у вічно живому і вічно мінливому Хаосі Буття одна форма за іншою втілюється, виникаючи з безлічі елементів»<sup>2</sup>. Звичайно, Карлейль, незважаючи на це, переконаний у цілісності реальної історії. Якщо ж ми приймемо постмодерністське положення про те, що реальна історія – це не тільки «вічно мінливий Хаос», а й що вона має розриви, є дискретною, то таке наше розуміння історії спонукатиме вважати енциклопедію не найнаївнішою, а найскладнішою і найдосконалішою формою.

Як приклад спроби витонченого застосування енциклопедичної форми можна розглядати «Колумбійську історію літератури Сполучених Штатів», видану 1987 року. У книжці 66 статей, всі вони написані різними авторами. У загальному вступі редактор пояснює, що книжка не виражає якоїсь єдиної ідеї, тому що твердження в одній статті можуть суперечити тому, про що йдеться в іншій. Цей факт інтерпретується як «постмодерний: він визнає багатоманітність, складність і суперечливість, роблячи їх структурними принципами, це також передбачає відмову від закритості й консенсусу»<sup>3</sup>. Взнявши для прикладу Еліота й Паунда, виявляємо, скориставшись покажчиком, що для кількох авторів вони «авангардні» й «експериментальні» поети, однак, на думку Джеймса

<sup>2</sup> *Thomas Carlyle. On History // Critical and Miscellaneous Essays.* – New York: AMS, 1969. – 2:88.

<sup>3</sup> *Columbia Literary History of the United States / Ed. Emory Elliott et al.* – New York: Columbia UP, 1987. – P. xiii.

Кокса, вони – «регіоналісти», чия «художня форма, її новаторство і почуття, які вона виражала» були «квінтесенцією» американського мистецтва, створюваного представниками середнього класу» (776).

На думку Кері Нельсона, автора статті «Багатоманітність американської поезії», Еліот і Паунд були расистами й антисемітами (930), зв'язок між «огидними» радіопрограмми Паунда з Риму і його «Салтос» «протягом тривалого часу замовчувався академічним літературознавством» (935). Для Нельсона стаття з цієї ж книжки Волтона Літца «Паунд і Т. С. Еліот» має бути наочною демонстрацією такого замовчування, оскільки про расизм і антисемітизм у ній згадується дуже коротко й обережно.

«Колумбійська історія літератури» не відчуває зобов'язань і перед власною формою. Матеріали у книжці розбито на п'ять хронологічних періодів, однак це розрізнення робиться лише для «зручності». Хоча зміст начебто відповідає традиційному нарративному оглядові, таке враження оманливе, справжнім же організаційним принципом тут є дискретність: «На відміну від книги 1948 року ми [редактори] не намагаємося розповісти якоїсь “єдиної уніфікованої історії” за допомогою “зв'язної розповіді”... Більше не можна та й непотрібно створювати образ цілісності» (xxi). Але насправді редактори так не вважають, мабуть, тому, що не хочуть заперечувати можливості того, що література безперервно розвивається, тож вони рекомендують читачам знаходити послідовності вибірково, за допомогою покажчика: «Читаючи вибірково, користувач може також простежити розвиток релігійної чи філософської думки... Схожим чином вибірково вивчення статей, присвячених конкретним жанрам, дасть змогу розглянути розвиток у часі поезії, драми, критики і роману. Покажчик слугуватиме керівництвом для суцільного, як і вибіркового, розгляду матеріалу» (xxi). І хоча редактори визнають, що «репутація видавця і назва можуть вказувати на авторитет», «Колумбійська історія літератури Сполучених Штатів» не є «авторитарним офіційним документом» (xxiii). Насправді «у певних важливих аспектах... читач цієї праці завжди братиме участь у створенні його чи її власних інтерпретацій історії літератури Сполучених Штатів через комбінування взаємопов'язаних статей» (xxi).

У «Новій історії французької літератури» (1989) деконструкція традиційної історії літератури йде навіть ще далі. Ця книжка також складається зі статей різних авторів, що представляють різні інтереси і підходи. Статті організовані у хронологічному порядку, відповідно до їх предмета, але, на відміну від «Колумбійської історії літератури Сполучених Штатів», її статті у багатьох випадках – це не інформативні огляди, які зазвичай вміщуються в книжках з історії літератури. Натомість редактор праці Деніс Гольєр і її автори розробили дуже конкретизовані теми,

присвячені спеціалізованим питанням, які водночас залишають дуже багато невисвітленим. Так, немає статті про твори, досягнення і місце в історії Пруста, але є стаття про його теорію мистецтва у зв'язку з концепцією смерті, а в інших статтях містяться побіжні згадки про Пруста у зв'язку зі справою Дрейфуса, гомосексуальністю і таке інше. Читач, який би брав інформацію тільки з «Нової історії французької літератури», так і не дізнався б, чому Пруст являє собою окрему тему.

Оскільки ця праця виходить з того, що читач вже володіє значною інформацією, книжка розрахована на обмежену аудиторію, що складається переважно зі спеціалістів з французької літератури і теоретиків історії літератури. Історія літератури такого типу є логічним доповненням або додатком до «Histoire de la littérature française» (1895) Густава Лансона або схожих джерел інформації. Перед деконструкцією, яка характеризує наступний, складніший етап історичного дослідження, мусить іти позитивне конструювання історії літератури.

Відбір і організація тем у «Новій історії французької літератури» свідомо спрямовані на руйнування «концепції періоду»<sup>4</sup>. Це робиться через конкретизованість тем і різноманітність точок зору, представлених у статтях, які є такими, що періоди тут могли б бути лише множинними, радикально різнорідними і дискретними. Також це робиться через розгляд тем, які відносяться до різних за тривалістю відрізків часу; ми маємо перестрибувати від довгих термінів до коротких і назад. Редактор пояснює, що «замість того, щоб дотримуватися звичайних схем періодизації за століттями, ми по можливості віддавали перевагу набагато коротшим проміжкам часу і зосереджувалися на вузлових моментах, збігах, поворотах назад і відродженнях» (xx). Деконструкція є навіть ще радикальнішою у «фрагментації» (xx) концепції автора: «Жодна стаття не має на меті всесторонньо представити певного окремого автора» (xix). Замість цього подаються короткі розгляди або згадки у різних контекстах про якісь аспекти творчості того чи того автора.

Для постмодерністської культурної критики типово наголошувати на тому, що історична реальність – це ряд окремих конкретних явищ, які є різнорідними і не піддаються структуруванню. Це також і крайній варіант того типу уявлень про історію, характерного, на думку Карла Мангайма, для політично панівних класів.

«Клас, який вже піднявся по соціальній драбині, тяжіє до розуміння історії як непов'язаних між собою ізольованих подій. Історичні події сприймаються як процес тільки тоді, коли сприймаючий клас ще чогось від нього очікує... Після

<sup>4</sup> A New History of French Literature / Ed. Denis Hollier. – Cambridge: Harvard UP, 1989. – P. xx.

досягнення успіху в класовій боротьбі... виникає картина світу, що складається з ізольованих подій і дискретних фактів. Ідея "процесу" і структурної осмисленості історії стає лише міфом»<sup>5</sup>.

У «Новій історії французької літератури» окремі статті по-різному використовують історичний контекст, і в цьому, як і в інших відношеннях, вони часто вкрай ускладнені. Контекстуалізація у формальній побудові цілого є глибоко іронічною і майже примхливою. Статті організовані за датами, і «за кожною датою йде коротка інформація, яка нагадує про певну подію» (xix). Інакше кажучи, кожна стаття співвідноситься з якоюсь частиною історичного контексту, подією в літературному житті, політичній реальності тощо. Таким чином пригадана на рівні алузії, частка контексту виступає тільки як фрагмент контексту цілісного (який жодним чином не розглядається) і, крім того, не має реальних або значущих зв'язків з темою, яку вона контекстуалізує. Вона «конкретизує не так зміст статті, як її хронологічну вихідну точку... Зіставлення цих подій покликане створити враження різнорідності й розірвати традиційну впорядкованість більшості історій літератури» (xix).

З огляду на обсяг, престиж видавців, широту охоплення матеріалу та репутацію авторів «Колумбійська історія літератури Сполучених Штатів» та «Нова історія французької літератури» являють собою дві найзначніші історії літератури, що недавно вийшли у світ у Сполучених Штатах. Обидві вони мають на меті запропонувати свою відповідь на очевидну кризу, яку переживає літературна історіографія. Форма організації матеріалу в них свідчить про цю кризу, а також демонструє те, чому ці формальні моделі не можуть її подолати. Енциклопедична форма інтелектуально недосконала. Її пояснення подій минулого розрізнені, можуть суперечити одне одному і наперед визнаються неадекватними. Вона не дає можливості уявити й досягнути свій предмет. Через те що енциклопедична форма прагне відображати минуле у його багатогранності й різнорідності, вона не організує минуле і в цьому сенсі не є історією. Читати її доволі нудно.

<sup>5</sup> Karl Mannheim. Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge. – New York: Harcourt, Brace, 1936. – P. 129–130.

## ЯК СТВОРЮЮТЬСЯ ЛІТЕРАТУРНІ КЛАСИФІКАЦІЇ

Класифікація являє собою фундаментальний аспект історії літератури як наукової дисципліни. Історія літератури не може мати своїм предметом якогось одного тексту, не може вона також описувати великої кількості текстів окремо. Велика кількість об'єктів має трансформуватися у менш численні, зручніші для роботи одиниці, які, таким чином, можуть характеризуватися, порівнюватися, пов'язуватися між собою та впорядковуватися.

Класифікації відображають світ культури. Література чорношкірих у Сполучених Штатах може бути самостійною таксономічною одиницею, а може об'єднуватися з літературою білих. Лентстон Х'юз може бути віднесений до однієї групи з Амірі Баракою або з Карлом Сендбергом. Тенденція до виокремлення періоду Третього Рейху в Німеччині, за словами Александра Борманна, «виконує чітку функцію зняття тягаря відповідальності». Цей період «випадає з нашої культурної традиції як нехарактерний», перестає бути «дійсним минулим». Таке становище змінюється, як тільки перейти до розгляду предмета з позицій цілісності й неперервності і звернути увагу на численні лінії взаємозв'язків<sup>1</sup>. Отже, класифікації визначають наше відчуття національної і персональної ідентичності.

Важливість літературної таксономії для історії літератури важко переоцінити. Класифікації виступають організаційними принципами навчальних курсів («Лірика»), бібліотечних каталогів («Проза: американська – XIX століття»),

<sup>1</sup> Alexander von Bormann. Zum Umgang mit dem Epochenbegriff // Literatur und Sprache im historischen Prozeß. Vorträge des Deutschen Germanistentages Aachen 1982 / Ed. Thomas Cramer. – Vol. 1. Literatur. – Tübingen: Max Niemeyer, 1983. – S. 191.

товариств (підрозділи «Асоціації дослідження нових мов»), фахових періодичних видань («Студії з романтизму»), антологій, колективних праць, конференцій та пошуку спеціалістів на заповнення вакансій. Їх використовують і ставлять під сумнів у боротьбі за інституційну владу.

Услід за Кроче можна було б сказати, що ми можемо класифікувати тексти як нам завгодно, оскільки етикетка не змінює нашого враження від читання. Щодо цього останнього, то я переконаний, що він помиляється, тому що класифікація поміщає твір у контекст інших. Зміною цього контексту ми вводимо в дію відмінну систему очікувань, герменевтичних перед-значень. Коли ми групуємо тексти, то наголошуємо на їх спільних рисах і, до певної міри, ігноруємо відмінні. Якщо «Лісід» і «Адоніс» пов'язуються між собою як пасторальні елегії, то така жанрова класифікація привертає увагу до певних формальних ознак цих віршів і залишає поза увагою їхнє дуже відмінне «світосприйняття». Отже, класифікація – це також і орієнтація, критична дія.

Тут можна зробити відступ, щоб зауважити термінологічні труднощі. Я вживаю слово «класифікувати» у широкому сенсі для позначення процесу віднесення авторів або творів сфери літератури до більших одиниць – періодів, жанрів, традицій, шкіл, напрямів, течій, комунікативних систем – до кожної з яких входить багато індивідуальних складових. Класифікація являє собою або якусь одну таку одиницю, або ж їх групу. Але якби літературознавець хотів говорити про англійську романтичну поезію як вид поезії, відмінний від інших її видів, то він назвав би її не класом поезії, а типом. Те саме справедливо і для багатьох інших категорій, на які ми розподіляємо твори. У свідомості авторів і читачів вони сприймаються радше як прототипи або моделі очікувань, а не як класи.

Різниця між групами, класами і типами становить тему давньої дискусії у філософії, соціології та інших сферах; даються різні визначення, а навколо цих заплутаних проблем не вщухають суперечки. Відповідно до більш-менш прийнятого сьогодні серед теоретиків літератури розуміння, *клас* формується на підставі спільних рис або наборів рис літературних творів. При класифікації ми ставимо щодо творів запитання чи ряд запитань – чи є у них оповідач? чи є вони віршами? – і групуємо їх на підставі отриманих відповідей.

Літературні твори, що належать до одного *типу*, також мають спільні риси, однак причина їх віднесення до однієї групи полягає в тому, що кожен окремий твір наближається до певної концептуальної моделі цього типу. Модель може бути розпливчатою, а ступінь наближеності – більшим чи меншим, і тому твори, що належать до якогось типу, можуть значно відрізнитися один від одного. *Група* – це найрозмитіший і найзагальніший з усіх

трех термінів; в історії літератури він, як правило, використовується для позначення певної кількості осіб, які були пов'язані між собою на особистому рівні. Таким чином ми говоримо про групу поетів-імажистів. Звичайно, коли ми використовуємо *групу* як таксономічний термін, то завжди припускаємо, що особисті зв'язки письменників спричинювали подібності у їхніх творах.

Аналізуючи роботи істориків літератури, я говоритиму, що вони групують, класифікують чи відносять до певних типів, використовуючи той із цих термінів, який видається найдоречнішим стосовно конкретного акту сортування, що розглядається в даний момент. Але дуже часто історики літератури займаються одночасно групуванням, класифікуванням і віднесенням до певних типів – тож жоден з трьох термінів не може бути адекватним. Як найкраще слово для випадків, коли жоден з цих термінів не кращий за інші, я вживатиму «класифікувати», це також буде позначати і загальний процес підбору літературних творів.

Незважаючи на важливість цієї теми, останнім часом у Сполучених Штатах науковці мало займалися питаннями літературної класифікації і пов'язаними з нею проблемами<sup>2</sup>. Більше того, крім розгляду проблеми жанрів, роботи обмежувалися лише одним питанням, а саме – чи можуть літературні таксономії відповідати історичній дійсності. Конкретна термінологія цього питання не є однією й тією самою стосовно періодів, жанрів, традицій,

<sup>2</sup> Щодо жанрів див.: *Paul Hernadi*. *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. – Ithaca: Cornell UP, 1972; *Rosalie L. Colie*. *The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance* / Ed. Barbara K. Lewalski. – Berkeley: U of California P, 1973; *J. P. Strelka*, ed. *Theories of Literary Genre*. – University Park: Pennsylvania State UP, 1978; *Alastair Fowler*. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. – Cambridge: Harvard UP, 1982; *Barbara K. Lewalski*, ed. *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*. – Cambridge: Harvard UP, 1986; *Ralph Cohen*. *History and Genre // New Literary History 17* (Winter 1986); *Clifford Siskin*. *The Historicity of Romantic Discourse*. – New York: Oxford UP, 1988; а також праці, присвячені окремим жанрам. Щодо загальних питань таксономії див. чудову працю, присвячену таксономії у природничих науках XVIII століття: *Michel Foucault*. *The Order of Things*. – New York: Pantheon, 1970. Про таксономію і особливо періодизацію в історії літератури див.: *R. S. Crane*. *Critical and Historical Principles of Literary History*. – Chicago: U of Chicago P, 1971; *Claudio Guillen*. *Literature as System*. – Princeton: Princeton UP, 1971; *Ulrich Weisstein*. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction* / Trans. William Riggan, David Perkins. – Bloomington: Indiana UP, 1973; *John Frow*. *Marxism and Literary History*. – Cambridge: Harvard UP, 1986. Серед нових німецьких праць щодо періодизації можна назвати: *Uwe Japp*. *Beziehungssinn: Ein Konzept der Literaturgeschichte*. – Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1980; статті різних авторів у *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte* / Ed. H. U. Gumbrecht, Ursula Link-Heer. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985; *Stegfried J. Schmidt*. *On Writing Histories of Literature: Some Remarks from a Constructivist Point of View // Poetics 14* (Aug. 1985). – P. 279–301.

напрямів, течій та інших категорій, однак вона схожа, а наш розгляд періодизації демонструє поточне становище щодо літературної класифікації взагалі.

У «Теорії літератури» (1949) Веллек відкидає і уявлення про періоди як метафізичні сутності, і протилежну думку Кроче – що періоди мають суто конвенційний характер. Приймаючи ідеї російських формалістів та чеських структуралістів, Веллек стверджує, що періоди визначаються домінуючими «системами літературних норм, стандартів і конвенцій». Таким чином, Веллек зберігає об'єктивність і відносну єдність періодів, разом з тим допускаючи певний ступінь неоднорідності й внутрішньої боротьби<sup>3</sup>. Погляди Веллека прийняли, хоча й не без критики, Гіллен, Вайсштайн, Япп та більшість інших вчених, які працювали у царині теорії історії літератури. Цей консенсус зберігався, поступово ослаблюючись, до початку 1970-х років.

Сьогодні ми схильні розглядати періоди як необхідні умовні конструкції. Необхідні вони тому, що, як було показано вище, не можна писати історії чи історії літератури без періодизації. Крім того, поняття періоду потрібне нам для того, щоб його заперечувати, таким чином стверджуючи й унаочнюючи конкретність, місцеві відмінності, різноманітність, плінність, дискретність і конфліктність – категорії, яким зараз віддається перевага в осмисленні певного моменту минулого<sup>4</sup>.

Наші постмодерністські сумніви щодо єдності і об'єктивності періодів ґрунтуються на історіографії школи «Анналів» та додатку до праці Леві-Строса «Первісне мислення», у яких наголошується на взаємоперетинах довго- і короткотермінових подій (ці ідеї справили вплив на погляди Гіллена щодо періодизації літератури); структуралістському понятті системних опозицій чи відмінностей у будь-якій виокремлюваній нами сфері; генеалогії Фуко і її полемічній спрямованості проти узагальнень; орієнтації на історію сприйняття, яка вимагає зовсім іншої періодизації порівняно з традиційною історією літератури – історією творів<sup>5</sup>; герменевтичному аргументі, що періоди минулого конструюються з позицій сьогодення і змінюються разом з ним; «ідеологічній критиці», яка

<sup>3</sup> *René Wellek, Austin Warren*. *Theory of Literature*. – New York: Harcourt, Brace, 1949. – P. 277–278.

<sup>4</sup> *Harro Müller*. *Einige Argumente für eine subjektdezentrierte Literaturgeschichte* // *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanistenkongresses Göttingen 1985*, vol. 11; *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichte*, Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft / Ed. Albrecht Schöne. – Tübingen: Max Niemeyer, 1986. – S. 27; автор цитує думку Франсуази Гальяр: «...саме очевидно неоднорідні напрямки необхідні у процесі конструювання для того, щоб взагалі можна було стверджувати розриви, стрибки, розмаїтість і розсіяність».

<sup>5</sup> *Janusz Slawinski*. *Reading and Reader in the Literary Historical Process // New Literary History 19* (Spring 1988). – P. 526.



наголошує на тому, що класифікації обслуговують ідеологічні інтереси; та на деконструктивістському й постмодерному розумінні всюдисущості розбіжностей та інтерпретативної невизначеності.

Залишаються актуальними також і давні заперечення. За Кроче, мистецький твір є втіленням індивідуальної інтуїції, а отже, кожен твір мистецтва відрізняється від усіх інших. Сфера літератури – будь-який масив текстів, який ми хочемо розділити на групи, завжди є абсолютно різномірним. Коли ми класифікуємо тексти, ми групуємо ці цілком відмінні об'єкти у кілька категорій.

Ми особливо завдячуємо Дільтею поняттям про період як духовно й ідеологічно єдиний відрізок часу, але навіть Дільтея неюкоїло те, що така репрезентація є неподільною і застиглою, тоді як життя – безкінечно розмаїте і мінливе. Періоди – це «фіксовані репрезентації того, що розвивається, вони зупиняють у думці те, що саме є процесом чи рухом у певному напрямку»<sup>6</sup>. Коли ми говоримо про період романтизму, то виокремлюємо певний відрізок часу в рамках більшого і допускаємо, самі того не бажаючи, що на цей період процес зміни зупиняється. Ця обставина часто зауважувалася теоретиками історії літератури<sup>7</sup>, і те саме заперечення можна висунути щодо концепцій шкіл і напрямків. Термін «імажизм» приховує не тільки відмінності текстів, які об'єднує цей напрям, а також і розвиток цього стилю протягом часу, оскільки типовий «імажистський» вірш у 1930-ті роки не схожий на вірш 1910-х років. У попередньому реченні натрапляємо на ті самі помилки, які в ньому критикуються, і це демонструє проблему, що закорінена у самій природі концептуального мислення і мови.

Теоретики пропонували нові таксономічні категорії – горизонт очікувань, дискурс, комунікативна система, епістема, котрі, як вони сподівалися, захищені від заперечень, що висувалися перед традиційними. Але наголос на конкретності, відмінності й дискретності підриває довіру до будь-яких класифікацій. Водночас, звичайно, ми маємо класифікувати, оскільки в іншому разі ми загрузли б у масі не пов'язаних між собою подробиць і втратили б яку можливість їх осмислення. Відтак сьогодні широко прийнято ідею, що слід створювати таксономії, але не потрібно вважати, що вони відповідають історичній дійсності. Філіп Форже твердить, що той, хто пише історію літератури, має «приймати певний поділ» матеріалу, однак «в ході чи в кінці дослідження» також має виявляти «невідповідність» такого поділу і відмовитися від подальших зусиль у цьому напрямку або його реструктурувати<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Wilhelm Dilthey. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Gesammelte Schriften. – 2d ed. – Stuttgart: Teubner, 1958. – 7:157.

<sup>7</sup> Wellek and Warren, 278; Guillen, 445; Crane, 28.

<sup>8</sup> Philippe Forget. Literatur – Literaturgeschichte – Literaturgeschichtsschreibung: Ein rückblickender Thesenentwurf // Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. – Vol. 11, ed. Schöne. – S. 44.

Взаємоз'язки текстів і авторів в історії літератури, які має розкривати історик, не «вбудовані в історичний процес», як наполягає Веллек (278), вони конструюються істориком літератури. «Мусимо визнати, – пише Зигфрід Шмідт, – що в історіях літератури потрібно застосовувати не критерії істинності, об'єктивності чи надійності, а інші і що ми маємо визначити для історії літератури інші соціальні функції – замість правдивого змалювання “того, як це насправді відбувалося”» (285).

Але щодо цього аргументу, який прийшов на зміну загальноприйнятому аргументу Веллека, також можна поставити те саме запитання: чи може літературна таксономія репрезентувати минуле? Тут я на деякий час залишу це питання в дужках, щоб підняти деякі інші, які досі не ставилися щодо літературних класифікацій. Ці питання стосуються їх походження (хто їх здійснює? як? з яких міркувань?), їх рецепції (хто або що визначає їх прийнятність? чому і як вони змінюються?) та їх функціонування у визначенні того, що ми читаємо, у модифікуванні наших реакцій на тексти і наших інтерпретацій цих текстів, у структуруванні минулого, у кар'єрах і матеріальному житті, у суспільстві в широкому сенсі. Ці питання можна поставити як стосовно конкретних класифікацій, так і щодо самого загального процесу створення класифікацій у літературі.

Спершу я спробую проаналізувати, як, за допомогою якого процесу історики літератури класифікують, групують або відносять твори до певних типів. Я намагаюся лише описати звичні методи – якими вони були і є – і не пропоную нічого замість них. Моє дослідження є емпіричним в тому сенсі, що воно зосереджується на конкретних прикладах з реальних історій літератури. Труднощі, пов'язані з класифікацією, для істориків літератури – сфера відносно малодосліджена. Ще немає усвідомлення важливості цієї проблеми. З огляду на це природно, що у більшості історій літератури ця проблема трактується наївно, а результати видаються більш довільними і менш переконливими, ніж необхідно. Але чи то наївні, чи рафіновані, історії літератури, по суті, йдуть за одними і тими самими процедурами класифікації – саме ці процедури і становлять тему мого дослідження, а не їх грубе чи блискуче застосування. Приклади вибираються майже випадково, а узагальнення, які я роблю, спираються на вивчення набагато більшої кількості прикладів, ніж ті, що можуть бути проаналізовані в умовах обмеженості місця. Інший набір прикладів не привів би до інших висновків.

Очевидно, що процеси створення літературних таксономій мають виладковий характер, а їх результати не є раціональними. Вони зовсім не схожі на роботу Ліннея та інших натуралістів XVIII століття, яку описує Фуко у «Порядку речей», тому що натуралісти, незважаючи на те, що вони часто в основі своїх кла-

сифікацій мали недосконалі критерії, у всьому іншому були логічними і систематичними. З точки зору теорії, таксономічна система має підкорятися правилам логічного поділу: система класифікації має ґрунтуватися на різних варіантах одних і тих самих рис для кожного твору; вона має унеможливлювати віднесення автора або тексту до більш ніж однієї категорії; і кожен текст чи автор має бути віднесений до тієї чи іншої категорії – тобто усьому, що ми бажаємо класифікувати, має бути місце в системі. Література не має таксономічної системи, існує лише запутаний конгломерат класифікацій, створених з різних позицій, які накладаються одна на одну. Зрозуміти, як насправді створюються літературні класифікації, означає зрозуміти, чому вони саме такі.

Визначальними для літературних класифікацій є переважно шість чинників: традиція, ідеологічні інтереси, естетичні вимоги до написання історії літератури, твердження авторів і їх сучасників про свої симпатії та антипатії, збіжності, які історик літератури знаходить у авторів і/або текстах, та потреби професійних кар'єр і боротьба за місце і владу в інституціях. У цьому розділі не аналізуються приклади дії останнього чинника, оскільки політичні й кар'єрні мотиви або проявляються з кричущою очевидністю, або діють у поєднанні з більш «прийнятними» і позірно «об'єктивними».

Наприклад, в «Американському відродженні» Ф. О. Маттісен об'єднує в одну групу багатьох авторів, які раніше видавалися доволі різнорідними, і оцінює їх по-новому – дуже позитивно. Це робиться не з кар'єрних міркувань, і його схвальна оцінка не може пояснюватися переважно матеріальними підставами. Однак робота Маттісена сприяла розвитку американістики як наукової дисципліни, і в цьому полягає одна з причин того, чому його погляди виявилися широко прийнятими. На відміну від того, що можна було б наївно припустити, безпосереднє вивчення текстів являє собою найменш використовуваний метод класифікації, він також і найменш ефективний, якщо мірою ефективності є прийнятність. Відтак у цьому розділі я спробую конкретизувати й деталізувати ці узагальнення, звернувшись до конкретних прикладів. Найдивовижніша річ, яку я виявив, розглядаючи їх, – це вплив традиції на процес класифікації.

Ми можемо почати із запитання, чому «Кембриджська історія класичної літератури» 1985 року ділить грецьку ліричну поезію від VII до V століть до нашої ери на такі категорії: елегії і ямби, архаїчна хорова лірика, монодична лірика (лірика для одного голосу) та хорова лірика V століття. Тому, хто класифікує цей масив давньої літератури, не позаздриш: все, що до нас відтоді дійшло, – це тексти або значні уривки близько 80 авторів, дуже розсіяних у часі і просторі, про яких ми маємо мало інфор-

мації, до того ж вона переважно ненадійна. Але ніхто зараз, починаючи на порожньому місці класифікувати ці вірші, не вирішив би, що історичні та інші взаємозв'язки між цими поетами найкраще виявляти через систему, ґрунтовану головним чином на версифікації і на хоровому або ж сольному виконанні. Однак саме в цьому полягає організаційний принцип, прийнятий «Кембриджською історією», хоча ця система також бере до уваги хронологію. Вона не відбиває відмінностей у діалектах, якими написані ці вірші, їхніх соціальних функцій, їхнього походження чи аспектів змісту, хоча слід визнати, що у разі використання цих критеріїв згрупувати ці вірші у якийсь історично значущий спосіб було б не менш складно.

Система «Кембриджської історії» по суті та сама, якою вона була при першій класифікації цих поетів, зробленій александрійськими граматистами у III столітті до нашої ери. Вони поділили поетів, які жили за два-чотири століття до них, на тих, хто писав елегійним метром, ямбом, та ліричних поетів (термін, який вони самі винайшли), які писали строфами. Александрійський канон набув значного поширення в античному світі й через Середні віки і добу Відродження дійшов і до нас<sup>9</sup>. Коли у XVIII столітті створювалися перші праці, які ми визнаємо історіями літератури, вони природно прийняли александрійську систему класифікації. Прикладом тут є курс лекцій, прочитаний у Галле Ф. А. Вольфом, знаменитим вченим і викладачем, у чиїх «Пролегоменах до Гомера» (1795) вперше було порушене «гомерівське питання». У цих лекціях Вольф окремо розглядав поетів – авторів вокальних (ліричних), ямбічних і елегійних віршів, а в кожній з цих груп він дотримувався хронологічного порядку. Вольф широко визнавав, що «неможливо і не слід уникати того, що пізніші автори згадуються перед ранішими у різних жанрах»<sup>10</sup>.

Перші цікаві спроби відійти від александрійської системи були зроблені Гердером у його праці «Алкей і Сафо» (1795) та Фрідріхом Шлегелем у «Von den Schulen der Griechen und Römer» (1798). Вони намагалися створити класифікацію на підставі періодів і шкіл. Гердер виділяв перший період грецької поезії, для якого були характерні епос і елегія, і другий період поезії, пов'язаний з Лесбосом, поезією Алкея і Сафо. Шлегель основою для своєї таксономії взяв різні грецькі племена. Він пише про іонійську школу, дорійську школу і так далі, а у своїй праці «Geschichte der hellenischen Dichtkunst» («Історія грецької поезії») (1838–1839) Г. Боде спробував деталізувати ідею Шлегеля, зробивши етнічну

<sup>9</sup> У Weisstein (111, 120) автор підсумовує історію цієї античної таксономії, хоча його інформація трохи відрізняється від моєї.

<sup>10</sup> Friedrich August Wolf, Vorlesungen über die Altertumswissenschaft / Ed. J. D. Gurtler and S. F. W. Hoffmann. – Vol. 2. Vorlesungen über die Geschichte der griechischen Literatur / Ed. J. D. Gurtler. – Leipzig: Lehnhold, 1839. – S. 111.

спорідненість (*Volk*) основою своєї таксономії. Але ця і подібні до неї спроби зазнали невдачі через історичні неточності та внутрішню непослідовність, і сотні історій літератури Греції XIX століття, як правило, поверталися до александрійської класифікації, групуючи чотири категорії у дві пари: елегійні і ямбічні вірші та хорову і сольну лірику.

Звісно, історики класичної літератури доводили, що версифікація мала систематичні зв'язки з іншими значущими аспектами, таким чином надаючи своїм класифікаціям менш довільного вигляду. Наприклад, К. О. Мюллер стверджував, що «поети Греції завжди обирали віршовані розміри у якнайточнішій відповідності до почуттів, які вони мали передати у творі»<sup>11</sup>. Однак подальше його дослідження показувало, що, наприклад, грецькі елегійні вірші можуть служити для вираження дуже широкого діапазону переживань – пов'язаних з війною, еротикою, політикою, святами чи жалобою. Відтак Мюллер мусив шукати інших сутнісних рис, спільних для віршів, написаних елегійним метром. Він писав, що цими рисами є сильні почуття, «чесні й безпосередні висловлювання» і соціальне функціонування: елегії читалися на бенкетах (147).

У своєму «Огляді грецької літератури» (1836–1845) («Grundriß der griechischen Literatur») Готтфрід Бернгарді, який вважав Мюллера поверховим, прагнув знайти зв'язки віршів елегійного метру з етнічністю іонійського «народу» (*Volk*), який створив поетичний розмір, та з появою індивідуальної самосвідомості. Нам не потрібно розглядати ці аргументи докладно для того, щоб побачити, що давня класифікація на підставі метру була незграбною. Втім, ще 1929 року в авторитетній праці Шміда і Штейгліна стверджувалося, що «поділ за літературними жанрами... відповідає головним чином поділові за національними рисами й діалектами»<sup>12</sup>, – що заперечується «Кембриджською історією» 1985 року<sup>13</sup>.

Отже, сумнівна система класифікації діяла понад двісті років. Можна було б заперечити, що класична філологія – випадок специфічний. Вона вимагає тривалого навчання, нею не може займатися багато людей. Її проблематика далека від інтересів сьогодення. Проте, на мою думку, класична філологія являє собою типовий приклад – влада традиції всюди залишається міцною.

Коли ми пишемо історію літератури, система класифікації, як правило, вже існує, – як це було у випадку Ф. А. Вольфа та всіх

<sup>11</sup> K. O. Müller and John William Donaldson. A History of the Literature of Ancient Greece. – London: John W. Parker, 1838. – 1:142.

<sup>12</sup> Wilhelm Schmid and Otto Stäblin. Geschichte der Griechischen Literatur, Erster Teil: Die klassische Periode der griechischen Literatur // Wilhelm Schmid. Erster Band: Die griechische Literatur vor der attischen Hegemonie. – Munich: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1929. – 7: i, 9.

<sup>13</sup> The Cambridge History of Classical Literature, I: Greek Literature / Ed. P. E. Easterling and B. M. W. Knox. – Cambridge: Cambridge UP, 1985. – P. 158.

його наступників. Коли історик літератури міркує про ці класифікації, його думки вже сформовані ними. У певному сенсі класифікація передає літературі, яку вона класифікує, тому що вона структурує перцепцію літератури. Дієвість класифікації стверджує себе у кожному випадку читання відповідних текстів, бо класифікація вказує, що слід шукати, і відтак, до певної міри, наперед визначає те, що побачить дослідник.

Фіксовані таксономії також опираються змінам з тієї простої причини, що кількість ідей, над якими хтось має час і нагоду міркувати і коригувати їх, обмежена порівняно із загальною їх кількістю. Свідомість складається головним чином з отриманих ідей, зокрема – традиційних таксономій. Для того щоб збудити отриману систему, потрібно настільки більше часу і настільки більше знань і міркувань, ніж на те, щоб її прийняти і застосовувати, що одна особа може здійснити лише дуже обмежений їх перегляд. Відтак, у будь-якій детальній історії літератури головним джерелом таксономії буде культурна спадщина. До всього цього можна додати ще й консервативний вплив аудиторії. Тією мірою, якою читачі вже знають традиційні таксономії, вони очікують їх і від історії літератури. Історик літератури, який пропонує відмінні класифікації, мусить їх обґрунтовувати.

І нарешті, оскільки класифікація – логічний процес, вона передбачає міркування в рамках герменевтичного кола. Літературна таксономія включає в себе назву (наприклад, модернізм), ідею та канон творів, зіставляваних з ідеєю. Міркування йде від ідеї до канону і від канону до ідеї. Вони можуть змінюватися, але щоб процес почався, вони мають бути представленими. У більшості випадків їх забезпечує традиція, тобто вже існуючі класифікації розглядуваних текстів. Протягом тривалого часу можуть відбуватися дуже значні модифікації, але процес ніколи не може повністю порвати з початковими засадами.

Отже, історії літератури робляться з історій літератури. Не тільки наявні у них класифікації, але і їхні сюжети створюються на основі попередніх історій відповідної царини. Будь-яка історія літератури може бути правильним відображенням, мімезисом минулих лише в тому випадку, коли всі історії літератури, які в ньому відлунюють, є точними. Авторитет історика літератури ґрунтується на інших авторитетах, які насправді не авторитетніші за його власний, сучасний. Усвідомлення цього не нове. У своєму «Захисті поезії» сер Філіп Сідні скаржився на «історика, обтяженого погризеними мишами документами, який доводить свою правоту (переважно) іншими історіями, верховний авторитет яких спирається на поважний непорушний фундамент чуток»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Sir Philip Sidney. Miscellaneous Prose / Ed. Katherine Duncan-Jones and Jan Van Dorsten. – Oxford: Clarendon, 1973. – P. 83.

Проте в одному відношенні «Кембриджська історія класичної літератури» відрізняється від попередніх класифікацій давньогрецької лірики. У ній виділяється категорія «жінки-поети». Причини цього – політичні й ідеологічні, і це тим більше очевидно, що така категорія немає поза ними майже жодних підстав, при тому, що до нас дійшло дуже небагато жіночих віршів. (До цієї категорії не входить Сафо, яка розглядається в іншому підрозділі, однак тут обговорюються Корінна, Міртіс, Телесілла і Праксілла.) Це свідчить про те, як швидко і різко переглядаються навіть найтрадиційніші таксономії, коли у гру вступають інтереси сьогодення. Можна було б написати – слідом за Фуко – історію літературних таксономій у термінах репресії і протесту проти неї, боротьби за панування у змаганні дискурсів та істориків літератури.

Тут я перейду до таксономій, створених на ґрунті того, що можна було б назвати зовнішніми фактами – фактами, зовнішніми відносно самих текстів. На відміну від таксономій, закорінених у традиції, вони передбачають і вимагають позитивістського літературознавства. Ми можемо, наприклад, виявити, що автори відчували спорідненість із певними своїми сучасниками або навіть розглядали і подавали себе як членів певних груп у маніфестах, журналах, колективних публікаціях, антологіях і таке інше. Групування їх разом відображає їхнє самоусвідомлення і, зазвичай, уявлення їхніх сучасників.

Як докладніше йтиметься у наступному розділі, для коментаторів було природним пов'язувати Вордсворта і Кольріджа, тому що вони видали спільну книжку віршів («Ліричні балади») і разом написали до неї передмову, у якій заявили спільність поглядів на поезію; принаймні ці погляди розглядалися як спільні у їхній час. Крім того, було відомо про дружбу Вордсворта і Кольріджа, і Кольрідж часто хвалив вірші Вордсворта. Обґрунтованим також було віднесення до цієї самої групи Роберта Сауті, тому що Кольрідж і Сауті були одружені з сестрами і жили в одному будинку. Оскільки всі три поети жили на відстані двадцяти миль один від одного в Озерному краї, вони отримали назву «Озерної школи». Ці та багато інших фактів, та ще й простий ефект їх віднесення до однієї групи, спричинили уявлення, що їхні поетичні твори мали стилістичні, тематичні та світоглядні збіжності, – і їх справді було знайдено. Як таксономічний термін «Озерна школа» майже вийшла з ужитку, але Вордсворт і Кольрідж досі тісно пов'язані між собою у свідомості кожного їх читача.

Схожі зауваження можна зробити стосовно групи «Блумсбері», прерафаелітів, георгіанців, імажистів, пов'язування Еліота й Паунда, Аددісона і Стіла та багатьох інших. Групи авторів також можуть вважати себе єдиними групами внаслідок впливу якихось спільних попередників чи сучасників. Один з таких прикладів –

поети групи Одена, як і поети школи «Чорної Гори», у зв'язку з Паундом та «Бенові сини» у зв'язку з Джонсоном. У всіх цих випадках таксономія стала частиною культурної традиції, але вона від початку базувалася на близькості, ствердженій самими авторами та їх сучасниками. Як правило, ми не дізнаємося про такі сучасні уявлення з читання літературних текстів, джерелом цієї інформації служать допоміжні документи, такі як листи, маніфести і критичні статті.

Коли 1960 року Дональда Аллен випустив антологію «Нова американська поезія», поети, яких він прагнув охопити, були порівняно мало відомими. Як він зазначає у передмові, поле це «майже не досліджене»<sup>15</sup>. І разом з тим, представляючи цих поетів, він ділить їх на групи. Як кожен ретельний систематизатор він знає, що його групування «дещо довільне», але вважає, що воно необхідне – «для того, щоб читач мав певне уявлення про обстановку, щоб цю антологію було легше читати і щоб вона менше являла собою просто ще один збірник "антологічних творів"» (xii–xiii). У своїй класифікації упорядник спирався переважно на «зовнішні факти». В одну групу він об'єднав тих авторів, які публікувалися в одних і тих самих журналах, а саме «Origin» і «Black Mountain Review»; дехто з них також викладав або навчався у коледжі «Блек-Маунтін».

Інші групи також почасти визначаються географією: «Сан-францізьке відродження», «Нью-йоркські поети». Багато з цих поетів мали особисті зв'язки з іншими членами відповідних груп. Наприклад, «Джон Ешбері, Кеннет Кох і Френк О'Хара з групи "Нью-йоркських поетів" вперше зустрілися в Гарварді, де вони були пов'язані з "Театром поетів"». На початку п'ятдесятих років вони переїзять до Нью-Йорка, де знайомляться з Едвардом Філдом, Барбарою Гест і Джеймсом Шуйлером і співпрацюють із «Живим театром» і «Театром митців» (xiii).

Ймовірно, інший укладач антології, зупинившись на іншому наборі зовнішніх фактів, створив би й іншу класифікацію. Однак вижила класифікація Аллена. Багато років ми говорили про поетів «Чорної гори», сан-францізьких і нью-йоркських поетів. Певним чином це продовжується і тепер. Цей факт може свідчити про деякі достоїнства класифікації Аллена, однак не може бути сумніву в тому, що він демонструє інерцію культурної передачі. Як тільки Аллен сконструював свої групи, вони організували сучасних поетів для інших читачів і критиків. Відтак ця таксономія стала частиною культурною традиції, і будь-яка нова класифікація тих самих поетів буде створюватися на базі Алленової.

Класифікація на основі виявлення подібностей і відмінностей у текстах – річ дуже незвичайна в історіях літератур. Точніше,

<sup>15</sup> Donald M. Allen, ed. The New American Poetry. – New York: Grove, 1960. – P. xiv.

цей процес використовується для підтвердження класифікацій, створених на інших основах. Вивчення і порівняння текстів майже ніколи не буває єдиною основою певної виокремленої категорії. Причину цього знаходимо, подивившись, наскільки вразливі такі процедури до критики крочеанського типу. Через те що тексти мають нескінченну кількість аспектів, вони можуть бути пов'язані з нескінченною кількістю інших текстів, з якими вони мають один або більше спільних аспектів, хоча в усіх інших відношеннях ці таким чином пов'язані тексти можуть бути абсолютно несхожими. Іншими словами, якби ми вибрали за основу для нашої класифікації тільки один або кілька аспектів, розглядали б тільки одне або кілька запитань стосовно літературних творів (наприклад, чи має він чотирнадцять рядків? чи має він щасливий кінець?) і строго дотримувалися цієї класифікації, то дістали б дивні поєднання – мали б віднести до однієї групи тексти, котрі, як ми інтуїтивно відчуваємо, не можуть до неї належати. Водночас спроба класифікації на підставі усіх текстових аспектів була б справою безнадійною. Ми не могли б їх виділити в одному тексті чи порівняти з усіма аспектами іншого тексту. Якщо ж ми вирішуємо здійснювати класифікацію за допомогою певного набору значущих аспектів, то нам потрібно обґрунтовувати наші критерії значущості.

Знамениті зауваження Вітгенштейна про «родинну подібність» актуальні для цих проблем, однак їх не вирішують<sup>16</sup>. Коли ми об'єднуємо ряд випадків одним поняттям, то підстава тут, як каже Вітгенштейн, не в тому, що ці випадки мають спільну «сутність», а у «складній мережі подібностей, які взаємно накладаються і перетинаються: іноді це загальні подібності, іноді вони стосуються лише деталей»<sup>17</sup>. Тексти об'єднуються у групу, коли у них виявляється певна кількість спільних рис, які належать до певного типу, незважаючи на те, що вони мають також і риси, нехарактерні для цього певного типу. Але Вітгенштейн також каже, що до того, як ми шукаємо родинної подібності, ми вже приймаємо існування родини: «Не шукайте подібностей для того, щоб обґрунтувати поняття, але для того, щоб виявити зв'язки. Батько передає ім'я синові, навіть якщо той зовсім на нього не схожий»<sup>18</sup>. Я не хочу сказати, що вітгенштейніанська теорія Фаулера помилкова. Навпаки, вона – великий крок уперед. Але навіть концепція

<sup>16</sup> Метафору Вітгенштейна використовує Аластер Фаулер (*Alastair Fowler*, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. – Cambridge: Harvard UP, 1982. – P. 41) для пояснення взаємозв'язків творів у рамках жанру.

<sup>17</sup> *Ludwig Wittgenstein*, *Philosophical Investigations* / Trans. G. E. M. Anscombe. – Oxford: Basil Blackwell, 1968. – P. 32.

<sup>18</sup> *Ludwig Wittgenstein*, *Remarks on the Philosophy of Psychology* / Ed. G. E. M. Anscombe and G. H. von Wright, trans. G. E. M. Anscombe. – Oxford: Basil Blackwell, 1980. – 1:223.

родинних подібностей не дає нам змоги конструювати класи чи типи через саме лише вивчення і порівняння текстів. Також ми мусимо зважати на такі зовнішні факти, як відношення спорідненості.

Втім час від часу якийсь наївний історик літератури береться конструювати типи і відносити до них тексти на основі самих лише їх подібностей, і такі спроби демонструють труднощі цього процесу. Можемо навести уривок з праці Аллардайса Ніколя «Англійська драма», у якій автор класифікує деякі з маловідомих п'єс, написаних між 1550 і 1575 роками<sup>19</sup>. Ніколя починає з п'єс «трагікомічного» характеру, серед яких, на його думку, виокремлюються три варіанти. «Моралістичні інтерлюдії», перший підтип, характеризується наявністю «персонажів з абстрактними іменами», численних «фарсово-комічних моментів» і Пороку як центральної фігури. «Друга група п'єс характеризується іншим способом поєднання серйозного і комічного». Хоча «сюжети у переважній своїй більшості беруться з класичних джерел», «тут очевидний вплив традиції мораліте». Стиль – «романтичний». І так далі. Третя група використовує правила лицарського роману. До кожного підтипу Ніколя додає список прикладів і розглядає одну п'єсу як парадигматичну.

Конструювання типів для Ніколя необхідне, оскільки йому бракує місця для розгляду кожної п'єси окремо, до того ж він прагне до узагальнення. До нього ніхто не класифікував саме ці п'єси, хоча, звичайно ж, Ніколя озброєний певним поняттєвим фондом – тут, зокрема, п'єса-мораліте і лицарський роман, які він може застосовувати. Маючи цей поняттєвий фонд, він вивчає п'єси і намагається визначити, які з них є найбільш подібними між собою. Типологія, яку він створює, не існувала у період, про який він пише; тобто глядачі й читачі не групували ці тексти за типами, які пропонує Ніколя. Водночас, як я думаю, Ніколя не вважає що його поділ – це тільки певна технічна зручність – як наполягав би Кроче; на його думку, створені ним типи об'єктивно обґрунтовані характеристиками самих п'єс, подібностями і відмінностями, які може бачити кожен.

Водночас видається очевидним, що інші вчені, користуючись тими самими методами, здійснили б поділ інакше – ймовірно, зовсім інакше. Для того щоб це продемонструвати, слід лише відзначити, що класифікація Ніколя непереконлива. Його три типи нечітко відокремлюються один від одного. Перший – це моралістичні інтерлюдії, а у п'єсах другої групи проявляється вплив традиції мораліте. Очевидно, до кожної з цих груп можна віднести багато п'єс. Друга група характеризується романтичним стилем;

<sup>19</sup> *Allardyce Nicoll*, *British Drama*. – 5th ed. – New York: Barnes and Noble, 1963. – P. 61–66.



третя використовує правила лицарського роману. Критерії, якими Ніколла послуговується у класифікації, – різноманітні. Деякі стосуються змісту (лицарський роман, класичні джерела), деякі – різновидів персонажів (Порок), а ще інші – театральних прийомів (фарсово-комічні моменти). Очевидно, Ніколла просто бере ті характеристики, які впадають йому в око, а іншому читачеві могли б впасти в око інші характеристики. Типологія Ніколлы суб'єктивна й довільна.

Глумачення жанрів істориками літератури спирається на поєднання спостереження і позитивістських методів науки, які дають актуальні зовнішні факти, і вони також дуже залежать від умовиводів. Як приклад ми можемо взяти Аластера Фаулера, коли він стверджує, що у добу Відродження в Англії процвітав жанр «поетичних георгіків»<sup>20</sup>. Розалі Кольтє твердить, що ренесансний жанр викликає до життя певну систему цінностей, певну «множину інтерпретацій» чи «станів» світу (8). Посилаючись на книжку епохи Відродження з садівництва і на протестантську трудову етику, Фаулер твердить, що духовний клімат тоді був сприятливим для морального ідеалу поетичних георгіків. Він пише про високе поцінування відповідних поетичних зразків – «Георгіків» Гесіода і Вергілія. Він бере до уваги концепції жанру в ренесансній критиці. Виходячи з цього всього, він екстраполює «ідею георгіків» на всю епоху близько 1600 року<sup>21</sup>; іншими словами, він вирішує, як читач тоді усвідомлював вірші-георгіки і які очікування таке усвідомлення мало активувати. Він наводить приклади численних віршів, які, згідно з такою концепцією, є георгіками повністю або частково, хоча й не наводить жодного прикладу читача, який би справді вважав їх такими.

Отже, стосовно жанрів, як і щодо будь-якої таксономії, історик літератури має створити певний канон (текстів, які належать до цього жанру) і його концепцію. І канон, і концепція є більш чи менш невизначеними: Фаулер пише, що ренесансна концепція георгіків була «несфокусованою» (109). Насправді сучасна теорія жанрів завжди підриває цілісність і єдність того чи того жанру, одночасно їх стверджуючи. Сучасні теоретики наголошують на тому, що жанри з часом змінюються (Фаулер, Коен), що твори поєднують у собі риси кількох різних жанрів (Бахтін, Гіллен), що існують змішані жанри (Кольтє) і що твори певного жанру можуть мати тільки родинну подібність (Фаулер).

З огляду на все це видається, що дуже різні твори можуть належати до одного й того самого жанру і що один твір може належати до різних жанрів. Якщо це так, то справжня роль жанрових концепцій у створенні і сприйнятті творів має бути набага-

то меншою, ніж вважають теоретики жанру. Через те що він настільки залежить від конструкції істориків літератури, чіпис певного жанру може бути не менш творчим, ніж загалом створення історії літератури.

У своїй праці «Трагедія епохи Реставрації» Ерік Ротстін схильний встановлювати свій канон за допомогою сміливого прийому, дуже характерного для цього вченого. Він проголошує, що п'єса є трагедією, якщо про це сказано на титульній сторінці. Але він відразу ж додає, що вона є трагедією і в тому разі, якщо вона «цілком схожа за формою і тональністю до “маркованих як трагедії”», таким чином знову вводячи в дію процес інтерпретації і конструювання, якого він прагнув уникнути<sup>22</sup>. Бо звідки Ротстін знає, які риси п'єс, відомих як трагедії, справді є визначальними критеріями трагедії, а які не стосуються цього питання? Щоб виносити таке рішення, він спочатку має знати концепцію трагедії в епоху Реставрації. Але чудовий розділ Ротстіна «Теорія трагедії епохи Реставрації» свідчить, що тоді існувало багато суперечливих ідей стосовно цього. Він мав би порівняти ці, не завжди внутрішньо несуперечливі ідеї – Раймера, Драйдена, Денніса, Філмера, Роува, Рейпіна та інших для того, щоб випрацювати певну відносно єдину концепцію (звичайно, потрібну Ротстіну), яка насправді не належала жодному теоретикові того періоду.

Багато розмірковуючи над дуже схожою проблемою у «Походженні німецької трагічної драми», Вальтер Беньямін доходить висновку, що позитивістські методи таксономії неминуче затягують у безодню скептицизму. Класифікації мають виходити з «розуміння якогось вищого порядку, вищого за той, що пропонується точкою зору наукового веризму»<sup>23</sup>. Він твердить, що трагічна драма (*Trauerspiel*) – це певна ідея, первинна сутність, і, будучи такою, вона існує незалежно від текстів, які її маніфестують. Однак Беньямін визнає, що його звернення до ідеалістичної метафізики – це жест відчаю. Жодного іншого рішення він не бачить.

Звичайно, літературна класифікація, як правило, коріниться не у якійсь одній процедурі, а у кількох відразу. Традиція, інтереси сьогодення, самокласифікації авторів, погляди сучасників і аспекти текстів – все це може відігравати певну роль. У «Нортонівській антології англійської літератури» Роберт Адамс пише: «Хтось, дуже ймовірно, може подумати, що поети-метафізики – послідовники Донна (Герберт, Крешоу, Воган, Каулі, Клівленд) – намагалися поширити традиційну лірику кохання і самовідданості... на нові предмети... У протилежному напрямку Джонсон та його “сини” – поети-“кавалери” (роялісти) (Кер'ю, Геррік, Саклінг,

<sup>20</sup> Alastair Fowler. *The Beginnings of English Georgic // Renaissance Genres.* – P. 105–125.

<sup>21</sup> Fowler. *Beginnings of English Georgic.* – P. 111.

<sup>22</sup> Eric Rothstein. *Restoration Tragedy: Form and the Process of Change.* – Madison: U of Wisconsin P, 1967. – P. ix.

<sup>23</sup> Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspiels / Ed. Rolf Tiedemann.* – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963. – S. 25.

Воллер, Дейвнант) загалом прагнули стискати й обмежувати свої вірші, закінчувати їх на високій ноті»<sup>24</sup>. У цьому типовому прикладі поетів поділено на дві школи, перераховано членів кожної з них і вказано елементарні поняття кожної з категорій. Таксономія тут традиційна, але вона також спирається і на близькість, стверджувану самими цими поетами. «Кавалери» вважали себе «Синами Бена», яких об'єднувало спільне походження від Бена Джонсона. Адамс твердить, що кожна група мала свій власний набір тематичних і стилістичних ознак.

І нарешті, таксономії також визначаються логічними й естетичними вимогами історії літератури. У найпростіших випадках історик літератури намагається побудувати класифікації таким чином, щоб вони становили певну елегантну систему чи структуру. Типи авторів чи текстів визначаються за логічними моделями простої антитези, діалектики, частини/цілого і таке інше. Естетичні причини являють собою набагато потужніший, різноманітніший і складніший чинник літературної класифікації, ніж це досі усвідомлювалося<sup>25</sup>. З огляду на брак місця я можу розглянути лише один приклад. У «Відні кінця століття» Карл Шорске відносить до однієї групи двох молодих вієнських поетів – Леопольда фон Андріана і Гуго фон Гофманнстала. Позірні причини такого групування полягають у тому, що вони були друзями, належали до одного мистецького кола, мали однакове соціальне походження і спільні погляди щодо місії митця<sup>26</sup>.

Відносячи їх до однієї групи, Шорске також стверджує – і це найважливіше, – що Андріан і Гофманнсталь є репрезентативними. Шорске порівнює їх (імплицитно) з їхніми сучасниками і доводить, що їхнє походження і спільна ідеологія були характерними для їхнього часу, країни і покоління. Вони належали, за словами Едварда Вехслера, до «Старшого товариства»<sup>27</sup>, і поділяли, як каже Шорске, спільні «цінності й духовні проблеми молодого покоління 1890-х років».

<sup>24</sup> Robert W. Adams. The Seventeenth Century (1603–1660) // The Norton Anthology of English Literature / Ed. M. H. Abrams et al. – 4th ed. – New York: Norton, 1979. – P. 1053.

<sup>25</sup> Я знаю лише один випадок відвертого визнання важливості цього чинника. Це коротке висловлювання загального характеру Френсіса Беррі (Francis Berry. The Present Willful Shortening of Memory // New Literary History 2 (Autumn 1970). – P. 58): оскільки історик «має ділити свою книжку на розділи і частини, він розділятиме свій матеріал на періоди. Потреба у порядку і збалансованості в побудові книжки, як-от приблизно однаковий обсяг розділів, може справді спонукати його до викладення матеріалу так, що він здаватиметься певним чином упорядкованим – чого насправді немає. Отже, естетичні вимоги книжки можуть до певної міри визначати поділ на періоди».

<sup>26</sup> Carl Schorske. Fin-de-Siècle Vienna. – New York: Knopf, 1980. – P. 303–304.

<sup>27</sup> Edward Wechsler. Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform. – Leipzig: Quelle and Meyer, 1930.

Згідно з Шорске, ці автори були естетами. Це, справді, традиційна характеристика їхньої творчості 1890-х років. Майже концепцію (естетизм) і тексти (твори Андріана і Гофманнстала), Шорске отримує змогу міркувати в рамках певного герменевтичного кола. Як літературний напрям естетизм, пише Шорске, не був створений в Австрії, його батьківщина – Франція, Англія і Бельгія. Крім того, він припускає, що читач більше знайомий з естетизмом у його французькому варіанті чи варіанті прерафаелітів. Він виводить зміст поняття із загальноприйнятих зразків естетизму в Англії, Франції та Бельгії і застосовує його до творчості Андріана і Гофманнстала. Рухаючись між іноземним поняттям і творами австрійських письменників, Шорске зауважує невідповідності і, таким чином, окреслює такий собі австрійський естетизм. (Він може здійснювати узагальнення – від Андріана і Гофманнстала на цілу австрійську літературу, – тому що раніше заявив, що ці автори – типові австрійські письменники свого покоління.) Від самого початку мета Шорске полягає в обґрунтуванні австрійського естетизму.

Андріан і Гофманнсталь виявляються зразками австрійського естетизму тому, що саме це поняття було на них побудоване. Якби Шорске розглядав якихось інших австрійських естетів 1890-х років, наприклад Ріхарда Беер-Гофманна або Фелікса Дорманна, то його опис австрійського естетизму був би іншим. Схожим чином його опис англійського естетизму спирається на Вільяма Морріса і прерафаелітів, і якби Шорске орієнтувався на Свінберна і Вайлда, то міг би й не наполягати, як він це робить, що англійські естети брали участь у суспільному житті. Його міркуваннями керують приклади, які він обирає.

Через те важливо з'ясувати, чому він обрав як приклади саме Андріана й Гофманнстала, а причина тут формальна. Тема розділу праці Шорске – образ саду в австрійській літературі, а у творчості Андріана і Гофманнстала цей образ важливіший і розробленіший, ніж в інших австрійських письменників того часу. Послідовність, якої Шорске прагне надати своїй праці, диктує те, щоб Андріан і Гофманнсталь розглядалися як приклади, і приклади ці формують поняття австрійського естетизму. Отже, таксономія Шорске визначається естетичними вимогами його власної праці.

Літературні класифікації звичайно конструюються як інтуїтивний синтез багатьох міркувань. Небагато істориків літератури думають над процесами, за допомогою яких вони отримали свої класифікації. Вони працюють наївно і довібно, часто не маючи чіткого усвідомлення підстав здійснюваної ними класифікації – чи виступають такими підставами чийсь думки, читання текстів, нарративні або естетичні потреби, власні інтереси, чи поєднання всього цього і ще іншого. Майже ніколи історики літератури не

питають себе, які міркування мають стати підставою класифікації. За небагатьма винятками, як-от Бен'ямін, вони зупиняються на розпливчастих зауваженнях про те, що будь-яка класифікація незадовільна – істина ця нічого не дає для прояснення того, що могло би бути більш прийнятним, що менш і згідно з якими критеріями. Далі так тривати не може. Історики літератури можуть продовжувати класифікувати за допомогою тих самих методів, що й раніше. Але вони мають думати над тим, що роблять, і конкретно обґрунтовувати це у своїх історіях.

## Розділ 5

# КОНСТРУЮВАННЯ ПОЕЗІЇ АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ ЯК ПРИКЛАД ЛІТЕРАТУРНОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ

---

Англійський романтизм як літературний напрям являє собою конструкцію істориків літератури, і в цьому розділі я розгляну прийоми, за допомогою яких він був створений. Також я звернуся до питання, чому епохальні переломи стаються саме у такий час, а не інший. Чому, кажучи інакше, історики літератури загалом сходяться на тому, що певний новий період, названий романтизмом, починається в англійській літературі близько початку ХІХ століття. Якщо, як я гадаю, відповідь почасти полягає в неминучій інерції матеріалу – тобто ми продовжуємо бачити злам епох там, де його бачили колись, – то постають питання: хто першим виявив злам епох, про який ми говоримо сьогодні? що його до цього спонукало? і чому його сучасники з ним погодилися?

Також у цьому розділі на перший план висувається зв'язок – або розрив – між двома відмінними моментами процесу класифікування. З одного боку, є постулювання зламу епохи, якщо йдеться про літературний напрям, групування авторів і текстів. З іншого боку, є характеризування епохи або групи. Останнє передбачає концептуалізацію створеної класифікації. Історик літератури завжди виконує ці дві процедури, ці два моменти одночасно, міркуючи в рамках герменевтичного кола від поняття до набору текстів і від набору текстів до поняття. Але на рівні історії літератури як інституції, колективної роботи багатьох істориків літератури, ці моменти можна розділити. Консенсус щодо усвідомлення певної епохи чи напрямку може існувати задовго до встановлення консенсусу стосовно того, як їх характеризувати.

У створенні англійської романтичної поезії як певної класифікації групування авторів і розвиток концепції почасти йшли незалежно. Тільки у 1890-х роках стало загальноприйнятим використання поняття романтизму для пов'язування між собою усіх англійських поетів початку ХІХ століття.

Історію класифікації англійської романтичної поезії розповідали Веллек 1948 року і Веллі – набагато докладніше – 1972-го<sup>1</sup>. У той час, коли писалися їхні статті, ні Веллек, ні Веллі не мали нагоди наголосити на певних аспектах їхнього предмета дослідження: самоперіодизацію початку ХІХ століття; інтерпретативну традицію всього цього століття, яка пов'язувала революцію в поезії з Революцією французькою; злам цієї традиції наприкінці ХІХ століття, коли для більшості читачів романтизм вперше став назвою літературного напрямку; ідеологічний характер цієї класифікації та її значення як фону для деяких видів сучасної історичної критики романтичної поезії.

Як вже відзначалося критиками<sup>2</sup>, фундаментальні засади історії літератури як дисципліни прийшли до нас від періоду романтизму. Серед них – важливість, приписувана джерелам чи походженню, положення про розвиток як предмет історії літератури, розуміння розвитку як безперервного, а не розірваного, альтернативного та створення надособистісних сутностей як суб'єкта розвитку. Отже, якби нам було потрібно простежити походження і розвиток цих положень, то ми писали б романтичний різновид історії літератури, хоча й на вищому рівні рефлексії. Наративна історія класифікації англійської романтичної поезії також сама може бути романтичним проектом. Однак щодо історії, яку я збираюся розповісти, існує вагоміше заперечення. Оскільки у розділі 2 я стверджую, що наративна історія літератури не може репрезентувати минулого, то така спроба є внутрішньо суперечливою. Тож слід обґрунтувати підстави такого наративу.

Класифікаційні конструкції, такі як напрямки, жанри, традиції і періоди, складаються з трьох частин: назви, поняття чи характеристики (що таке романтизм) і канону письменників чи певного набору текстів, які входять у цю класифікацію. Я майже не буду торкатися питання змін канону чи поняття, але маю поставити питання, як і чому дуже різні письменники були об'єднані в один напрям і як цей напрям отримав назву *романтизму*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> René Wellek. The Concept of Romanticism in Literary History // Concepts of Criticism / Ed. Stephen G. Nichols. – New Haven: Yale UP, 1963. – P. 128–198, George Whalley. England: Romantic-Romanticism // "Romantic" and Its Cognates / Ed. Hans Eichner. – Toronto: U of Toronto P, 1972. – P. 157–162.

<sup>2</sup> Clifford Siskin. The Historicity of Romantic Discourse. – New York: Oxford UP, 1988; Cynthia Chase, у розмові.

<sup>3</sup> Новітню історію цієї класифікації включно з дискусією після 1940 року щодо періодизації розглядає Марк Паркер у: Mark Parker. Measure and Countermeasure: The Lovejoy-Wellek Debate and Romantic Periodization // Theoretical Issues in Literary History / Ed. David Perkins. – Cambridge: Harvard UP, 1991. – P. 227–247.

Слід зауважити деякі добре відомі моменти. Між 1798 і 1824 роками в Англії термін «романтичний» не позначав якогось тогочасного літературного напрямку чи періоду. Цей прикметник був широко вживаним, означав він «чудовий», «дивовижний», «екзотичний», «подібний до середньовічного роману». З 1813 року англійські критики знали про важливе розрізнення, проведене братами Шлегелями, між класичною літературою або культурою і романтичною, або сучасною, однак у цьому розрізненні *романтичний* або *сучасний* стосувалися літератури пізнього Середньовіччя й епохи Відродження<sup>4</sup>. Поети, яких ми тепер відносимо до однієї групи, тоді здавалися дуже різними. В цілому самі вони не любили одне одного принаймні так само, як подобалися і захоплювалися одне одним. Самим цим поетам і їх сучасникам їхня спорідненість могла б видатися незрозумілою примхою. Канон сучасних поетів 1820 року зазвичай починався з Байрона, Скотта, Кемпбелла, Вордсворта і Мура. Блейка не знали; Шеллі й Кітса мало хто читав; поетичний геній Кольріджа не був широко визнаним.

Звичайно ж, існували й таксономії. Розглядаючи «Талабурійника» Сауті, Френсіс Джеффри об'єднав Вордсворта, Кольріджа і Сауті у «поетичну секту»<sup>5</sup>. Цю групу поступово стали дедалі частіше згадувати в тогочасній літературі, і за станом на 1814 рік Вордсворт, Кольрідж і Сауті вже були добре знаними як «лейкісти» – поети «Озерної школи»<sup>6</sup>. 1817 року, щиро визнаючи зразок Джеффри, Джон Гібсон Локхарт винайшов поетичну школу «Кокні»; це було зроблено в серії сумнозвісних лайливих статей у «Blackwood's Edinburgh Magazine». До цієї школи, главою якої буцімто виступав Лі Гант, належали Кітс і Джон Гамільтон Рейнольдс; за словами Джона Вілсона, речником кокні був Гезліт<sup>7</sup>. Згідно з лексиконом Локхарта, слово «кокні» означало низьке походження, малоосвіченість, поганий смак, вульгарність, неприродність і претензійність – погане мавпування смаків і манер вищого світу. Ця снобістська класифікація була продиктована, як щиро признавався Локхарт, ідеологічною ворожістю. Консерватор Локхарт своїми статтями прагнув знищити радикала Лі Ганта – ймовірно, його почуття справді були сильними у той час, коли бунти і змови серед робітників та використання урядом

<sup>4</sup> Новаторське порівняння давнього (класичного) і романтичного (новочасного) було відоме Креббу Робінсону 1803 року, Кольріджу – 1812-го, а багато інших дізналися про нього після публікації в англійських перекладах «Німеччини» мадам де Сталь та «Курсу лекцій з драматичного мистецтва» А. Шлегеля 1813-го і 1815-го років відповідно. Див. Herbert Weisinger. English Treatment of the Classical-Romantic Problem // MLQ 7 (1946). – P. 477–488; Wellek. Concepts of Criticism. – P. 145–147, Whalley, 199–216.

<sup>5</sup> Francis Jeffrey // Edinburgh Review 1 (Oct. 1802). – P. 64.

<sup>6</sup> John Taylor Coleridge // Quarterly Review 11 (Apr. 1814). – P. 178.

<sup>7</sup> John Wilson // Blackwood's Edinburgh Magazine 13 (Apr. 1823). – P. 457.

агентів-провокаторів розпалювало нові політичні пристрасті. (Докхарт також мав і комерційні мотиви для образливих виступів у пресі – його і Джона Вілсона тоді щойно найняли для відродження «Blackwood's Edinburgh Magazine».) Назву «школа «Кокні»» ще іноді повторювали як глузування, особливо оглядачі журналу «Blackwood's», але на відміну від «Озерної школи» вона ніколи не сприймалася серйозно як літературна класифікація. Те саме можна сказати і про винахід Сауті, у передмові до його «Видіння суду» (1821), – «Сатанинську школу». Читачі розуміли, що це було одним з епізодів тривалої ворожнечі Сауті й Байрона.

Оскільки «Озерна школа» була прийнята як обґрунтована літературна класифікація і довго прожила в історії літератури, ми можемо докладніше розглянути питання її створення. Як я вже зазначив, вона походить від одного авторитетного критика, Френсіса Джеффри<sup>8</sup>. У створенні цієї класифікації Джеффри керував бібліографічною й біографічною інформацією. Кольрідж додавав власні рядки до «Жанни д'Арк» Сауті; у друге видання «Віршів» (1797) Кольріджа також увійшли вірші Чарльза Лема і Чарльза Ллойда; «Ліричні балади» (1798) являли собою спільну публікацію Вордсворта і Кольріджа; Кольрідж, Сауті та їхні родини мешкали в одному будинку у Кезвіку, а Кольрідж також часто відвідував Вордсворта у Грасмері. Знаючи, що вони мали особисті зв'язки, Джеффри знайшов подібності «стилю і манери» у їхній поезії: простоту форми і мови, любов до природи, пристрасне прагнення до ідеалу і «парадоксальну мораль»<sup>9</sup>. Джеффри інтерпретував передмову до другого видання «Ліричних балад» як програму нової поезії.

Серед причин, які були у Джеффри для такої класифікації, провідну роль відіграє ідеологічна. Ця «поетична секта», за його словами, «це дисиденти, які відділилися від встановлених систем поезії і критики... Дратівлива і бездіяльна невдоволеність існуючими суспільними інституціями, здається, лежить в основі усіх їхніх як серйозних, так і ексцентричних почуттів і думок»<sup>10</sup>. Порівняти їх з дисидентами – це ще не назвати їх революціонерами, але дисиденти жили в умовах політичних і соціальних обмежень, і вони часто асоціювалися з радикальними цілями й агітацією. У політиці Джеффри був поміркованим вігом, поступовцем, який прагнув

<sup>8</sup> Однак класифікація Джеффри сама мала невизначеного попередника – анонімного оглядача у «Monthly Mirror» 11 (June 1801). – P. 389: «Нова філософська школа... пов'язана з новою поетичною школою». Неясно, яких саме поетів мав на увазі оглядач, однак він знаходить у їхніх віршах «романтичне прагнення до простоти».

<sup>9</sup> Edinburgh Review 1 (Oct. 1802). – P. 64. Див. пізніше пояснення Джеффри причин віднесення цих поетів до однієї групи: Edinburgh Review 28 (Aug. 1817). – P. 509.

<sup>10</sup> Edinburgh Review 1 (Oct. 1802). – P. 71.

реформ, але не раптових і кардинальних змін, які могли б зруйнувати суспільний устрій. 1802 року нестача харчів посилювала соціальний неспокій. Бідних тоді можна було підозрювати у радикальних настроях – як і письменників, що їм симпатизували.

1802 року Французька революція природним чином притягувала думки і почуття Джеффри; він і справді згадував про неї в тому самому числі «Edinburgh Review» (63). У «невдоволенні» поетів, які запозичили деякі зі своїх «головних принципів... у великого женецького проповідника», Джеффри відчував умонастрої, близькі до *філософів*, французьких інтелектуалів, твори яких зробили свій внесок у Революцію. З огляду на свою доктринерську і підригну сутю ці поети були б ще небезпечніші, якби вони були сектою, групою, потенційною партією. Іншими словами, страх перед революцією не просто вплинув на те, як їх схарактеризував Джеффри; він також спонукав Джеффри вважати їх групою.

Пізніше Джеффри зробив порівняння з революціонерами ще яснішим – так, нібито поступово він дедалі більше усвідомлював їхню революційність і цим непокоївся. 1805 року він пише рецензію на «Мадока» Сауті й користується нагодою висловитися з приводу «прагнень пана Сауті та його товаришів». Ці прагнення не були «того поміркованого і керованого різновиду, який зазвичай виростає у міцних державах з тривалою історією», вони мали «більш недисциплінований і революційний характер», такий, що «дивиться, думаємо, заздрісним і презирливим оком на стару аристократію літературного світу»<sup>11</sup>.

Отже, «Озерна школа» – це класифікація, створена одним критиком. Те, що це група, Джеффри висунув із зовнішніх фактів, ці ж факти забезпечили його каноном авторів, яких до неї слід було включити; виходячи з цього, він розумів подібності стилю і художнього методу в поетичних текстах цих авторів. У статті 1802 року про Сауті його думка рухається герменевтичним колом – від його поняття про групу до її текстів і у зворотному напрямку. Ідеологічні чинники спонукали його обґрунтувати існування групи і визначили його ворожисть до неї та її характеристики. Класифікація прижилася через престиж Джеффри-критика, тому що вона задовольняла вічну потребу читачів в організації сучасної літератури, а також тому, що багато свідчень, здавалося, промовляли на її користь. Коли класифікація вкорінилася у свідомості читачів, нею могли продовжувати користуватися, навіть незважаючи на величезні зміни приписуваних їй характеристик. На 1814 рік «Озерна школа» стала загальноприйнятою класифікацією – вже не обов'язково ворожою. Її життя в історії літератури було довгим, врешті-решт вона поступилася місцем більш всеохопній – просто «романтизму» – «романтичному напрямку»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Edinburgh Review 7 (Oct. 1805). – P. 1.

<sup>12</sup> У Whalley (220–230) автор розповідає історію сприйняття «Озерної школи» критикою.



Однак «Озерна школа» об'єднувала лише небагатьох з тих письменників, яких ми вважаємо романтиками. Підставу пізнішого об'єднання майже всіх письменників епохи однією класифікацією в Англії було закладено у 1810-ті роки. Наша концепція періодів походить не безпосередньо від романтиків, а від Дільтея, через німецьку «духовну історію» (*Geistesgeschichte*) кінця XIX – початку XX століть. Але романтики розуміли літературний/культурний період так само, як і ми – принаймні так, як ми його розуміли до останнього часу, – тому питання періодизації є актуальною науковою проблемою. Це поняття, як пише Тезінг, позначає «відрізок часу, відносно єдиний і відмінний від інших своїми характерними рисами»; «відтинок часу, – знову цитуємо Веллека, – у якому панує певна система літературних норм, стандартів і звичаїв»<sup>13</sup>.

Ніхто краще за Шеллі не сформулював поняття періоду як взаємопов'язаності й взаємовпливу – *Wirkungszusammenhang* у термінах Дільтея: «Має бути певна подібність, – каже Шеллі, – яка не залежить від власної волі усіх письменників будь-якої конкретної епохи. Вони не можуть уникнути спільного впливу, що виникає з нескінченного комбінування обставин, що належать часові, в який вони живуть, хоча кожен з них до певної міри і є автором самого того впливу, який неunikно визначається його буттям»<sup>14</sup>.

В історіях англійської літератури, які спочатку планував писати Поуп, а потім Грей, хоча жоден з них так і не написав, поділ матеріалу мав йти не за періодами, а за «школами» – ця таксономічна категорія була запозичена з праць про живопис. Поуп збирався писати про школу Спенсера, школу Донна і так далі, а Грей, який мав копію плану Поупа, в листі до Вортона описує схожий власний намір. Після поезії кельтів і готів, яка характеризується через етнічні риси, Грей говорить про наступність шкіл: Провансальська школа (від Чосера до Данбара), друга італійська школа (Саррей, Вайатт та ін.) та школа Спенсера, яка «закінчується Мілтоном». Поезія XVIII століття належить до «французької школи, яка з'явилася після Реставрації... і триває до наших днів»<sup>15</sup>.

Романтична концепція періоду перейняла історичну витонченість і релятивізм, вплив яких в Англії зростав протягом останніх

ста років<sup>16</sup>. Поступово, проте з дуже потужним впливом схожі ідеї проникли з Німеччини, особливо це стосується ідей Герасера і Шлегелів. Може видатися, що сильна зацікавленість питаннями періодизації обов'язково передбачає прийняття історичного релятивізму. Проте інтелектуали в Англії тоді ще не були послідовними релятивістами щодо історії – про це свідчать короткі праці історико-літературного характеру Джеффри і Шеллі<sup>17</sup>. Обидві вони відзначаються піднесеною риторикою і новішими поглядами – Джеффри у його захопленні авторами елизаветинської епохи, а Шеллі – Петраркою, а також Данте. Але обидва автори виходять з традиційних принципів: норми поетичної досконалості є універсальними й незмінними. Внаслідок цього їхні історії поезії – це історії занепадів і відроджень, історії слідів поезії, яка то йде зі світу, то до нього повертається. Вони не вважали, як тоді вже вважали Шлегелі, що поезія різних часів і країн є неспівмірною, що вона – втілення цілковито відмінних, але рівною мірою життєздатних ідеалів, і що поезія кожного періоду має оцінюватися за своєю власною системою цінностей. У романтичній Англії інтерес до самоперіодизації – до усвідомлення свого часу як певного періоду і його об'єднавчих характеристик – не мотивувався головним чином принципами релятивізму. Тут діяв конкретніший і безпосередніший чинник.

На початку XIX століття багато говорилося про «дух епохи». Про деякі з цих дискусій пише Веллек у «Понятті романтизму», про інші – М. Абрамс у праці «Англійський романтизм: Дух епохи», а ще пізніше той же Абрамс у статті «Революційний романтизм 1790–1990: Вступ»<sup>18</sup>. Всі ці обговорення – стосуються вони тільки поезії тієї епохи чи то епохи в цілому – у певному сенсі свідчать про те, що це був новий час, який відзначався внутрішньою єдністю і відмінністю від усіх минулих епох.

Найважливішою причиною їхнього відчуття власного часу як певного періоду, пише Абрамс, була Французька революція чи, точніше, ступінь, до якого ця подія переймала їхні думки і почуття<sup>19</sup>. Вона являла собою розрив історичної послідовності. Якщо

<sup>16</sup> Див. Wellek, 52–53, 58–65, 103, 139, 162–165.

<sup>17</sup> Francis Jeffrey // *Edinburgh Review* 18 (Aug. 1811). – P. 275–284; P. B. Shelley. *A Defence of Poetry // Selected Poems*. – P. 541–556.

<sup>18</sup> Wellek. *Concepts of Criticism*. – P. 152–156; M. H. Abrams. *English Romanticism: The Spirit of the Age // The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism*. – New York: W. W. Norton, 1984. – P. 44–46; M. H. Abrams. *Revolutionary Romanticism 1790–1990: Introduction // Bucknell Review*, у другій. Додаткові праці схожої тематики див.: *Critical Review* 5, 4th ser. (Feb. 1814). – P. 144; Francis Jeffrey // *Edinburgh Review* 23 (Apr. 1814). – P. 200–201; Leigh Hunt. Preface to «Foliage, or, Poems Original and Translated» // *Leigh Hunt's Literary Criticism / Ed. L. H. and C. W. Houtchens*. – New York: Columbia UP, 1956. – P. 129–130; John Wilson // *Blackwood's Edinburgh Magazine* 7 (May 1820). – P. 206; *General Weekly Register* (30 June 1822). – P. 501–502.

<sup>19</sup> *Correspondent Breeze* 44–47; «Revolutionary Romanticism».

хтось цього не відчував сам, то його змушував це відчувати Едмунд Берк, котрий був здатний, як зазначалося, «керувати розумними, як демагог керує шатовпом». Берк наголошує, що нічого подібного в минулому не було. Революція відкрила нову епоху в історії. І незважаючи на те, яким – прихильним чи ворожим – було чиесь ставлення до Революції, дуже і дуже багато інших подій і проявів тодішнього суспільного і культурного життя могли пов'язуватися і пов'язувалися з нею тодішніми інтерпретаторами. В їхніх очах Революція була універсальною причиною, руйнівною силою найпотужніших тенденцій того часу, запорукою єдності їхньої епохи.

Хоч би якими були політичні уподобання того чи того автора, дух епохи завжди описується як нетерпимий щодо авторитетів і обмежень, і цей же дух, як наголошувалося, надихав літературу. Іншими визначальними моментами епохи, були, як ідеться у праці Джеффри, «піднесення чи відродження загального духу протестантства у нижчих станах», а ступінь «наших політичних і комерційних стосунків... які познайомили усі верстви нашого народу з віддаленими країнами, і великі починання» посиляли «хвилювання Французької революції» і зробили свій внесок у розвиток тих самих тенденцій. Усі ці фактори, включно з «враженням від нової літератури Німеччини», працювали разом для створення «дієвого запиту на глибше осмислення і серйозніші почуття, ніж вони були у творах письменників попереднього століття»<sup>20</sup>. «Останні півстоліття, – лише "Critical Review", – здійснили революцію у світі літератури, вона – так само велика, як і в житті. За цей час відійшли укорінені звичаї, поважні думки стали предметом глузування, а поезія вийшла за межі буденної уяви. Одним із могутніх духовних провідників цього бунту став лорд Байрон»<sup>21</sup>. Завершуючи наведення цих свідчень, знову звернемося до Джеффри 1814 року:

«Це стадія суспільства, за якої вдруге народжується фанатизм, а політичні пристрасті набувають своїх справжніх обрисів – коли замислюються плани фантастичних реформ і схеми безмежних прагнень... ера революцій і програм – велетенських дій і безконечних сподівань. Поезія... стає фанатичнішою, рішучішою й пристраснішою; відчуваючи необхідність зображати потужніші почуття, ніж ті, що служили заспокоєному і легковажному попередньому вікові, вона природно повертається до тем і характерів, які викликають до життя пристрасні балади їх перших грубих творців... Саме така епоха і наступає сьогодні»<sup>22</sup>.

Метафори керують розумінням, а дух епохи, очевидно, має об'єднати усіх письменників свого часу – хоч якими різними вони здаються. Наскільки мені відомо, вперше цю думку чітко висло-

<sup>20</sup> Francis Jeffrey // *Edinburgh Review* 27 (Sept. 1816). – P. 8.

<sup>21</sup> *Critical Review* 5, 4th ser. (Feb. 1814). – P. 144.

<sup>22</sup> Francis Jeffrey // *Edinburgh Review* 23 (Apr. 1814). – P. 200–201.

вив 1820 року Джон Вілсон стосовно тогочасних поетів: «Без сумніву, епоха викликала до життя величну групу британських поетів – кожен з них відрізняється від усіх інших безліччю особливостей стилю і поетичної манери... [але] усіх їх пов'язує разом... справжня глибока перейнятість дієвим і піднесеним духом нашої багатой подіями епохи... кожен з них споріднений з усіма тим, що він є частиною єдиної Душі і Думки нашого часу»<sup>23</sup>. Тут групування поетів уже завершено, хоча група ще не має імені, а її риси ледве окреслено.

До канону Вілсона входять Скотт, Байрон, Вордсворт, Сауті і Кольрідж. Першим, хто описав цей новий літературний напрям як щось схоже на канон, який донедавна посідав панівні позиції, був Лі Гант; він зробив це у статті «Молоді поети» у часописі «The Examiner». Відзначаючи існування «нової, недавно посталої поетичної школи, що обіцяє затьмарити французьку, панівну з часів Карла II, Гант вказує, що визнаними членами цієї школи є Вордсворт, Сауті, Кольрідж і Байрон і що молоді поети – Шеллі, Кітс і Джон Гамільтон Рейнольдс «обіцяють додати новій школі нової міці»<sup>24</sup>. Звичайно, Гант мав на меті підтримати репутацію Шеллі, Кітса і Рейнольдса, з якими його об'єднували дружні й політичні зв'язки. На цей канон ідеологія впливала так само, як і на консервативніший канон Вілсона.

Парадоксальним результатом цього першого варіанта періодизації було те, що, хоча у 1810-ті роки Вордсворт, Кольрідж і Сауті вже давно були політичними консерваторами, а Скотт ним був завжди, вималювалася тенденція приписувати їм усім роль революціонерів, оскільки вони були частиною духу епохи.

Першим<sup>25</sup> назвав цю школу «романтичною» Тен 1863 року в розділі «Романтична школа» своєї праці «Історія англійської літератури». Тен міг просто розширити тоді вже звичне уявлення про «Озерну школу» на всіх письменників того періоду, оскільки він цитує статтю Джеффри 1802 року, де йдеться про «секту» «дисидентів у поезії», а коли він починає характеризувати романтичну школу, його узагальнення спираються на Вордсворта, Кольріджа і Сауті. Або ж на Тена могла вплинути ідея духу епохи. Але головним чином він конструював англійську романтичну школу за моделлю французької, яку вже було визнано як класифікацію: «Тоді з'явилася англійська романтична школа, дуже подібна до французької»<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> John Wilson // *Blackwood's Edinburgh Magazine* 7 (May 1820). – P. 206.

<sup>24</sup> Leigh Hunt. *Young Poets* // *Examiner* (1 Dec. 1816). – P. 761.

<sup>25</sup> Я не згадаю тут шпигуна австрійської поліції (якого цитує Веллек) (*Concepts of Criticism*, 148), котрий «повідомляв, що Байрон належить до *Romantici* й написав і продовжує писати поезію цієї нової школи».

<sup>26</sup> Hippolyte Taine. *History of English Literature*. – New York: Frederick Ungar, 1965. – 3:422.

Теновий опис цієї школи так само підходить до німецького і французького романтизму, як і до англійського. Він, наприклад, наголошує на історичному релятивізмі як романтичній концепції і на ступені проникнення філософії в літературу. Він майже не згадує орієнтованість романтиків на природу, поки мова не заходить про Шеллі. Специфічно англійська риса школи – у її інтелектуальній скромності; спектр роздумів обмежується моральними і релігійними переконаннями. «Історія» Тена не перекладалася англійською до 1871 року і спершу не мала значного впливу.

Провідні вікторіанські критики – Массон, Арнольд, Свінберн, Бейджот, Морлі, Стівен, Пейтер – не згадують про якийсь романтичний напрям англійської літератури, хоча дуже багато пишуть про самих поетів. Не роблять цього й історики літератури – Маргарет Оліфант (1882), Сейнтсбері (1896) і Гарнетт та Госсе (1903–1904), хоча всі вони вживають слово «романтичний» як прикметник для позначення різних літературних тенденцій і прийомів<sup>27</sup>. Для колективного позначення авторів згадані історики літератури частіше за все вживали терміни «школа» або «епоха» – вони говорили про «Озерну школу», епоху Вордсворта і так далі; видається, що поняття «епоха (того чи того)» коливається між поняттям періоду і школи, очолюваної знаним митцем. У післямові до своєї праці 1889 року (яку вперше було опубліковано 1876 року під назвою «Романтизм»), Пейтер відзначає, що у Німеччині і Франції термін «романтичний» «вживався для позначення певної літературної школи... певного періоду часу», з чого випливає, що в Англії цей термін у такому значенні не вживався<sup>28</sup>.

З іншого боку, Девід Муар 1852 року говорить про «чисто романтичну школу» Скотта, Кольріджа, Сауті і Хогга; існують також і схожі своєю неясністю згадки у Раштона 1863 року та у праці Шоу, виправленій Смітом, 1864 року. 1873 року Дьюї пише про «романтичну школу» Байрона, Скотта і Мура; а Г. М. Голкінс в одному з листів 1881 року до Діксона згадує «романтичну шко-

<sup>27</sup> *Margaret Oliphant. Literary History of England between the End of the Eighteenth and the Beginning of the Nineteenth Centuries.* – 3 vols. – London: Macmillan, 1882; *George Saintsbury. A History of Nineteenth Century Literature (1780–1895).* – London: Macmillan, 1896; *Richard Garnett, Edmund Gosse. English Literature: An Illustrated Record.* – Vol. 4. From the Age of Johnson to the Age of Tennyson. – London: William Heinemann, 1903. Для збірного позначення цих письменників вони схильні вживати знайомі терміни «школа» або «епоха», говорячи про «Озерну школу», епоху Вордсворта і таке інше; поняття «епоха такого-то», здається, коливається між поняттям періоду і школи, очолюваної кимось зі знаменитих митців. Післямова до книжки Пейтера «Визнання» (1889), вперше опублікована 1876 року окремо під назвою «Романтизм», зауважує, що у Німеччині та Франції термін «романтичний» «вживався для позначення конкретної школи письменників... у конкретний період», що означало, що в такому значенні в Англії він тоді не вживався.

<sup>28</sup> *Walter Pater. Appreciations.* – London: Macmillan, 1910. – P. 243.

ду» Кітса, Ганта, Гуда і Скотта<sup>29</sup>. Все це неясні короткі зауваження, для жодного з цих критиків романтична школа не охоплювала усіх найвизначніших поетів перших десятиліть XIX століття. Проте 1885 року, у праці «Прогресивний напрям англійської літератури», яка вперше була опублікована як серія статей у журналі «National Review», В. Дж. Кортгоп пише: «Я справді міг би назвати цю серію «Романтичний напрям англійської літератури»<sup>30</sup>. Для того щоб пояснити можливість такої назви, Кортгоп звертається до вже знайомого розмежування, успадкованого від Шлегелів, класичного і пізньосередньовічного, або романтичного, і доводить, що обидві ці «течії натхнення» об'єднуються в Чосері і продовжують існувати як приховані тенденції впродовж усієї історії англійської літератури. «На початку поточного століття» стався «вибух романтизму».

Таким чином, стає зрозумілою причина того, чому Кортгоп називає свою книжку «Прогресивний напрям». Він прагне винести на перший план політичний етос романтизму, тому що для нього політичні події, почуття й ідеї є його головними історичними передумовами. Інакше кажучи, він продовжує розглядати те, що називає романтизмом, як «твори тих, хто у той момент пішов за Французькою революцією і чий зміст і стиль корінілися у принципах, викликаних до життя Революцією». Кортгоп не схвалює цей «рух в ім'я свободи»; він виступає як консерватор, його аргументація передує доводам Ірвінга Бейбітта. «Прогресивний» для нього означає індивідуальне самовираження, прагнення перебувати суспільство згідно з ідеалом та віру в «необмежений прогрес». «Дух епохи втілюється у філософському усамітненні Вордсворта; у бунті Байрона проти суспільства; в утопізмі Шеллі» (53, 22, xi, 161, 224).

На мою думку, Кортгоп, незважаючи на те що він виступає речником консерватизму в інтелектуальному житті Англії кінця XIX століття, продовжує інтерпретувати інтелектуальний рух початку століття так само, як його тлумачили протягом попередніх 60 років – як групу авторів, «об'єднаних певним спільним

<sup>29</sup> *David Macbeth Moir. Sketches of the Poetical Literature of the Past Half Century.* – Edinburgh: William Blackwood, 1851. – P. 17; *William Rushton. The Classical and Romantic Schools of English Literature: As Represented by Spenser, Dryden, Pope, Scott, and Wordsworth // The Afternoon Lectures on English Literature.* – London, 1863; *Thomas Budd Shaw. New History of English Literature / Rev. Truman J. Backus.* – New York: Sheldon, 1878; *Thomas Budd Shaw. Outlines of English Literature / Rev. William Smith.* – London: John Murray, 1864; *J. Dewey. A Comparative Estimate of Modern English Poets (1873)*, цит. у: *Samuel C. Chew. Byron in England: His Fame and After-Fame.* – London: John Murray, 1924. – P. 292; *Claude Collier Abbot, ed. The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon, rev. ed.* – London: Oxford UP, 1955. – P. 98.

<sup>30</sup> *William John Courthope. The Liberal Movement in English Literature.* – London: John Murray, 1885. – P. viii.

духом», бунтівним, волелюбним і завойовницьким (198). За 17 років до того Дж. Шейрп (Shairp) писав, що пов'язувати «поетичний геній» початку століття із «Французькою революцією чи причинами цієї революції» стало одним із «загальних місць у літературі»<sup>31</sup>. Вікторіанські критики використовували консерваторів, таких як Скотт і Кольрідж, і радикалів на кшталт Шеллі для висловлювання у коментарях до їхніх творів їхніх же ідеологій. Але до останнього десятиріччя XIX століття напрям майже завжди розглядався як по суті ліберальний, радикальний або революційний – якими б не були політичні переконання окремих поетів. Пізніші погляди на романтизм як неоднорідний і складний у політичному сенсі напрям чи як протофашизм знаменують величезний розрив з цією традицією його інтерпретації – так само дуже далекі від неї і сучасні погляди на романтичну поезію як ідеологічну в квазімарксистському сенсі, як таку, що, свідомо чи несвідомо, підтримує політичну стабільність. Шостий том праці Кортгопа «Історія англійської поезії» (1910) названо «Романтичний напрям англійської поезії: Вплив Французької революції». Саме на початку XX століття стається зміна у цій літературно-критичній традиції тлумачення, і вона збігається з присвоєнням літературному напрямку початку століття назви «романтизм»<sup>32</sup>.

Причини і наслідки цього перейменування були надто значні для того, щоб аналізувати їх у короткому розділі, однак можна зауважити кілька факторів. Для повного їх розуміння слід постійно мати на увазі дух академічного життя того часу, тому що у Великобританії і США школа або інтелектуальний напрям, що розглядаються, стали романтичними саме завдяки професорам. Вони, звичайно, знали про розділення класики/романтики – це питання у XIX столітті постійно обговорювалося, його було легко об'єднати з дихотомією французької школи чи англійського неокласицизму XVII століття проти нової, що з'явилася наприкінці XVIII століття. Вони з повагою ставилися до континентальної, особливо німецької науки, що досліджувала цей предмет, і багато з цих досліджень, хоча й не всі, можна було використати, розглядаючи англійську «романтичну школу».

Ймовірно, їхні знання сучасних тенденцій літературного світу, як і багатьох професорів англійської літератури, були позначені провінційністю, але ті, про які вони знали, справляли на них великий вплив. Особливо значний вплив на їхні концепції мали погляди прерафаелітів на поетів-романтиків. Їх підсумком стала стаття Теодора Воттса-Дантона «Відродження чуда». Вона була

<sup>31</sup> J. C. Shairp. *Studies in Poetry and Philosophy*. – Edinburgh: David Douglas, 1886. – Р. 1. Стаття, яка тут цитується, вперше була опублікована 1868 року.

<sup>32</sup> У *Wellek*. *Concepts of Criticism*. – Р. 150; автор пише, що термін «романтизм» був наприкінці XIX століття «цілком звичним у працях таких авторів, як В. Геллс та Генрі Бірс»; див. також Whalley, 157, 160.

опублікована тільки 1904 року, проте ідеї, які в ній викладаються, були характерними для інших праць Воттса-Дантона з 1880-х років. Воттс-Дантон робить дивовижну заяву: «Романтичне відродження» було не наслідком, а причиною Французької революції. Цей приголомшливий результат досягається через зміну у свідомості шляхом пробудження уяви. Але він на цьому не затримується. Він прагне відділити романтичний напрям від політичних подій, докладно розмірковуючи про майстерність поетів і відчуття чуда, здивування як головну силу, яка ними керувала; під «чудом» і «здивуванням», говорячи коротко, він розуміє Середньовіччя і все з ним пов'язане. До деполітизації й естетизації цієї романтичної поезії також потужно долучився Пейтер – це видно хоча б з його знаменитого визначення романтизму як «додавання дивного до прекрасного» (246).

Ще одне міркування: простий, але важливий факт – тогочасні професори, за вимогами своєї наукової дисципліни, передусім поважали позитивні факти, деталі й оцінки. Їм було важко робити якісь узагальнення щодо цих дуже різних поетів, а політична складність у цілому видавалася особливо заплутаним питанням.

Спільна дія цих факторів проявилася у книжках таких авторів, як Ч. Г. Герфорд з Манчестерського університету, С. Воган з університету міста Ньюкасл-он-Тайн, Генрі Бірса і його учня Вільяма Лайона Фелпса (обидва професори Єльського університету) та Льюїса Гейтса з Гарварда<sup>33</sup>. Дві книжки Бірса, які й сьогодні зберігають свою цінність через енциклопедичну повноту, мають назви «Історія англійського романтизму», однак присвячені вони виключно «відродженню Середньовіччя»; те саме стосується і переважної частини книжки Фелпса, який розглядає тільки авторів XVIII століття (у своїй книжці Фелпс, як дає зрозуміти Бірс, спирається на його лекції).

Герфорд пояснює, що «майже все важливе» у літературі часу Вордсворта «перебуває у певному зв'язку», і не з Французькою революцією, як сказали б раніше, а з «далекосяжним і багатограним відродженням сили уяви, широко відомим під назвою «романтизм», а «романтизм, отже, виступає організаційним принципом цієї книги». Політика романтизму коливалася «від революції до реакції», але понад усе вона була втечею від дійсності. Для Герфорда романтизм являв собою «надзвичайне вдосконалення художньої сприйнятливості» до природи, дитинства, сім'я-

<sup>33</sup> C. H. Herford. *The Age of Wordsworth*. – London: George Bell, 1897; C. E. Vaughan. *The Romantic Revolt*. – Edinburgh: William Blackwood, 1900; Henry A. Beers. *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*. – New York: Henry Holt, 1898; Henry A. Beers. *A History of English Romanticism in the Nineteenth Century*. – New York: Henry Holt, 1901; William Lyon Phelps. *The Beginnings of the English Romantic Movement*. – Boston: Ginn, 1893; Lewis E. Gates. *Studies and Appreciations*. – New York: Macmillan, 1900.

ського життя, Середніх віків, Давньої Греції, міфу, чуда і романтики – усього «дивного; шляхи втечі від буденності» (vii, xx, xiv).

Для Вогана, який розглядає англійську літературу і літературу континентальну, бунт, про який він говорить у назві своєї праці, не має нічого спільного з політикою, це бунт проти обмежувального духу Просвітництва, боротьба за торжество пристрасті, природи і таємничого. Тієї ж думки дотримується і Гейтс, стверджуючи, що «романтичний напрям» утворює «вищість духу» і що «під цю формулу можна підвести все те, що є найбільш характерним» у всіх письменників епохи (18). У таких працях зв'язок між літературною і політичною революцією, встановлений протягом століття, було цілковито зруйновано.

Але найвищою точкою академічної інтерпретативної традиції XIX століття стали дві інші книжки, опубліковані приблизно в той самий час: «Французька революція і англійська література» (1897) Едварда Даудена і, у Сполучених Штатах, «Французька література і англійські поети» (1899) Альберта Елмера Генкока. Обидва автори обґрунтовували впливом Французької революції єдність англійської поезії початку XIX століття, однак наголошували, що поети реагували на неї абсолютно по-різному. Вони використовували Французьку революцію, щоб пояснити і консерватизм Кольріджа, і радикалізм Шеллі.

Із Французькою революцією як мотивуючим фактором романтизму Дауден і Генкок запізналися. Така тенденція вже була дуже поширеною, а відносно деполітизований романтизм протягом деякого часу процвітав, так що Дауден, Генкок і традиція, до якої вони належали, часто забувалися. Коли Абрамс у своїй відомій цитованій вище статті 1963 року простежував зв'язок між «політичними, інтелектуальними й емоційними умовами періоду революційного перевороту» і «змістом, темами, цінностями і навіть мовою численних романтичних віршів», він наголошував на тих, хто до нього висував такі аргументи (особливо це стосується Гезлітта) у період романтизму, але він не говорить, що ця аргументація була загальним місцем вікторіанської критики. Звичайно, він знав це, але, поза сумнівом, вважав, що це не справить враження на сучасних критиків, яких він бажав виправити, котрі «завичай ігнорували» зв'язки романтичного напрямку англійської літератури «з революційною атмосферою того часу» (46).

Дауден і Генкок постулювали існування певного романтичного напрямку, але його визначення видавалося їм безнадійною справою. Генкок пише: «Немає спільних принципів, які охоплюють усіх [поетів], крім принципів індивідуалізму і бунтарства»; «бунт», про який ідеться, – не політичний, він спрямований проти «літературних стандартів» XVIII століття»<sup>34</sup>. Таке небажання точно

<sup>34</sup> *Albert Elmer Hancock. The French Revolution and the English Poets.* – New York: Henry Holt, 1899. – P. 46–47.

визначати єдність романтизму – класифікаційної категорії, типової для професорів того часу, було природним результатом обережності у поєднанні з обізнаністю. Знаменита стаття А. Давлжоя 1924 року «Про межі романтизму» належить до традиції, яка наголошує на крайній складності цього питання і походить від самого початку вживання терміна «романтизм» як узагальнюючої класифікації в Англії і Сполучених Штатах.

Отже, романтизм як напрям був предметом деконструкції від того самого моменту, коли його було сконструйовано. Його політичний пафос нейтралізували у той-таки момент прерафаелітська критика, континентальні інтерпретатори, вплив позитивізму і також, поза сумнівом, ідеологія англійських професорів. «Ідеологія романтизму» сформувалася саме у цей час, а не у період романтизму. Ця фраза, звичайно, стосується авторитетної праці Джерома Макганна, його аналізу доктрини, за якою і зміст, і поетичний стиль є «ідеальними», «поезія працює на рівні доконечних Ідей», «людина може втекти від такого світу [історичної реальності] за допомогою уяви і поезії»<sup>35</sup>.

Макгання розглядає цю доктрину як «ідеологічну» у марксистському сенсі «хибної свідомості» і приписує цю ідеологію і романтичним поетам, і їх критикам, особливо представникам «нової критики». Але хоча такі ідеї стосовно поезії висловлюються поетами-романтиками поряд з багатьма іншими, які їм суперечать, протягом усього XIX століття поезія, як правило, читалася і сприймалася у міцному зв'язку з історичною реальністю – і відійшла від неї тільки наприкінці XIX століття.

У своїй «Теорії авангарду» Петер Бюргер відзначає, що політичний вплив вірша залежить не тільки від його змісту, але також і від «способу функціонування мистецтва в суспільстві». Він визначається «інститутом мистецтва», який включає в себе соціально-економічні процеси, що керують виробництвом і дистрибуцією мистецтва, а також встановлені процедури його сприймання. «Інститут мистецтва» змінюється з часом, «інститути мистецтва» також різні у різних соціальних групах. На думку Бюргера, у буржуазному суспільстві XIX століття мистецтво виконувало функцію нейтралізування соціальної критики. Усі цінності, такі як «людяність, радість, правда, солідарність», які не можуть бути «задоволені в повсякденному житті через те, що на всі сфери поширюється принцип конкуренції, можуть знайти собі дім у мистецтві». Тут, однак, вони виявляються обмеженими «сферою ідеального». «Реалізуючи образ кращого порядку у вимислі, який є тільки видимістю (*Schein*), [мистецтво] звільняє існуюче суспільство від тиску тих сил, які сприяють реальним перетворенням»<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> *Jerome McGann. The Romantic Ideology: A Critical Investigation.* – Chicago: U of Chicago P, 1983. – P. 101, 131.

<sup>36</sup> *Peter Bürger. Theory of the Avant-Garde / Trans. Michael Shaw and Jochen Schulte-Sasse.* – Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. – P. 49–50.



Проте до кінця XIX століття критика поетів-романтиків свідчить про дещо відмінний інститут мистецтва. Вікторіанські критики використовували поетів для підтримки своїх власних політичних та ідеологічних переконань. Їхнє розуміння Вордсворта, Байрона, Шеллі і так далі втілюють політичні суперечності вікторіанського світу. Крім того, вікторіанські критики вважали, що романтична поезія схожим чином була залучена до політики свого часу. Тільки ближче до кінця XIX століття критика цієї поезії справді почала відображати те, що Бюргер називає «естетичною ідеологією», – в той самий момент, коли цю поезію класифікували як романтичну.

Цей розвиток цілком сумісний з «духовною історією», а спільна робота ідеології естетів і «духовної історії» забезпечила романтичній поезії новий контекст у минулому і нове походження. Романтичні вірші більше не пов'язувалися з Французькою революцією, натомість вони отримали зв'язок з інтелектуальними і культурними тенденціями XVIII століття – цікавістю до примітивного, до геніальності, до психології уяви, «відродженням Середньовіччя», порівняльною міфологією, сентименталізмом, асоціативізмом. Джером Макганн, Девід Сімпсон, Алан Лю та інші зараз виступають проти цієї інтерпретації романтичної поезії за допомогою нового історичного контекстуалізму.

Оскільки цей розділ представляє нарративну історію літератури, то необхідно саме у такій книжці критично розглянути цю конструкцію. Якщо вона розповідає правдиву історію, вона не підтверджує аргументації цієї книжки, бо тут доводиться, що правдиву історію неможливо розповісти. Перед потужною причиною такого скептицизму багато істориків та істориків літератури відступають до перспективізму як своєї останньої фортеці. Вони кажуть, що різні зображення одного й того самого минулого можуть бути точними, якщо ці зображення робляться з різних точок зору. Або, по-іншому, можна сказати, що кожен історик має власний маршрут у цьому полі; порушені питання визначають, на які події буде звертатися увага, однак саме поле залишається незмінним. Або ж минуле являє собою певну структуру подій. Але кожний історик робить її зріз під іншим кутом. Хоч історики і розповідають різні оповіді про те саме минуле, ці оповіді є сумісними. Коли виникають розбіжності, подальше обговорення або дослідження здатні їх розв'язати. Однак я ставлю під сумнів надійність будь-якої історії літератури, навіть тієї, яка вважається перспективістською.

Щойно побудований нарратив розповідає про три періоди – початкове групування поетів, тлумачення їх вікторіанською критикою і критикою кінця XIX століття, коли англійська романтична поезія остаточно стала узагальнюючою класифікацією. У цих трьох періодах виявляється певна неоднорідність, але в цілому

нарратив конструює періоди набагато більше, ніж деконструює їх. Отже, цей нарратив є невдалим з позицій постмодерністської чи постструктуралістської історіографії. Але водночас періоди необхідні для досягнення риторичних і нарративних цілей. Вони розмежовують аморфність на фази, забезпечують чіткі опозиції і повороти сюжету.

Представляючи поняття духу епохи, нарратив не заперечує критиків-романтиків, які його розробили. Вони твердили, що епоха має свій дух, що він єдиний і що його характер визначила Французька революція. М. Г. Абрамс рішуче висловлюється на користь цих ідей у своїй знаменитій статті на цю тему. Насправді ж англійська культура на початку XIX століття була не більш єдиною, ніж у будь-який інший час. Тоді постає питання: чому тодішні критики так категорично стверджували духовну єдність своєї епохи? Причини тут могли бути ідеологічні. Реальні суспільні суперечності і крайній індивідуалізм епохи можна було подолати на духовному рівні.

Цей момент стає ще виразнішим, якщо зіставити давніші критичні інтерпретації з тими, що робляться в нашу епоху. Ми живемо в нову, на думку багатьох критиків, постмодерністську еру, але її характер, мотиви і культурна цінність цілком змінюються при переході від одного її зображення до наступного<sup>37</sup>. Разом з тим, на відміну від коментаторів своєї епохи періоду романтизму, наша критика в цілому сходиться в тому, що постмодернізм є радикально гетерогенним і, крім того, що постмодерна людина є надзвичайним чином «настроєною» на відмінність чи гетерогенність. У попередньому реченні я спираюся на аналіз Алана Лю постструктуралістської культурної критики як фрагменталізму. Лю говорить, що ми живемо в епоху, коли вивчення історії і куль-

<sup>37</sup> John Barth. *The Literature of Exhaustion* // *Atlantic Monthly* 220 (Aug. 1967). – P. 29–34; Leslie Fiedler. *The New Mutants* // *Partisan Review* 32 (Fall 1965). – P. 505–525; Leslie Fiedler. *Cross the Border-Close that Gap* // *American Literature Since 1900* / Ed. Marcus Cunliffe. – London: Barrie and Jenkins, 1975. – P. 344–366; Jürgen Habermas. *Modernity – An Incomplete Project* // *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* // Ed. Hal Foster. – Port Townsend: Bay Press, 1983; Ihab Hassan. *POSTmodernISM* // *New Literary History* 3 (Autumn 1971). – P. 5–30; Ihab Hassan. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. – New York: Oxford UP, 1971; Ihab Hassan. *The New Gnosticism: Speculations on an Aspect of the Postmodern Mind* // *Boundary 2* 1 (Spring 1973). – P. 547–569; Irving Howe. *Mass Society and Post-Modern Fiction* // *Partisan Review* 26 (Summer 1959). – P. 420–436; Frank Kermode. *Continuities*. – London: Routledge and Kegan Paul, 1968; Richard Kostelanetz. *On Contemporary Literature*. – New York: Avon, 1964; Harry Levin. *What Was Modernism?* // *Massachusetts Review* 1 (Aug. 1960). – P. 609–630, перераховано у *Reflections*. – New York: Oxford UP, 1966; Jean-François Lyotard. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* / Trans. Geoff Bennington, Brian Massumi. – Minneapolis: U of Minnesota P, 1984; Philip Rahv. *The Myth and the Powerhouse*. – New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1965; Susan Sontag. *Against Interpretation*. – New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1966; Stephen Spender. *The Struggle of the Modern*. – London: Hamish Hamilton, 1963.

тури віддані ідеям «партикуляризму, локалізму, регіоналізму, відносного автономізму, неспівмірності, випадковості (чи ймовірності), епізодичності... і «мікро-», «гетеро-» та «полі-»ізму»<sup>38</sup>, а зображення реальностей, які творяться на такому ґрунті, можуть набувати лише таких характерно постмодерних форм, як матриця, масив або список – тобто форм, які представляють набір окремих деталей, не впорядковуючи їх.

Річ не просто в тому, що множинність і різноманітність конкретики заважає інтелектуальному осягненню цілого, – вона також і в тому, що історик літератури свідомо опирається цілісному осягненню конкретних моментів. Крім того, з точки зору постмодерністської культурної критики, кожна конкретна деталь сама сповнена невизначеності, бо кожна така деталь має бути витлумачена, а отже, її можна розглядати у різних перспективах, і вона матиме нескінченну кількість різних значень. Таким чином, гетерогенність постмодерного періоду відображає положення, які його інтерпретатори застосовують також і до будь-якого іншого періоду.

Епоху неможливо осягнути через узагальнення: і тому, що вона (так принаймні твердять) не є цілісною, і тому, що ті, хто, можливо, буде її узагальнювати, роблять відсутність цілісності своїм методом. Однак через те, що ми не маємо жодного способу дізнатися, чи «справді» наша епоха менш цілісна за інші, ми мусимо поставити питання, чому маємо за краще на цьому наполягати. Якби ми вважали, що насправді наша епоха менш різноманітна і більш однорідна за попередні, у нас міг би з'явитися варіант відповіді. Локалізм, неспівмірність і таке інше, на чому наполягають академічні культурні коментатори, можливо, є певним різновидом ідеологічної завіси для всесвітньої раціоналізації, модернізації і посилення уніфікованості форм життя.

Якщо застосувати схему Гайдена Вайта, яка виводить кожную історичну нарративну форму з якогось із чотирьох тропів<sup>39</sup>, то виявиться, що у моїй оповіді про конструювання англійської романтичної поезії як класифікації провідним тропом буде іронія. На відміну від цього Веллек розгортає сюжет як поступове відкриття правди про англійську поезію початку XIX століття – її правдивих провідних рис і її правдивої сутнісної єдності. Моя оповідь показує калейдоскоп, точніше, «карусель» змін критичних тлумачень; він ніде не вказує на те, що якийсь один погляд правильніший за інший або що якийсь час приніс краще розуміння. Водночас вона не являє собою критичної комедії, яка вітає розмаїтість як плюралізм.

<sup>38</sup> Alan Liu. Local Transcendence: Cultural Criticism, Postmodernism, and the Romanticism of Detail // Representations 32 (Fall 1990). – P. 78.

<sup>39</sup> Hayden White. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. – Baltimore: Johns Hopkins UP, pbk., 1975. – P. 31–42.

Крім того, намагаючись пояснити, чому ми відносимо цих поетів до однієї групи і називаємо їх романтиками, оповідь також підриває довіру до цієї класифікації, показуючи її зумовленість випадковими обставинами. Я міг би поміркувати над тим, які прагнення могли б задовольнятися таким скептицизмом. Але незважаючи на те, що ми живемо в епоху сповідей, такі згоди краще залишити іншим. Я тільки зауважу, що наша боротьба – це переважно боротьба з самими собою і що людина, ймовірно, не буде дивитися на інтелектуальну історію іронічно, якщо не прагне якогось позитивнішого погляду.

Тоді як ми маємо вирішувати це історичне питання? Чи слід пояснювати важливі риси поезії Вордсворта, Шеллі, Байрона та інших поетів їхньою реакцією на Французьку революцію? А якщо так, то чи були ці реакції у своїй суті схожими, такими, що справді забезпечують підставу для віднесення цих поетів до однієї групи і їх розгляду в єдності? На обидва останні запитання кілька сучасників поетів, наприклад Френсіс Джеффри, Вільям Гезлітт та Джон Вілсон, відповідають ствердно. Така сама відповідь і кількох критиків-вікторіанців. Їхні позиції у наш час відроджує М. Г. Абрамс, і вони нині широко приймаються як вихідний пункт.

Чи маємо ми натомість прийняти точку зору Даудена і Генкока кінця XIX століття? На їхню думку, на всіх цих поетів справила великий вплив Французька революція, але для кожного конкретного поета цей вплив був дуже різним. Тоді, якщо ми говоримо про них як про групу, Французька революція не може служити підставою для такого синтезу. Джером Макганн, Алан Лю та багато інших учених сьогодні дотримуються такої думки. Вони розглядають вірші як реакцію на політичну або суспільну реальність, але наголошують на ступені, до якого ця реакція є конкретизованою і диференційованою.

Чи маємо ми вважати, разом з Воттс-Дантоном, Бірсом, Герфордом, Воганом і більшістю авторитетів у цій сфері з 1890-х по 1950-ті роки, що різноманітна література, яку зараз ми називаємо романтичною поезією, не має пояснюватися через Французьку революцію, а причини її слід шукати в інтелектуальних і культурних тенденціях, які вийшли на перший план у XVIII столітті? На мою думку, на такі питання відповісти неможливо. Якщо точніше, то їх не можна остаточно розв'язати об'єктивними методами історіографії, а позиції дослідників відбиватимуть загальні ідеологічні переконання. Якщо розглянути можливі альтернативні наративи і причини того, чому в різні часи віддавалася перевага тому чи іншому з них, жоден з наративів не буде просто або в цілому достовірним.

І незважаючи на це, після того, як наративи було побудовано, більшість істориків літератури їм повірили. Їхнє відчуття достовірності, на мій погляд, спирається на те, що можна назвати в

широкому сенсі естетикою. Вони об'єднують численні події за допомогою певної моделі, і відчуття тотальності й цілісності трансформується у відчуття істинності.

З огляду на сказане у цьому розділі і те, що буде сказано далі, видається, що літературні класифікації є не надто достовірними. Вони не репрезентують минулої дійсності, і тільки наївний міг би повірити, що вони це роблять. Бо ж як можна довіряти групуванню книжок і авторів, яке ґрунтується тільки на інерції традиції, тільки на слові «авторитетних» авторів, що змагаються між собою за увагу аудиторії, на непевних уявленнях істориків літератури, на їхній потребі конструювати формальні симетрії і на позалітературних фактах? Або як може бути для нас авторитетною класифікація, побудована на випадковостях, як це було показано на прикладі англійської романтичної поезії? Навіть Дільтей починає непокоїтися, коли намагається обґрунтувати і розмежувати логічні предмети. «Проблема в тому, якої форми набуває історія, коли... виникає необхідність щось стверджувати про предмети, що у певному сенсі являють собою людські взаємозв'язки... у яких межа не покладається єдиним людським життям, [як можна] знайти міцні кордопи у цій необмеженій взаємодії індивідуального існування. Провести тут межі – це все одно, що провести лінії по нестримній річці»<sup>40</sup>.

Звичайно ж, є різниця між літературними текстами, скажімо, 1790-го і 1990 року. Читаючи тексти вперше, можна віднести їх до відповідних періодів. Але об'єкти, які потрібно класифікувати, різноманітні; до виявлення їх подібностей і відмінностей нам слід підходити вибірково; проводячи лінії розмежування, ми маємо приймати якусь одну точку зору чи обмежену кількість точок зору. У процесі свого формування класифікації перестають адекватно репрезентувати минуле. Через таку неадекватність інші визначальні чинники класифікацій, які я описував вище, ті, що доповнюють до прагнення об'єктивної точності, отримують простір для бунту, а класифікація стає ідеологічною, естетичною, чисто традиційною та зумовленою кар'єрними інтересами чи примхою.

Всупереч силі традиції класифікації з часом можуть кардинально змінюватися. Завдяки сучасному жіночому рухові Мері Сідні, леді Мері Ворт, Амелія Ланьєр та Елізабет Кері тепер не тільки визнані письменниці, а ще й належать до визнаної класифікації – «письменниць жіночого відродження». Незважаючи на необхідність визнати і прийняти правомірність твердження про спільність деяких елементів творчості Кітса зі школою «Кокні», нас би шокувало віднесення до неї цього поета (віднесення його

до однієї групи, наприклад, з Лі Гантом і Джоном Гамільтоном Рейнольдсом). Бо ця класифікація виражає снобістські цінності соціального світу, якого вже немає. Ідеологія, яка її породила, суперечить нашій власній. Та навіть якби це було не так, то ця класифікація все одно не могла використовуватися. Надзвичайно схвальне сприйняття Кітса після прерафаелітів вимагає шанобливішої класифікації, ґрунтованої на інших рисах його поезії. Зі схожих причин більшість з нас не згадуватиме класового становища персонажів драми як риси, за якою ми розрізняємо жанри – наприклад, відрізняємо трагедію від комедії. Класифікації відображають час, у який вони створюються і змінюються зі зміною часу.

Тож чи не маємо ми просто погодитися з Кроче в тому, що літературні класифікації у кращому випадку є просто практичними умовностями, інструментами викладення матеріалу, корисними для певних видів роботи, наприклад для огляду певної сфери. Залежно від того, на яких рисах тексту ми робимо наголос, ми відносимо його до тієї чи тієї класифікації. «Кожен справжній твір мистецтва, – характерно зауважує Кроче, – водночас є і натуралістичним, і символічним, ідеалістичним, класичним і романтичним»<sup>41</sup>. Наші класифікації залежать від наших інтересів, питань, які ми ставимо стосовно текстів, від цілей, які ми переслідуюмо. Будь-яка класифікація обґрунтована, якщо вона базується на якійсь ризах текстів.

Утім така деконструкція видається мені у наш теперішній історичний момент надто простою і передбачуваною для того, щоб бути прийнятною. Ми маємо поставити питання про критерії, які дали б нам змогу розрізнити, виносити судження про те, що ця класифікація більш виправдана, ніж та. Правила наукової дисципліни – що судження мають підкріплюватися доказами, що вони не мають суперечити одне одному, що до джерел слід підходити критично, що не можна не звертати уваги на факти, що стосуються справи, – забезпечують нам один набір критеріїв. Для декого ці критерії неприйнятні у сенсі «хибної свідомості». Поза сумнівом, вони передбачають онтологію й епістемологію, які не потребують довіри і не є універсальними. Проте я звертався до цієї проблеми у першому розділі і зараз міркуватиму в рамках ідеології (якщо це вона) дисципліни.

Традиція у літературній класифікації не обов'язково має бути просто сліпою інерцією. Її можна моделювати позитивно – як самокоригувальний діалог між поколіннями. Від самого початку існування класифікації її концепція і канон постійно перевіряються одне одним у процесі, який поступово їх змінює. Коли

<sup>40</sup> *Wilhelm Dilthey. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Gesammelte Schriften.* – Leipzig: Teubner, 1936. – 7:280.

<sup>41</sup> Цит. за: *Gian N. G. Orsini. Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic.* – Carbondale: Southern Illinois UP, 1961. – P. 51.

історик літератури групує тексти, він порівнює їх один з одним і з їх таксономічною концепцією. Його думка рухається по герменевтичному колу. Негативний аспект такого мислення полягає в тому, що ми не знаємо, які тексти відносять до групи, наприклад, романтичних, доки не маємо поняття романтизму. Водночас ми маємо виводити поняття з романтичних текстів. Але насправді ми входимо в герменевтичне коло у певній точці, тобто ми завжди маємо певні перед-поняття. Роль культурної традиції у таксономії полягає в тому, щоб надавати такі початкові точки; таку роль також відіграють зовнішні факти, вони до того ж зв'язують таксономію з історичною реальністю.

Роль мислення у герменевтичному колі полягає в тому, що воно виправляє початкові уявлення. Історик літератури читає тексти у світлі таксономічного початкового уявлення, а це породжує ланцюг очікувань, пов'язаних з текстами. Якщо якийсь текст не повною мірою відповідає цим очікуванням, історик може дійти висновку, що він або не належить цій конкретній класифікації, або ж що концепцію категорії слід переглянути. У другому випадку він перечитує текст у світлі свого переглянутого уявлення. Якщо невідповідність і далі існуватиме, то концепцію слід переглядати знову.

Процес пристосування концепції до тексту не є повністю відкритим і неупередженим, оскільки початкові уявлення до певної міри визначають те, що прочитується в тексті, і внаслідок цього схильні підтверджуватися. Але це тільки тенденція, і намагаючись застосувати поняття до певного тексту, класифікатор, як правило, зіштовхується з труднощами. Праця і занепокоєння, які ці труднощі породжують, зростатимуть, оскільки класифікація вимагає, щоб тому самому поняттю відповідало багато текстів. Процес, який я щойно описав, має повторюватися знову і знову, текст за текстом і зрештою має приводити до класифікаційного поняття, яке, теоретично, добре підходить до всіх текстів, що входять у створену групу. Звичайно, на практиці цього ніколи не відбувається.

Якщо розглядати історію літератури як інституцію, колективний процес, який переходить від покоління до покоління, то процес класифікування можна у часі вважати діалектичним і відкритим до змін. У наперед заданій множині текстів таксономічне поняття, виведене з одного тексту, застосовується до іншого, модифікується так, щоб відповідати другому текстові, а потім переглядається знову – щоб підходити до обох текстів. Процес повторюється з третім, четвертим і п'ятим текстами – і так далі до нескінченності. Може статися, що зі зміною поняття воно більше не відповідатиме одному чи більше текстам, які раніше під нього підводили. У такому разі їх виключають з таксономічної множини.

Буває також, що після перегляду поняття воно починає відповідати текстам, яким не відповідав його початковий варіант. Таким чином, поняття змінюється, тому що змінюється множина текстів, а множина текстів змінюється, бо змінюється поняття, і з часом і тексти, і поняття зазнають значних модифікацій. Хоча цей процес ніколи не може повністю вийти за свої початкові межі, він має самокоригувальний характер і, якби не діяли жодні інші чинники, прямував би до стабільних категорій і консенсусу.

Крім того, коли та сама множина текстів класифікується наново наступними істориками літератури, вони можуть дійти однакових висновків, незважаючи на те, що розглядають матеріал з різних точок зору. Цей факт не обов'язково демонструє потужність традиції, але може вказувати на те, що існуючі групи мають переконливі підстави у самих текстах. Класифікація, що витримала численні перегляди, може бути визнана до певної міри авторитетною. Як каже Гадамер, традиція зберігається не просто дією культурної інерції; «збереження – це також дія розуму, хоча, певно, така, характерною рисою якої є непомітність»<sup>42</sup>.

Але найсильніший аргумент щодо правильності класифікації слід шукати у її історичному впливі. Іншими словами, коли класифікація відіграє активну роль у формуванні творів, вона спирається на реальність минулого. З міркувань стислості я розвиваю цей аргумент тільки стосовно класифікування авторів по групах. Однак дуже схожий аргумент можна висунути для обґрунтування класифікацій жанрів, традицій і періодів. Жанрова класифікація є обґрунтованою, якщо відповідне поняття жанру було прийняте письменником і його читачами-сучасниками, бо в такому випадку очікування, пов'язані з цим поняттям, ефективні у формуванні і твору, і реакції на нього. Виправданим є відносити Поупа до традиції Драйдена чи Аллена Гінзберга до традиції Вітмена, оскільки самі письменники саме так себе розуміли і це розуміння впливало на їхній стиль. Поняття про періоди та їх межі слушні, якщо люди, які жили в той час, визначали його як період і якщо це поняття періоду має реальний вплив на визначення особливостей текстів.

У новочасному світі, і навіть до певної міри у раніші періоди, письменники самі розробляють класифікації. Вони говорять про визначальні впливи і спорідненість, дуже часто представляють себе визначачам як членів певної групи: «Плеяда», «Бенові сини», «Парнас», прерафаеліти, естети, футуристи, імажисти, об'єктивісти. «Група 47». Письменники мають багато психологічних і кар'єрних причин так діяти, і в модерному світі такі акти самокласифікації також свідчать про значну роль і авторитетність, які має у

<sup>42</sup> Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode.* – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1986. – S. 286.

нашому суспільстві історія літератури. Коли автор себе класифікує, він вписує себе в історію літератури. Таким чином він імпліцитно домагається закріплення в історії і намагається визначити терміни, у яких історія літератури говоритиме про нього.

Поряд з усіма іншими мотивами формування груп, самі письменники можуть відчувати спорідненість між собою. Вони відчують належність до однієї групи. У такому разі класифікація є просто узагальненням їхнього відчуття. Те, що автор ототожнює себе з певною групою, звичайно, не означає, що така ідентифікація тотальна чи що вона поширюється на все його життя. Він має матеріальні умови, проблеми, попередників, впливи, інтереси, ідеали, цілі, цінності і таке інше, що пов'язують його з цією групою, але кожен член групи має свої особливості, і ця спільність, можливо, існує лише протягом певного відрізка часу. Незважаючи на це, до якогось моменту умови і цілі групи є також і його власними; говорючи про групу, ми говоримо, з необхідними уточненнями, також і про нього. Якщо ми починаємо від окремої особи, то можемо перейти до групи через відчуття групи і належність до неї.

Також може існувати певна рецепція і вплив групи як такої. Це особливо ймовірно, коли група представляє себе у спільних публікаціях, наприклад антологіях. Однак найчастіше це стається як наслідок програмних заяв групи і її критичної концептуалізації. Такі документи говорять про групу як певну єдність і приписують їй певну історію, світогляд, цілі і так далі. Таким чином, ці документи спонукають читачів сприймати групу і реагувати на групу (чи на уявлення про групу), а не на певний набір різних письменників. Багато американських поетів, що захоплювалися імажизмом і писали в цьому ключі, менше створювали свої вірші за певними конкретними моделями, а більше приймали імажистську програму, яку доносили до них антології, маніфести і прихильна критика.

У цьому і подібних випадках використання класифікації (імажизм) в історії літератури зумовлюється подібностями в текстах, а сприйняття цих подібностей істориком літератури активізується за допомогою знання зовнішніх фактів; тобто історик знає, що поети-імажисти вважали себе однією групою, як одну групу їх сприймали і їхні сучасники. Подібності у текстах зумовлюють уніфікуючий вплив групи на створення текстів, а цей вплив є результатом поняття про групу. Таким чином, процес створення класифікації впливає на твори групи, і цей вплив створює підстави для класифікації.

Таке сприйняття групи і її вплив може мати місце не тільки стосовно сучасників. Можна згадати критичні статті Т. С. Еліота про поетів-метафізиків XVII століття чи працю «Течія символізму в літературі» Артура Саймонса. Те, що письменників у якийсь

час класифікують як групу, звісно, не означає, що ми завжди продовжуємо користуватися цією класифікацією. Так, ми більше не говоримо про поетів-метафізиків, тому що характеристика стилю й умонастроїв цієї гіпотетичної групи відповідає, як тепер видається, тільки Донну. (Еліоту потрібно було знайти поетичну школу, тому що він прагнув зробити її представників типовими для інтелектуальної свідомості XVII століття, яку він хотів протиставити модерній свідомості.) Однак класифікація поетів-метафізиків Еліота мала вплив на сучасну поезію. Отже, хоча ми й не говоримо про «метафізичну школу» XVII століття, ми все ж можемо виокремлювати групу поетів «метафізичного відродження» у XX столітті. Те, що критичні статті Еліота спонукали поетів наслідувати певні риси Донна, викликало появу подібностей у їхніх текстах.

Я не можу погодитися з Кроче в тому, що літературні класифікації завжди є просто практичними зручностями чи умовностями, чи в тому, що ми можемо групувати тексти й авторів як нам завгодно – це однаково виправдано чи невиправдано. Зрозуміло, що класифікації обов'язково відображають наші сучасні інтереси і внаслідок цього мають з часом змінюватися. Водночас класифікація, що будується тільки з позицій сьогодення, яка відображає тільки точки зору читачів сьогодення, була б внутрішньо суперечливою в історії літератури, яка намагається описувати минуле. Між точками зору минулого і теперішнього фактором-посередником, звичайно, є традиція. Наші сьогоденні погляди визначаються потребами й інтересами не тільки сьогодення, а й минулого. Терміном «традиція» ми позначаємо процеси, які переносять минуле у наше сьогоденнє життя, формуючи його.

І на завершення: у процесі класифікування груп, шкіл, напрямів тощо ми можемо групувати певних авторів разом, тому що самі вони і їхні сучасники вважали, що вони належать до однієї групи. Така класифікація має своєю підставою принцип учасницької належності. Вона є ще більш обґрунтованою, якщо ці автори справили певний вплив на історію літератури як єдина група, про що свідчить дослідження впливу або рецепції. Можна говорити, що група як така існувала насправді, була причиною чогось. Тим часом читання їхніх творів може виявити подібність стилю, тематики і світогляду, і ця спорідненість між членами групи може бути значнішою, ніж їхня близькість до тих, хто не входив у групу, а відмінності – меншими. Це, звичайно, буде обов'язково суб'єктивним судженням. Крім того, воно обов'язково має бути упередженим, оскільки ми виходимо з того, що група існувала.

Водночас таке судження може підтверджуватися наступними поколіннями істориків літератури, які розглядають проблему з дуже відмінних контекстів. Коли та чи та класифікація відповідає цим критеріям – вважати групою тих, хто сам себе вважав гру-

пою, хто як група мав вплив на історію і створив те, що видається нам справжнім цілісним корпусом творів, – тоді це повною мірою дієва літературна класифікація. За допомогою цих критеріїв ми можемо визначити ступінь обґрунтованості різних реальних класифікацій. Отже, можливі неправильні чи погані класифікації, а всі класифікації не є однаково правильними або довільними. За цими критеріями англійська романтична поезія не видається мені добре обґрунтованою; поезія імажистів здається відносно прийнятною.

Звичайно, правильність класифікації в кінцевому підсумку полягає у подібностях між текстами, які вона згрупує. Незважаючи на всі можливі аргументи на користь традиції, вона може тільки авторитетно пропонувати класифікацію; вона не може служити доказом її правильності. Те саме стосується і зовнішніх фактів. Наприклад, якісь автори можуть думати, що тексти, які вони створюють, є схожими, але історик літератури може вважати їхні уявлення помилковими. Оскільки питання зрештою зводиться до думок і уявлень, будь-яку класифікацію можна деконструювати. Бо ж очевидно, що тексти відрізняються один від одного, якими б схожими вони не були. Чи буде класифікація прийнята і нею користуватимуться, чи вона буде деконструйована, залежить від загальних засновків, з яких виходить історик літератури, інституційних інтересів, політики і таке інше. Але навіть якщо ці фактори в кінцевому підсумку є вирішальними, то сам цей підсумок відділяє від нас певна відстань. Як би ми не міркували про літературну класифікацію – чи то метакритично, чи на рівні практики, – критерії, про які йшлося вище, як правило, роблять можливим виконання ними їхньої важливої ролі. Серед них, зокрема, і квазіоб'єктивні підстави на користь чи проти прийнятності певної класифікації.

## Розділ 6

# ПОЯСНЕННЯ ЗМІН У ЛІТЕРАТУРІ: ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТУАЛІЗМ

Досі ми розглядали те, що можна було б назвати організацією історії літератури – відбір, встановлення зв'язків, структурування, інтерпретування і викладення інформації. Спершу необхідно згрупувати твори або авторів. Неможливо впорядкувати це поле дослідження або ж зрозуміти, що воно в собі несе, поки безліч дискретних одиниць не буде зведено процесом класифікації до кількох. Після групування творів певної сфери історик літератури має обрати головну форму представлення результатів. Як уже йшлося вище, історії літератури мають дві головні форми – енциклопедичну й оповідну (нарративну). Я також звертав увагу на концептуальну історію літератури як різновид нарративної. У такій історії літератури історичне поле об'єднується у ціле на підставі певної концепції чи системи понять, прояви яких спостерігаються, як стверджується, у літературних творах. У багатьох таких історіях літератури простежується доля концепції, зміна її характеру чи її сприйняття з плином часу.

Тепер ми переходимо від проблем організації історії літератури до проблем, які вона розглядає. Всяке тлумачення пояснює, чому і як тексти набувають своїх характеристик і чому вони відрізняються від раніше створених текстів у якийсь певний спосіб. З позицій здорового глузду могло б видатися, що гарний літературний стиль живе вічно. Та історія суперечить здоровому глузду, і стилі змінюються – тож спробуємо пояснити цей факт.

Організація історії літератури і її пояснення, звичайно ж, тісно між собою пов'язані. Наприклад, нарратив стверджує, що роман став менш популярним внаслідок винаходу кіно. Сталося А, яке потягло за собою В, а воно привело



до С. Дехто з теоретиків упевнений, що наратив може бути адекватним поясненням подій, про які він розповідає. В енциклопедичних історіях літератури пояснення є завжди неповними, розсіяними і припасовуються до певного конкретного випадку. В минулому енциклопедична форма була «притулком для ледарів». Але в сучасних історіях літератури ця форма може використовуватися позитивно, зі своїми перевагами у науковому сенсі – тому що історик усвідомлює неможливість абсолютного пояснення.

У теперішній час, фактично, всі пояснення в історії літератури контекстуальні. Інакше кажучи, історик поміщає тексти чи атрибути текстів, які він пояснює, у множину інших текстів чи обставин, що, як стверджується, є його причинами чи допомагають їх пояснити. Контекст може використовуватися для пояснення не тільки елементів тексту, але також і для його оцінювання. Вже в античні часи цінність афінської літератури V століття пояснювалася через вільні демократичні інституції цього міста-держави. Відмінності у поясненнях почасти зумовлюються тим, які саме частини контексту виносяться на перший план – література як інституція, інші дискурси, суспільні структури, економічний устрій, політична історія. Також вони залежать від виду відношення – органічний зв'язок, протистояння і таке інше – які, як вважається, існують між контекстом і текстом.

Терміни «контекст» і «текст» не є абсолютно чіткими. Для нас текст – це множина взаємопов'язаних значень, і неможливо точно визначити, які з них містяться у самому тексті, а які виводяться з контексту. У кожному акті інтерпретації межі між текстуальним і контекстуальним – конвенційні. Разом з тим ніхто не заперечуватиме, що тексти інтерпретуються в контекстах. Незважаючи на труднощі розмежування цих термінів, вони стосуються різних моментів процесу інтерпретації і пояснення літературних творів.

Для розгляду відібрано (у хронологічному) порядку такі приклади контекстуальної історії літератури: «Міркування про самотній геній Гомера» (1769) Роберта Вуда; працю Вільгельма Дільтей, присвячену Новалісу, з книжки «Переживання і поезія»; працю Сандри Гілберт і Сюзен Губар «Божевільна на горищі» (1979); «Шекспірівські переуступки» (1988) Стівена Грінблатта; «Вордсворт: зміст історії» Алана Лю (1989). Те, що вибрано праці, які здаються не пов'язаними між собою, звичайно ж, не випадково. Мета полягала в тому, щоб представити різні види контекстуальної історії літератури і разом з тим показати, що обмеження її апорії, притаманні методів, очевидні в усіх цих працях. Будь-який набір прикладів підтверджував би по суті однакові висновки.

Роберта Вуда називають одним з перших, хто систематично застосував і досі найпоширеніший та, на інтуїтивному рівні, найімовірніший різновид контекстуального пояснення, а саме – що

літературний твір безпосередньо відображає світ, у якому живе його автор. Дільтей більше за будь-якого іншого мислителя зробив для інтелектуального обґрунтування того виду історії літератури, який був найпоширенішим від другої половини XIX століття до кінця Другої світової війни, і конкретніше – для «духовної історії». Книжка «Переживання і поезія» являє собою його найважливішу пробу в цьому жанрі. Останні три книжки є прикладами американської історії літератури у її теперішній – кризовий – момент.

Феміністська історія літератури змінила наше уявлення про минуле більше за будь-який інший різновид історії літератури на моїй пам'яті, і я розглядаю працю Гілберт і Губар як один з найвідоміших прикладів. По суті, тут її вихідні положення ті самі, що й у Вуда: літературний текст є вираженням свідомості та почуттів автора, і ці свідомість і почуття формуються особистим досвідом. Гілберт і Губар стверджують, що досвід життя в патріархальному суспільстві суттєво визначає почуття жінок і що ці почуття поділяються всіма письменницями. Серед праць вчених молодшого покоління книжка Лю являє собою виключно ретельну і витончену спробу пов'язати розвиток літературних текстів із соціальними умовами та політичною історією. На думку автора, література не виражає і не відбиває ці фактори безпосередньо, однак робить це в ідеологічному заомленні. Так, як це могло бути зроблено у будь-якій іншій книжці, праця Грінблатта висвітлює особливості «нового історизму» епохи Відродження. Крім того, серед сучасних істориків літератури Грінблатт пропонує особливо правдоподібну, хоча й нечітку картину суспільних процесів, які породжують літературу – контекстуальні процеси, якими пояснюється текст.

Контекстуальне пояснення як метод має свої аксіоми<sup>1</sup>. Положення про те, що тексти формуються контекстом, є головним для цього методу, а його довести неможливо. В одному типовому прикладі Йохен Шульте-Сассе розглядає коливання Вайслінгена з «Гетца фон Берліхінгена» Гете між «старою феодальною незалежністю і придворним життям». Пояснення цих сумнівів його характером не в останню чергу прояснюють його семантичну

<sup>1</sup> Обговорення контекстуального пояснення в історіографії див. у: Hayden White. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. – Baltimore: Johns Hopkins UP, pbk., 1975. – P. 17–21; в інтелектуальній історії – див.: Dominick LaCapra. *Rethinking Intellectual History and Reading Texts // Modern European Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives / Ed. Dominick LaCapra and Steven L. Kaplan*. – Ithaca: Cornell UP, 1982. – P. 47–86, передруковано у: Dominick LaCapra. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. – Ithaca: Cornell UP, 1983. – P. 23–71; та загалом в інтелектуальному житті див.: Stephen Pepper. *World Hypotheses: A Study in Evidence*. – Berkeley: U of California P, 1942. – P. 232–279.

функцію. Він виступає символом історичної зміни, перехідною фігурою»<sup>2</sup>.

Якщо ми запитаємо, чому психологічний аналіз не може адекватно пояснити сумніви Вайслінгена, то не знайдемо жодної іншої відповіді, ніж та, що історичний контекстуалізм тяжіє до свого власного способу тлумачення. Він підштовхує дослідження до контексту і демонструє значущість контексту в конкретному випадку. Він не може продемонструвати безплідності альтернативних – неконтекстуальних міркувань для пояснення тих самих рис тексту. Крім того, оскільки контекстуальні пояснення можливі лише щодо конкретних текстів, жодна їх кількість не може виправдати висновку, що контекст *завжди* відіграє визначальну роль.

Ще одна аксіома полягає в тому, що контекст будь-якого тексту є нескінченно обширним, і його неможливо повністю ні описати, ні з'ясувати. Зв'язки між текстом і контекстом простягаються в усі сторони і ведуть, за метафоричним висловом Гайдена Вайта, до «різних сфер контексту» (18), вони завжди сягають так далеко, що повністю простежити їх неможливо. У принципі контекстуальні пояснення не можуть обмежуватися тільки однією або кількома сферами контексту, хоча це постійно відбувається на практиці. «Існує, – пише Стівен Пеппер, – багато однаково продуктивних способів аналізу події, ці способи залежать тільки від того, яким шляхом ви йдете від події до контексту. На кожній стадії аналізу... знову постає проблема вибору дальшого шляху, і кожний з таких шляхів буде більш чи менш продуктивним» (250). Очевидно, що ми вирішуємо, яким шляхом піти, керуючись якимись міркуваннями, але хоч би якими вони були, це не буде принцип контекстуального пояснення, бо він вимагав би від нас іти всіма шляхами відразу<sup>3</sup>.

Це було зрозумілим від самого початку історії літератури; про це влучно говорить Дільтей: «Тут, однак, слід наголосити на тому способі, в який ми справді розглядаємо історичні умови. Ми залишаємо більшу їх частину цілковито без пояснення і без подальших міркувань звертаємося тільки до певного їх обмеженого набору, який ми відбираємо, як до всієї їх повноти. Тоді, якщо ми претендуємо на представлення в нашому аналізі історичних умов, така претензія може бути виправдана тільки до певної

<sup>2</sup> Jochen Schulte-Sasse. Drama // Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Vol. 3. Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789 / Ed. Rolf Grimminger. – Munich: Carl Hanser, 1980. – S. 479.

<sup>3</sup> У Max Weber. "Objectivity" in Social Science and Social Policy // The Methodology of the Social Sciences / Trans. Edward A. Shils and Henry A. Finch. – New York: Free Press, 1949. – P. 78–84, автор розглядає деякі загальні міркування, які можуть спонукати нас виділяти якийсь певний аспект контексту за рахунок інших.

міри. Ми пояснюємо, виходячи тільки з найочевидніших обставин»<sup>4</sup>.

Фундаментальна проблема контекстуального пояснення полягає в необхідності одночасно досліджувати підстави як схожостей, так і відмінностей у літературних творах. Добрі історики літератури гостро усвідомлюють цю проблему, вони розробили різні цікаві прийоми для її подолання, однак, по суті, вона нерозв'язна. Для того щоб обґрунтувати певне розбиття творів на групи, у них мають існувати подібності, оскільки без класифікації й узагальнення їх множини неможливо досягнути. Велику кількість абсолютно різнорідних об'єктів зрозуміти не можна. З іншого боку, ми, очевидно, маємо зберігати відмінності між творами, хай навіть тільки через вимогу дотримуватися правди.

Якщо ми йдемо від контексту, то неможливо пояснити, як він визначатиме відмінності творів. Це міркування створює проблеми для класичних марксистських пояснень і також, як побачимо далі, для пояснень якісних відмінностей текстів<sup>5</sup>. Іншими словами, якщо контекст творів один і той самий, а вони, незважаючи на це, не схожі, їхні несхожості неможливо пояснити з контексту. Потрібно вводити якийсь інший принцип. В історії літератури таке відбувається завжди (як правило, цим іншим принципом є геніальність, характер або природна психологія письменника), але такий методологічний компроміс чи позбавлена строгості еkleктика принижує інтелектуальну гідність дисципліни. Пуристи також наполягають, що історія літератури має будувати пояснення виходячи тільки з однієї сфери контексту, наприклад із соціальних факторів чи «духовної історії», і не має виносити на перший план то одну сферу контексту, то іншу.

З іншого боку, якщо нашим вихідним пунктом є відмінності текстів, ми маємо, з огляду на вимогу концептуалізації, шукати розбіжності у їхніх контекстах, щоб пояснити ці внутрішні відмінності. Таким чином, ми конструємо для кожного тексту різні контексти. Звичайно, і тексти, і контексти насправді можуть бути одночасно і схожими, і несхожими, маючи подібності в одних відношеннях і не маючи їх в інших. Однак в історії літератури з часом мода кардинально змінюється, і сьогодні історики літера-

<sup>4</sup> Wilhelm Dilthey. Das Erlebnis und die Dichtung. – 12th ed. – Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1921. – S. 171.

<sup>5</sup> У H. R. Jauss. Toward an Aesthetic of Reception / Trans. Timothy Bahti. – Minneapolis: U of Minnesota P, 1982. – P. 12, автор так коментує цю дилему класичних марксистських тлумачень: «Через те що кількість визначальних чинників, які можна встановити в "інфраструктурі", залишається незрівнянно меншою за швидке продукування літературної "надбудови", численні конкретні твори і жанри необхідно завжди зводити до одних і тих самих факторів або концептуальних гіпотез, таких як феодалізм, виникнення буржуазного суспільства, скорочення соціальної ролі аристократії і рання, висока чи пізня стадії капіталістичного виробництва».

тури наголошують на багатоманітності контекстів – місце, клас, професія, звичай і так далі, – що відігравали ту чи ту роль у досліджуваній відрізку часу.

Яким би не був об'єкт історичної зацікавленості, в процесі аналізу його розкладають на різноманітні частини, взаємосуперечливі випадки. Ця операція часто проводиться і захищається із самовдоволенням і самозахопленням, начебто це якийсь виступ проти встановлених порядків. Слід мати на увазі, що те, що руйнується такою історіографією, – це не просто традиційні чи вірогідні образи минулого (образ, який малює Е. Тільярд у «Картині елізаветинського світу», часто наводиться як приклад), але можливість формування якоїсь картини минулого взагалі, його розуміння.

Тут я хотів би прокоментувати певні наслідки цих дилем. Історія літератури випускає зі свого фокусу тексти, якщо вона намагається виявляти багато відповідних контекстів. При створенні історії літератури це призводить до великих труднощів практичного характеру. З одного боку, література не має поглинутися і зникнути у репрезентаціях цілісного історичного процесу, частиною якою вона є<sup>6</sup>. З іншого боку, соціальний і історичний контекст не мають зводитися до самого лише вступу або окремих розділів чи частин книжки. Бо в такому разі контекст неминує стає фоном, тобто набором даних, слабко пов'язаних із самими текстами, а від читача вимагається виконати більшу частину роботи з такого пов'язування.

Насправді для історії літератури складно репрезентувати контекстуальну дійсність. Як може стаття чи книжка адекватно змалювати складну і багатогранну роль конкретного тексту в багатоманітному контексті, який, як вважається, його визначає? Крім того, будь-який контекст, до якого ми звертаємося з метою інтерпретації чи пояснення, сам вимагає інтерпретації<sup>7</sup>. Іншими словами, контекст необхідно ставити у ширший контекст, який сам має інтерпретуватися контекстуально, і так далі – процес цей можна зупинити тільки вольовим актом<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Rolf Grininger. Vorbemerkung // Hansers Sozialgeschichte 8–9; René Wellek and Austin Warren. Theory of Literature. – New York: Harcourt, Brace, 1942. – P. 264.

<sup>7</sup> Пор. Jane P. Tomkins. Graff Against Himself // Modern Language Notes 96 (Dec. 1981). – P. 1095: «Коли правда, що історичний опис... чи будь-яка множина визначених історичних фактів самі є результатом інтерпретації, то як ми можемо вимагати від історії... надання фону, на якому можуть рельєфно проявлятися обриси тексту?»

<sup>8</sup> Пор. Uwe Japp. Beziehungssinn: Ein Konzept der Literaturgeschichte. – Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1980. – S. 68: «Якщо будь-яке значення можна розуміти тільки за умови, що воно розуміється у своєму контекстуальному фреймі, то це вимагає, щоб своєю чергою розуміння здійснювалося у наступному фреймі вищого порядку. Цей ряд не буде нескінченним, тому що кожне тлумачення значення врешті-решт має досягти найширшого можливого контексту».

Отже, з практичних причин кожна книжка чи стаття описує тільки невелику частину контексту. Але в такому разі необхідно надавати переконливі аргументи стосовно того, чому було обрано саме цю частину контексту – дія ця часто оминається. Така процедура неминує має редукативний характер<sup>9</sup>. Коли ми зіставляємо обрану нами частину контексту з текстом, широкий спектр можливих пояснень скорочується до обсягу, який може обґрунтувати ця обрана частина контексту. Водночас ми намагаємося змусити цю частину контексту підтримувати якомога більше, що тягне за собою неприродну вигадливість і недостовірність. Та сама логіка, звичайно, неминує проявляється і при контекстуальній інтерпретації текстів. Історичний контекстуалізм схильний до придушення критичного розуму.

З особливою силою ці проблеми постають у визначенні якісних відмінностей текстів. Історичний контекстуалізм, звертання до політичних, економічних, соціальних, культурних і літературних обставин не може пояснити чи навіть описати більшу цінність «Отелло» порівняно зі «Доброчесною блудницею» Деккера чи книжки Кітса 1820 року порівняно зі збіркою Джона Гамільтона Рейнольдса 1821-го, що, м'яко кажучи, є серйозним недоліком. Історичний контекстуалізм здатний вказати на умови, які уможливили досягнення Шекспіра і Кітса та визначили форму і зміст їхніх творів, але він не може пояснити самого досягнення, цінності твору. Крім твердження, що ці тексти було створено у різних контекстах, він не спроможний виявити причини того, чому один твір кращий за інший. Водночас якість чи цінність твору зазвичай є причиною прагнення до його контекстуалізації. Наголошуючи на одних авторах або текстах більше, ніж на інших, історики літератури потрапляють у залежність від оцінних суджень, однак їхній метод не дає критеріїв для цих суджень.

Розгляд того, як створюються канони, був би відхиленням від нашої головної теми, однак тут я можу принаймні зауважити думку, що ці канони завжди мають насамперед ідеологічний характер. Якби ці канони справді становили всю історію або хоча б якийсь її головний сюжет, то історичний контекстуалізм справді міг би пояснити, чому Шекспірові і Кітсу історія літератури відводить більше місця, ніж Деккеру і Рейнольдсу. В такому разі історик показав би, що в ідеологічній боротьбі того року, коли твори Кітса увійшли в літературний канон, його вірші служили панівним ідеологічним інтересам або, наскільки це можливо, інтерпретувалися так, нібито їм служать. Цей аргумент ставить віз попереду коня. Автори, які стали канонічними, є прийнятними з точки зору ідеології, і ця їх прийнятність становить одну з при-

<sup>9</sup> Jean E. Howard. The New Historicism in Renaissance Studies // English Literary Renaissance 16 (Winter 1986). – P. 24, 31, 41.

чин того, що їх твори залишаються у каноні. «Навіть мертві, – каже Бенямін, – не перебувають у безпеці, коли ворог перемагає»<sup>10</sup>. Але вони схвалюються ідеологічно тому, що стають канонічними, і для входження в канон ідеологія не має вирішального значення. Вона може гальмувати канонізацію, як це було у випадку Езри Паунда, але сама вона не є її причиною.

Вірші Кітса і Рейнольдса не відрізняються щодо своєї ідеологічної прийнятності. Якщо Кітс входить у канон, а Рейнольдс забутий, то відмінність слід шукати у якості поезії Кітса, а не у її ідеологічній привабливості. Отже, саме якість є вирішальною для формування його репутації. Твердження, що наші хвилювання і нудьга у читанні визначаються переважно ідеологією, спростовується простим досвідом хвилювання і задоволення від текстів, які нам видаються ідеологічно згубними.

Найретельнішим з відомих мені досліджень формування канону є праця Петера Уве Гогендаля «Розбудова національної літератури: Німецький приклад, 1830–1870»<sup>11</sup>. Докладний аналіз впливу політичних переконань та ідеології на критичні судження і створення канону в цьому дослідженні підтверджує мій висновок. Наприклад, Гете був ідеологічно прийнятним для різних груп, але він вже входив до канону в першій значній історії німецької літератури Гервінуса (1835–1842). Гогендаль пояснює ідеологічні функції, які Гете виконує у Гервінуса. Він не пояснює і не має пояснювати, чому Гервінус вибрав Гете, а не якогось іншого автора для цієї важливої ролі.

Ми не можемо описати контекст і з огляду на це передбачити характеристики текстів, які він визначить<sup>12</sup>. Ми починаємо з тексту, а потім конструюємо контекст, щоб його пояснити. Який би контекст не подавав історик літератури, ті самі характеристики тексту завжди можна поставити у відповідність до різних контекстуальних пояснень. Наприклад, формальну розірваність і фрагментарність «Безплідної землі» можна пов'язувати з тим, що Еліот вивчав праці Ф. Бредлі і Фрейда, з прийомами кіномонтажу, з впливом життя сучасного міста на свідомість, із класовим становищем Еліота і так далі. Якщо різні контексти не можна синтезувати, як це зазвичай робиться, то ми не можемо дізнатися, який з них вибрати. Крім того, історичний контекст на практиці майже завжди пов'язується зі станом світу на час створення

<sup>10</sup> *Walter Benjamin. Über den Begriff der Geschichte // Gesammelte Schriften / Ed. R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. – 1:695.*

<sup>11</sup> *Peter Uwe Hohendahl. Building a National Literature: The Case of Germany, 1830–1870 / Trans. R. B. Franciso. – Ithaca: Cornell UP, 1989.*

<sup>12</sup> *U. R. S. Crane. Critical and Historical Principles of Literary History. – Chicago: U of Chicago P, 1971. – P. 22, автор відзначає, що найбільше, що можуть робити обставини певного часу, це створити можливості для породження текстів.*

тексту. Оскільки на письменників також впливають твори попередніх епох, така контекстуалізація є спрощенням<sup>13</sup>. Цієї проблеми можна легко уникнути, але вона зазвичай ігнорується, а інтертекстуальність та історія стають суперниками у тлумаченні текстів.

Контекстуальне пояснення залежить від моделі історичного процесу. Між контекстом і подією, яку він пояснює, необхідно встановити послідовність або причинний зв'язок. Водночас постмодерністські історії літератури загалом будуються на моделях дійсності, які проголошують відсутність зв'язку між подіями. У них дослідження контексту використовується для руйнування історичних узагальнень. Коли вони виявляють хаотичне розмаїття і суперечності у сфері досліджуваних об'єктів, цілісність традиційної історії літератури зникає, як привид на світланку. Тут контекст використовується не для того, щоб витлумачити історію літератури, а для деконструкції можливості її пояснення. Водночас ті самі історики твердять також, що контекст – це завжди тільки конструкція історика літератури, це поширюється, треба думати, і на контекст, за допомогою якого вони деконструюють контекст.

Дві нерозв'язні проблеми становлять медіація, якщо вживати марксистський термін, і спосіб зв'язку між контекстом і тестом. Теорії медіації намагаються відповісти на запитання, як – за допомогою яких шляхів, процесів або ланцюгів подій – контекст впливає на текст?<sup>14</sup> З точки зору логіки це запитання не має відповіді, оскільки між усіма ланками ланцюга медіації необхідно цю медіацію конкретизувати. Ці шляхи неможливо простежити повністю. Крім того, у надто багатьох історіях літератури майже не робиться спроб простежити медіацію. Натомість літературний факт просто зіставляють з фактом соціального чи політичного життя, і стверджується, що останній є причиною першого. Помилка тут, за словами Р. Крейна, полягає у «неправомірному припущенні, що ми можемо вивести конкретну дійсність із загальної можливості» (53).

<sup>13</sup> *René Wellek. The Fall of Literary History // The Attack on Literature and Other Essays. – Chapel Hill: U of North Carolina P, 1982. – P. 75–76.* Аластер Фаулер вважає цей факт визначальним моментом, який зумовлює відмінність між історією та історією літератури. Див. його статтю: *The Two Histories // Theoretical Issues in Literary History / Ed. David Perkins. – Cambridge: Harvard UP, 1991. – P. 123: «Дуже віддалені у часі події... зазвичай не справляють якогось значного впливу на сучасність... Ми можемо бути повністю впевненими в тому, що голод у давньому Шумері безпосередньо не позначається на сучасному житті». На відміну від цього в літературі «літературна класика може справляти безпосередній вплив протягом багатьох століть».*

<sup>14</sup> *Pop. Colin Martindale. Romantic Progressions: The Psychology of Literary History. – Washington, D. C.: Hemisphere, 1975. – P. 9: «Хоча історія літератури може визначитися великими історичними подіями, ніхто не може претендувати на пояснення їхнього впливу до конкретизації механізмів цього впливу».*

Проблема медіації стає ще складнішою, коли чи то контекст, чи подія, які слід пояснити, розширюються і стають аморфнішими. Твердити, як це робить Лукач, що Французька революція і зміни, що її супроводжували, спричинили створення історичного роману як літературної форми, не може бути нічим іншим, крім спекуляції<sup>15</sup>. Через те що медіацію неможливо остаточно довести, історики літератури задовольняються ймовірним. Про що ще у цьому сенсі б не йшлося, в гіпотезах стосовно шляхів медіації ми майже завжди приписуємо провідну роль свідомості (або сфері несвідомого) автора. Тут явища контексту, так би мовити, реєструються і трансформуються у твір мистецтва<sup>16</sup>.

Приписування такої важливої ролі свідомості автора саме по собі є проблематичним; це щонайменше суперечить деяким теоріям психології творчості. Але тут я хочу наголосити, що саме це унеможливує виявлення медіації. Ми можемо спостерігати те, що виходить зі свідомості авторів, але не те, що у неї входить і що там відбувається.

Навколо відношень тексту і контексту точаться гарячі суперечки. Чи то текст безпосередньо виражає або відображає контекст, виражає його символічно, заперечує його, спотворює його – в основі всього цього лежить твердження, що контекст визначає текст, проте в інших аспектах ці теорії можуть мати значні відмінності. Звичайно, можна було б вказати, що тексти по-різному зв'язані з контекстами, а більшість історій літератури позначені еkleктичністю щодо типів контексту і видів зв'язку, які вони використовують для тлумачення. Але більшість теоретиків історії літератури беруть якийсь певний вид відношення як нормативний. Типологію контекстуальних пояснень можна побудувати на сфері контексту і способі зв'язку, які вважаються нормативними.

Сфери контексту, про які зазвичай згадують, – це література, культура (*Geist*) чи матеріальний світ; цей останній часто своєю чергою поділяється на політичний, економічний і соціальний. Способи пов'язування текстів з цими контекстами можуть бути різними: просте віддзеркалення або вираження, символізм, органічна частина певного цілого, систематичне диференціювання. Остання категорія включає в себе теорії, які демонструють, як тексти відхиляються від своїх контекстів у способі, визначені контекстами.

<sup>15</sup> *Georg Lukács. The Historical Novel / Trans. Hannah and Stanley Mitchell.* – Lincoln: U of Nebraska P, 1983. – P. 23–26.

<sup>16</sup> Як відзначає Ян Мукаржовський, «особистість являє собою точку перетину всіх зовнішніх впливів на літературу; водночас у цій точці вони фокусуються і з неї потрапляють у літературний процес. Все, що має місце в літературі, відбувається за посередництвом особистості». Див. «The Individual and the Development of Art», цит. за *Jurij Striedter. Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered.* – Cambridge: Harvard UP, 1989. – P. 117.

Просте відображення або вираження, звичайно, є віковим уявленням: тексти виражають те, що спостерігали чи відчували письменники у своїй історичній реальності. Ця теорія жодним чином не застаріла. На ній базується, наприклад, дослідження Йогена Шульте-Сассе «Гетца фон Берліхінгена» та аналіз Сандри Гілберт і Сьюзен Губар жіночих творів ХІХ століття.

Найвидатнішим теоретиком органічного зв'язку між текстом і контекстом є Гегель; його положення у модифікованій формі стали дуже поширеними. Дільтей, наприклад, не сприймає телеології і містики Гегеля, однак стверджує, що через складні специфічні обставини ідея може досягати панівного становища у певний історичний момент. Наприклад, ідея розуму поширювалася в умах в епоху Просвітництва. Вона змінювала літературні тексти, судочинство, політичну теорію і таке інше через їхню взаємодію при тому, що жодна з цих сфер не була пріоритетною щодо інших<sup>17</sup>. Цей різновид «духовної історії», який постулює, що єдність епохи ґрунтується на пануванні певної ідеї, також описує відношення тексту і контексту як органічне або як відношення частини до цілого.

Теорії, які виводять на перший план систематичні відмінності тексту і контексту, – це переважно численні різновиди розуміння літератури як віддзеркалення ідеології. Також можемо згадати теорію Фредрика Джеймсона, за якою мистецтво і література виражають формальне і символічне вирішення політичних і соціальних суперечностей<sup>18</sup>. Згідно з деякими теоріями, тексти і їхні контексти протиставляються, однак не у систематичний спосіб; тобто відношення, у яких тексти відходять від своїх контекстів, контекстом не визначаються. Наприклад, у складній діалектиці Адорно тексти відображають соціальну дійсність навіть – або особливо – у своїй формі і структурі. Але, будучи мистецтвом, вони також критикують суспільство і йому протистоять, закріплюючи утопічний момент примирення, нехай тільки і як ілюзію мистецтва.

1769 року Роберт Вуд опублікував своє «Міркування про самотутній геній Гомера». Вуд відвідував Малу Азію і зацікавився тим, що «звичай» і склад розуму, які він тут побачив, нагадують «зображення життя» в «Іліаді». Він пояснює це наступністю фізичних і політичних структур, які визначали життя у цій частині світу, – а це ґрунт, клімат і деспотія. Він твердить, що через таку наступність ми можемо використовувати тамтешнє сучасне життя для інтерпретації «Іліади». Наприклад, «давайте не будемо вважати», як це роблять деякі з Гомерових «найкращих Коментарів».

<sup>17</sup> *Wilhelm Dilthey. Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften.* – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. – S. 188–189, 218–219.

<sup>18</sup> *Fredric Jameson. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* – Ithaca: Cornell UP, 1981. – P. 79.

торів, що він розглядав любовну пристрасть слабкістю, негідною Героя... Ця пристрасть, згідно з нашими про неї поняттями, була невідома для звичаїв того віку... сфера дії жінок... тоді обмежувалася монотонністю рабських домашніх обов'язків... [а] поняття кохання майже не виходило за межі тваринної втіхи»<sup>19</sup>.

Подібності між звичаями, як ми бачимо їх в «Іліаді», і тими, які ми бачимо зараз, підтверджують, що Гомеровий «завжди самобутній спосіб створення поезії» (20) мав служити змалюванню світу, який його безпосередньо оточував. Це служило підтвердженням і деяких інших висновків. Через те що «Іліада» так точно передає пейзаж навколо Трої, Вуд вважає, що Гомер, напевно, жив «недалеко від Трої» (197). «Його манера, не тільки в описуванні дій і характерів, але й у змалюванні портретів, спонукає гадати, що він або сам був присутній [при облозі Трої], або в крайньому разі черпав інформацію про цю подію у її свідків» (219).

Сьогодні висновки Вуда видаються цілковито неправильними. Звичай, описані в «Іліаді», не відображають точно жодної епохи, це звичай різних століть. Коли те, що врешті стало «Іліадою», вперше було записане, поет чи поети, які диктували текст, мали на увазі світ, який вони знали тільки з віршів. Блискучу працю Вуда можна згадувати як постійну пересторогу контекстуалізаторам. Вона нагадує нам про роль традиції, умовності й стилізації в літературній творчості. Коли Джером Макганн каже нам, що «все» в «Атаці легкої кавалерії» Теннісона прив'язане до місця і часу, і, отже, ми маємо розуміти цей вірш у контексті тогочасних газетних повідомлень про наступ на Балаклаву, я не заперечую цього, але додаю, що також ми маємо читати цей вірш, маючи на увазі традиції й умовності героїчної військової поезії, які сягають аж часів «Іліади»<sup>20</sup>.

Книжка Сандри Гілберт і Сьюзен Губар «Божевільна на горіщі» рівною мірою ґрунтується на положенні, що тексти виражають переживання їхніх авторів; це положення я розгляну пізніше. Але ця праця також висвітлює інший дуже важливий момент. При використанні з метою інтерпретації літератури сам контекст є інтерпретацією. Твори, які розглядаються у цій праці, – це твори письменниць XIX століття. Контекстом тут виступає, з одного боку, тогочасне суспільне і культурне становище жінок – можливості, які вони мали і яких не мали, ідеали поведінки, які вони мали реалізовувати і таке інше. Але, як це зазвичай відбувається в історіях літератури, у книжці ці суспільні й культурні фактори лише побіжно згадуються. Не робиться серйозної спро-

би їх дослідити. Автори могли виходити з того, що факти, які вони мають на увазі, добре відомі; у будь-якому разі вони не бажають занурювати свій літературний коментар у соціологічні дані й аргументацію. З іншого боку, контекстом тут виступає література, яку читали жінки, переважно написана чоловіками, проте також тут була і традиція творів, написаних жінками. Контекст цей переважно складається з творів Мільтона, романтичної поезії та готичної прози і творів, написаних жінками. Крім того, Гілберт і Губар розглядають жіночі образи і ставлення до авторів-жінок, які, як вони стверджують, були характерними для літературної традиції. Іншими словами, контекст конструюється дуже вибірково. Мало згадуються Шекспір і романісти-чоловіки та есеїсти, також важливі з позицій контексту.

Головні зусилля у цій книжці – наскільки вона виходить за межі простого коментування – спрямовуються на те, щоб вивести психічні реакції письменниць із соціального і літературного контексту. Тоді ми мусимо поставити питання: як Гілберт і Губар можуть встановити, що відбувалося у свідомості цих жінок; які думки, почуття, процеси і захисні механізми вступали у дію? Гілберт і Губар покладаються на положення, яке видається їм імовірним, і, роблячи це, вони проєктують власні почуття на письменниць минулого. Наприклад, вони твердять, що Крістіна Россетті й Емілі Дікінсон тужили за своєю втраченою духовною батьківщиною чи потопленою Атлантидою жіночого співтовариства – землею, у якій автори-жінки могли почуватися вільно<sup>21</sup>.

Наведені ними докази не роблять таке твердження переконливим. У цій історії літератури вражає те, що історія тут виглядає зовсім незмінною. З книжки Гілберт і Губар випливає, що тяжкі соціальні й політичні проблеми письменниць по суті не змінилися протягом XIX століття, як не змінилися вони і дотепер. Виходячи з цього, вони вільно цитують сучасниць, наприклад Енн Секстон і Адрієнн Річ, з метою висвітлення душевного стану авторів-жінок XIX століття. У цьому відношенні книжка «Божевільна на горіщі» є типовою для феміністської історії літератури, а також для історій літератури чорношкірих, гомосексуалістів та інших меншин. Такі історії сприяють розвиткові відчуття групової ідентичності й солідарності шляхом наголошування на наступності становища членів групи.

Досліджуючи тяжкі психологічні проблеми письменниць у патріархальному суспільстві, Гілберт і Губар керуються теоретичними настановами Гарольда Блума. Антагоністичні стосунки, що, як стверджує Блум, мають місце між письменниками, стають у праці Гілберт і Губар відчаєм і відхиленнями жінок-письменниць,

<sup>19</sup> Robert Wood. An Essay on the Original Genius of Homer (1769 and 1775). – Hildesheim: Georg Olms, 1976. – P. 169.

<sup>20</sup> Jerome McGann. The Beauty of Inflections. – Oxford: Clarendon, 1985. – P. 202.

<sup>21</sup> Sandra M. Gilbert, Susan Gubar. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. – New Haven: Yale UP, 1979. – P. 99–101.



які протистоять авторам-чоловікам, – їхніми стратегіями психічної боротьби зі страхом впливу.

Положення, які явно або приховано виражає така література, особисті почуття і обставини життя письменника, про які тут ідеться, м'яко кажучи, не є самоочевидними. Що стосується праці Гілберт і Губар, то вона, на мою думку, серйозно недооцінює функціонування моделей, конвенцій, спільного репертуару, інтертекстуальності, кодів, потребу в «очуженні» та інші формальні чинники, що відіграють визначальну роль у створенні літературних текстів. Тут я лише повторюю свою критику Вуда і Макганна. Але тут я хотів би висловити думку, що таке положення є необхідним для більшої частини феміністської історії літератури. Насправді це один із принципів, які її уможливають. Якщо зацікавленість історика літератури полягає в особливому становищі, почуттях і уяві жінок, як це засвідчено авторами-жінками, то тексти мають виражати те, що хоче знати історик. Інакше навіщо їх розглядати?

Книжка Гілберт і Губар виявляє певну загальну рису, з необхідними поправками, характерну для всіх контекстуальних історій літератури. Контекстуалізація є, у певному сенсі, фіктивною. Ідеї, на основі яких твори літератури пояснюються й інтерпретуються, не так виводяться з контекстів і текстів, як їм нав'язуються. Вони походять з інших джерел, з іншого досвіду (наприклад, з досвіду читання Гарольда Блума) і застосовуються для конструювання контекстів та інтерпретування текстів. Ідеї, які Гілберт і Губар застосовують у цих конструкціях, стосуються психічних реакцій авторів-жінок на суспільні умови. Цей набір положень становить критичний механізм, який створено до читання текстів і, отже, нав'язано цим текстам, а також і контекстам.

Певна безапеляційність і безжальність коментарів Гілберт і Губар роблять цей момент особливо наочним. Наприклад, формальні й ідеологічні міркування спонукають Гілберт і Губар шукати божевільних жінок серед персонажів оповідних творів авторів-жінок. Формальна причина – у назві книжки, яка робить божевільну її лейтмотивом. З точки зору ідеології божевільні жінки мають існувати, тому що ця фігура є «двійником автора, образом її власного страху і гніву» в патріархальному суспільстві (78). Вважається, що усі автори-жінки у XIX столітті мали такі почуття. Тому в останньому розділі необхідно виставити якусь божевільну; розділ цей присвячений Емілі Дікінсон, і те, що вона не писала оповідних творів, не становить жодної перешкоди. Дікінсон прожила своє життя, «нібито це був роман чи вірш, у якому... [вона] була дійовою особою і зрештою змогла звільнитися від тривоги щодо свого мистецтва і свого гніву, спричиненого підневільним становищем жінки». Коротко кажучи, «Емілі Дікінсон сама стала божевільною» (538). Така інтерпретація не підтверджується ні текс-

тами Дікінсон, ні їх контекстами, і, незважаючи на це, автори «Божевільної на горищі», поза сумнівом, мали на меті створити контекстуальну історію літератури.

Вільгельм Дільтей у праці 1865 року про Новаліса виходить з того, що письменники приходять у світ зі своїми індивідуальними особливостями – темпераментом, психологічним складом, певними талантами – але якби письменники тільки відрізнялися один від одного і не були схожими один на одного, то неможливо було б створити історії літератури. Дільтей стверджує, що особи, які належать до одного покоління, зіштовхуються зі схожими зовнішніми обставинами, і, оскільки ці обставини почасти визначають їхні твори, у них виникають подібності, даючи підставу для історії літератури <sup>22</sup>.

Таким чином, зовнішні обставини, світ, у якому виріс Новаліс, є контекстом його творів. Вони не визначають цих творів повністю, однак, діючи негативно, закривають горизонт того, що було для нього можливим. «Обставини містять у певних межах можливості того, що набуло форми» <sup>23</sup>. Дільтей робить дуже важливий крок: він розділяє «умови, що впливають на інтелектуальну культуру покоління... на дві складові». З одного боку – «багатство інтелектуальної культури, наявної у певний час». З іншого – умови «навколишнього життя», «соціальні, політичні та інші обставини у нескінченній кількості своїх різновидів» (171). Друге обмежує можливий розвиток першого.

Таким чином, серед визначальних чинників літературних творів Дільтей надає особливої важливості культурним дискурсам. Він не наводить доказів, щоб показати, що культура чи *Geist* є провідним компонентом контексту. Він просто виходить з цього і втілює цю думку у класифікації контекстуальних факторів, яка подає *Geist* як половину цілого. У зв'язку з Новалісом він наголошує на філософіях Канта, Якобі і Фіхте, творах Гете і Шіллера, ситуації у природничих науках та на ідеях і книжках сучасників та друзів Новаліса – Шлейєрмахера, Фрідріха та Августа Вільгельма Шлегелів і Людвіга Тіка. Його праця, яка частково має біографічний характер, докладно і точно розповідає, як і коли Новаліс зіткнувся з цими чинниками; іноді його розповідь дуже доклад-

<sup>22</sup> У *Rudolf Unger. Literaturgeschichte als Problemgeschichte.* – Berlin: Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte, 1924. – S. 7, автор пише, що Дільтей приніс ідею покоління у «духовну історію», запозичивши її у свого вчителя Ранке.

<sup>23</sup> Dilthey, 171. Пор. Fredric Jameson, 148: «В окресленій тут загальній моделі зв'язок історичного становища з текстом не тлумачиться як причинний... це, швидше, зв'язок обмежувальний; історичний момент тут розуміється як такий, що блокує або закриває певну кількість формальних можливостей, до того доступних, і відкриває певні інші можливості... Отже, таке комбінування не має на меті перелічування "причин" даного тексту чи форми, а швидше розміщення їх об'єктивних, аліорічних умов існування, що являє собою дещо зовсім інше».

на – так, він присвячує шість сторінок впливові «Вільгельма Мейстера» Гете на «Генріха фон Офтердінгена» Новаліса.

Однак стосовно матеріальних, суспільних і політичних умов Дільтей пропонує тільки короткі міркування. Він стверджує, що Німеччині бракувало столиці, а у її невеликих помірно процвітаючих містах відкриття природничих наук не справили значного впливу на промисловість і торгівлю. Зі схожих причин революція у філософії не спричинила зміни політичних, релігійних і освітніх інституцій. Такі умови згубно діяли на Новаліса та інших інтелектуалів його покоління. Через те що їхні ідеї не знаходили практичного відгуку, вони недостатньо співвідносили їх із дійсністю. Попри блискучі інтелектуальні й формальні риси, їхні твори постійно потерпали від надмірної ідеалізації, незакінченості й незакоріненості в реальності. Вони являють собою «яскравий приклад» того, як «історичні умови тримають прекрасні й потужні сили начебто у залізних обіймах» (184).

Поняття покоління часто використовувалося істориками літератури, але Веллек показав хибність його логіки, і це також сприяє постмодерній деконструкції<sup>24</sup>. Найсерйозніше заперечення концепції Дільтея, звичайно, полягає в тому, що він переоцінює важливість *Geist* як пояснювального чинника в історії літератури. Його позиція протилежна Марксовій, і одного можна використовувати, щоб заперечувати іншого. Те, що для Дільтея первинне, для Маркса вторинне або є елементом надбудови; матеріальна дійсність, яка для Маркса є провідним чинником, для Дільтея являє собою множину обмежувальних умов серед інших так само обмежувальних умов. Усі ці умови обмежують те, що може бути у свідомості в певний час, і, таким чином, вони обґрунтовують можливість історії літератури, проте, будучи запереченнями, вони водночас залишають відкритими багато можливостей. Якби ми запитали Дільтея, що позитивно визначає твори – що робить їх такими, які вони є, він вказав би на потенціал подальшого розвитку, наявний в існуючому культурному запасі, але також він би зауважив природні таланти різних письменників і відмінності між ними. Іншими словами, він не вважає, що тексти повністю визначаються контекстами, також він не вважає, що літературні ряди можна повністю витлумачити.

У середині ХХ століття більшість великих стандартних теорій літератури в Англії і Сполучених Штатах були написані більшою чи меншою мірою в дусі Дільтея. Я не маю на увазі, що їхні авто-

<sup>24</sup> Див., наприклад, *Friedrich Kummer. Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts dargestellt nach Generationen.* – Dresden: C. Reissner, 1908; *Julius Petersen. Die literarischen Generationen // Philosophie der Literaturwissenschaft / Ed. Emil Ermatinger.* – Berlin: Junker and Dünhaupt, 1930; *Eduard Wechsler. Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform.* – Leipzig: Quelle and Meyer, 1930. Спростування Веллека див. *René Wellek. Theory of Literature.* – P. 279–280.

ри читали Дільтея, бо, як правило, вони його не читали. Але вони на практиці реалізовували той різновид історіографії, найважливішим теоретиком якого був Дільтей. Англо-американські історики літератури 1940–1950-х років не схожі на Дільтея відведенням центрального місця біографії, також вони не стверджують, що періоди є інтелектуально або духовно єдиними. Але так само, як Дільтей, вони роблять свідомість або думку епохи, виражені у філософії, релігії, науці, праві, теорії освіти, мистецтві та літературі, своїм основним пояснювальним контекстом, і на відміну від багатьох історій літератури, створених у вікторіанську епоху і в наш час<sup>25</sup>, вони надають сфері свідомості чи думки значну автономію. Автори цих історій літератури сумнівалися в тому, що зміни в літературі систематично пов'язані із суспільним, економічним і політичним розвитком, і рідко робили спроби встановити такі зв'язки. Автори цих історій літератури набагато менше вважали, що літературний та інші дискурси служать ідеологічним цілям у боротьбі за суспільну владу. Серед кращих історій літератури цього періоду можна назвати два: частини «Оксфордської історії англійської літератури», написані Дугласом Бушем, – «Англійська література початку – середини XVII століття, 1600–1660» (1945), та «Англійську літературу XVI століття (без драми)» Льюїса (1954). Вони цілковито відмінні від праць, про які йшлося у цьому розділі, написаних сучасними істориками літератури – Сандрою Гілбертом і Сьюзен Губар, Аланом Лю і Стівеном Грінблаттом.

Дільтей захищав єдність періоду, яка, на його думку, ґрунтувалася на певній характерній свідомості, наголошуванням на нових явищах інтелектуального життя певного часу і місця. Тільки їх ми бачимо у його змалюванні тих чи тих періодів. Проте Буш і Льюїс мали уявлення, які вони не сформулювали теоретично, що більше нагадують структуралістські погляди Броделя. Для них минуле відходило дуже повільно. Переважна частина того, що було наявним у XVI і XVII століттях, було минулим, тим самим, що й у Середні віки.

Такі уявлення історичної реальності у Буша і Льюїса було почасти природним чином зумовлені їхнім оглядовим підходом. Інвентаризуючи думки будь-якої епохи, ми завжди виявляємо, що більша їх частина вже існувала раніше. Також і Буш, і Льюїс виступали проти раніших описів Відродження, у яких ця епоха надто різко відділялася від попередньої і описувалася як визволення від Середньовіччя. Їхнє розуміння повільності змін в інтелектуальній сфері і, внаслідок цього, різноманітності й боротьби точок зору в періоди, про які вони писали, для їхнього часу вида-

<sup>25</sup> Стислий огляд вікторіанських історій літератури див. у *René Wellek. English Literary Historiography during the Nineteenth Century // Discriminations: Further Concepts of Criticism.* – New Haven: Yale UP, 1970. – P. 143–163.

валоя більш складним, науковим і збалансованим, ніж погляди, з якими вони не погоджувалися. Авторів, про яких ідеться у працях Буша і Льюїса, робить типовими, загалом, їх внутрішній конфлікт середньовічних і модерних способів мислення. Отже, порівняно з Дільтеєм, Буш і Льюїс тяжіють до заперечення єдності періодів, про які пишуть.

У результаті Буш і Льюїс не схильні до узагальнюючих контекстуалізацій. Тоді як Гегель тлумачить *Geist*, дух чи єдину свідомість епохи, через метафізику, а Дільтей – цілковито через природні причини, обидва ці автори могли б назвати *Geist* періоду як контекст кожного з його проявів. За браком такого єдиного контексту єдине, що могли зробити Буш і Льюїс, – це пов'язати риси текстів, які їх з якихось причин цікавлять, з фрагментами контексту, які видавалися їм доречними у даному випадку.

Їхні історії літератури – це історії літератури в епоху критики, епоху великого впливу Т. С. Еліота і «нової критики». І Буш, і Льюїс подають величезні обсяги контекстуальної інформації і пояснень. Вони розкладають літературний твір як частину стилю, групи, школи чи традиції; або ж вони пояснюють їх через певні лінії релігійної, політичної чи якоїсь іншої думки. Крім того, Буш захищає історичний, контекстуальний підхід до літератури, виступаючи проти Клінта Брукса, погляди якого були широко відомими у 1950-х роках. Однак, пишучи про окремих авторів, і Буш, і Льюїс розширюють жанрові рамки історії літератури і включають у свої праці більше критики, ніж це було досі. Звичайно, критика – це термін з невизначеним значенням, але в цьому контексті він означає аналітичний, оцінювальний дискурс, який не стосується історії. Через те що Буш і Льюїс уявляли контекст як *Geist*, не уявляли *Geist* єдиним і відводили багато місця критиці, їхні історії літератури меншою мірою контекстуальні за ті, що були написані до і після них.

У книжці «Вордсворт: смисл історії» (1989) Алан Лю пояснює літературний текст політичною і соціальною дійсністю, однак його концепції складніші за ті, про які тут ішлося вище<sup>26</sup>. Кілька прикладів можуть нам допомогти перевірити розлогу, докладну і складну аргументацію автора. Вордсворт був у Франції на Святі Федерації 14 липня 1790 року, і, подорожуючи Францією зі своїм другом Робертом Джонсом, сам був свідком піднесеного настрою людей у той час. Лю пише, що ми маємо можливість реконструювати у певному наближенні «французький погляд» на День Федерації і порівняти його з поглядом Вордсворта, вираженим у його автобіографічному «Прелюді»<sup>27</sup>. У результаті такого порівняння Лю доходить висновку, що Вордсворт естетизував побачене. Він ди-

<sup>26</sup> Alan Liu. *Wordsworth: The Sense of History*. – Stanford: Stanford UP, 1989.

<sup>27</sup> William Wordsworth. *The Prelude* / Ed. Ernest de Selincourt and Helen Darbishire. – Oxford: Clarendon, 1959. – bk. 6, lines 342–408; див. Liu, 15.

вився на свята у Франції, як на виставу, а його вірші подають їх у стилістиці георгіків.

В іншому, знаменитішому фрагменті «Прелюду», написаному 1804 року, Вордсворт прославляє уяву, яка постає у «силі узурпатора», що з'являється з «безодні розуму» (кн. 6, р. 592–616). Протягом кількох попередніх років, як відзначає Лю, «узурпатором» в Англії називали Бонапарта – у парламентських промовах, памфлетах і в газетах, відповідно до прямого значення цього терміна» (27). Інші моменти цього фрагмента шостої книги також нагадують про Наполеона. Наприклад, це рядки, у яких Вордсворт розповідає про свої прогулянки в Альпах, де пройшли війська Наполеона. «Швейцарський гірський перевал 1804 року був насамперед місцем, пов'язаним з воєнними подіями» (27).

Важливо зауважити особливість концепції медіації, що лежить в основі другого прикладу. Лю не йде безпосередньо від історичних подій, пов'язаних з Наполеоном, до поеми Вордсворта, він іде від подій до їхньої репрезентації у популярних дискурсах; він вважає, що саме вони пов'язують Наполеона із узурпацією у свідомості Вордсворта і виступають контекстом згаданого уривка шостої книги.

Лю стверджує, що стосовно обох цих прикладів можна сказати, що поезія Вордсворта «заперечує» історію. В одному випадку Революція подається як щаслива пастораль, в іншому – уява витісняє Наполеона. Уява вступає на сцену Вордсвортової поеми як «сила»-узурпатор, наполеонівський символ, але також і як критика Наполеона, оскільки її узурпація є благодійною і відкриває остаточну істину. «Наголошування Вордсворта у 1804 році на тому, що Уява не потребує винагороди і тому уникає захоплення трофеїв, слід розуміти як пряме відкидання знаменитого мародерства і грабунків наполеонівської армії» (29). Обидва уривки у «Прелюді» є ілюстраціями поширеної вордсвортівської теми, яку можна легко критикувати як ідеологічно ангажовану: революція і утопія мають місце не у політичному, а у психічному і моральному житті особи.

Але, каже Лю, хоча в поезії Вордсворта історія і заперечується, у його текстах ідеться про те, що заперечується. У прославленні уяви згадується про трофеї і грабунки. Крім того, згідно з принципом, запозиченим із структуралізму, те, що заперечується, *завжди* є присутнім. Культура продукує дійсність, накладаючи на аморфність досвіду сітку понять, таким чином конвертуючи «дійсність» у структуроване поле, і усе поле в цілому неявно присутнє у кожному її моменті. За допомогою історичного дослідження ми можемо реконструювати різні інтерпретативні позиції й емоційні ставлення, які могли виникати у певний час стосовно конкретної події. Якщо Вордсворт займає позицію *x*, позиції у і *z*, яких він не займає, також присутні у його свідомості, і, отже,

заперечуються у свідомому чи несвідомому вольовому акті. Тож ми можемо не тільки сказати, що Вордсворт розглядав День Федерації з естетської точки зору, ми можемо також сказати, що на певному рівні свого буття він обрав неприйняття позиції французів, а далі ми можемо змоглядно висувати, що його прагнення відкинути цю точку зору було мотивом, який підштовхнув його до естетської позиції.

Цей метод контекстуальної інтерпретації і пояснення Лю називає «заперечним позитивізмом, здатним вирізнити відсутнє» (24). Те, що «літературні тексти виникають... саме через критичне заперечення або заперечення другого порядку: довільне і водночас визначене заперечення, яким вони не виражають історичного контексту» (26), для Лю виступає універсальним принципом літературної творчості. Отже, Лю погоджується з Гілберт і Губар у поясненні текстів їхньою матрицею у матеріальному житті, але те, в чому вони бачать безпосереднє відображення, Лю вважає відхиляючим і опозиційним відношенням тексту до контексту.

Аргументація Лю вразлива для всіх заперечень, які стосуються контекстуалізму взагалі. Автор конструює контекст і стверджує, що контекст визначає тексти, про які він пише. Він намагається підтвердити свої положення прикладами, які самі вимагають доведення. Тільки дві сфери контексту виводяться на перший план: політична і соціальна, а їх вибір знову ж таки не пояснюється раціональними аргументами. Цей метод ґрунтується на помилковому положенні, що, говорячи словами Воллеса Стівенса, вірш – це «плач по собі». Він нічого не приносить у розуміння якісної оцінки літератури. Оскільки не може існувати об'єктивних критеріїв релевантності, контекст може розроблятися дуже детально, а розуміння, що з його допомогою досягається, не вартуватиме докладених для цього зусиль. Лю, наприклад, на тридцяти сторінках подає інформацію й аналіз соціологічного характеру, велика частина оригінального дослідження стосується родинних відносин та ідеології Озерного краю, – все це робиться для інтерпретації однієї сцени з «Мешканців прикордоння» (236–266). Принцип контекстуального пояснення використовується у внутрішньо суперечливий спосіб, застосовуючись до текстів Вордсворта, але не до текстів, за допомогою яких Вордсворт інтерпретується.

Відмінність між Лю та іншими істориками літератури полягає в тому, що він, як видається, бачить більшість із цих заперечень. Природно, що він не визнає прямо, що відбором та інтерпретацією даних він конструює свій контекст, а не відкриває його об'єктивно, але його книжка має примітний епілог, і у ньому якийсь голос запитує Лю, чи «те, що ти вважаєш історією, відрізняється від того, що твій поет розуміє як поезію?» (501). На це запитання ні Лю, ні хтось інший не має задовільної відповіді. Ми не можемо

заперечити, що контексти конструюються істориками літератури; ми не можемо погодитися з тим, що всі ці конструкції однаково обґрунтовані; також ми не можемо повністю погодитися з критеріями їх відбору. Пов'язуючи тексти з історичними контекстами, Лю намагається досягти правдоподібності за рахунок доказів, які насправді ними не є. Можемо, наприклад, розглянути таке твердження: «у контексті років, які безпосередньо передували 1804-му, “узурпатор” не може стосуватися нікого іншого, крім Наполеона» (26). Вивчаючи популярні дискурси того часу, Лю виявив, що Наполеона часто називали узурпатором. Однак він здійснив таке дослідження, тому що вважає, що «узурпація» пов'язана з Наполеоном; він навіть прагне, щоб такий зв'язок існував, і його дослідження підкріплює таке його прагнення. Він не звертається до інших гіпотез; інакше кажучи, він не робить спроб пояснити Вордсвортову метафору узурпації за допомогою якихось інших контекстів. Ми можемо сказати, що узагальнюючи – оскільки ми як інтерпретатори контексту не можемо дослідити якусь справді значну його сферу, – ми ніколи не можемо бути певними у релевантності цієї сфери.

Аргументація Лю суперечить його контекстуалістським позиціям. У цьому виді історичного дослідження будь-який фрагмент контексту може стати подією, що лежить в основі контекстуалізації; він і має таким бути, якщо інтерпретація здійснюється детально. Для того щоб пояснити, чому метафора узурпації у поезії Вордсворта може бути інтерпретована як алюзія на Наполеона, слід було б контекстуалізувати контекст Вордсворта. Тобто слід було б контекстуально пояснити, чому Пітт, Шерідан, Кольрідж та інші розуміли Наполеона під «узурпатором» з політичних промов, памфлетів і газетних статей. Відмінність між подією і контекстом не внутрішня, вона має конвенційний і практичний характер, при тому що подія є фрагментом контексту, який дослідник виводить на перший план і намагається пояснити. Отже, не можна прийняти два різних правила інтерпретації, одне – для подій, які контекстуалізуються, інше – для фрагментів контексту. Але Лю це робить. Він стверджує, що літературні тексти змінюють свій контекст, але приймає як даність те, що інші дискурси, які виступають контекстами літератури, пов'язані зі своїми контекстами прямо. Якби Лю вважав, що всі тексти, літературні й інші, відображали свої контексти у зміненому вигляді, для нього було б набагато складніше конструювати контекст.

У книжці Стівена Грінблатта «Шекспірівські переуступки» довільність вибору контексту, притаманна будь-якій історичній контекстуалізації, набуває очевидних і крайніх форм<sup>23</sup>. У кожному

<sup>23</sup> Алан Лю рішуче наголошує на довільності вибору контексту в історизмі у: *Alan Liu. The Power of Formalism: The New Historicism // ELH 56 (Winter 1989).* – P. 722.

розділі Грінблатт підбирає конкретний текст шекспірівського часу, наприклад «Короткий і правдивий звіт про нововідкриту землю Віргінію» (1588) Томаса Герріота або «Розповідь про кричуще шахрайство Папи» (1603) Семюеля Гарснетта. Ці дискурси або ж деякі їх риси описуються докладно, ставляться у контекст інших дискурсів зі схожих тем та інтерпретуються згідно з ідеями, запозиченими з Фуко, неомарксизму і культурної антропології. Кожен з розділів Грінблатта пов'язує один із цих збагачених дискурсів з однією чи кількома п'єсами Шекспіра.

Це дуже дивний метод – принаймні він таким видавався б, якби його так часто не застосовували. Усі інші контекстуалісти, про яких тут згадувалося, виходили з того, що риси обговорюваних ними текстів повністю або частково визначаються наведеним контекстом. Грінблатт такого припущення не робить. Дискурси, які він описує, або мало, або ж зовсім не стосуються п'єс. Грінблатт, як правило, навіть не намагається простежити шлях медіації між іншим дискурсом і Шекспіровою п'єсою. Демонстрація того, що Шекспір знав про цей інший дискурс, не є необхідною у його аргументації. Більше того, сам Грінблатт не має потреби в інших дискурсах (текстах) для здійснення власної інтерпретації Шекспіра, а читачі Грінблатта не потребують ознайомлення з цими дискурсами, щоб розуміти його інтерпретацію. Таким чином контекст робиться дуже цікавим і виразним сам по собі, однак його зв'язок із Шекспіром відіграє лише другорядну роль. Тож цей контекст можна виправдано гостро критикувати як орнаментальний.

Я починав з питання медіації. Роберт Вуд вважає, що Гомер сам бачив те, що описував. Дільтей показує, що Новалис був знайомий з творами, які визначили його власні. Алан Лю вважає за необхідне простежити шлях від дій Наполеона до їх репрезентації в газетах, а звідти – до свідомості Вордсворта. Грінблатт відзначає, що Шекспір читав працю Гарснетта про екзорцизм, але це нехарактерно для його аргументації. Він пише, що дискурси складаються з колективно продукованих матеріалів – слів, міфів, звичаїв. Вони створюються у суспільних інститутах і почасти визначаються цілями цих інститутів. Між дискурсами чи між різними інститутами єлизаветинського суспільства відбувався певний обмін – вони запозичували, реінтерпретували і застосовували у власних цілях матеріали з інших «культурних зон»<sup>29</sup>. Конкретні випадки обмінів між культурними зонами і дискурсами можна назвати *трансакціями* або *переуступками*.

Медіація відбувається не на індивідуальному, а на культурно-рівні, в антропологічній концепції культури. Водночас Грінблатт не вважає культуру органічною, тотально уніфікованою,

<sup>29</sup> Stephen Greenblatt. *Shakespearean Negotiations*. – Oxford: Clarendon, 1988. – P. 7.

для якої можна було б створити загальний наратив. Концепції Грінблатта щодо обміну і переуступок між культурними інститутами мають на меті забезпечення наступності між різними дискурсами, вони також забезпечують плідність їх одночасного читання зі збереженням відмінностей і суперечностей між ними. Через таку «циркуляцію» між культурними зонами будь-який дискурс можна пов'язати з будь-яким іншим, тобто цей процес можна продовжувати доти, доки коменатор зможе конструювати ці зв'язки. Проте досі ніхто не написав праці з позицій «нового історизму», присвяченої дискурсам, між якими неможливо виявити зв'язку. Іншими словами, за допомогою звичайної кругової логіки результат доводить продуктивність методу.

Але чи справді він продуктивний? Якщо ми розглядаємо розділи книжки Грінблатта як інтерпретації – дуже цікаві інтерпретації – п'єс Шекспіра, то бачимо, що контекстуалізація, звертання до праці Герріота, полемічного твору Гарснетта чи проповіді Х'ю Латімера, дають дуже мало для прояснення чи обґрунтування прочитання Грінблаттом п'єс Шекспіра. Грінблатт пише, що він використовує працю Герріота про Віргінію як «інтерпретативну модель» для розуміння набагато складнішого «зв'язку між ортодоксією і бунтарством» в історичних п'єсах Шекспіра (23). Але якщо ми поставимо запитання, за допомогою якої моделі Грінблатт інтерпретує Герріота, то відповідь буде такою: за допомогою набору ідей, які він сам приносить у текст Герріота, як приносить їх і в історичні п'єси, і які він приніс би у ці п'єси незалежно від того, читав він Герріота чи ні.

Полемічний твір Семюеля Гарснетта описує вигнання бісів як шахрайство. На думку Гарснетта, це тільки театр, тільки ілюзія. І люди, які буцімто одержимі бісами, і священники, що здійснюють обряд екзорцизму, просто грають виставу, а легковірних, які вважають, що вони справді є свідками вигнання біса, просто дурять. Через те що і єзуїти, і пуританські проповідники практикували екзорцизм, Гарснетт схвалює англіканську церкву, відкидаючи заклики її конкурентів, щоб і вона проводила цей духовний обряд.

Тим, що у «Королі Лірі» Едгар вдає одержимого, п'єса повторює Гарснетта. Навіженого Тома не обсідають біси, це тільки Едгар грає роль. Але коли «Король Лір» переймає таке розуміння від англіканської церкви, то «стає пустим» (119). Коли Гарснетт викриває екзорцизм, він не має на меті заперечувати реальність надприродного зла. Проте у «Лірі» той факт, що одержимість бісами є тільки удаваною, стає одним із фрагментів набагато більшої мережі прихованих смислів. «У Шекспіра усвідомлення того, що одержимість бісами є театральним обманом, веде не до прояснення – проникливого задоволення людини, яка не бажає, щоб її дурили, – але до ще глибшої непевності, до втрати точки опори перед лицем зла» (122). Припущення, яке Грінблатт обґрунтовує

кількома посиланнями на текст, полягає в тому, що «Король Лір» виражає ідею можливості світу, в якому ні зло, ні добро не мають надприродного значення, у якому людська мораль не має трансцендентних вимірів, а зло змальовується у п'єсі просто як природне явище. Таким є висновок Грінблатта у вигляді резюме – про що можна тільки пошкодувати з огляду на багатство, проникливість і багатозначність його обгрунтування.

На мою думку, Грінблатт інтерпретує «Короля Ліра», виходячи тільки з власного читання тексту; точніше, з чудовим критичним пафосом ця його інтерпретація проектує власні уявлення автора на текст. Як це пов'язано з Гарснеттом? Найбільше, що міг би сказати Грінблатт, це лише те, що прочитання Гарснетта дуже незначною мірою посприяло розумінню «Короля Ліра» як п'єси, що стверджує «непевність, втрату точки опори перед лицем зла», але навіть ця інтерпретація впливу Гарснетта на Шекспіра залежить від наперед заданої, загальнішої інтерпретації «Короля Ліра» Гарснеттом. Грінблатт розробив цю інтерпретацію на підставі міркувань, які не мають з Гарснеттом нічого спільного.

Можливо, слід відзначити, що праця Грінблатта насправді не є контекстуальним поясненням чи інтерпретацією «Короля Ліра». У ній поєднуються два окремі з точки зору логіки наміри: інтерпретувати п'єсу і навести приклади обміну і «переуступок» між культурними дискурсами й інститутами. Гарснетт безпосередньо стосується лише останньої теми, тут він являє собою чудовий приклад. Хочу чітко сказати: розглядаючи працю Грінблатта та інші історії літератури, я критикую не цих конкретних авторів, а їхній контекстуальний метод. Приклади, які я вибрав, справді захоплюючі. Я й сам не є абсолютно невразливим для достовірності й чарівності контекстуальної інтерпретації у її найкращих прикладах, і я чудово усвідомлюю, що інші різновиди пояснення й інтерпретації рівною мірою вразливі для теоретичної критики. Незважаючи на це, якщо хтось хоче застосовувати методи, скажімо, «нового історизму», то апорії інших критичних напрямів не можуть служити йому виправданням.

Література, за словами Брюнеттьєра, має «у самій собі і від самого початку достатнє джерело власного розвитку»<sup>1</sup>. Це – необхідне положення іманентного, чи внутрішнього, пояснення процесу змін у літературі. «Вірш», – твердить Гарольд Блум, – це «переписування» якогось ранішого вірша; «один вірш допомагає формувати інший»<sup>2</sup>. «Форма твору мистецтва, – стверджує Віктор Шкловський, – визначається її відношеннями до інших, вже існуючих форм»<sup>3</sup>; російський формалізм розвинув цю ідею – літературний ряд розуміється як такий, що змінюється через власну притаманну йому динаміку.

Система не є повністю незалежною від того, що відбувається поза літературою, однак іманентні чинники мають набагато більше значення. Блум також погоджується з тим, що «навіть найсильніші поети зазнають непоетичних впливів», але ніде про ці впливи не говорить<sup>4</sup>. А Брюнеттьєр визнає, що точку зору Тена і його послідовників, які розглядали літературу як продукт історичної і суспільної дійсності – походження, моменту й оточення, згідно з Теновою тріадою, – не можна заперечити повністю: «Я не оминаю увагою тих впливів, яким традиційно

<sup>1</sup> *Ferdinand Brunetière. Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française.* – Paris: Hachette, 1912. – P. 3, цит за: *René Wellek. A History of Modern Criticism 1750–1950.* – New Haven: Yale UP, 1965. – 4:65.

<sup>2</sup> *Harold Bloom. Poetry and Repression.* – New Haven: Yale UP, 1976. – P. 3; *Poetics of Influence / Ed. John Hollander.* – New Haven: Henry R. Schwab, 1988. – P. 47.

<sup>3</sup> *Viktor Shklovsky. The Connections between the Devices of Plot Construction and Stylistic Devices in General // Texte der russischen Formalisten.* – Vol. 1. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa / Ed. Jurij Striedter. – Munich: Wilhelm Fink, 1969. – S. 51.

<sup>4</sup> *Harold Bloom. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* – New York: Oxford UP, 1973. – P. 11.



приписується велике значення – впливу походження чи впливу оточення». Однак Брюнетьер у фрагменті, цитованому в праці Шкловського 1916 року, продовжує: «Проте, оскільки я вважаю, що з усіх впливів, помітних в історії літератури, головним є вплив творів на твори, мою основною метою є простежити цей вплив і його постійну дію»<sup>5</sup>.

Брюнетьер чудово розумів переваги іманентної історії літератури. Коли ми пояснюємо ряд літературних творів зовнішніми обставинами або подіями, наша конструкція може відзначитися різноманітністю, невпорядкованістю, вона може бути пташиним гніздом із соломки, мотузкою, гілочкою, трави і пир'я – всього, що вдалося знайти. В один момент ми виводимо на перший план один фрагмент контексту, в інший – інший, і другий може не мати з першим жодного зв'язку крім того, що обидва вони мали певне значення для літературної події. Жодний контекст не можна повністю описати, жодне пояснення не може видаватися повним. І з інтелектуальної, і з естетичної точок зору таким історіям літератури неодмінно бракуватиме елегантності.

Іманентна історія літератури все ж залишається контекстуальною; вона ставить автора чи текст у, як видається, визначальний контекст інших авторів чи текстів. Але кардинально обмежуючи область контексту, вона дає нам змогу створювати відносно цілісні історії літератури, зв'язні наративи з єдиним центром. Наприклад, не звертаючись до середньовічних суспільних структур, політики чи «духовної історії», Брюнетьер здатний простежити, як пригодницький роман («Амадіс») розвинувся з «шансон де жест» – «героїчної пісні» («Роланд») шляхом поступової диференціації функцій. «Героїчна пісня» – це «майже історія». Але від неї відділилися жанри спогадів і хроніки, і «мірою того, як вона позбулася історичного матеріалу, героїчна поема віддала більшу частину свого обсягу легенді й фантазії; це – епоха «Легенда Круглого столу», вона вела до таких творів, як «Амадіс», «де неймовірність виступає головною принадою. Вони пишуться для того, щоб дати уяві можливість мчати щодуху»<sup>6</sup>.

Для досягнення наративної зв'язності теорія іманентного пояснення має відповісти на три запитання. Вона має сказати, чому література визначається внутрішніми факторами більше, ніж зовнішніми. Вона має пояснити поверхову складність: чому нові твори відрізняються від тих, які їх, як стверджується, сформували. Також вона має пояснити конкретний характер або напрямок розходження.

<sup>5</sup> Ferdinand Brunetiere. Manual of the History of French Literature / Trans. Ralph Darchef. – London: T. Fisher Unwin, 1898. – P. vii.

<sup>6</sup> Ferdinand Brunetiere. L'Evolution des genres dans l'histoire de la litterature. – Paris: Hachette, 1914. – P. 5–6.

Існує дуже багато квазііманентних пояснень змін у літературі, більшою їх частиною ми можемо знехтувати. Вони вже не видаються достовірними. Наприклад, ми можемо відкинути усі циклічні теорії, такі як теорія Вільгельма Шерера стосовно того, що німецька література досягає найвищої точки свого розвитку кожні шістьсот років (600-й, 1200-й, 1800-й роки); «колесо культури» В. Б. Ітса, яке рухається відповідно до 28 місячних фаз; вічного руху Норттропа Фрая від міфу до іронії і назад<sup>7</sup>. Ми також не приймаємо теорії, які інтерпретують розвиток літератури за аналогією з природними життям і смертю, нудними знайомими фігурами народження, досягнення зрілості, занепаду і кінця форми, жанру, національної літератури і так далі. Для пояснення ці риторичні квіти нічого не дають, оскільки література, хай там що вона нагадує, не схожа на рослину чи тварину. Дуже часто під цією аналогією лежить поняття «Духу» (*Geist*) як об'єкта, що проходить цикл органічного розвитку, – «Дух» трагедії, «Дух» російської літератури. Ймовірно, «Дух» є тим, що мав на увазі Шлегель, коли говорив, що грецька культура була «повністю оригінальною і національною, єдиним цілим у власній повноті, що через виключно свій внутрішній розвиток досягло найвищої точки, і, пройшовши повне коло, грецька культура знову занурилася у саму себе»<sup>8</sup>. Думка про «Дух» нагадує про Гегеля і багато теорій, які пропонуються і сьогодні, історії напрямів, жанрів тощо як логічного (діалектичного) розвитку якоїсь ідеї. Вище я вже висловлював скептицизм стосовно таких кореляцій між історичними випадковостями і логікою.

Теорії, які представляють історичні зміни в літературі як коливання між двома полюсами, також мають надто мало позитивних моментів<sup>9</sup>. Ідея, за якою література проходить по черзі через стадії згоди і бунту, набула розголосу завдяки Джону Лівінгстону Лоузу<sup>10</sup>, але вона з'являється у багатьох інших варіантах. Такі схеми начебто ґрунтуються на вивченні історії літератури, але насправді вони являють собою апріорні концепції, ґрунтовані на аналогіях. Час від часу такі антитези беруть за взірць теорію Вольфліна – історика мистецтва, його протилежні типи сприйняття – «ренесансний», чи лінійний, і «бароковий», або «живописний».

<sup>7</sup> Wilhelm Scherer. Geschichte der Deutschen Litteratur. – 10th ed. – Berlin: Weidmann, 1905. – S. 18–22; W. B. Yeats. A Vision. – New York: Macmillan, 1956. – P. 67–184; Northrop Frye. Anatomy of Criticism: Four Essays. – Princeton: Princeton UP, 1957. – P. 33–35, 42.

<sup>8</sup> Friedrich Schlegel. Über das Studium der griechischen Poesie (1795) // Kritische Ausgabe / Ed. Ernst Behler et al. – Paderborn: F. Schöningh, 1979. – 1:302.

<sup>9</sup> Стосовно цього див.: Elmer Hankiss. The Structure of Literary Evolution // Poetics no. 5 (1972).

<sup>10</sup> John Livingston Lowes. Convention and Revolt in Poetry. – Boston: Houghton Mifflin, 1919.

та навіть Вьольфлін мав великі труднощі із застосуванням цієї схеми для пояснення історії мистецтва. Бо коли він групував твори живопису, то бачив швидше перехідні явища, а не чітко розрізнявані полярні типи; його знамените визнання варте того, щоб його процитувати ще раз: «Все – перехід, і тяжко щось відповісти людині, яка бачить в історії безкінечно мінливий потік. Для нас інтелектуальне самозбереження вимагає класифікації безкінечності подій за допомогою нечисленних результатів»<sup>11</sup>. Т. Гульма, Фріца Стріха та Луїса Казам'яна можна згадати серед багатьох інших, хто намагався побудувати історію літератури на типології романтичного і класичного – періодичного коливання від одного полюса до іншого.

Також у цьому контексті ми можемо не звертати уваги на теорію неминучого прогресу або занепаду літератури. Уявлення, що форми поступово і прогресивно вичерпують свої можливості і що цим процесом визначається їхня еволюція, не піддаються перевірці, оскільки ми не можемо завчасно визначити можливості форми і не можемо сказати у якийсь момент часу, що вони вже віджили своє<sup>12</sup>. Жодну теорію неможливо розвинути краще і різноманітніше, ніж це було у XVIII і XIX століттях зроблено з ідеєю занепаду мистецтва з розвитком цивілізації<sup>13</sup>. Але необґрунтованість цієї теорії, принаймні на мою думку, було доведено літературою, створеною від того часу. У розвитку літератури немає також і телеології. Вона не визначається, наприклад, технічною метою, що існує упродовж багатьох поколінь і поступово досягається, – подібно до зусиль, спрямованих на досягнення ілюзії реалістичності, яка, на думку Е. Гомбріха, спрямовувала розвиток живопису до XIX століття<sup>14</sup>.

Ми побачили, що теоретики іманентних літературних змін, як правило, погоджуються з тим, що зовнішні фактори також відіграють певну роль. Часто складно визначити, чи можна розглядати якусь теорію як іманентну. Наприклад, циклічна теорія Шерера – іманентна, тому що вона виходить з положення про регулярне періодичне повторення процвітання і занепаду в літературі. З іншого боку, у ній не подається причина такої періодичності, і вона може бути випадковою; теорію Шерера можна розглядати навіть як контекстуальну, оскільки вона пов'язує періоди процвітання з відкритістю Німеччини до іноземних впливів та ідеальним ставленням суспільства до жінки. «Дух» звичайно опи-

<sup>11</sup> *Heinrich Wölfflin. Principles of Art History: The Problem of Development of Style in Later Art / Trans. M. D. Hottinger. – New York: Dover, 1950. – P. 227.*

<sup>12</sup> *Pop. John Frow. Marxism and Literary History. – Cambridge: Harvard UP, 1986. – P. 110–111.*

<sup>13</sup> *Judith Plotz. Ideas of the Decline of Poetry: A Study in English Criticism from 1700 to 1830. – New York: Garland, 1987.*

<sup>14</sup> *E. H. Gombrich. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. – New York: Pantheon, 1960.*

сується як тотальність, органічною частиною якої є література. Той самий принцип, який є головною рушійною силою цієї тотальності (наприклад, грецької культури), діє також і в літературі і спричиняє її постійний рух. Такі органічні теорії розвитку літератури є одночасно й іманентними, і контекстуальними.

Теорія Вьольфліна іманентна, оскільки автор стверджує, що «вплив картини на картину як стильовий фактор набагато важливіший за те, що походить безпосередньо від імітації природи», і тому що дві «форми аперцепції» проявляються у чергуванні протягом усієї історії живопису. З іншого боку, якщо ми запитано, чому відбуваються зміни на пряму на зворотний, чому в певний момент живопис відмовляється від лінійного стилю, Вьольфлін вагається між іманентним і зовнішнім поясненнями: «Тут ми стикаємося з великою проблемою – чи зміна у формах сприйняття є результатом внутрішнього розвитку... чи тут імпульс ззовні... визначає цю зміну». Можливі обидві відповіді.

«Безперечно, не можна уявляти, що якийсь внутрішній механізм працює автоматично і продукує у будь-яких умовах згаданий ряд форм... Однак здатність людини до уяви завжди робитиме її організацію і можливість розвитку відчутними в історії мистецтва. Правда, що ми бачимо тільки те, чого шукаємо, але ж ми і шукаємо тільки те, що здатні побачити. Поза сумнівом, певні форми споглядання мають перед-існування як можливості; чи будуть вони розвиватися і як це відбуватиметься, залежить від зовнішніх обставин». (230)

Загалом Вьольфлін переконаний, що живописний стиль розвивається з лінійного через дію іманентних принципів, але водночас і в тому, що у змінах, у поверненні від живописного до лінійного головною причиною, поза сумнівом, виступають зовнішні обставини.

Провідна теорія занепаду XVIII століття приписує виснаження уяви і пристрасті в літературі посиленню благородних манер, цивілізованої раціональності, зростанню літературної критики і більшій абстрактності мови, що є результатом зрілості, тобто причинам, зовнішнім стосовно самої літератури; отже, це пояснення можна розглядати радше як контекстуальне, ніж іманентне. Проте література, згідно з цією теорією, відіграє дуже важливу роль у творенні суспільних умов, які призводять до її занепаду. Таким чином, відношення між зовнішніми й іманентними причинами можуть бути діалектичними. Зовнішній фактор стає внутрішнім, якщо він вступає у сферу літератури і змінює її. Якщо іманентна зміна в літературі справляє вплив на соціальний світ, то цей вплив стає зовнішнім впливом стосовно літератури – процес може повторитися, і він знову може стати внутрішнім<sup>15</sup>. Розрізнення

<sup>15</sup> Обговорення цієї теми див. у: *M. M. Bakhtin / P. M. Medvedev. The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics / Trans. Albert J. Wehrle. – Cambridge: Harvard UP, 1985. – P. 26–30.*

зовнішніх і внутрішніх факторів має своє значення, однак провести його можна тільки щодо конкретної літературної події у певний момент часу.

Сьогодні лише три іманентні теорії мають якусь достовірність і практичний вплив на створення історії літератури. Це теорії російських формалістів, В. Бейта про безжально зростаючий «тягар минулого» і теорія Гарольда Блума. Я також зауважую теорії Брюнетьєра, бо, хоча зараз він не має впливу і навряд чи його хтось читає, він був першим, хто висловив думку про необхідність і можливість іманентного пояснення сучасного типу. Насправді він передвіщає деякі з центральних ідей російських формалістів.

Оскільки формалізм – це діалогічний критичний напрям, у якому працювали кілька вчених, позиції яких змінювалися протягом 13 років, а продовженням його є чеський структуралізм, було б неправильним говорити про якусь єдину формалістську теорію історії літератури. Тому я тут в основному звертатимуся до чудових праць Юрія Тинянова «Літературний факт» і «Про літературну еволюцію», хоча також згадуватиму і деякі раніші праці формалістів. Однак спершу я зазначу важливу спільність стосовно найсуттєвіших моментів усіх цих теорій.

Жоден з цих теоретиків не відводить багато місця обґрунтуванню свого вихідного положення – що іманентні фактори мають вирішальне значення. Поза сумнівом, вони сподіваються довести це на рівні конкретного, демонструючи важливість іманентних факторів у конкретних випадках і розкриваючи механізми, за допомогою яких ці чинники визначають літературні твори. Раз у раз повторюються заяви про те, що ці іманентні пояснення більше за будь-які інші обґрунтовані реальною психологією авторів, їхнім свідомим і несвідомим сприйняттям і намірами, які мають місце у творчому процесі. Таким чином, ці іманентні теорії є позаісторичними, оскільки вони базуються на чомусь – психології творчості, – що вважається незмінним у часі.

Усе, що змінюється, згідно з цими теоріями, – це саме минуле, стаючи гнітючим мірою свого накопичення, і внаслідок цього воно дедалі сильніше мобілізує захисні психологічні механізми. Як пише Блум, страх впливу «наростає з ходом історії»; він «найбільшій там, де поезія найліричніша, найсуб'єктивніша, і виростає безпосередньо з особистості»<sup>16</sup>. Поети й романісти часто визнають, що ці теорії виражають ті проблеми, з якими вони стикаються насправді. Водночас ми побачимо, що принцип, яким ці теорії пояснюють розвиток сучасної літератури, як стверджується, діє для одних письменників, однак не діє для всіх.

Це не є вадою цих теорій, бо індивідуальність стає каменем спотикання для будь-якого теоретичного пояснення історії літе-

<sup>16</sup> Bloom. *The Anxiety of Influence*. – P. 62.

ратури. Оскільки пояснювальний принцип не можна застосувати щодо всіх авторів однаковою мірою, потрібен інший принцип, щоб пояснити, чому на одних авторів перший принцип діє, тоді як на інших він діє менше, а на ще інших не діє зовсім. Чому, користуючись термінологією Блума, деякі, проте не всі автори «сильні»? Або чому, у термінології російських формалістів, одні пишуть «автоматичні» (стандартні) твори, тоді як інші відходять від знайомого? Якщо індивідуальність не можна пояснити і вона має значення, то жодна теорія, чи то контекстуальна, чи іманентна, не може повністю пояснити історію літератури. З міркувань достовірності теоретики історії літератури мають допускати вплив індивідуальності, однак з міркувань загальної поясненості вони мають зводити роль індивідуальності до якомога нижчого рівня. Вони мають вважати, що, за словами Кітса, «найбільші Уми» повинні служити часом<sup>17</sup>. Тією мірою, якою письменники не здійснюють такої служби, історія літератури не може бути нічим іншим, крім набору біографій, чим вона часто і є насправді.

Всі ці іманентні теорії постулюють, по суті, той самий принцип зміни в літературі: бажання чи потребу авторів створювати тексти, не схожі на твори своїх попередників<sup>18</sup>. У цьому, каже Брюнетьєр, «немає нічого метафізичного»: «Ми прагнемо відрізнятись від тих, хто йшов в історії попереду нас: у цій моделі – походження і визначальна причина змін смаку, які відбуваються в результаті літературних революцій»<sup>19</sup>. Він не каже, чому ми прагнемо відрізнятись, однак на це вказує безліч причин і свідчень – від потреби митця у визнанні до роздратування сучасним йому панівним стилем.

Г. Тезінг цитує «Психологію юнацького віку» Шпрангера, який зауважує з цієї теми: «Готове і сформоване (Ранке пише: “попереднє життя”)... приймається як очевидне... Наголос життя падає на те, чого комусь бракує, на те, що залишається порожнім у внутрішньому і спільному світі»<sup>20</sup>. Або ж ми могли б зауважити, що кожен стиль пригнічує певні аспекти реальності, водночас

<sup>17</sup> John Keats to Reynolds, 3 May 1818 // *The Letters of John Keats, 1814–1821* / Ed. Hyder E. Rollins. – Cambridge: Harvard UP, 1958. – 1:282.

<sup>18</sup> У Colin Martindale. *Romantic Progression: The Psychology of Literary Change*. – Washington, D. C.: Hemisphere, 1975, автор розвиває схожу аргументацію з позицій соціології. Він пише про безглузде коло автономії поезії. Мистецький твір має відрізнятись від попередніх творів. З посиленням автономії поетичної субкультури дедалі менше суспільних чинників обмежують вираження оригінальності. «Поет знає потужнішого тиску, спрямованого на створення новаторства, а його аудиторія менше йому опирається... але ці зміни роблять поезію менш приємною для аудиторії, а отже, ведуть до подальшого зростання ступеня автономності».

<sup>19</sup> Brunetiere. *Manual*. – P. vii.

<sup>20</sup> H. P. H. Tiesing. *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*. – Groningen: J. B. Walters, 1949. – S. 65–66.

вносячи на перший план інші. І його обмеженість з часом стає очевидною. Коли стиль видається самою стилізацією, він буде відкидатися у літературній культурі, яка поцінує мімізис. У моделі російських формалістів література розвивається діалектично через моменти автоматизації й «очуження» (відходу від звичного). Мета мистецтва, каже Шкловський, полягає в тому, щоб «збільшити важкість і тривалість сприйняття»<sup>21</sup>, щоб зробити сприйняття повнішим і живішим. В іншому місці Шкловський вище: «Матеріал мистецького твору постійно педалюється, тобто стає помітним, його “змушують звучати знову”»<sup>22</sup>. Таким чином, коли теми і прийоми стають звичними, банальними й автоматизованими, мистецтво перестає справляти вплив, і тут мусить розвиватися якийсь інший конструктивний принцип. Цей новий принцип заявляє про себе, застосовується до максимальної кількості різноманітних явищ і, своєю чергою, як пояснює Тинянов, «автоматизується і викликає до життя протилежні конструктивні принципи». «І трапляються епохи, коли всі поети “добре” пишуть, тоді геніальним буде “поганий” поет»<sup>23</sup>. Згідно з теорією Бейта, література минулого створює для письменників канон забороненого, форм, які перестали використовуватися через те, що вони вже повністю спрацювалися. Він цитує Т. С. Еліота: «Не тільки кожен великий поет, але й кожен справжній, хоч і менший поет, здійснює раз і назавжди певну мовну можливість мови, і це залишає для його наступників на одну можливість менше»; і «Коли живе великий поет, певні речі робляться раз і назавжди, їх не можна зробити знову»<sup>24</sup>. Зростаючи, минуле породжує у письменників дедалі сильнішу кризу впевненості у собі, «поглиблення самосвідомості» (4), справляючи потужний вплив на те, що і як вони пишуть.

Водночас наші теоретики погоджуються з тим, що не всі письменники бажають бути іншими. Існують твори, створені в автоматизованих стилях, про які пишуть російські формалісти, поети щедрого духу, як великодушно описує їх Блум, безпосередньо відкриті для своїх попередників<sup>25</sup>. Лише Бейт не має потреби визнавати винятки з універсального принципу іманентної зміни. Як писав Брюнетьєр, «також були письменники, що прагнули робити “те саме”, що і їхні попередники. Я добре усвідомлюю цей

<sup>21</sup> Viktor Shklovsky. *Art as Technique // Russian Formalist Criticism: Four Essays / Trans. Lee T. Lemon and Marion J. Reis.*— Lincoln: U of Nebraska P, 1965.— P. 12.

<sup>22</sup> Shklovsky. *The Connections between the Devices of Plot Construction.*— P. 51.

<sup>23</sup> Yury Tynyanov. *The Literary Fact // Texte der russischen Formalisten.*— 1:413, 403.

<sup>24</sup> W. Jackson Bate. *The Burden of the Past and the English Poet.*— Cambridge: Harvard UP, 1970.— P. 4, 122.

<sup>25</sup> Bloom. *Poetics of Influence.*— P. 82.

факт! Але в історії літератури і мистецтва вони — саме ті, які *не мають значення*»<sup>26</sup>. Вони не мають значення, тому що історія літератури — це розповідь про зміни; отже, твори, у яких зміни майже непомітні, мають з неї випадати.

Цим письменникам також бракує і визнання, вони не мають значення з точки зору якості їхніх творів. «У результаті численних спостережень» Блум доходить висновку, що «там, де вступає в дію великодушність, поети менш значущі або слабші; чим більше великодушності... тим гірші поети»<sup>27</sup>. Навіть більше, ніж інші історики літератури, історики іманентних змін схильні визначати літературну майстерність видимим новаторством у прийомах або змісті. Таке визначення часто викликало докори стосовно російських формалістів. На думку їхніх критиків, не існує необхідного зв'язку між відходом від звичного (очуженням) і літературною майстерністю. Великі твори можуть бути абсолютно традиційними за своїми методом і змістом, а експериментальні — банальними<sup>28</sup>.

Основна критика цих іманентних пояснень спрямовувалася на їх іманентність; іншими словами, на те, що вони відділяють розвиток літератури від конкретних соціально-політичних умов. «Фундаментальні зміни у літературних традиціях», — цитуємо Юрія Штрідтера, — часто «неможливо пояснити жодним іншим чином, крім як реакцією на певні позалітературні обставини»<sup>29</sup>. Цей аргумент висували критики-марксистів, такі як П. Медведєв і Курт Конрад, а також і симпатичні марксистської критики, наприклад Штрідтер (70–75), Яусс, Ерліх і Фрау (94)<sup>30</sup>. Тут немає потреби докладно говорити про цю критику, але цікаво те, що іманентні теорії самі пояснювалися як продукт історичного контексту — і самими формалістами, і їхніми опонентами<sup>31</sup>.

Згідно з деякими опонентами-марксистами, формалісти втілюють модерністське відчуження митця від суспільства, яке саме є відображенням класового відживання буржуазного митця, в чому і полягає принцип їхньої теорії історії літератури. Цей аргумент

<sup>26</sup> Brunetiere. *Manual.*— P. vii, fn.; курсив мій.

<sup>27</sup> Bloom. *Poetics of Influence.*— P. 83.

<sup>28</sup> Див. René Wellek. *The Fall of Literary History // The Attack on Literature and Other Essays.*— Chapel Hill: U of North Carolina P, 1982.— P. 74.

<sup>29</sup> Jurij Striedter. *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered.*— Cambridge: Harvard UP, 1989.— P. 73. Статтю, яку я цитую, «Формальна теорія прози і літературної еволюції», передруковано з: Vol. 1. *Texte der russischen Formalisten.*— S. lxxiv.

<sup>30</sup> Погляди Конрада резюмуються у: Striedter, 115–116; погляди інших критиків-марксистів — у: Victor Erlich. *Russian Formalism: History-Doctrine.*— 3d. ed.— New Haven: Yale UP, 1965; див. також Erlich, 198; та H. R. Jauss. *Toward an Aesthetic of Reception / Trans. Timothy Bahiti.*— Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.— P. 18, 107.

<sup>31</sup> Boris Eikhenbaum. *The Literary Life // Texte der russischen Formalisten.*— 1:465. Обговорення цієї теми див. у Frow, 116.

можна сформулювати інакше: з точки зору історії іманентні теорії є продуктом соціально-економічного розвитку, який спонукає мистецтво або перетворюється на товар, або переходить у суспільному відношенні на маргінальні позиції – самопроголошеної автономії або опозиції. Іманентні пояснення виходять з того, що автономія мистецтва, яку проголошують митці-модерністи, насправді існує.

З самої лише теорії формалістів не можна пояснити напрямків змін у літературі<sup>32</sup>. Бейт і Блум менш вразливі для цієї критики. Бейт вбачає у модерністській літературі послідовну «економію», спрямовану на «витонченість, відтінки, ухиляння і зрештою – через постійне прагнення іншості – на різноманітні форми антимистецтва» (10). Блум, погляди якого більш детерміністські, уявляє неясне неминуче «ослаблення поезії»<sup>33</sup>. Згідно з теоріями формалістів, постійно мають діяти лише два різні конструктивні принципи. Коли один автоматизується, проявляється інший, а коли він у свою чергу стає автоматичним, знову з'являється попередній. Для того щоб пояснити величезну кількість принципів, які існують насправді, потрібні додаткові пояснення, а формальна теорія не може їх надати<sup>34</sup>.

Ці іманентні пояснення залежать від положень, які можна поставити під сумнів, що стосуються психології творчості. Крім того, формалісти і Блум вважають, що особи, які не є письменниками, можуть і мають читати, як це роблять письменники, таким чином розширюючи свої теорії історії літератури на теорії читання. Різні книжки Блума більше присвячені саме цій темі, ніж впливу літератури чи історії. Тільки Бейт абсолютно чітко проводить відмінність між психічними актами і стурбованістю, пов'язаними з читанням, у письменників і у звичайних людей (22–23). Можна тільки здогадуватися, чи письменники справді читають саме так, як про це говориться.

Теорії читання, які розвивають російські формалісти і Блум, мають швидше нормативний, ніж описативний характер. Вони уявляють, яким має бути акт читання у письменників, критиків і у певного невизначеного кола інших читачів – а саме тих, хто здатний на описаний процес. Література, йдеться далі, створюється і має сприйматися у зв'язку з іншою літературою. Література будь-якого часу, каже Тинянов, формує синхронічну систему, у якій

<sup>32</sup> На це звертають увагу Юрій Тинянов і Роман Якобсон у «Проблемах дослідження літератури і мови» (1928): щоб пояснити реальний шлях літературних змін, коли відкритими є кілька шляхів, має існувати «аналіз кореляцій між літературними рядами й іншими історичними рядами». *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* / Ed. Ladislav Matejka and Krystina Pomorska. – Cambridge: MIT P, 1971. – P. 81.

<sup>33</sup> Bloom. *The Anxiety of Influence*. – P. 10.

<sup>34</sup> Поп. Bakhtin / Medvedev, 163.

всі елементи пов'язані між собою і діють один на одного, і «не може бути жодного дослідження літературних явищ поза їхніми взаємозв'язками»<sup>35</sup>. Іспування якогось факту як літературного факту залежить від його диференційної якості, як каже Тинянов (441), і це стає очевидним, тільки коли він розглядається всередині системи, якою він породжується. Вірш, стверджує Блум, породжується віршем-предком.

Тоді читач має набувати об'єктивно точного усвідомлення літературної системи, якою вона була у момент написання твору. Оскільки приймається, що письменник має таке усвідомлення, ми можемо просто сказати, що читач повинен бачити систему чи вірш-предок так, як їх бачив письменник. Функцію та естетичну цінність твору неможливо зрозуміти, якщо твір поміщається в якийсь інший контекст чи розглядається ізольовано. Ймовірно, невігласам можна залишити їхнє задоволення від літератури, але їхні реакції, згідно з цими теоріями, не мають жодного значення. Коли я ще не читав багатьох віршів, всі вони були різними і незвичайними, тому-то, мабуть, я їх усі й любив. Невігластво блаженне. Оскільки це відбувалося у період дорослішання, мене особливо хвилювали вірші про кохання, що свідчить про те, що ми сильно відчуваємо не тільки відмінне, але й, навіть ще більше, те, у чому зацікавлені<sup>36</sup>.

Хоча іманентні пояснення вимагають від нас прийняття точки зору письменника, це не завжди можливо чи особливо бажано. Якби формалісти і Блум правильно описували спосіб читання, який ми маємо застосовувати для того, щоб пояснити історію літератури, вони все-таки помилялися б в узагальненні своїх теорій до приписів щодо читання взагалі.

Для цих теоретиків принцип змін у літературі – це не тільки потреба письменників відрізнятись від інших, а й активне заперечення ними своїх попередників. Наступність у літературі ґрунтується на антагонізмі й боротьбі. Бейт зауважує, що раніші твори у певному сенсі являють собою загрозу: практичну – для наших творчих можливостей і психологічну – для нашої самооцінки. Хоча Бейт на цьому і не наголошує, імпліцитно це присутнє у його думці про те, що пізніший автор може відчувати ніцшеанську приреченість, те, що відчуває наляканий чимось по відношенню до вільного. Якщо певний стиль – те саме говорить Тинянов – стає панівним, на нього починаються атаки. «Ми можемо говорити про наступність через наслідування, – каже Тинянов, – тільки з появою школи, епігонів, але не у зв'язку з явищами літературної еволюції, принципом якої є боротьба і наступність»<sup>37</sup>. Для Блума

<sup>35</sup> Yury Tynyanov. *On Literary Evolution* // *Texte der russischen Formalisten*. – 1:447.

<sup>36</sup> Поп. Bakhtin / Medvedev, 156.

<sup>37</sup> Tynyanov. *The Literary Fact*. – P. 401.

принцип змін у літературі коріниться в едипівській боротьбі поетів з попередниками, які відіграють роль батьків. Поет створює вірш завдяки неправильному розумінню вірша свого попередника. Така «помилкова оцінка» «вірша-предка» може бути свідомою або несвідомою, але, у певному сенсі, вона добровільна. Вона необхідна для створення нового вірша і почасти визначає його форму і зміст.

Навіть Брюнетьер, попри те що він – критик XIX століття, міг би тлумачити історію літератури як конфлікт. Йдучи за своєю аналогією історії літератури і дарвінівської еволюції, він міркує – у фразях, які, поза сумнівом, багато про що сказали формалістам, – що жанри змагаються один з одним як природні види, завоюючи змістом, який належав іншому жанрові, чи витісняючи інші з його місця в ієрархії жанрів. «Коли правда, що боротьба за життя ніде не буває жорстокішою, ніж між сусідніми видами, то чи не свідчить безліч прикладів про те, що в історії літератури і мистецтва відбувається те саме?»<sup>38</sup>

Відмінність, боротьба, а третім елементом тут виступає дискретність. Згідно з цими теоретиками, розвиток літератури відбувається стрибкоподібно. Це не еволюція, пояснює Тинянов, «а витіснення»<sup>39</sup>. «Поезія мусить стрибати, – відгукується Блум, – вона має знаходити собі місце у розірваному світі... Розрив – це свобода»<sup>40</sup>. Така позиція перевертає традиційні уявлення. У XIX столітті історики літератури досліджували безупинний перехід середині органічного всеохопного цілого чи принаймні розвиток, у якому одна фаза готує наступну і веде до неї. Вони наголошували на тому, що письменник чи твір народжується в обстановці, яка його зумовляє і формує. Ще до створення тексту його горизонт можливостей вже обмежений, його структура і свідомість почасти вже визначені, тому що вони розвиваються безпосередньо з того, що вже існує. Наші теоретики з цим погоджуються. «Що відбувається, – каже Блум, – коли хтось намагається писати, чи навчати, чи думати, чи навіть читати без відчуття традиції? Мабуть, не відбувається взагалі нічого... Ви не можете писати, або читати, або думати, або навіть читати, не наслідуючи когось»<sup>41</sup>. Це те саме, що сказати, що у кожному новому творі є наступність, так само як і відмінність від раніших творів літератури. Як історики літератури ми наголошуємо на одному або на іншому, але те, на що наголошувати – це справа особистого вибору, вираження наших власних цінностей, а не щось об'єктивно пізнаване стосовно історичного процесу.

<sup>38</sup> Brunetière. L'Evolution des genres. – P. 22.

<sup>39</sup> Tynyanov. The Literary Fact. – P. 395.

<sup>40</sup> Bloom. Poetics of Influence. – P. 96.

<sup>41</sup> Harold Bloom. A Map of Misreading. – New York: Oxford UP, 1975. – P. 32.

Наголошування на боротьбі й відсутності наступності «очужує» історію літератури. У цьому справді полягає друга головна перевага іманентних пояснень. Вони сприяють нарративній цільності, і до того ж, стосовно нашого покоління, вони привертають увагу до явищ, які не набули свого адекватного усвідомлення. Наприклад, Бейтові ми завдячуємо новим наголосом на важливості для розуміння змін у літературі прийняття точки зору письменників, особливо проблеми, яку становить для них маса творів минулого. Від Блума походить ще одне продуктивне нагадування – про те, що поетичний вплив відбувається не в результаті сприйняття твору, а в результаті його неправильного прочитання, помилкового, неправильного розуміння текстів минулого. На мою думку, ці ідеї є важливим додатком до інших, за допомогою яких можна пояснювати хід змін у літературі. І хоча Блум не зовсім обгрунтовано обмежує концепцію впливу тільки тими відношеннями між поетами, у яких має місце конфлікт, він тим самим привертає увагу до різних видів такої боротьби і її результатів.

Внесок російських формалістів полягає у чіткому усвідомленні неможливості визначення літератури як такої, універсального для всіх епох<sup>42</sup>. Те, що розглядається як література, залежить від часу і місця. Особистий лист у певні епохи є літературним жанром, однак в інші він переходить до сфери приватного життя і виходить за межі літератури<sup>43</sup>. Тинянов твердить, що література будь-якого часу являє собою синхронічну систему, і з часом такі системи змінюють одна одну. (Проти цього аргументу виступають постмодерністи, які наголошують на аномальному й гетерогенному в будь-якому моменті історії літератури.) Деякі елементи системи можуть знову з'являтися у системах наступників, а інші в них не повторюються. Та сама форма може виконувати інші функції у контексті чи системі іншої епохи. В епоху Спенсера роман мав свої певні пізнавальні й моральні функції, тоді він був близьким до епосу. В епоху Вільяма Морріса його функція вже інша, він допомагає тікати від дійсності; функції, які він виконував в епоху Спенсера, перейшли до інших жанрів.

Справжній предмет історії літератури – це не послідовність творів, а послідовність систем, бо описувати твір, не описуючи системи, у якій він функціонує, безглуздо. Коли якийсь елемент системи змінюється, чи це відбувається з функціонуванням якогось елемента, вся система зазнає відповідних змін. Отже, послі-

<sup>42</sup> Пор.: Roland Barthes. Critical Essays / Trans. Richard Howard. – Evanston: Northwestern UP, 1972. – P. 250–251: «Історія каже нам, що не існує такої речі, як позачасова сутність літератури, і що назва "література"... (охоплює) рух дуже різних форм, функцій, інституцій і проектів, саме відносність яких і зобов'язаний бачити історик».

<sup>43</sup> Tynyanov. The Literary Fact. – P. 417–423.



довність не є неперервною; місце попередньої займає нова система<sup>44</sup>. Коли це відбувається, змін можуть зазнавати не тільки периферійні, а й центральні елементи системи; елементи, які раніше посідали центральне місце, можуть переходити на периферію або й узагалі зникати. Епічні і драматичні трагедії являють собою приклад жанрів, які посідали у літературних системах центральне місце і які зараз зникли.

На думку Тинянова, жанри являють собою елементи літературних систем і самі також є системами, елементи і функції яких змінюються з часом. Колись метр був визначальною ознакою поезії, критерієм, за яким прозу відрізняли від поезії. В епоху вільного вірша метр вже не є центральним елементом і вже не виконує тих самих функцій<sup>45</sup>. У системі літератури певного часу не всі елементи рівноправні. Швидше, певні елементи є домінуючими, а інші їхнім домінуванням деформуються<sup>46</sup>. В Англії, наприклад, лірика була домінуючим жанром на початку ХІХ століття. Звідси – ліричні балади, ліричні драми (наприклад, «Прометей розкутий» Шеллі) і ліричні романи цієї епохи; інші жанри зазнають впливу домінуючого<sup>47</sup>. Те саме і всередині жанрів. Коли метр (включно з римою) був домінуючим елементом поезії, інші елементи займали становище другорядних. Це можна побачити на прикладі поезії епохи Теннісона, у якій в жертву потребам метру постійно приносяться вибір слів і синтаксис. Один жанр витісняє інший на позиції домінуючого; те саме відбувається і всередині жанрів з їх елементами. У більшості романів опис пейзажу виконує функції зв'язку або ретардації; однак у деякі епохи він міг би бути головним мотивом роману. В такому разі сюжети будувалися б так, щоб забезпечити нагоди для описів пейзажу<sup>48</sup>.

Коли прийом автоматизується, жанр повинен змінюватися. Або звичайний прийом набуває нових функцій, або змінюється кореляція (домінуютне становище) елементів<sup>49</sup>, або залучаються нові елементи, або ж за допомогою старих і нових елементів будується цікавита нова конструкція. Часто жанри-наступники запозичують і комбінують елементи із «низької» літератури або з мовленнєвого матеріалу позалітературного життя<sup>50</sup>.

<sup>44</sup> Tynyanov. The Literary Fact.– P. 395–397.

<sup>45</sup> Tynyanov. On Literary Evolution.– P. 441–443.

<sup>46</sup> Ibid.– P. 451.

<sup>47</sup> У Clifford Siskin. The Historicity of Romantic Discourse.– New York: Oxford UP, 1988, автор досліджує деякі аспекти цього явища стосовно періоду романтизму в Англії.

<sup>48</sup> Tynyanov. On Literary Evolution.– P. 443.

<sup>49</sup> Цю ідею до формалістів висловив Фердинанд Брунеттєр у: *Ferdinand Brunetiere. L'Evolution de la poesie lyrique en France aux dix-neuvieme siecle.*– 10th ed.– Paris: Natchette, n. d.– 2:288: розвиток – це «нова диспозиція ідентичних елементів; «зміна фасаду»... модифікація зв'язків, які тримають разом частини того самого цілого».

<sup>50</sup> Tynyanov. The Literary Fact.– P. 399.

Між поняттями автоматизації і розриву існує очевидна суперечність, оскільки автоматизація й «очуження» репрезентуються як процеси, що відбуваються всередині літературних систем. Те, до чого поступово будуть ставитися схвально, вважаючи «очуженням», спочатку, в умовах існуючої системи, може розумітися як помилка, як невиправданий відхід від правил.

Іншими словами, хоча Тинянов початково відкидав неперервний перехід від системи до системи, всередині самих систем він його визнає. Проте рік потому, у восьми тезах, написаних спільно з Романом Якобсоном, він долає цю суперечність: «Опозиція синхронії і діахронії була опозицією поняття системи і поняття еволюції; таким чином, вона втрачає своє принципове значення, як тільки ми усвідомлюємо, що кожна система неминуче існує як еволюція, тоді як, з іншого боку, еволюція неминуче має системну природу»<sup>51</sup>. Хоча системи і синхронічні, вони завжди перебувають у русі, ніколи не є статичними. Однак положення про розривність виправдовує себе з евристичної точки зору як джерело ідей, а теорії Тинянова рівнозначні програмі новаторської літературної історіографії.

До сьогодні теорії Тинянова не мали принципового впливу на створення історії літератури. Мабуть, одна з причин полягає у тому, що вони не стали широко відомими. Крім того, вони не могли мати впливу в момент відродження історичного контекстуалізму. Проте третя причина полягає в тому, що вони дуже ускладнюють створення теорії літератури. Історичний контекстуалізм є прийнятним науковим методом саме тому, що у ньому визнається необхідна неповнота. Всі знають, що увесь контекст повністю пізнати або представити неможливо, і більшість людей вважають, часто неправильно, що дослідження тільки фрагмента контексту може відкрити більше, ніж створити. Однак, згідно з іманентною теорією Тинянова, абстрагування деяких елементів від цілісної структури чи системи та ігнорування конкретних функцій цих елементів усередині системи є типовими помилками традиційної історії літератури. Наприклад, саме поняття традиції «виявляється невиправданою абстракцією одного або більше елементів даної літературної системи... і об'єднанням цих елементів з ідентичними їм елементами іншої системи, у яких вони мають відмінне «амплуа», що має на меті формування начебто єдиного, позірно неперервного ряду»<sup>52</sup>. Іншими словами, Тинянов настільки сильно наголошує на структурі, кореляції і взаємодії частин у системі, що, на відміну від контекстуальних теорій, для нього

<sup>51</sup> Tynyanov, Jakobson. Problems in the Study of Literature and Language.– P. 80. У «On Literary Evolution», надрукованій роком раніше, Тинянов твердить, що «поняття синхронічної системи, яка постійно розвивається, є суперечливим» (449).

<sup>52</sup> Tynyanov. On Literary Evolution.– P. 437.

не видавалося б корисним розглядати тільки якусь певну область системи. Йдучи за його настановами, історики літератури мали б порівнювати цілі системи.

Таким чином, теорія Тинянова вимагала б надзвичайно великого обсягу читання й осмислення. Можна зауважити, що іманентна теорія Блума, набагато простіша для втілення на практиці, стала основою теорій літератури – наприклад Сандри Гілберт і Сьюзен Губар. Вона вимагає лише порівняння тексту з небагатьма ранішими текстами. Ймовірно, вид історії літератури, як вона уявлялася Тинянову, буде створений поступово зусиллями багатьох людей протягом певного періоду часу.

Звичайно, така історія літератури, якщо її колись буде створено, не являтиме собою повного пояснення. Тинянов не заперечує повністю цінності «дослідження авторської психології і перекидання каузального містка від авторського середовища, побуту, класу до його творів» (457). Але, як і показують ці редуktivні формулювання, тим самим він висуває аргументацію, подібну до голови Медузи, яка дедалі більше ослаблює значущість таких міркувань. Незважаючи на це, вони залишаються важливими навіть в останніх працях Тинянова, а будь-яка сучасна історія літератури сьогодні має спиратися як на іманентні, так і на контекстуальні міркування.

## Розділ 8 ПРИЗНАЧЕННЯ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

У своїй чудовій праці «Про користь і шкоду історії для життя» Ніцше критикує нашу сучасну пересиченість історичним знанням. Нинішню епоху від усіх попередніх, каже він, відрізняє те, що ми знаємо про них набагато більше, ніж вони знали одна про одну. Знання це глибоке. «Чужі й незв'язні» образи з різних часів і місць, «карнавал богів, звичаїв і мистецтв» заповнює наші уми, як вистава, але жоден з них не відчувається нашим власним. Стикаючись у наших свідомостях, всі вони релятивізуються, те саме відбувається і з усіма переконаннями і цінностями, характерними для сучасного історичного моменту. Ніцше твердить, що існування може бути по-справжньому живим тільки у закритому горизонті; без цього людині, народові, епосі загрожує «небезпечний настрій іронії до самих себе, що своєю чергою тягне за собою ще небезпечнішу загрозу цинізму»<sup>1</sup>. Звісно, я належу до того різновиду критиків історії, який Ніцше засуджує. Такий самий аналіз сучасної свідомості траплявся мені у працях Поля Бурже, Гуго фон Гофманнстала і багатьох інших авторів кінця XIX – початку XX століття, у «Безплідній землі» Т. С. Еліота і її похідних у поезії і прозі та у найсучаснішій постмодерністській думці. Я цьому не вірю. Єдина дія аргументації Ніцше на мене, як він це міг би передбачити, полягає в тому, що вона викликає у мене критику, і цей розділ написаний під впливом Ніцше, тому що виступає проти нього.

Як історик-релятивізатор я, звичайно, розумію, що антитези та ієрархія цінностей Ніцше – його протиставлення віри й іронії, життя і

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche. On the Advantage and Disadvantage of History for Life / Trans. Peter Preuss. – Indianapolis: Hackett, 1980. – P. 28, 10.

знання, закритого горизонту і карнавалу ідей водночас із уславленням перших – це кліше романтичної культурної ностальгії. Небагато хто, якби існував такий вибір, справді обрав би життя у закритому горизонті. Примітні іронія і парадокс, з якими сам Ніцше говорить про тих, хто живе «поза історією», тобто без знання історії. Вони, каже Ніцше, подібні до рожевошоких альпійських селян, «приємних для ока»; або череди худоби, що мирно пасеться; або ж, ще нижче драбиною біологічних видів, вони нагадують дерева, що живляться від своїх коренів (11, 8, 20). Крім того, як відзначає Ніцше, тільки знання історії – його дослідження Давньої Греції – дало йому точку поза культурою історизму, яку він атакує, місце, з якого він може її бачити і критикувати. Таким чином, Ніцше, як завжди, сам є людиною, яку він критикує, він сам – іронічна й історична свідомість.

Разом з тим Ніцше порушує правильне питання – у чому полягає користь і шкода історії для життя? – і тут він гідний захоплення, бо багато теоретиків просто відмовляються розглядати питання, які він ставить. Наприклад, Поль Вейн стверджує, що вивчення історії – це інтелектуальне задоволення, «таке саме, як проста цікавість». Мета його полягає у «знанні заради знання», і воно ніяк не впливає на почуття і життя людини. Поза бібліотекою, каже Вейн, історик їсть, голосує і «сповідує здоровий глузд», так само як і інші люди<sup>2</sup>. Схожим чином ми могли б твердити, що питання, які є предметом історії літератури, дуже цікаві самі по собі – проблема змін у літературі, чому і як вони відбуваються; проблема контексту, впливу на літературу політичних і суспільних реалій. Щоб шукати відповіді на ці запитання, нам не потрібні додаткові обґрунтування. Досить сказати, що маючи розум, ми маємо і цікавість. Або ж ми могли б сказати, що історія літератури прагне досягти систематичного розуміння відношень і зв'язків. Вона досліджує подібності, впливи, питання походження тощо, які зв'язують між собою авторів і тексти, і таким чином вона структурує минуле. Розуміння творів, яке формується історією літератури, – це наукове розуміння, і воно може, принаймні формально, претендувати на об'єктивність. У нашому сучасному світі для того, щоб мати переконливість, розуміння мусить бути науковим і систематичним. Водночас, якщо виходити з таких позицій, то функція історії літератури – тільки пізнавальна. Ніцше зневажливо ставиться до «чистих мислителів», що «вдовольняються просто знанням, єдиною метою яких є розширення знання» (23). Він розглядає вплив цього знання на почуття і дії, і я спробую зробити те саме стосовно знання в історії літератури.

<sup>2</sup> Paul Veyne. Writing History: Essay on Epistemology / Trans. Mina Moore-Rivoluceri. – Middletown: Wesleyan UP, 1984. – P. 64.

Призначення історії літератури не може бути точно тим самим, що й історії, якими б не були функції цієї останньої. Поза сумнівом, існує різновид історії літератури, який не можна відділити від історії чи історичної соціології, і виконує він ті самі функції, що й вони. Вейн дуже добре його описує як «історію літературного життя і смаків»: «Хто читав, хто писав? Що читалося і якими були уявлення про літературу і письменника? Якими були ритуали, ролі та шляхи літературного життя? Які письменники, великі чи менш значущі, творили моду, яких письменників наслідували?» (67) Більшість історій літератури подають таку інформацію, але не в цьому полягає їх головна мета. Якби так було, освічені читачі не ставилися б до них з такою цікавістю.

Історія літератури відрізняється від історії тому, що твори, які вона розглядає, сприймаються як такі, що мають цінність, цілком відмінну від їхньої значущості як фрагмента історії, – часто ця цінність далеко переважає історичну значущість. Іншими словами, історія літератури – це також і літературна критика. Мета її не просто в тому, щоб реконструювати і зрозуміти минуле, бо у неї є ще й далекосяжніша ціль – витлумачити твори літератури. Вона прагне пояснити, як і чому твір набув своєї форми і змісту, і таким чином допомогти зорієнтуватися читачам. Вона сприяє гідній оцінці літератури. Почасти призначення історії літератури полягає у її впливі на коло читання. Ми пишемо історію літератури тому, що хочемо пояснювати, розуміти і любити літературу.

Таким чином, хоча відбір текстів, які розглядає історико-літературний наратив, і визначається потребами історичного пояснення, тут також діють і критерії, які широко і розмито можна назвати естетичними. Через свою глибоку перейнятість і зумовленість критичними цілями й оцінками історія літератури багатом історикам видається нестрогим і скомпрометованим різновидом історії, а один із перших істориків літератури Георг Гервінус, першим фахом якого була історія, проголосив, що у дискурсі цього типу оцінок немає місця. Він був чи не єдиний, хто робив такі заяви, а історія Гервінуса цілком визначена прихованими критичними судженнями, як і всі інші.

Перед тим як вдатися до критики свідомості, пересиченої історією, Ніцше зауважує три корисні застосування історії для життя, які мають очевидні кореляти і для історії літератури. У першому розділі своєї праці Ніцше говорить про те, що називає *критичною* історією. Відкидаючи всяку повагу, вона «приставляє ножа» до певного фрагмента минулого і знищує його. «Це, – різко зазначає Ніцше, – спроба а posteriori забезпечити минуле, з якого хтось хотів би походити, на відміну від минулого, з якого він дійсно походить» (22). Така історія літератури служить потребам сучасних письменників, прикладів її – безліч. Можемо згадати статті Т. С. Еліота, у яких автор прославляє поетів XVII століття,

водночас глузуючи з Шеллі, Байрона, Теннісона і всієї романтичної традиції.

Монументальна історія Ніцше відповідає тому типові історії літератури, який зосереджується на найбільших письменниках минулого і прагне отримати від них творчу насагу. Цей підхід до літератури можна назвати гуманістичним, оскільки він має на меті підтримати не тільки письменників у їхньому мистецтві, а й читачів у житті. Наприклад, у своєму знаменитому сонеті «Другові» Метью Арнольд славить Софокла, який «дивиться на життя прямо і бачить його як ціле», а автор сподівається, що завдяки читанню Софокла «у ці погані дні» його душа наповниться «врівноваженістю» Софоклової душі. Коли ми поділяємо такий підхід в історії літератури, то, словами Ніцше, вважаємо, що «величні моменти... людства пов'язані через тисячоліття», що «найвище у таких моментах віддаленого минулого» «живе досі, у своїй красі й величі», воно може стати нашим власним (15). Один з прикладів такої історії літератури – лекції Фрідріха Шлегеля про поезію (1812). Монументальні історії літератури, які спираються лише на найбільші твори, – явище рідкісне, однак звичайними є монументально-критичні пасажі. У них історик переконує, що літературна і людська велич «принаймні одного разу були *можливі*», як каже Ніцше, «і через те можуть стати можливими знову», а читач «іде своїм шляхом з більшою мужністю» (16).

У цій книжці не розглядалися ні критична, ні монументальна історії літератури, бо жоден з цих видів не переслідує і не оцінює мети, спільної для більшості історій літератури, яка полягає в тому, щоб представити достовірну версію подій минулого. Обидва ці види свідомо «несправедливі» до минулого, якщо говорити словами Ніцше. Критична історія літератури свідомо відкидає історичну точку зору. Вона не розглядає літературу минулого у зв'язку з місцем і часом її створення, а відбирає, інтерпретує й оцінює цю літературу тільки з погляду сучасності та її потреб.

Через те що монументальна історія літератури зосереджується тільки на найзначніших авторах і текстах, саме минуле, як каже Ніцше, «зазнає шкоди: цілі великі частини минулого забуваються і нехтуються, вони сходять, як сірий безперервний потік, і тільки поодинокі прикрашені факти залишаються після нього, як острови» (17). Більше того, навіть ці острови є міфами. «Доки душа історичного опису полягатиме у тій великій насазі, яку отримує з неї могутня особистість, доки минуле буде описуватися як щось, що варте наслідування... доти над минулим, звісно, висить загроза спотворення або перетлумачення згідно з естетичними критеріями і, таким чином, наближення до вимислу» (17). Іншими словами, монументальна історія літератури має залишати поза увагою аспекти минулого, які б викликали щодо автора чи твору менше ентузіазму. Я тут маю на увазі не тільки ретушування

минулого, коли ми «підправляємо» класові почуття, антисемітизм, патріархальність і таке інше, а й тонші спотворення, які з'являються у результаті зусиль, спрямованих на те, щоб зробити минуле достатньо схожим на сучасність – щоб приклади виглядали переконливо. «Як багато доводиться випускати з уваги, – відзначає Ніцше. – До якого насильства доводиться вдаватися, щоб втиснути індивідуальність минулого в одну загальну форму і з метою повної відповідності обломати усі її гострі кути і лінії» під потужною дією монументальної історії! (16)

Призначення багатьох історій літератури полягає у підтримці почуття спільності й ідентичності. У своєму знаменитому сонеті, який починається словами «Не треба думати, що повинь...», Вордсворт пише: «Ми маємо бути вільними або померти, ми, які говоримо мовою, / Якою говорив Шекспір; чий віра і мораль / – ті самі, що й Мільтона». Тобто Вордсворт вірить, що існує традиція і канон англійської літератури і що вони роблять свій внесок у мову, релігію, мораль і політику Англії його часу. Якщо Шекспір і Мільтон досі промовляють до нас, то причина цього у тому, що вони самі формували нашу сучасну цивілізацію, а тому і нас самих. Ми ототожнюємо себе з ними і, отже, одне з одним, бо відчуваємо, що Шекспір і Мільтон – наше спільне надбання. Якщо Шекспір і Мільтон не будуть викликати у нас відгуку, каже Вордсворт, ми не будемо тим самим народом; наша самість зміниться.

Погляди Вордсворта на традицію і її призначення поділяють багато істориків літератури, їх спеціально викладає і захищає Ганс-Георг Гадамер у «Істині і методі». Ці погляди застосовуються, з необхідними змінами, не тільки до національних традицій, а й до тих, які формують свідомість будь-якої суспільної групи. Згідно з цими поглядами, історія літератури, чи це буде література країни, класу, регіону, етносу, гендеру, могла б допомогти нам зрозуміти, хто ми є як індивіди і як спільнота. Вона відображає традицію, в якій ми перебуваємо, хочемо цього чи не хочемо, тому що ця традиція нас сформувала.

Однак насправді історії літератури розглядають традицію у доволі відмінний від згаданого спосіб. Коли, наприклад, Вільгельм Шерер пише про мезінгерів, його мета полягає в тому, щоб його сучасні німецькі читачі ототожнювали себе з цими середньовічними поетами як німцями, однак, актуалізуючи певні сторони цих поетів і оминаючи увагою інші, він визначає німецькість певним чином. Він заново формує традицію відповідно до своїх власних цінностей; він конкретизує німецьку ідентичність так, як він хотів би її бачити; і, роблячи це, він сподівається справити певний вплив на характер німців. Традиції та ідентичності існують, і історики літератури намагаються їх виявити, але по своїй суті вони являють собою ідеї, які ставляться під сумнів, і коли історики літератури їх описують, вони прагнуть переформування сучасності.

Я підкреслюю, що історії літератур регіонів, суспільних класів, жінок, етнічних груп і так далі виконують ті самі функції, що й історії національних літератур ХІХ століття. Вони утверджують думку, що група, про яку в них ідеться, має власну літературну традицію і що твори, які до неї входять, є цінними. Таким чином, у культурно-політичній боротьбі вони наділяють цю суспільну групу культурною значущістю. Вони творять відчуття наступності між колишніми членами групи і її сучасними представниками і, описуючи спільне минуле, зміцнюють почуття спільності сьогодні. Вони у певний спосіб визначають ідентичність групи, протиставляючи іншим визначенням цього дискусійного поняття. Для членів цієї групи таке визначення має величезну вагу, оскільки воно впливає на те, як людина бачить саму себе і як її бачать інші.

Історія літератури, що простежує традиції, відповідає у певному сенсі тому видові історії, який Ніцше благочестиво називає *антикварним*. Історик-антиквар оглядається в минуле «з вірністю і любов'ю» до тієї частини минулого, від якої він походить. Але, чинячи так, він спотворює минуле, тому що зацікавлений тільки в тому, що лежить у межах його власної традиції, і з ентузіазмом вітає навіть посередні її досягнення. «Антиквар... має вкрай обмежене поле зору; найбільшого він переважно взагалі не бачить, а на мале, яке бачить, дивиться надто пильно... [він] не знаходить відповідного масштабу і через це сприймає... кожному окрему річ як надто значну» (19–20).

Критична, монументальна й антикварна історії виконують своє призначення, спотворюючи минуле. Якщо справедливо, як я вважаю, що історія літератури не може описати минуле таким, яким воно було насправді, то об'єктивна репрезентація не може бути її призначенням. Тут ми могли б вдатися до іншої крайності й сказати, що призначення історії літератури полягає у створенні корисних вимислів про минуле. Точніше, історія літератури проєктує сучасність на минуле, і вона має це робити; вона змушує минуле відображати наші турботи і підтримувати наші наміри. Без сумніву, тут ми визначаємо процеси, які відбуваються у будь-якій історії літератури. І, незважаючи на це, такі оманливі репрезентації, хоч би якими цінними і необхідними вони були, не є найголовнішим призначенням історії літератури. Стверджувати інше означало б неправильно сформулювати мету більшості істориків літератури. Що гірше, це зробило б вплив історії літератури набагато примітивнішим, ніж він є насправді.

Більшість істориків літератури намагаються – безнадійно – досягти об'єктивного розуміння минулого; вони б змінили свої критичні, монументальні чи антикварні твердження, якби побачили їх суперечність тому, що, на їх переконання, мало місце насправді. Запитання, яке ми маємо поставити: яким би було призначення достовірної історії літератури, якби її можна було створити?

Поширену відповідь я вже наводив: історичне знання допомагає нам краще розуміти, оцінювати й отримувати задоволення від читання. Воно відкриває дані, які роблять твір важливим, і естетичні аспекти, які роблять його прекрасним. Історії літератури пояснюють алоузії в текстах, встановлюють очікування, пов'язані з жанром у певний час і в певному місці, показують, як твір робить прорив в умовах загальної кризи естетичної системи, демонструють, як він служив панівній ідеології чи її підривав і так далі.

Ця відповідь правильна, очевидна і називає важливі функції історії літератури. Але вона й дещо поверхова; її слід розглянути глибше. Для створення корисної інтерпретації недостатньо знати саму лише історію літератури. Орієнтування тексту на час і місце створення радикально змінює наше його розуміння. Уявімо, наприклад, відмінність між середньовічним розумінням віршів Вергілія і їх розумінням сучасними філологами-класиками. Твори, які ми читаємо поза їх історією, промовляють до нас прямо або не промовляють ніяк. Ми не сприймаємо їх характерними для певного часу і місця, ми сприймаємо їх як правдиві чи неправдиві, прекрасні чи потворні, хвилюючі чи нудні. Іншими словами, середньовічний читач інтерпретував Вергілія, виходячи з власної системи поглядів, він не мав жодної гадки про те, що система поглядів може бути якоюсь іншою. В результаті він вважав, що тексти Вергілія спрямовані до його власних турбот, розраховані безпосередньо на нього, виражають думки і почуття, які він може поділяти. У молодості всі ми – наївні й позаісторичні читачі. У чотирнадцять років ми не розуміємо і не пояснюємо сонет як вираження умовностей куртуазного кохання; він для нас виражає почуття, з яким ми себе ототожнюємо. «Рубаї» Фіцджеральда виражають не скептичний гедонізм, типовий для пізньовікторіанських поетів, а сумну правду життя. Ставши дорослими, ми більше чи менше залишаємося неісторичними, коли читаємо твори культур чи минулого, про які мало знаємо<sup>3</sup>.

Як тільки текст поміщається в історію літератури, розглядається як такий, що належить минулому, і особливо – минулому, про яке ми знаємо, він відразу стає частиною світу, що не є нашим власним. Він перебуває від нас на великій відстані й розглядається як вираження чужої свідомості. Слід наголосити, що це – наша початкова орієнтація. Вона може змінитися, якщо ми виявимо, що текст все-таки щось говорить нам прямо, так, нібито

<sup>3</sup> Див. *Hans-Georg Gadamer. Truth and Method.* – New York: Crossroad, 1989. – Р. 270: «Текст, який розуміється історично, змушений відмовитися від претензій на те, що він розповідає щось правдиве. Ми вважаємо, що розуміємо, коли дивимося на минуле з історичних позицій, тобто поміщаємо себе в історичне становище і намагаємося реконструювати історичний горизонт. Проте насправді ми відмовляємося від прагнення знайти в минулому будь-яку істину, важливу і зрозумілу для нас. Це визнання іншості іншого, що робить його об'єктом об'єктивного знання, передбачає фундаментальну відмову від вимог правди».

він належить нашому власному світові. Але наші початкові очікування, визначені сучасною історіографією, полягають у тому, що життєвий досвід, виражений у тексті, буде дуже відмінним від нашого власного.

Крім того, історія літератури розглядає твір як член групи інших творів, усередині паративу, що може містити багато творів і систем творів. Часто досліджувані твори є радикально відмінними, однак, незважаючи на це, у більшості випадків історик літератури розглядає їх більш-менш неупереджено. Через це історія літератури тяжіє до недопущення сильної ідентифікації читача з якимось одним окремим твором. Вона формує реакції, що є реалізованими і дещо відстороненими. «Розглядати все об'єктивно, – з іронією каже Ніцше, – означає ні на що не гніватися, нічого не любити, все розуміти; якою незлобивою і м'якою це робить людину!» (48)

Багатьом читачам видається, що якщо це правда, то історія літератури коштує надто дорого. Але чи був би для них кращим закритий горизонт, який буцімто захищає Ніцше? Якщо історія літератури, до певної міри, не дає нам повністю ототожнитися з якимось твором, вона компенсує це, стимулюючи наш діалог з минулим. Таким чином переживання літературного твору стає складнішим естетично й інтелектуально, навіть якщо цей твір тепер менше стосується нас безпосередньо. Також існують твори – цілі періоди, – які ми не можемо зрозуміти і не зрозуміємо без посередництва історії літератури. Отже, навчатися читати з позицій історії літератури схоже на дорослішання. Ми стикаємося із ширшим, різноманітнішим світом книжок, які кидають нам виклик, виражаючи свідомість, відмінну від нашої.

Текст минулого втілює чужий нам життєвий досвід, естетику і культуру. Звичайно, він не абсолютно чужий. Наступність і універсальні людського досвіду розглядає антикварна історія літератури і гуманітарна критика. Однак більшість історій літератури наголошують на відмінності минулого. Француз Сен пише про англійську літературу, Ніцше – про давньогрецьку трагедію, Бенямін – про німецьку *Trauerspiel* XVII століття, Грінблатт про англійський ренесанс; всі вони, звісно, деформують минуле у своїх репрезентаціях і вкладають у них власну свідомість, але водночас вони досліджують час, місце і культуру, які, на їхнє переконання, дуже відрізняються від їхніх власних. Вони намагаються досягнути, зрозуміти і пояснити їх якомога точніше. Як історики літератури вони переживають і спонукають нас переживати разом з ними шок оцінок, зусилля уяви, кризу розуміння і співчуття до кожної справжньої зустрічі з минулим, що прагне бути об'єктивним. У цьому, між іншим, полягає причина того, чому історія літератури не може відмовитися від ідеалу об'єктивного знання минулого. Хоча цього ідеалу й неможливо досягти, ми маємо праг-

нути до нього, тому що без нього іншість минулого повністю розтанула б у нескінченних суб'єктивних та ідеологічних переприсвоєннях. Призначення історії літератури, таким чином, полягає у забезпеченні літератури минулого певною дистанцією, у тому, щоб зробити відчутною його іншість.

Дехто з читачів заперечить, що минуле, якщо його так подавати, стає просто естетичним видовищем. Воно розважає, можливо, розширює уяву, але історія літератури, якщо її так розуміти, не матиме жодного впливу на сучасне і майбутнє. Щоб впоратися із цим запереченням, маємо пригадати початок праці Ніцше. Мета гуманітарної освіти, як про це зазвичай говориться, – в тому, щоб минуле було живим, було частиною сучасної свідомості. Якщо ми запитаємо, чому це є бажаним, однією з відповідей буде те, що ми не хочемо бути в'язнями сучасності.

Розмаїтість культури минулого можна розглядати як набір можливостей, нагадування про альтернативи. Історик літератури, як правило, – це фахівець з питань якоїсь минулої епохи. У своїй уяві він живе в цьому іншому часі так, як і у своєму власному. Він переймається його цінностями та ідеями. Часто таке становище зневажливо називають ескапізмом – справді, багато фахівців не мають жодного впливу на сучасність, крім здійснення пилу в бібліотеках. Але такий фахівець є громадянином двох епох, а отже, може спонукати одну поставитися критично до іншої.

Ніцше говорить про це, коли каже, що його освіта філолога-класика ставить його у «позачасовий» зв'язок із сьогоденням. Його заяву можна узагальнити – як призначення історії літератури. «Тільки через те, що я – вихованець давніших епох, особливо грецької, – каже він, – я міг прийти до такого несвоєчасного переживання себе як дитини сучасної епохи». Бо «я не знаю, який би ще смисл могла мати класична філологія для нашої епохи, як не той, щоб діяти несвоєчасно, тобто врозріз з нашим часом, і завдяки цьому на нього впливати – треба сподіватися, на користь прийдешніх епох» (8).



Абрамс, М. 77, 84, 87, 89  
 Адамс, Р. 68  
 Аддісон, Джозеф 62  
 Адорно, Теодор 8, 107  
 Александрійський канон 59-60  
 Аллен, Дональд 63  
 Андриан, Леопольд фон 68-69  
 «Аннали», школа 16, 55  
 Арнольд, Метью 39-40, 80, 140  
 Ауербах, Еріх 36

Байрон, Джордж Гордон 39-40,  
 73-74, 78-81, 86, 89, 140  
 Барт, Джон 87  
 Барт, Ролан 10, 13, 133  
 Бахтін, М. 66, 125, 130-131  
 Беббітт, Ірвінг 81  
 Бейджот, Волтер 80  
 Бейт, Волтер 36, 126, 128, 130-  
 131, 133  
 «Бенові сини» (літературна група  
 послідовників Бена Джонсо-  
 на) 63, 68, 93  
 Бенямін, Вальтер 18, 67, 70, 104,  
 144  
 Берк, Едмунд 78  
 Бернгарді, Готтфрід 60  
 Беррі, Френсіс 68  
 Бірс, Генрі 82-83, 89  
 Блейк, Вільям 73  
 Блаум, Гарольд 8, 31, 109-110;  
 про вплив та інтертекстуаль-  
 ність 121, 126-133, 136  
 «Блумсбері» (поетична група) 62  
 Боде, Г. 59  
 Бонапарт, Наполеон 115, 117-  
 118  
 Борманн, Александер фон 52

Брандес, Георг 9, 11, 28;  
 про вихідну точку 33  
 Браун, Маршалл 34  
 Бредлі, Френсіс 104  
 Бреслін, Джеймс 30-31  
 Бродель, Ф. 113  
 Брукс, Ван Вік 36  
 Брукс, Клінт 114  
 Брюнетьер, Фердинанд, про при-  
 чини змін у літературі 121-  
 122, 126-129, 132, 134  
 Був, Джозеф 31  
 Бурже, Поль 137  
 Буш, Дуглас 113-114  
 Буш, Рональда 35  
 Бюргер, Петер 85-86

Вайсштайн, Ульріх 54-55, 59  
 Вайт, Гайден 16, 32-33, 37-38,  
 88, 99-100  
 Ван Дорен, Кара 36-37  
 Вебер, Макс 8, 100  
 Вейн, Поль 138-139  
 Векслер, Едвард 68, 112  
 Веллек, Рене 16, 56-57, 72-73,  
 76, 82, 88, 102, 105, 112-  
 113, 121, 129; про періодиза-  
 цію 54, 76; про романтизм  
 77, 79, 82  
 Веллі, Джордж 8, 72, 75, 82  
 Вендела, Барретт 11  
 Вергілій 66, 143  
 Вілсон, Джон 73-74, 77, 79, 89  
 Віттенштейн, Людвіг, про «родин-  
 ну подібність» 64  
 Вітмен, Волт 93  
 Воган, С. 83-84, 89  
 Водічка, Фелікс 15  
 Вольф, Фрідріх 59-60

Вордсворт, Вільям 23, 33, 39-41,  
 141; віднесення до «Озерної  
 школи» 62, 73-74, 79-81, 83,  
 86, 89; Лю про 98, 114-118  
 Ворт, Мері 90  
 Вотт, Ен 34, 44  
 Воттс-Дантон, Теодор 82-83, 89  
 Вуд, Роберт 98-99, 107-108,  
 110, 118  
 Вулф, Віраджинія 36  
 Вулфсон, Сьюзен 34  
 Вьюлфайн, Генріх 8, 123-125

Гадамер, Ганс-Георг 35, 141, 143;  
 про традицію 93, 141, 143  
 Гальяр, Франсуаза 55  
 Гант, Лі 73, 77, 79, 81; віднесен-  
 ня до школи «Кокні» 73, 91;  
 «Молоді поети» 79  
 Гарденберг, Фрідріх фон, див.  
 Новаліс  
 Гарнетт, Р. 80  
 Гарнетт, Семюел 118-120  
 Гассан, Іхаб 87  
 Гегель, Г. В. Ф. 9, 107, 114, 123  
 Гезлітт, Вільям 84, 89; віднесення  
 до школи «Кокні» 73  
 Гейтс, Льюїс 83-84  
 Генкок, Альберт 84, 89  
 Георгіанці (літературна група) 30,  
 62  
 Георгіки 66, 115  
 Гервінус, Георг 104, 139  
 Гердер, Йоганн 8, 77; «Алкеї і  
 Сафо» 59  
 Герріот, Томас 118-119  
 Герфорта, Ч. 83, 89  
 Гете, Йоганн Вольфганг фон 34,  
 99, 104, 111-112  
 Гілберт, Сандра 98-99, 107-110,  
 113, 116, 136  
 Гіллен, Клаудіо 54-56, 66  
 Гінзберг, Аллен 93  
 Гірц, Кліффорда 8  
 Говард, Дж. 103  
 Гогендаль, Уве 104  
 Гольер, Деніс 49  
 Гомбріх, Е. 124

Гомер 17, 59, 108; Роберт Вуд  
 про 98, 107-108, 118,  
 Гопкінс, Дж. 80  
 Госсє, Едмунд 35, 80  
 Гофманісталь, Гуго фон 68-69, 137  
 Грей, Томас, систематизація  
 історії англійської поезії 76  
 Гріммінгер, Рольф 43, 102  
 Грінблатт, Стівен 99, 113, 119-  
 120, 144; «Шекспірівські  
 переуступки» 98, 117-119  
 Губар, Сьюзен 98-99, 107-110,  
 113, 116, 136  
 Гульм, Т. 124

Данто, Артур 10, 33, 42  
 Дарвін, Чарлз 8  
 Дауден, Едвард 84, 89  
 Дейк, Девід 30-31  
 Деккер, Томас 103  
 Деконструкція, критика історії  
 літератури у 13-14, 20, 49-  
 50, 56, 85, 91, 105, 112  
 Джеймісон, Фредрік 30, 107, 111  
 Джеффри, Френсіс 73, 77-78, 89;  
 як класифікатор сучасної  
 йому літератури 89; про  
 історію поезії 77-79; про  
 «Озерну школу» 73-75, 79  
 Джонсон, Семюел 20, 63, 67  
 Дікінсон, Емілі, Гілберт і Губар  
 про 109-111  
 Діксон, Річард 80  
 Дільтей, Вільгельм 9, 35, 45, 100-  
 101, 113; про історію літера-  
 тури як історію розвитку 9;  
 про Geistesgeschichte 76, 107,  
 111-114; про діалектичний  
 метод Гегеля 45, 107; про  
 логічні суб'єкти 10, 90; про  
 Новаліса 98, 111-112, 118;  
 про періодизацію 56, 112-  
 113; про репрезентацію 21;  
 про телеологію 35, 107  
 Донн, Джон 67, 76, 95  
 Драйден, Джон 67, 93

«Дух епохи» 9, 11, 77-79, 81, 87, 114, 123-124  
Дьюї, Дж. 80-81

Еванс, Айфор 46-47  
Еліот, Т. С. 30, 48-49, 62, 94-95, 104, 114, 128, 137, 139  
Ерліх, Віктор 129  
Естетизм (літературно-мистецький напрям) 12, 14, 69, 86, 93

Жанри 9-11, 13, 16, 21-22, 27, 36-37, 39, 49, 53-54, 59-60, 64, 66-67, 72, 91, 93, 99, 101, 114, 122-123, 143; зміни у жанрах 14, 132; у системах жанрів 133-134

Ідеологія, «ідеологічна критика» 14-15, 22, 55, 91

Ізер, Вольфганг 41-42

Імажизм як літературна класифікація 10, 54, 56, 62, 93-94, 96

Іманентне пояснення, теорії 13-14, 23, 121-136; Бейт, В. 126, 128, 130-133; Блум, Гарольд 121, 126-131; Брюнетьер, Ф. 121-122, 126-129, 132, 134; критика іманентних теорій 129-131; циклічність в літературі 123-124; запевнад літератури 31, 36, 77, 123, 125; дискретність у змінах 49, 55-56, 132; аналогії з живою природою 123-124; коливання між полюсами 124; російські формалісти 13, 27, 121-122, 126-134; телсологія у розвитку літератури 22, 34, 124

Історія літератури: концептуальна 43-45, 97; критика, у ХІХ столітті 15; як історія розвитку 8-9, 15, 19, 46; енциклопедична 22, 46-51, 97-98;

пояснення 17, 22-23, 39-42, 97-120, 139; призначення (функції) 20, 57, 137-145; історія як дисципліни 6, 8-27, 52, 91, 101; модерністська оповідна техніка 29; наратив 11, 22, 26, 28-49, 72, 86, 97; ангажованість 29-31; достовірність як критерій 6, 19-20, 32-33, 126-127; точка зору в 11, 18, 21-22, 30-31, 35, 37, 50, 90, 122; позитивістська 8, 13, 18, 45, 62; постмодерна 22, 47-51, 56, 87-88, 105, 137; відбір матеріалу для 11-12, 16-17, 21, 50, 139. Див. також *Контекстуальні пояснення; «Ідеологічна критика»; Іманентні пояснення; «Новий історизм»; Періодизація; Періоди і стилі; Рецензивна історія (історія сприйняття)*

Ітс, В. Б. 123

«Кавалери» 67-68

Казам'ян, Луїс 12, 124

Канони, літературні 61, 66-67, 72-73, 75, 79, 91, 103-104, 128, 141

Карлейль, Томас 48

Кебл, Джон 17-18

«Кембриджська історія американської літератури» 12, 36-37

«Кембриджська історія класичної літератури» 58-62

Кері, Елізабет 90

Кітс, Джон 73, 79, 90-91, 103-104, 127

Класифікації літературні 10, 13, 22, 52-97, 101, 111, 124; апорії у 13, 98, 120; критерії обґрунтованості 64, 70, 91, 96, 99; визначальні чинники 58, 68, 90; елементи 72; позалітературні факти як підґрунтя для 62, 75-76, 89;

формальні чинники як підґрунтя для 68-70; герменевтичне коло у 53, 61, 69, 71, 75; вивчення текстів як підґрунтя для 62-66, 75  
Козеллек, Рейнгард 18  
«Кокні» (літературна школа) 73-74, 90-91  
Кокс, Джеймс 48-49  
«Колумбійська історія літератури Сполучених Штатів» 9, 19, 48, 49, 51  
Кольє, Розалі 54, 66  
Кольєридж, С., віднесення до «Озерної школи» 39-40, 62, 73-74, 79-80, 82, 84, 117

Конрад, Курт 129

Конраді, Карл Отто 24

Контекстуальні пояснення 8, 12, 14, 16, 22-24, 39, 51, 53, 86, 97-127, 135-136; проблема медіації 105-106, 115, 118

Кортгоп, Вільям 81-82

Крейн, Рональд 16, 21, 41, 43, 54, 56, 104-105

Кроче, Бенедетто 10, 14, 16, 65; критика історії літератури 13, 20, 53, 55-56, 64-65, 91, 95

Лавджой, А. 85

Лансон, Густав 13, 50

Ланьєр, Амелія 90

Леві-Строс, Клод 15-16, 55

Лем, Чарлз 74

Лінней, Карл 57

Літц, Волтон 49

Ллойд, Чарлз 74

Локхарт, Джон 73-74

Лоуз, Джон 123

Лукач, Дьордь 36, 43, 45, 106

Льюїс, Ч. 113-114

Лю, Алан 15, 86-89, 98-99, 113-118

Майєр, Едуард 35

Макганн, Джером 24, 86, 89, 108, 110; про «романтичну ідеологію» 85

Маккеон, Майкл 44  
Ман, Поль де 13, 20  
Мангайм, Карл 50-51  
Маркс, Карл 112  
Мартін, Воллес 36  
Массон, Девід 80  
Маттісен, Ф. О. 58  
Медведев, П. 129  
Мерідіт, Джордж 37  
«Метафізична школа» 67, 94-95  
Мільтон, Джон 23, 76, 109;  
Вордсворт про 141  
Морлі, Генрі 12, 80  
Муар, Девід 80-81  
Мукаржовський, Ян 15, 106  
Мюллер, К. О. 60

Нельсон, Кері 49

Ніколай, Аллардайс 65-66

Ніцше, Фрідріх Вільгельм 32, 137-145; «Про користь і шкоду історії для життя» 23, 137-139; «Народження трагедії» 9, 144

«Нова історія французької літератури» 9, 49-51

«Нова критика» 13-14, 20, 85, 114  
Новаліс, Дільтей про 98, 111-112, 118

«Новий історизм» 14, 99, 119-120  
«Нью-йоркські поети» (літературна група) 63

Об'єктивізм 93

Оден, Вістен 63

«Озерна школа» 62, 73-76, 80, 116  
Оліфант, Маргарет 80

Паунд, Езра 35, 48-49, 62-63, 104  
«Парнасці» (літературна група) 93  
Пейтер, Волтер 80, 83  
Пеппер, Стівен 99-100  
Періодизація 50, 54-55, 72, 76-77, 79; Дільтей про 76, 112-113; в епоху романтизму 72, 76-81; періоди і стилі 21  
«Плеяда» (літературна група) 93

- Постмодернізм 8, 42, 48, 50, 87, 133, 137  
 Поуп, Александер 76, 93; систематизація історії англійської поезії 76  
 Прендергаст, Крістофер 33, 42  
 Прерафаеліти 62, 69, 82, 85, 91, 293  
  
 Ранке, Леопольд фон 111, 127  
 Раштон, Вільям 80–81  
 Рейнольдс, Джон 73, 103–104; віднесення до школи «Кокні» 73, 79, 91  
 Ренесанс як літературна класифікація 34, 59, 66, 73, 99, 113, 144  
 Рецептна історія (історія сприйняття) 14, 18, 24–27, 47, 57  
 Рікер, Поль 33, 35, 38, 40; про «кредо об'єктивності» 18; про надособистісні сутності 10  
 Річардсон, Чарлз 11  
 Роман (функціонування жанру в XVIII–XIX століттях) 133–134  
 Романтизм як літературна класифікація 9, 21, 30, 33–34, 36, 43, 53, 56, 71–96, 134  
 Російський формалізм 13, 15, 27, 55, 121, 126–134  
 Ротстін, Ерік 67  
  
 Саймонс, Артур 94  
 Саклінг, Джон 67  
 Санктіс, Франческо де 9, 28  
 «Сан-франциське відродження» (літературна група) 63  
 Сартр, Жан-Поль 15  
 Сауті, Роберт 62, 79–80; віднесення до «Озерної школи» 62, 73–75, 80  
 Свінберн, Алджернон 80  
 Сейнтсбері, Джордж 28, 31, 80  
 Сендберг, К. 52  
 Сідні, Мері 90  
 Сідні, Філіп 61  
 Сімпсон, Девід 86  
  
 Скотт, Вальтер 39–41, 73, 79–82  
 Сміт, Вільям 80  
 Спенс, Дональд 32  
 Стівен, Леслі 80  
 Стівенс, Воллес 116  
 Стіл, Річард 62  
 Стріх, Фріц 124  
 Структуралізм 15, 115  
  
 Тезінг, Г. 76, 127  
 Тен, Іполіт 9, 28, 80, 121, 144; про романтичну школу 79–80  
 Теннісон, Альфред 39–41, 108, 134, 140  
 Тинянов, Юрій 15, 126, 128, 130–136  
 Тільярда, Е. 102  
  
 Уліг, Клаус 23  
  
 Фаре, Еміль 12  
 Фаулер, Аластер 54, 66, 105; про ренесансні георгіки 66; про «родинну подібність» Вітгенштейна 64–66  
 Фелпс, Вільям 83  
 Фіцджеральд, Едвард 143  
 Форже, Філіп 56  
 Фрай, Нортроп 123  
 Французька революція та інтерпретація романтизму 41, 72, 75, 77–78, 81–84, 86–87, 89, 106, 115  
 Фрау, Джон 54, 124, 129  
 Фройд, Зигмунд 104  
 Фукілід 35  
 Фуко, Мішель 8, 15, 43, 54–55, 57, 62, 118  
 Футуристи 93  
  
 Чеський структуралізм 15, 55, 126  
 «Чорна гора» (літературна група) 63  
  
 Шейрп, Дж. 82  
 Шекспір, Вільям 17, 26, 103, 109, 118–120, 141; Стівен Грін-

блатт про 98, 117–119;  
 Вордсворт про 141  
 Шеллі, Персі 73, 77, 79–82, 84, 86, 89, 134, 140; його історія поезії 77; про літературні періоди 76  
 Шерер, Вільгельм 9, 34, 123–124, 141  
 Шерер, Едмонд 12  
 Шкловський, Віктор 121–122, 128  
 Школи літературні 8, 10, 12, 22, 53, 56, 59, 68, 76, 80–81, 95, 114  
 Шлегель, Август 8–9, 14, 77, 81, 111; про класицизм і романтизм 73, 81  
 Шлегель, Фрідріх 8–9, 11, 14, 77, 81, 111, 123, 140; про класицизм і романтизм 73, 81; про грецьку культуру 59, 123  
 Шмід, Вільгельм 60  
 Шмідт, Зигфрід 20, 54; про періодизацію 57  
 Шмідт, Юліан 29, 43  
 Шорске, Карл 68–69  
 Шоу, Томас 80–81  
 Шпенглер, Освальд 8  
 Штейглі, Отто 60  
 Штрідгер, Юрій 106, 129  
 Шульте-Сассе, Йохен 99–100, 107

Юссеранд, Дж. 12  
 Якобсон, Роман 130, 135  
 Япп, Уве 16, 20–21, 54–55, 102  
 Яусс, Ганс 25–27, 129; про марксистські трактування 101, 129

Abbas, Ackbar 20  
 Chase, Cynthia 72

Christ, Carol 34  
 Cohen, Ralph 43, 54  
 Derrida, Jacques 13  
 Eikhenbaum, Boris 129  
 Fiedler, Leslie 87  
 Geistesgeschichte («духовна історія») 8, 11, 13, 43, 76, 86, 99, 101, 106–107, 111–112, 114, 122–124  
 Gosse, Edmund 80  
 Habermas, Jürgen 87  
 Hankiss, Elémer 123  
 Hernaldi, Paul 54  
 Howe, Irving 87  
 Kermodé, Frank 87  
 Korff, H. A. 9  
 Kostelanetz, Richard 87  
 Kummer, Friedrich 112  
 LaCapra, Dominick 15, 24, 99  
 Levin, Harry 87  
 Lewalski, Barbara K. 54  
 Lyotard, Jean-François 87  
 Martindale, Colin 105, 127  
 Medvedev, M. M. 125, 130–131  
 Mink, Louis O. 43  
 Müller, Harro 55  
 Parker, Mark 72  
 Petersen, Julius 112  
 Plett, H. F. 25  
 Plotz, Judith 124  
 Rahv, Philip 87  
 Siskin, Clifford 54, 72, 134  
 Slawinski, Janusz 55  
 Sontag, Susan 87  
 Spender, Stephen 87  
 Strelka, J. P. 54  
 Szondi, Peter 10  
 Tomkins, Jane P. 102  
 Unger, Rudolf 111  
 Warren, Austin 56, 76, 102  
 Weimann, Robert 27  
 Weisinger, Herbert 73

Наукове видання

Девід Перкінс

ЧИ МОЖЛИВА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ?

*Переклад з англійської Андрія Іщенка*

Редактор *О. А. Рудь*  
Художнє оформлення *А. А. Кузнецової*  
Технічний редактор *Т. М. Новікова*  
Комп'ютерна верстка *Н. В. Єрмак*  
Коректор *О. О. Бородіна*

Підписано до друку 26.05.2005. Формат 60 × 90<sup>1/16</sup>.  
Гарнітура «Мисль». Папір офсетний № 1.  
Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 9,5. Обл.-вид. арк. 9,5.  
Зам. 5-48.

Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».  
Свідоцтво про реєстрацію № 1801 від 24.05.2004 р.

Адреса видавництва та друкарні:  
04070, Київ, Контрактова пл., 4.  
Тел./факс: (044) 425-60-92, 238-28-26.  
E-mail: phouse@ukma.kiev.ua

П27 **Перкінс, Девід.**  
Чи можлива історія літератури? / Перекл. з англ. А. Іщенка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с.  
ISBN 966-518-319-2

Відомий американський літературознавець, професор Гарвардського університету Девід Перкінс у своїй праці аналізує питання історії літератури в її теоретичному й методологічному аспектах. У центрі уваги автора дві фундаментальні проблеми історії літератури: внутрішня суперечливість організації, структурування і викладення матеріалу історико-літературних студій та «вічна невдача» істориків літератури у поясненні закономірностей літературного процесу.