

Гвидо Маццони
О современной поэзии
Серия «Studi italiani»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=70281697

*О современной поэзии: Новое литературное обозрение; Москва; 2024
ISBN 9785444823682*

Аннотация

В течение двух столетий (сер. XVIII – сер. XX веков) западная поэзия претерпевает радикальную трансформацию. Поэты обретают беспрецедентную свободу: они начинают писать нарочито темные по смыслу тексты, нарушать правила метра и синтаксиса, обновлять лексику, устранять дистанцию между собственной персоной и лирическим героем. В своей книге историк и теоретик литературы Гвидо Маццони реконструирует ключевые этапы этой метаморфозы и интерпретирует ее как симптом глубоких исторических изменений. Обращаясь к поэтическим текстам Нового и Новейшего времени, принадлежащим к итальянской и, шире, европейской традиции, автор ищет ответы на ряд вопросов, среди которых один из важнейших: как поэзия стала самым эгоцентричным жанром литературы модерности? Гвидо Маццони (род. 1967 г.) – профессор университета Сиены (Италия).

Содержание

Предуведомление	7
Введение	9
1. Литература и долговременная перспектива	9
2. Модели истории культуры	17
3. Теория жанров	34
4. Топография жанров	43
5. Символические формы	53
6. Что такое современная поэзия	57
Глава 1	68
1. Лирика и поэзия в современной теории жанров	68
2. Лирика и поэзия в античной поэтике	75
3. Александрийские, латинские и средневековые категории	81
4. Переворот в эпоху Возрождения	90
5. Классицистическое сопротивление и национальные различия	105
6. Новая романтическая теория	110
7. Современное представление о лирической поэзии	120
8. Понятие современной поэзии	126
Конец ознакомительного фрагмента.	128

Гвидо Маццони

О современной поэзии

Studi italiani

ГВИДО МАЦЦОНИ
О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Новое литературное обозрение
Москва
2024

GUIDO MAZZONI
SULLA POESIA MODERNA

Società editrice il Mulino
Bologna
2005

УДК 821-1(091)(4)«17/19»

ББК 83.3(4)-45

М36

Редакторы серии «Интеллектуальная история»

Т. Атнашев и М. Велижев

Редакторы серии «Studi italiani»

М. Велижев и Д. Рицци

Научный редактор Ю. Патронникова

Questo libro è stato tradotto grazie a un contributo del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale Italiano / Эта книга переведена благодаря финансовой поддержке Министерства иностранных дел и международного сотрудничества Италии

Перевод с итальянского А. Ямпольской

Гвидо Маццони

О современной поэзии / Гвидо Маццони. – М.: Новое литературное обозрение, 2024. – (Серия «Studi italiani»).

В течение двух столетий (сер. XVIII – сер. XX веков) западная поэзия претерпевает радикальную трансформацию. Поэты обретают беспрецедентную свободу: они начинают писать нарочито темные по смыслу тексты, нарушать правила метра и синтаксиса, обновлять лексику, устранять дистан-

цию между собственной персоной и лирическим героем. В своей книге историк и теоретик литературы Гвидо Маццони реконструирует ключевые этапы этой метаморфозы и интерпретирует ее как симптом глубоких исторических изменений. Обращаясь к поэтическим текстам Нового и Новейшего времени, принадлежащим к итальянской и, шире, европейской традиции, автор ищет ответы на ряд вопросов, среди которых один из важнейших: как поэзия стала самым эгоцентричным жанром литературы модерности? Гвидо Маццони (род. 1967 г.) – профессор университета Сиены (Италия).

ISBN 978-5-4448-2368-2

© Guido Mazzoni, 2015

© А. Ямпольская, перевод с итальянского, 2024

© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2024

© ООО «Новое литературное обозрение», 2024

*В формах искусства история человечества
зафиксирована правдивее, чем в документах.*

Теодор Адорно¹

¹ Рус. пер. цит. по: Адорно Т. *Философия новой музыки* / Пер. с нем. Б. Скурагова; вступ. ст. К. Чухрукидзе. М., 2001. С. 96. – Прим. пер.

Предуведомление

Переводы зарубежной поэзии, зарубежных романов и сочинений по поэтике выполнены мной. В случае наличия хорошего итальянского перевода я опираюсь на него, но иногда немного изменяю текст, дабы приблизить его к оригиналу.

Благодарю всех, кто помогал мне при создании этой книги и способствовал ее выходу в свет: Аннализу Аграти, Ирене Баббони, Винченцо Баньоли, Анну Бальдини, Коринн Байерль, Луиджи Блазуччи, Лину Больцони, Даниелу Броджи, Франко Буффони, Пьеро Караччоло, Пьетро Каталди, Томмазо Кавалло, Ремо Чезерани, Тициану де Рогатис, Ромена Десандра, Раффаэле Доннарумму, Джорджию Фьорони, Клаудио Джунту, Романо Луперини, Сесиль Муассонье, Томаса Павела, Пьерлуиджи Пеллини, Мауро Пираса, Филиппомарию Понтани, Лючию Праушелло, Гвидо Сакки, Франческу Сколло, Джанлуиджи Симонетти, Джастина Стейнберга, Альфредо Стусси, Марио Телó, Антонио Трикоми. Особая благодарность Барбаре Карневали за идеи, советы и время, которое мы провели вместе.

Книга «О современной поэзии» написана в 1993–2003 годах. Отдельные части глав 3 и 4 вышли в редакции, значительно отличающейся от настоящей, в статье: *Forma e biografia nella lirica moderna // Ritmologia. Atti del convegno «Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione»* – Cassino, 22–24

marzo 2001 / A cura di F. Buffoni. Milano: Marcos y Marcos, 2002. P. 193–200.

Введение

Формы искусства и история человечества

1. Литература и долговременная перспектива

В полное собрание сочинений Джакомо Леопарди включены четырнадцать серий подготовительных заметок, созданных в период с 1819 по 1834 год и опубликованных после смерти автора под названием, которое дал им их первый редактор, – «Литературные наброски» («Disegni letterari»)². Трудно сравнивать эти разношерстные заметки: некоторые занимают не одну страницу, в них подробно рассказано о произведениях, которые Леопарди намеревался написать; в других в самом общем виде изложены замыслы, по большей части так и не воплощенные в жизнь, автор от них отказался, – это очевидно, если учесть, что только на этих дошедших до нас страницах сказано о более чем шестидесяти проектах. Ясно, что часть из них Леопарди набросал в спеш-

² *Leopardi G. Disegni letterari // Id. Poesie e prose. Vol. II. Prose / A cura di R. Damiani. Milano, 1988. P. 1204–1220.*

ке, не обдумав. Именно поэтому перед нами чрезвычайно важный документ: в нем речь идет как о замыслах, которые он вынашивал долгое время, так и о внезапно возникавших идеях, здесь отражены и воплощенные в жизнь проекты, и смутные планы. «Литературные наброски» доказывают, насколько широкие возможности открывались перед итальянским сочинителем той эпохи и того класса общества, к которым принадлежал Леопарди, перед нашими глазами предстает карта его литературного пространства.

Я называю *литературным пространством* совокупность произведений, которые авторы определенной эпохи считают целесообразным написать и которые, если воспользоваться любимой метафорой сторонников исторического подхода, шли бы наравне со своим веком. Современное литературное пространство включает еще живые жанры, произведения, которыми имеет смысл заниматься в начале XXI века в стремлении угодить вкусам массовой публики или элиты: многочисленные разновидности романов или стихотворных произведений, оставшиеся формы сочинений для театра, сценарии для кино и телевидения, журналистика, литературная критика. В 1819–1834 годах Леопарди полагал, что его века достойны очень непохожие друг на друга сочинения. Чего только не встретишь среди его проектов: роман, рассказывающий о женщине, которую вынуждают уйти в монастырь (подобно «Монахине» Дидро); жизнь польского генерала Костюшко «по образцу жизни Агриколы, созданной

Тацитом»; «исторический роман в духе „Киропедии“», повествующий о судьбе великой нации, которая вначале пребывает в упадке, а затем возвращает себе былое достоинство; дидактическая поэма о лесах, написанная, чтобы услышать голос «бесконечной поэтической материи, которую производят леса и рощи»; «жизнеописание наиболее выдающихся итальянских военачальников и граждан, наподобие Корнелия Непота и Плутарха»; трагедия об Ифигении; новеллы в духе октав Ариосто, «заимствованные у создателей прозаических новелл или собственного сочинения»; «поэма или роман» по образцу «Похищения локона» [речь идет о поэме А. Поупа. – *Прим. пер.*]; написанное прозой эпическое сочинение в подражание «Телемаку» Фенелона; несколько «идиллий, описывающих переживания, привязанности, приключения, пережитые моей душой», то есть короткие автобиографические стихотворения; роман «Евгений» в подражание «Вертеру»; несколько философских од, как у Уильяма Коллинза, и т. д.³ Современный читатель удивится, насколько произведения, стоящие рядом в этом перечне, диссонируют друг с другом: сегодня невозможно представить, чтобы роман о монахине соседствовал с биографиями в духе Корнелия Непота, Плутарха и Тацита или замысел романа об интеллектуальном герое наподобие «Вертера» возник одновременно с планом написать эпическое произведение в

³ *Leopardi G. Disegni letterari* [здесь и далее, если не указано иное, перевод А. Ямпольской].

прозе по образцу «Телемака». Спустя два столетия мы понимаем, что названные Леопарди произведения принадлежат двум разным, несовместимым историческим мирам, но, очевидно, он думал иначе.

Несмотря на возникающий диссонанс, короткий, пестрый список Леопарди отразил на нескольких страницах последствия важнейшей метаморфозы, которую европейская литература переживала во второй половине XVIII – начале XIX века, благодаря чему мы можем живо ощутить перемены и оценить их размах. Словно археологическая находка, смысл которой удастся понять лишь спустя столетия, «Литературные наброски» запечатлели мгновение, когда рядом с литературным пространством, которое опиралось на многовековую традицию, возникало иное, новое литературное пространство. Леопарди еще был способен перемещаться между пространствами, однако, если взглянуть на сочетание его проектов, опираясь на сегодняшние категории, нас поразит конфликт между старым и новым, между археологией и современностью. Между тем писатели эпохи Леопарди его не замечали. Скажем, Гёте считал возможным заняться «Ифигенией в Тавриде» или «Германом и Доротеей» после «Страданий юного Вертера»; Мандзони мог одновременно работать над «Адельки» и романом «Фермо и Лючия». И если сегодня мы готовы признать, что «Страдания юного Вертера» и «Обрученные» оказались предвестниками современности, то трагедия или написанная регулярным стихом идил-

лия для нас давно вымерли: первые мы воспринимаем как свидетельства предвестников современности, вторые изучаем, как изучают утраченные памятники культуры, забытые окаменелости. В «Литературных набросках» удивляет отсутствие подобного разграничения: спустя несколько десятилетий после появления нашего перечня мало кто мечтал подражать Корнелию Непоту, Тациту, Плутарху, Фенелону, Поупу или сочинять Ариостовы октавы, в то время как другие жанры, привлекавшие Леопарди в те же годы (короткое лирическое стихотворение или роман о герое-интеллектуале), ожидал широкий успех. Подобную беспрецедентную метаморфозу – возможно, самую внезапную и глубокую в истории западной словесности – в традиционных историях литературы описывают фрагментарно, сосредоточиваясь на небольших изменениях и при этом не рассматривая процессы в долгосрочной перспективе. Впрочем, «Литературные наброски» дают нам несколько запутанную, но обобщенную картину, прекрасно передающую общий смысл происходящего, вот почему имеет смысл начать разговор именно с этого текста.

В одной из своих самых знаменитых работ Вальтер Беньямин доказывал, что в литературе изменения почти всегда разворачиваются медленно и почти незаметно. Так, он сравнивает становление эпических форм с эволюцией земной поверхности на протяжении различных геологических эпох⁴. Имеет смысл развить это сравнение, выйдя за уста-

⁴ Benjamin W. Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows //

новленные его автором рамки: если верно, что метаморфозы почти всегда оказываются постепенными, справедливо и то, что долгосрочные процессы на протяжении столетий развиваются медленно, а после внезапно приводят к землетрясениям. Перечитывая «Литературные наброски» два века спустя, мы сразу замечаем разлом, проходящий по разнородному множеству замыслов, и понимаем, что упомянутые произведения отсылают к двум несовместимым представлениям о литературе – современному и тому, что ему предшествовало; временная дистанция позволяет увидеть на нескольких написанных Леопарди страницах мгновенный снимок исторической эпохи, кристаллизованный образ эпохальной перемены.

Впрочем, сравнение с геологией, к которому прибегает Беньямин, имеет и другой смысл, отсылает к иному свойству эстетического материала, которое традиционные истории литературы (те, что освещают незначительные изменения, а не осмысливают долгосрочные процессы) часто оставляют в тени. Выдающиеся художественные формы живут долго: пройдут века, прежде чем художники откажутся от пространства, порожденного изобретением перспективы, прежде чем европейская музыка освободится от тональной системы, прежде чем роман займет ведущее положение в ху-

Id. Illuminationen. Frankfurt a. M., 1961; итал. пер.: *Benjamin W.* Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov // Id. Angelus novus. Saggi e frammenti. Torino, 1962. P. 252; рус. пер.: *Беньямин В.* Рассказчик // Он же. Маски времени / Пер. с нем. и фр., сост., предисл., примеч. А. Белобратова. СПб., 2004. С. 390.

дожественной прозе, прежде чем западная литература начнет изображать повседневную жизнь обычных людей – все-рьез, повествуя о ее проблемах. Это наблюдение может показаться банальным, однако банальность легко превращается в философию искусства. Рассуждая об эпических формах и используя историю жанров как сейсмограф, Беньямин стремился показать, как изменился опыт столкновения с действительностью при переходе от предшествовавшего современному, замкнутого, общинного мира к индивидуалистическому, разобщенному современному миру. В этом смысле сравнение с фазами развития земной поверхности приобретает философский смысл: Беньямин словно хочет сказать, что повествовательные структуры (а значит, по правилу синекдохи, и эстетический материал) трансформируются медленно, поскольку они отражают глубинные изменения человеческой истории, долгосрочные процессы. Благодаря пластической силе искусство преобразует идеальную непрерывность эпохи в видимую непрерывность системы знаков, придавая доступный для чувственного восприятия облик и тому, что существует постоянно, и радикальным переменам, – аналогично меняется с течением геологического времени земная поверхность. Такова философия истории, которую имеет в виду Беньямин и на которую он опирается (всякий раз в новых формах) в своих объемных трудах – от книги о немецкой барочной драме до «Пассажей». Эстетические материалы показывают нам сжатую версию происхо-

дящего, словно их природа, предполагающая отражение действительности, подталкивает их к тому, чтобы стать полуденной линией философии истории, как писал Адорно об искусстве, о котором пойдет речь далее, то есть о современной поэзии⁵. Так тысячелетнее существование иерархической лестницы стилей, жанров, типов действий и персонажей в чрезвычайно концентрированном виде отражает иерархический взгляд на жизнь в европейском обществе⁶; эволюция драмы в XIX и XX веках свидетельствует об обеднении человеческих отношений в эпоху, когда общественное служение уже не воспринималось как смысл жизни⁷; история современной архитектуры, которая опережала изменение ментальности, свидетельствует о начале постмодернизма⁸. В формах искусства история человечества зафиксирована правдивее, чем в документах.

⁵ *Adorno Th. W. Rede über Lyrik und Gesellschaft (1957) // Id. Noten zur Literatur. I. Frankfurt a. M., 1958; итал. пер.: Adorno Th. W. Discorso su lirica e società // Id. Note per la letteratura. Torino, 1979. P. 57.*

⁶ *Auerbach E. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern, 1946; итал. пер.: Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale. Torino, 1956; рус. пер.: Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе / Пер. с нем. Ал.В. Михайлова. М., 1976 (2-е изд., испр.: М.; СПб., 2017).*

⁷ *Szondi P. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M., 1956; итал. пер.: Szondi P. Teoria del dramma moderno. Torino, 1992.*

⁸ *Jameson F. Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1991; рус. пер.: Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М., 2019.*

2. Модели истории культуры

Описанный выше взгляд на становление искусства и культуры имеет славную генеалогию. Он отсылает к длительной историографической традиции, возникшей благодаря гегелевским урокам эстетики и философии истории и распространившейся в двух версиях – не выходящей за рамки исходных текстов и расширенной. К первой относятся труды, более или менее непосредственно отсылающие к Гегелю, – например, те, которые Сонди упоминает в конце «Теории современной драмы»: он перечисляет авторов, на которых опирался, и сразу вслед за «Эстетикой» Гегеля называет «Социологию современной драмы» Лукача и «Философию новой музыки» Адорно. Ко второй категории относится традиция *Kulturgeschichte* («история культуры») во всех ее разновидностях – от истории ментальности Лампрехта до *Geistesgeschichte* («наук о духе») Дильтея⁹. Эти весьма не похожие друг на друга труды построены на ряде общих предположений, которые сегодня легко критиковать: вера в *культурное единство* эпохи; убежденность в *значимом отсутствии континуума* между различными историческими периодами;

⁹ Gombrich E. H. In Search of Cultural History. Oxford, 1967. P. 24 и далее. См. также: *Id.* Hegel und die Kunstgeschichte // Neue Rundschau. Bd. LXXXVIII. 1977. № 2. S. 202–219; итал. пер. (с английского языка) см.: *Id.* I custodi della memoria. Tributi ed interpreti della nostra tradizione culturale. Milano, 1985.

уверенность в том, что *избежавшие забвения произведения обладают особой репрезентативной ценностью*, поскольку они вошли в наши монументальные или документальные каноны; мысль о том, что можно *группировать различные произведения* по происхождению, цели, функции в единообразные множества – стили, периоды, жанры; наконец, что касается истории искусства, вера в *репрезентативную ценность эстетического опыта*. Использовать историю эпических форм как сейсмограф означает рассматривать как сами собой разумеющиеся убеждения, которые вовсе не являются чем-то очевидным: например, представление о том, что позволительно забыть о различиях между текстами и рассуждать о литературном жанре, стиле или эпохе в единственном числе; что канонические произведения, из которых мы выводим наше представление о жанре, обладают универсальной репрезентативной ценностью; что формы искусства действительно способны рассказать историю людей; что история людей проходит в своем развитии отдельные этапы. Сегодня все эти предпосылки оказались под вопросом: постструктурализм научил не верить в объективность историографического деления, монументальных канонов, сборников документов; *cultural studies* поставили под сомнение разделение произведений на благородные и не благородные, атаковав теоретический примат, который в истории культуры традиционного толка приписывали каноническим текстам и главным видам искусств; позитивные исследования и социоло-

гия культуры настойчиво твердят о распаде систем, оспаривают единство эпох или жанров и выбивают почву из-под ног у «ослабевшего гегельянства», на котором, согласно Бурдьё, основаны многие направления философии культуры – от Гегеля до Фуко¹⁰.

Поскольку написанная мной книга как раз опирается на «ослабевшее гегельянство», о котором говорит Бурдьё, и поскольку я отчасти присоединяюсь к критике этой традиции, я решил изменить обыкновению оставлять большую часть интеллектуальных построений в тени и постараюсь осветить фундамент своих размышлений. Разумеется, я не собираюсь обосновывать свой подход (у меня нет на это сил, к тому же для этого понадобилось бы написать еще одну книгу); однако мне бы хотелось по крайней мере объяснить отдельные стороны философии истории, которые, на мой взгляд, еще можно отстоять, дабы читатель понимал, где он оказался и что он читает. Как следствие, я попробую сформулировать некоторые из аксиом, которые Вико назвал бы «*degnità*», аподиктически изложив предпосылки настоящего исследования.

1. Верно то, что общество и культура состоят из относительно независимых областей, у каждой из которых собственная логика и собственное внутреннее время, однако не менее справедливо и то, что в географическом простран-

¹⁰ См.: Bourdieu P. *Les Règles de l'art*. Paris, 1998. P. 328. Французское *ramolli* означает как «ослабевший», так и, в более образном смысле, «поглупевший».

стве, единство которого обеспечивают процессы реального и символического обмена, существующие одновременно культурные системы склонны пересекаться, подвергаться влиянию крупных материальных систем, на которые они опираются (политика, экономика, социальная иерархия), а также осуществлять некий синтез – изменчивый, но объективный. Тот, кто лучше всех сумел описать проходящие через эпоху символические разломы, а также глубочайшие различия между сосуществующими рядом людьми и социальными средами, писал: если взглянуть на людей, которые жили в одни и те же десятилетия, все они кажутся похожими, якобы непреодолимые различия бледнеют и растворяются в общей окраске эпохи¹¹. Используя язык физики, можно сравнить всякую систему с силовым полем, а культурное единство определенного исторического периода – с равнодействующей силой. Не стоит привлекать гегелевскую онтологию и воображать это единство как следствие органического принципа, *Zeitgeist* («духа времени») или *эпистемы*, которые накладывают собственный отпечаток на всякое произведение: достаточно представить чисто механическое явление, наложение разных систем, логик и времен, которые случайным образом, следуя неустойчивой диалектике идентичности и различия, производят нечто вроде *общего пред-*

¹¹ Proust M. Le Temps retrouvé // À la recherche du temps perdu / Sous la direction de J.-Y. Tadié. Paris, 1989. Vol. IV. P. 537 и далее; рус. пер. цит. по: Пруст М. Обретенное время / Пер. А. Смирновой. СПб., 2007. С. 330 и далее.

ставления.

Все системы, сосуществующие в едином пространстве, образуют некое единство, что вовсе не исключает их дисперсии. У всякой национальной европейской литературы есть собственная внутренняя история. Однако, если взглянуть на крупнейшие литературы несколько отстраненно, можно заметить, что для них характерны одни и те же долгосрочные явления – от самых широких (как революция литературных жанров на рубеже XVIII–XIX веков) до более локальных (как распространение между второй половиной XIX века и эпохой исторического авангарда совершенно новых техник, которые обогатили художественную прозу, поэзию и театр, подарив немислимые прежде возможности: внутренний монолог, верлибр, принцип монтажа). Точно так же, хотя каждый жанр современной литературы развивается по собственной логике, роман, поэзия и драма последних столетий составляют относительно однородную систему, обладающую общими характеристиками – например, способностью всерьез, сосредоточившись на проблемах, рассказывать о повседневной жизни обычных людей.

Механический, бессубъектный историзм, история духа, в которой отсутствует Дух, включает также веру в возможность выделять в непрерывном потоке явлений, во множестве мелких местных конфликтов и недолговечных соединений *разные культурные эпохи и пространства*. Хотя всякая историческая граница является результатом некоей интер-

претации, свобода интерпретатора ограничена тем очевидным фактом, что некоторые нарушения континуума можно уловить лишь в *долгосрочной перспективе*. Если взглянуть на этот феномен на протяжении тысячелетий, в свете различной культурной логики, то окажется, что у изображения действительности в античной литературе и в европейской литературе классицизма есть немало общего – прежде всего это поэтика, основанная на разграничении стилей. По той же причине, когда мы сравниваем систему жанров у Леопарди и у нас, мы можем увидеть, где проходит разлом, разделяющий два литературных пространства. Еще раз повторим: нет нужды искать некий органический принцип, дабы оправдать существование долгосрочных непрерывных явлений, вспомним самое обычное оптическое явление, благодаря которому на расстоянии мелкие различия почти исчезают, а крупные становятся заметнее. Когда самолет взлетает, кажется, что окружающие поля одного цвета, хотя, находясь на земле, мы различали множество оттенков, при этом границы между полями, почти невидимые на уровне земли, внезапно становятся заметнее; когда же самолет окончательно набирает высоту, границы между полями исчезают, остаются только крупные географические границы – реки, горы, городские агломерации. Длительный отрезок времени позволяет применить к его потоку тот же принцип, что и к измерению расстояния.

2. Обычно истории культуры страдают фетишизмом: даже в самых аккуратных работах, даже в трудах, следующих строгим количественным критериям, тексты, которые рассматривает интерпретатор, составляют мизерный процент произведений, созданных в данную эпоху в данном культурном пространстве, особенно если это эпоха и пространство большого размера. Традиционная история культуры основывается на иллюзорной синекдохе, то есть на предпосылке, что немногие обсуждаемые тексты наделены полномочиями представлять весь период; если же отказаться от подобного импрессионистского подхода, нетрудно будет доказать, что систематическая реконструкция некоего литературного пространства создает куда более разнообразную панораму, чем те, что обычно описывают¹². Традиционная история литературы нередко наивно смотрит на свой предмет: она исходит из предпосылки, что канон уже сформировался, и показывает, кто победил и остался в памяти, а кому суждено забвение, не задумываясь над генеалогией побед. Философское основание подобных исследований ослаблено одной из самых дискредитированных идеологием нашей эпохи, которой невозможно дать теоретическое определение, но которая часто применяется на практике, – убеждением, что вердикт истории отражает объективную ценность произведения, кото-

¹² См.: Bourdieu P. *Les Règles de l'art*; Sapiro G. *La Guerre des écrivains. 1940–1953*. Paris, 1999; Boschetti A. *La Poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898–1918)*. Paris, 2001.

рая с годами, благодаря суду времени, становится очевидной. Разумеется, специалисту по генеалогиям нетрудно доказать, что суд времени – это не что иное, как посмертное объявление какого-то суждения святым, попытка приписать незаслуженную универсальную ценность текстам, образам мира, ценностям, которые одержали победу в схватке во имя чистой воли к власти: борьба писателя за то, чтобы оттеснить соперников; борьба литературной группировки за то, чтобы завоевать внимание, оттеснив другие группировки; борьба одного сообщества против конкурирующих сообществ за то, чтобы навязать свои вкусы всем остальным. Поскольку эта сила отсылает лишь к субъекту, который ее проявляет, то есть означает только саму себя, результаты конфликта между враждующими волями не имеют объективного значения, которое традиционная история обычно приписывает «священным» произведениям. С этой точки зрения победитель в битве за память воплощает не *Zeitgeist*, а триумф одной случайной воли над другой, одного эгоизма над другим. Если согласиться с подобным подходом, станет очевидно, что рассматривать канонические тексты как представителей эпохи – произвольное решение. Куда правильнее постараться обнаружить сеть непосредственных причин, обусловивших «причисление к лику святых» писателя, движения, моды или жанра, двигаясь в обратном историческом направлении и восстанавливая поле битвы таким, каким оно выглядело до того, как победители подняли над ним свой флаг. В общем, что-

бы восстановить подлинный облик эпохи, следует избавиться от иллюзорной синекдохи, оправдывающей установившиеся каноны, отказаться от идеи, что ограниченное число писателей может полностью выразить дух времени, и вместо этого сосредоточиться на разломах, дисперсии, трениях, нарушавших кажущееся единство исторического периода.

Без сомнения, близорукий взгляд специалиста по генеалогиям, всматривающегося в ближайшие причины и человеческие, слишком человеческие мотивы, скрытые за формированием культуры, обогащает и делает более разнообразным наше представление о прошлом. У подобного подхода есть две разновидности – наивная и сентиментальная. Первая встречается куда чаще, чем вторая, это норма для исследований, которые претендуют на серьезность и научность; фактически она совпадает с критикой позитивистского толка, которая в Италии развивает наследие исторической школы и процветает в академической периодике. Опираясь на механическое представление о причинах и следствиях, которое на основании общего смысла мы считаем естественным, члены этого герменевтического семейства игнорируют существование целого и с дозой здравого смысла, пропорциональной собственной близорукости, восстанавливают элементарную генеалогию – исходное сырье всякого исторического повествования: влияние одного писателя на другого, воздействие исторического события на культурные круги, влияние некоей среды на художественную форму. Сен-

тиментальная версия генеалогии более нова, она совпадает с попытками применить к написанию истории следствия философских идей Поля Рикёра, который, используя формулу Ницше, суммировал свои взгляды с помощью формулы «школа подозрения»¹³. Огромная популярность идей Маркса, Ницше и Фрейда в XX веке привела к тому, что многие историки культуры сосредоточились на разоблачении материальных интересов, стоящих за созданием творений человеческого духа, – так писали марксистскую историю искусства, так еще недавно пытались действовать представители нового историзма, а также, в рамках более строгой теории, Пьер Бурдьё. Хотя внешне они далеки друг от друга, на самом деле эти тенденции объединяет более или менее осозанный отказ от предпосылок, делающих возможной органическую философию истории. Подчеркивая различия, а не единство, фрагментарность, а не компактность, они неизменно интерпретируют произведения в свете непосредственных причин, как результат отдельных интересов и ограниченной борьбы, а не как эманацию *Zeitgeist* или *эпистемы*. За осторожной, непогрешимой близорукостью специалиста по генеалогиям скрывается трезвая метафизика, воспринимающая действительность как сеть локальных столкновений между противоборствующими волями к власти, итог которых отражает не телеологический замысел, а случайную по-

¹³ Ricœur P. De l'Interprétation. Essai sur Freud. Paris, 1965; итал. пер.: Ricœur P. Della interpretazione. Saggio su Freud. Milano, 1966. P. 46 и далее.

беду одного индивидуума над другим, одной группы над другой. В этом смысле знание генеалогии как будто разрушает основы философии истории, которая, закрывая глаза на огромное количество столкновений, сдвигов, нарушения непрерывности внутри одного культурного периода, претендует на то, чтобы мыслить эпохами. Однако, если мы стремимся рассматривать небольшие конфликты в долгосрочной перспективе, этот фундамент, который тщательный анализ якобы сводит к спутанной массе отдельных, похожих друг на друга эгоизмов, проявляется в новом свете. Если отдельные победы – результат случая или соотношения сил, *долговременные, значимые, масштабные победы и поражения все же что-то значат*. Самый проницательный из специалистов по генеалогиям, раскритиковав замаскированное переписывание Гегеля, вновь тайком вводит форму историзма. Он утверждает, что, хотя внутренняя борьба в сфере культуры подчиняется собственной логике, решающим для успеха произведения или идеи оказывается соответствие победивших взглядов и изменившегося соотношения сил в сфере власти:

Исход внутренней борьбы в каком-то смысле решается внешними санкциями. Действительно, хотя она довольно независима *в своем начале* (то есть в вызывавших ее причинах), борьба, которая разворачивается внутри поля литературы, всегда, при удачном или неудачном *исходе*, зависит от связи с

внешней борьбой (внутренней по отношению к полю власти или к общественному полю в целом)¹⁴.

Иными словами, произведения или доминирующие идеи утверждаются не только потому, что они одержали верх в борьбе, разворачивающейся внутри литературной системы, но и потому, что они лучше приспособляются к общим историческим переменам; результат конфликта, имманентного всякой системе, определяется изменением горизонтов эпохи.

Самое удачное описание подобного соединения случайной борьбы и исторической необходимости дал Грамши в понятии *гегемонии*. Он заимствовал его из работ Ленина о политике и использовал его для определения неразрывной связи между силой и согласием, благодаря которой правящий класс или общественная группа добиваются того, что их идеи становятся всеобщими. Критикуя наивный макиавеллизм тех, кто сводит власть к насилию, Грамши утверждал, что всякое стабильное правительство основано на комбинации «господства» и «интеллектуального и морального руководства», силы и убеждения¹⁵. Вполне законно распространить это понятие на сферу культуры и применить его для объяснения того, как формируются каноны: иначе говоря,

¹⁴ Bourdieu P. Les Règles de l'art. P. 416.

¹⁵ См.: Gramsci A. Quaderni del carcere / A cura di V. Gerratana. Torino, 1975: Quaderno 19. § 25. Vol. III. P. 2010. См. также: Quaderno 10. § 44. Vol. II. P. 1331 и далее; Quaderno 13. § 37. Vol. III. P. 1636 и далее.

долговременную память рождает не чистое принуждение и не суд времени, а способность преобразовать вкусы группы в общие вкусы, соединяя умение навязывать определенные идеи и способность отвечать на ожидания социального тела. Произведения, авторы, формы культуры, лучше приспособливающиеся к общим историческим изменениям, накапливают политическую энергию, которую можно потратить в борьбе за гегемонию; исход борьбы, в свою очередь, изменяет положение вещей. В долгосрочной перспективе результат крупных сражений внутри системы культуры всегда зависит от соответствия между этими конфликтами и эпохальными переменами, особенно когда явления, о которых идет речь, являются весьма масштабными: тот или иной автор может случайно попасть в школьную программу, но жанр или стиль никогда не утверждается случайно. В силу этой совокупности причин понятие гегемонии оправдывает синекдоху, на которую опираются историки культуры: нет нужды прибегать к мистике шедевров, дабы объяснить, что каноны, пусть даже рожденные чистой волей к власти, не означают лишь случайную победу одной группировки над другой.

3. Гомбрих полемически указывал, что историки культуры более, чем кто-либо, склонны воспринимать эпохи как единые организмы и более или менее осознанно предполагать существование духа времени. Историки политики или экономики спокойно отказываются от подобных постулатов:

Историку культуры тяжелее, чем всякому другому историку. Его коллеги, занимающиеся историей экономики и политики, в своих областях <...> могут написать историю реформы парламента или отношений между Англией и Ирландией, не опираясь на всеохватывающую философию истории. Однако история культуры как таковая <...> не может быть создана без упорядочивающего принципа, без центра, вокруг которого крутится колесо диаграммы Гегеля. Поэтому историю историографии культуры можно прочесть как последовательность попыток спасти гегелевские тезисы, не принимая гегелевскую метафизику¹⁶.

Поражает, насколько часто историки культуры (особенно историки искусства) пытаются в той или иной форме заменить *Zeitgeist*: к перечисленным Гомбрихом именам Маркса, Буркхардта, Лампрехта, Дильтея, Дворжака, Панофского, Хёйзинги можно прибавить Ауэрбаха, Лукача, Бенямина, Адорно, Бахтина, Сонди, Гелена (вспомним *Zeit-Bilder*, «картины времени»), Фуко, а в последние годы – Белла, Лэша, Джеймисона и многих других. Было бы упрощением попытаться доказать, что все они пленники того, что для Гомбриха является лишь ошибкой перспективы, и не задуматься над тем, что подтолкнуло столь разных по образованию, идеологии и интересам людей заново открывать похожие на *Zeitgeist*

¹⁶ Gombrich E. H. In Search of Cultural History. P. 25.

объединяющие принципы, придумывая им новые названия – «ментальность», «эпистема» или «культурная логика позднего капитализма». Как объяснить подобную коллективную слепоту?

На мой взгляд, тенденция мыслить эпохами не просто отражение молчаливого гегельянства, она обусловлена природой рассматриваемого предмета. Историки культуры мыслят эпохами, потому что обширная территория, которую, используя терминологию Кассирера, можно назвать полем выразительного символизма, – это воображаемое пространство, где лучше всего проявляются общее мнение и общее бессознательное социальной группы, но чаще – общее мнение и общее бессознательное, которые, победив в битве за гегемонию, преобразуются в общепризнанный культурный капитал, в дух времени. Среди всех сегментов этой территории, охватывающей всё, от важнейших искусств до религиозных ритуалов, самая выразительная – эстетическая. На то есть как минимум три причины. Во-первых, ни один другой компонент культуры не выражает настолько непосредственно то, как человек, класс или эпоха интерпретирует важные антропологические константы, формирующие конкретный, человеческий жизненный мир: внутреннее и внешнее существование индивида, первые стадии личных отношений, способ восприятия пространства и времени, отношения с телами и предметами. В формах искусства история человечества зафиксирована правдивее, чем в докумен-

тах, потому что они придают пластичность способу понимать первичные структуры жизни – это очевидно, если рассмотреть их эволюцию на длительном отрезке времени. К способности выражать образ мира присоединяется репрезентативная сила, которой нет у других форм познания: в то время как философское, историографическое или гуманитарное знание остается прерогативой специалистов, эстетическая культура в целом функционирует как совокупность образов и мифов, понять которые способен каждый, словно это некая новая *народная религия*. Наконец, репрезентативная сила художественных форм по крайней мере за последние столетия возросла благодаря их кажущейся *невинности*. История современной культуры – это серия сменяющих друг друга актов нейтрализации и деполитизации, после которых унитарная, теократическая, иерархическая, цензурирующая культура смягчает собственный свод законов, теоретически оставляя за каждым индивидом право выбирать вкус, ценности, стиль жизни, не отчитываясь ни перед кем. Если еще совсем недавно можно было умереть за религиозные воззрения, за аморальное поведение или политические идеи, сегодня нигилистическая толерантность стала частью писаных и неписаных законов, которые регулируют жизнь западных обществ; расхождения, которые еще несколько веков назад приводили к физическому столкновению или как минимум к напряженной дискуссии, сегодня не представляют никакого интереса в общественной сфере и превратились в предмет

личного, не подлежащего обсуждению выбора. Так вот: первая стадия культурной нейтрализации касается эстетической сферы, кратко это можно описать известной сентенцией «о вкусах не спорят»; как протест против нее родилась современная художественная критика, важнейший смысл которой – спорить о вкусах, о которых в принципе спорить не принято. Подобный примат эстетической сферы, которая столетиями оставалась единственной частично деполитизированной территорией в центробежной, нетолерантной культуре, прибавляет символического веса входящим в нее произведениям, ведь долгое время главные и второстепенные виды искусств позволяли вновь и вновь возвращаться к содержанию, которое в иных сферах культуры тщательно подавляли. Таковы, если кратко, положения, на которых основаны мои дальнейшие рассуждения.

3. Теория жанров

То, что формы искусства проливают свет на глубинные структуры цивилизации, по-прежнему истинно, ведь даже малейшие указания, как учат стилистическая критика и *насыщенное описание* антропологов, помогают понять, как устроена культура изнутри; однако, если взглянуть не на исключения, а на правило, становится ясно, что более сложные и существующее дольше структуры имеют наибольшее значение. Когда Беньямин сравнивал морфологию нарративных форм с морфологией земной поверхности, он представлял себе сложные и с трудом поддающиеся определению группы – жанры. Развивая предложенное им сравнение с геологией, мы можем сказать, что, если литературное пространство некоей эпохи соответствует земной поверхности, жанры – это литосферные плиты, движение которых определяет облик планеты.

Охватывающая длительный период история литературы нередко сводится к истории жанров, однако совершенно неясно, что же представляют собой литературные жанры. За постоянными семантическими колебаниями, отличающими дебаты на эту тему, легко увидеть константу всякой дискуссии о культуре. В силу первичного процесса размытия смысла, имеющего почти физическую природу, всякий раз, когда дебаты принимают массовый размах, обсуждаемые универ-

салии начинают использоваться во все более неясном значении и утрачивают собственное особое содержание: совершенно естественно, что и рассуждениям о жанрах выпала та же судьба. Стремясь не оставлять в тени фундамент своих рассуждений, я считаю нужным точно определить предмет настоящей книги. Что подразумевают под современной поэзией? Но прежде надо ответить на другой вопрос: что означает говорить о современной поэзии как о «литературном жанре»? Что такое литературные жанры?

Мне кажется, что подобные вопросы должны вызывать три рода сомнений, о каждом из которых следует высказаться отдельно: первое касается критериев, позволяющих провести *границы* предметов нашего исследования, второе – *природы* сходства между текстами, обозначенными одной этикеткой, третье – *значения*, которое имеют подобные семейства текстов. О границах в свое время четко написал Гёте в примечаниях к «Западно-восточному дивану» (1819). По мнению Гёте, рассуждая о жанрах, сразу замечаешь, что для их определения используются неоднородные категории:

Аллегория. Баллада. Басня. Героида. Дидактическая поэма. Драма. Идиллия. Кантата. Ода. Пародия. Послание. Рассказ. Роман. Романс. Сатира. Элегия. Эпиграмма. Эпопея.

Если же представленные выше поэтически виды, расположенные у нас в порядке алфавита, а также и прочие подобные им пытаться упорядочить методически, сталкиваешься с

трудностями значительными, какие устранить нелегко. Пристальнее взглядевшись в перечисленные рубрики, находишь, что они наименованы то по внешним признакам, то по содержанию, а немногие по существу формы. Вскоре замечаешь, что одни одноплавны, другие – соподчинены¹⁷.

Жанры в привычном смысле означают совсем не однородные семейства текстов: аллегория, баллада, кантата, драма, элегия, эпиграмма, послание, эпопея, героида, басня, идиллия, ода, пародия, дидактическая поэма, рассказ, романс, роман, сатира – эти группы несопоставимы друг с другом по размеру, они сформированы то по сходству содержания, то по сходству формы, то всякий раз иным сочетанием содержания и формы. Столь причудливые категории в общей критической практике побуждают нас использовать одно и то же абстрактное название «литературный жанр» для совершенно разных существей: сонет, средневековая любовная лирика или лирическая поэзия как таковая; научно-фантастический роман, *romance* или роман; греческая трагедия, трагедия без определения или корпус текстов для театра и т. д. Чтобы избежать подобной путаницы, Гёте предложил установить иерархию, основанную на более рациональном по-

¹⁷ *Goethe J. W. West-östlicher Divan (1819) / A cura di H. Birus // Id. Sämtliche Werke. Vol. III. T. I. Frankfurt a. M., 1994; итал. пер.: Goethe J. W. Divan occidentale-orientale // Id. Tutte le poesie / A cura di R. Fertonani, con la collaborazione di E. Ganni. Milano, 1997. Vol. III. P. 462–463; рус. пер. цит. по: Гёте И.-В. Западно-восточный диван / Пер. А. В. Михайлова. М., 1988. С. 228.*

рядке. Опираясь на логику литературы, нужно было вывести несколько крупных идеальных категорий, к которым сводились бы все запутанные исторические понятия; массу *поэтических жанров (Dichtarten)* следовало отличать от трех крупных *природных форм (Naturformen)* поэзии – эпики, лирики и драмы: между ними и поэтическими жанрами установились бы такие же отношения, как между универсальным и частным. Попытка удалась: спустя полтора века, повторяя рассуждение Гёте, Сонди противопоставил эмпирическую поэтику жанров, основанную исключительно на «поверхности позитивного», спекулятивной поэтике, «которая осмеливается шагнуть от данных к идее, от истории к философии»; в то же время Тодоров предложил разделять «исторические жанры», основанные на наблюдении за литературной действительностью, и «теоретические жанры», рожденные путем дедукции, а Женетт – «мелкие» исторические формы и крупные архетипические формы, которые он называет *архиганрами (archigenres)*¹⁸. По сути, это современная версия диалектики, известной еще Платону: в «Законах» он перечисляет категории, которые используют сочинители

¹⁸ См.: Szondi P. Poetik und Geschichtsphilosophie II / Hrsg. W. Fietkau. Frankfurt a. M., 1974; итал. пер.: Szondi P. Poetica e filosofia della storia. Torino, 2001. P. 22–26; Todorov T. Introduction à la littérature fantastique. Paris, 1970; итал. пер.: Todorov T. La letteratura fantastica. Milano, 2000. P. 17 и далее; Genette G. Introduction à l'architexte. Paris, 1979; итал. пер.: Genette G. Introduzione all'architesto. Parma, 1981. Об этом различии см. также: Schaeffer J.-M. Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Paris, 1989; итал. пер.: Schaeffer J.-M. Che cos'è un genere letterario. Parma, 1992. P. 59 и далее.

и публика, чтобы создать классификацию мелической поэзии (гимны, френы, пеаны, дифирамбы, кифародические номы), в то время как в «Государстве» он предлагает разделять все тексты на три категории, сводя «все, о чем бы ни говорили сказители и поэты» к крупным формам «простого повествования» (*aple diegesis*), «подражания» (*mimesis*) или «к тому и другому вместе» – это чисто философская таксономия, классифицирующая небольшие эмпирические жанры согласно абстрактным категориям¹⁹. Сегодня мы продолжаем называть одним и тем же словом и натуральные формы Гёте (сложные, но, по сути, неисторические), и массу исторических форм (конкретных, но ограниченных): к первым, например, относятся понятия художественной прозы, драмы и лирики, которые определяют архитектуру книг по истории литературы; ко вторым – потенциально бесконечный список категорий, который в разных культурах используется для выделения или группировки произведений: гимны, френы, пеаны, дифирамбы, кифародические номы архаической греческой лирики; рыцарский, исторический, реалистический, фантастический роман, роман воспитания, семейный роман в современной прозе; итальянская, классицистическая, реформированная Гольдони, слезная комедия или трагикомедия в театре XVIII века и т. д. Нам кажется, что, установив

¹⁹ *Platone. Leggi. III, 700 a-d; Repubblica. III, 392 d; Платон. Законы. III, 700 a-d; Государство. III, 392 d* [здесь и далее «Законы» и «Государство» Платона даются в пер. А. Н. Егунова по изд.: *Платон. Государство. Законы. Политик / Предисл. Е. И. Темнова. М., 1998. – Прим. пер.*].

подобные границы, можно расположить различные семейства согласно рациональному порядку: наверху – крупные теоретические жанры; спускаясь вниз, мы переходим ко все менее общим и более дробным группам, в которые попадают эмпирические жанры, – например, от художественной прозы в целом к фантастическому роману, проходя через промежуточные формы романа и *romance*. Так все эти названия обретают собственную логику.

Однако если некоторые из этих категорий, теснее всего связанные с эмпирикой, безусловно соответствуют действительности, скептически настроенный собеседник или номиналист поспорит с существованием более абстрактных совокупностей и с возможностью объединять жанры, опираясь на логику. Действительно, *Naturformen* обладают смыслом, на который они претендуют, если они на самом деле, путем дедукции, следуют из логики литературы. Однако Женетт доказал, приведя неоспоримые доводы, что единственные подлинные *архиганры* – диегезис, мимесис и их соединение, известные еще Платону и Аристотелю, но этих трех категорий недостаточно, чтобы основать на них детальную систему. К тому же категории прозы, драмы и лирики, на которых базируются почти все современные классификации, не имеют никакого абсолютного логического основания, но лишь относительное историческое происхождение²⁰. Тем не менее иерархическое различие между разными формами продол-

²⁰ См.: Genette G. Introduzione all'architesto.

жает казаться совершенно очевидным: нельзя отрицать, что семейства текстов, которые мы называем жанрами, обладают различной степенью реальности – некоторые, как говорил Гёте, являются равноправными, между другими существует субординация. Например, когда мы называем фантастический роман, *romance*, роман и художественную прозу, степень генерализации возрастает, первое – это подмножество второго, второе – подмножество третьего, третье – подмножество четвертого и т. д. Если мы не можем отстоять *Naturformen* и идею иерархии, вытекающую из логики литературы, возможно, разумно двигаться поступательно от частного к универсальному, от более мелких, конкретных форм к более крупным, абстрактным формам: эпос, *romance*, *novel*, комедия, трагедия и т. д. Современная поэзия оказывается одним из таких расширенных крупных жанров.

Но как создать прочный фундамент для подобной дедуктивной цепочки? Подвергнув категории жанров строгому анализу, мы обнаружим, что очень трудно оправдать переход, который пытается обосновать Гёте, – различие между мелкими и крупными формами, если не найти для этого прочной основы. Если строго придерживаться данных истории литературы, придется не только отрицать всякое основание существования таких теоретических жанров, как художественная проза, лирика и драма, но и усомниться в наличии расширенных жанров, таких как эпос, *romance*, *novel*, современный роман, современная драма или современная по-

эзия. К тому же статус этих совокупностей изменился после кризиса европейского классицизма и отхода от нормативной эстетики: в то время как античная поэтика признавала существование крупных синтетических форм (серьезная эпика, комическая эпика, трагедия и комедия), современная литературная эстетика с трудом защищает ценность подобных совокупностей текстов от критики со стороны позитивизма, который признает частное, но с недоверием относится к универсальному. Не совершаем ли мы насилие над фактами, когда, забыв о множестве глубоких различий между лирикой английского романтизма и текстами французского символизма, испанского модернизма, немецкого экспрессионизма или итальянского неоавангарда, рассуждаем о «современной поэзии» в целом? Если же задуматься над глубинным вопросом, нам придется спросить себя: какой степени реальности обладают фактические данные в истории литературы? Что означает переход от исторического к теоретическому жанру? Единственный надежный водораздел, позволяющий зафиксировать данные и оправдать различия, – то, что разделяет эндогенные (используемые авторами и читателями) и экзогенные (используемые историками литературы) определения. Впрочем, когда мы пытаемся воплотить эту оппозицию на практике, мы видим, что две категории постоянно путаются²¹. У авторов и читателей теоретические и истори-

²¹ О различии между экзогенными и эндогенными определениями см.: *Schaeffer J.-M. Che cos'è un genere letterario. P. 71.*

ческие жанры перемешаны между собой: чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на полки книжных магазинов, где крупные абстрактные множества «зарубежная проза», «театр» и «поэзия» сосуществуют с маленькими конкретными множествами – «детективный роман», «роман фэнтези» или «любовный роман»; в этом не прослеживается ни какого-либо порядка, ни какой-либо иерархии. На самом деле, как заметил Шеффер, гипотеза существования дедуктивной цепочки, позволяющей перейти от мелких к крупным, расширенным формам, сталкивается со столькими трудностями, поскольку отсылает к более или менее осознанному сравнению между литературными семействами и животными видами, которым общая логика наших категорий отнюдь не исчерпывается²². Стремясь на самом деле уяснить себе смысл жанров, нужно решить вторую проблему, скрытую в вопросе о статусе предмета нашего рассуждения, – проблему *природы* жанров.

²² Ibid. P. 59 и далее.

4. Топография жанров

К какому типу сходства отсылают множества, о которых идет речь? Если мы признаем, что жанры не органические группы, которые допустимо сравнивать с животными видами, то с чем мы имеем дело? В первой части работы на эту тему Яусс применяет терминологию диспутов об универсалиях, использовавшуюся в средневековой философии, и различает три точки зрения: для одних жанры воплощают сущности *ante rem*, то есть трансцендентальные структуры, которые идеально предшествуют эмпирическому существованию текстов; для других они представляют собой таксономические сетки *post rem*, которые читатели накладывают на литературную реальность, подобную магме и находящуюся в состоянии дисперсии; для третьих они отражают объективную историческую преемственность между произведениями из одного семейства, а значит, в них обнаруживаются следы объективной связи между отдельными текстами, универсалии *in re*. Яусс отстаивает последний подход: по его мнению, желающий построить теорию, которая окажется на высоте нашего времени, должен пройти между «Сциллой номиналистического скепсиса <...> и Харибдой возвращения к внеисторическим типологиям»²³, между близорукостью тех,

²³ Jauss H. R. Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters (1972) // Id. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. München, 1977; итал. пер.:

кто видит лишь дисперсию мелких форм, и наивностью тех, кто с излишней поспешностью растворяет частное в универсальном. Жанры не отражают суть литературы, как предполагала теория натуральных форм, их не свести к чистому *flatus vocis* [«звучание голоса», см. универсалии у Росцелина. – *Прим. пер.*], как хотелось бы скептикам; они обозначают множества текстов, исторически породившихся благодаря сходным чертам. Но кто устанавливает родство? Кто устанавливает, что пучка более или менее очевидных сходных черт достаточно, чтобы объединить массу текстов в общую категорию?

Даже если опираться на неоспоримые сходства, на восприятие родства, а главное – на представление о том, что некие родственные отношения достаточно важны, чтобы оправдать существование жанра, этот вопрос останется спорным для всех социальных агентов, стремящихся навязать определенное видение литературного пространства, – писателей, критиков, институций. Картирование идет постоянно, в разных центрах; в любую эпоху мы видим наложение различных предложений, которые игнорируют друг друга или сталкиваются, их природа непредсказуема, а происхождение не вполне ясно: укоренившиеся писательские привычки, предлагаемая поэтика, издательская таксономия, выбор в рамках школьной политики, критические тексты. Ана-

лиз этого поля, покой которого нарушают несоизмеримые между собой категории, помогает многое понять: к примеру, что грубая география литературы, которую предлагают издательства или школьные программы, куда важнее, чем более искусно составленные карты, которые готовит официальная критика. Лишь некоторые из предлагаемых разделений станут гегемонами и завоюют право на гарантированное существование в обществе: сегодня можно оспаривать полезность таких теоретических категорий, как *Entwicklungsroman* (роман о формировании личности героя) или *greater Romantic lyric* [термин М. Г. Абрамса. – *Прим. пер.*], но никто не будет всерьез сомневаться в существовании множеств под названием «современный роман» или «современная поэзия», потому что сеть признанных стилистических сходств, сумма ожиданий, которые уже укоренились в подсознании писателей и читателей, тысячи критических статей и санкция школьных программ делают эти универсалии *in re* по сути общепризнанными.

Какой бы ни была степень их признания, жанры опираются на два различных элемента: *объективное сходство стиля и тематики входящих в них текстов, а также ментальные схемы, которые позволяют читателям ощутить, что произведения принадлежат к некоему континууму*. Иными словами, родство возникает как из реально продолжающегося существования формы и содержания, так и из более или менее хаотичной системы теорий, привычек, слов и ожида-

ний, благодаря которой группа людей в итоге использует одно и то же название для ряда произведений. Если исходить из других теорий, обычаев, слов и ожиданий, то эти же сочинения могут показаться совершенно далекими друг от друга²⁴. Два фактора близости, объективный и культурный, почти во всех случаях соприисутствуют, хотя и в разной степени: когда мы говорим о сонете как жанре, мы имеем в виду объективный метрический континуум; когда же мы говорим о романе в единственном числе, мы улавливаем сходство, укоренившееся прежде всего в нашем общем представлении, то есть пользуемся всеохватывающим определением, дабы обозначить всякое современное произведение художественной прозы определенного объема, реалистическое или фантастическое, правдоподобное или неправдоподобное, выдуманное или документальное, в прозе или в стихах. Хорошая теория жанров обязана прояснить эту двойную генеалогическую связь: обобщающее прочтение романа, например, должно выявить все общие черты у «Эфиопики», «Памелы» или «Войны и мира», а также восстановить систему понятий, которая позволяет нам улавливать сходства и не обращать внимания на различия, возможно объясняя при этом, что в литературах, где нет обобщающего слова «роман», восприятие художественной прозы частично отличается от того, которое есть у нас, итальянцев, – так происходит в англоязыч-

²⁴ О важности определений при создании жанров см.: *Fowler A. Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes.* Oxford, 1982.

ной культурной традиции, где произведения, которые мы называем одним словом, часто, хотя и не всегда попадают в два разных семейства – *novel* и *romance*.

Адорно в работе о лирической поэзии и обществе, излагая идею поэзии, закрепившуюся в коллективном представлении современных читателей, опирается на «знакомый нам лирический дух» и на «наше первоначальное представление о лирике»²⁵, то есть на восприятие сходства между текстами, которое вытекает не из механической суммы черт, общих для всех современных лирических стихотворений, а из синтетической, селективной, неустойчивой концепции. Когда мы говорим о современной поэзии в единственном числе, мы имеем в виду два параллельных, различных континуума: первый рожден сходством между стихотворными произведениями последних двух столетий; второй – идеей поэзии, которую оставила нам романтическая культура, неосознанными ожиданиями, с которыми мы листаем сборники стихов, или самим понятием современной поэзии.

Подобная смена горизонта приводит к изменению ментальных схем, которые мы используем, воображая предметы наших размышлений. Историки культуры нечасто определяют природу вопросов, которыми они занимаются, однако, рассуждая о своей теме как об универсалии (романтизм, постмодерн, роман), они неизбежно более или менее осознанно ссылаются на модель единства: суть, которая про-

²⁵ Adorno Th. W. Discorso su lirica e società. P. 50.

является в отдельных феноменах, организм, сохраняющий собственную идентичность во всех своих частях, ментальное конструирование фигуры интерпретатора, который собирает и классифицирует *a posteriori* бесчисленное множество отдельных событий. Если органицистская, эссенциалистская модель предполагает универсалии *ante rem*, а таксономическая модель предполагает универсалии *post rem*, единственная ментальная схема, которая подходит универсалиям *in re*, – это *топографическая* схема.

Возможно, сущности, которые находятся ближе всего к предмету нашего рассуждения, – универсалии *in re*, с которыми мы сталкиваемся каждый день, – это города. Наше воображение не представляет их ни как природные организмы, ни как созданные географом абстрактные конструкции, а как системы нередко разнородных зданий, объединенных пространственной близостью, общей историей, общими архитектурными чертами и общим названием. В этом случае впечатление компактности также порождено структурами, которые участвуют и в формировании жанров: континуумом объективных компонентов (архитектура, урбанистика, администрация) и сетью ожиданий, слов, рассуждений, которые стирают различия, подчеркивают сходства и создают норму. Париж не сводится к объективной стилистической спаянности: это еще и идея Парижа, его название, его образ, запечатлевшийся в коллективном воображении и родившийся из слияния реальных и фантазматических элементов.

Этот город с поразительно компактным обликом становится еще компактнее благодаря привычкам нашего восприятия, которые различают парижские и непарижские стилемы даже там, где вторые куда многочисленнее и важнее первых. Вот почему имеющийся у нас образ остается унитарным, даже если некоторые кварталы не имеют почти никакого отношения к готике, к архитекторам Людовика XIV или к перестройке, которую осуществил барон Осман. Бульвар Распай, как сказано в одном путеводителе, остается «типичным парижским бульваром», хотя его самое красивое строение, возведенное Жаном Нувелем, здание Фонда Картье, не отражает представлений, которые обычно связаны у нас с этим городом.

Если универсалии *in re* отражают отчасти имманентный *res* и отчасти идеальный континуум, это происходит еще и потому, что идеи не только выделяют нормы, но и обладают властью их создавать. Как план застройки исторического центра предписывает новым зданиям подлаживаться под существующий образ города, так и распространенные у читателей ожидания влияют на писателей, которые подстраивают свои произведения под жанровую практику или утверждают собственную индивидуальность, не повинуюсь имплицитным нормам, на которые они в любом случае ссылаются, пусть даже отрицая их. В общем, наши объекты отсылают к двойной устойчивости – реальной и воображаемой, записанной в форме текстов и закрепленной в ожиданиях. Немате-

риальные элементы не менее материальных важны для формирования образа целого. Нередко достаточно изменить название, чтобы полностью изменить восприятие: Петербург, Петроград, Ленинград и Санкт-Петербург не один и тот же город; все крупные городские агломерации распространяются далеко за административные границы, но восприятию пространственного единства мешает осознание отсутствия ономастической непрерывности. Универсалии критики работают точно так же. Например, представим себе, как изменится наше представление о жанре, к которому принадлежит «Неистовый Роланд», в зависимости от того, как мы его назовем: рыцарская поэма и рыцарский роман вовсе не одно и то же. Или вспомним критическую категорию, которую в Италии сделал популярной Джакомо Дебенедетти, – «роман XX века»: она описывает объективные явления и в то же время сглаживает многие различия; если правда то, что наш горизонт ожидания привык к повествовательным стилям, которых не было в XIX веке, справедливо и то, что из канона романов, написанных в XX веке, было бы трудно исключить произведения, напоминающие о повествовательной манере XIX столетия, – «Будденброки» или «Жизнь и судьба». Следовательно, регистрация объективных изменений сосуществует с принимаемыми всеми упрощением, а «роман XX века» отсылает к некоей идее, а не только к совокупности тем и технических приемов.

Как всякое пространство, литературные жанры имеют

центр и периферию; в центре находятся произведения, которые читательское ожидание воспринимает как близкие к гипотетическому идеальному типу, на периферии – тексты, которые относят к данному жанру, хотя по отношению к предполагаемой норме они кажутся эксцентричными. В очередной раз критерий, определяющий расположение внутри поля, – это сложное, изменчивое сочетание количества и символического веса, распространенности и гегемонии: можно говорить о «романе XX века», поскольку с высокой вероятностью количество разного рода экспериментальных романов объективно выросло в первые десятилетия XX столетия, а также потому, что новаторские романы оказали настолько мощное влияние, что изменили литературную топографию. После того как некое понятие становится общим представлением, выясняется, что определенные произведения воплощают его лучше других: в центре жанра мы очевидно обнаруживаем «В поисках утраченного времени», «Улисса» или «Человека без свойств», а «Будденброки», «Гепард» [роман Джузеппе Томази ди Лампедузы. – *Прим. пер.*] и «Жизнь и судьба» располагаются на периферии. *Важно подчеркнуть, что пространственные категории не обязательно обладают эстетической ценностью.* Произведение может занимать видное место в литературном каноне и одновременно находиться на периферийной территории жанра, к которому оно принадлежит; например, «Бесплодная земля» – один из самых заслуженно знаменитых текстов литературы XX века,

но отнюдь не пример типичной формы современной поэзии.

5. Символические формы

Выяснив, какова природа жанров и где пролегают границы между ними, остается ответить на главный вопрос: к чему отсылают упорно сохраняющиеся различия? Что *означают* литературные жанры? Частично я уже ответил: в формах искусства история человечества зафиксирована правдивее, чем в документах, а жанры – знаки глубинной культурной непрерывности. Стремясь осознать последствия подобной идеи, мы можем использовать понятие, которое Панофский заимствовал у Кассирера и применил для объяснения смысла перспективы²⁶. По мнению Панофского, перспектива – это *символическая форма*, через которую «духовно зна-

²⁶ *Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, 1923–1929; итал. пер.: Cassirer E. Filosofia delle forme simboliche. Firenze, 1996; рус. пер.: Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. / Пер. А. Н. Малинкина, С. А. Ромашко, А. М. Руткевича. М., 2015; Panofsky E. Die Perspektive als «symbolische Form» Leipzig; Berlin, 1927; итал. пер.: Panofsky E. La prospettiva come «forma simbolica» e altri scritti. Milano, 1991. P. 50; рус. пер.: Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Пер. И. В. Хмелевских, Е. Ю. Козиной. СПб., 2004. Франко Моретти использовал понятие символической формы для интерпретации литературного жанра (Moretti F. Il romanzo di formazione. Milano, 1986. P. 12–13). Еще раньше Курциус, в явном виде не цитируя Кассирера, воспользовался разработанным им понятием в аналогичных целях, см.: Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948; итал. пер.: Curtius E. R. Letteratura europea e Medio Evo latino. Firenze, 1995. P. 432; рус. пер.: Курциус Э. Европейская литература и латинское Средневековье: В 2 т. / Пер. Д. С. Колчигина. Т. 1. М., 2020. С. 544.*

чимое содержание связано с конкретным чувственным знаком и этому знаку внутренне присуще»²⁷. Несмотря на все различия, произведения, использующие эту технику, до сих пор объединяет стилистическая черта, которая преобразует в пластическую форму некое видение мира – представление о том, что пространство бесконечно, что в нем действуют геометрические законы и что оно существует независимо от людей. У Кассирера и Панофского понятие символической формы заново утверждает фундаментальный принцип эстетики Гегеля: «чувственное в искусстве *одухотворяется*, так как *духовное* получает в нем чувственную форму»²⁸; возвращаясь к этой мысли, Адорно заявляет, что формы искусства – это устоявшееся содержание, именно поэтому они повествуют об истории людей²⁹. Если это справедливо, то столь сложные эстетические конструкции, как перспектива или литературные жанры, представляют собой образы мира, сконцентрировавшиеся в пластической форме и предназначенные для определенной публики; их рождение, смерть

²⁷ Цит. по: Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. С. 46. – Прим. ред.

²⁸ Hegel G. W. F. Ästhetik. Berlin, 1955; итал. пер.: Hegel G. W. F. Estetica. Milano, 1978. Introduzione. III, A. P. 56; рус. пер. цит. по: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Общ. ред. и предисл. М. Лифшица. Т. 1. 1968. С. 45; пер. Б. Г. Столпнера.

²⁹ Adorno Th. W. Filosofia della musica moderna. Torino, 2002. P. 41. См. также: Id. Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M., 1970; итал. пер.: Adorno Th. W. Teoria estetica. Torino, 1979. P. 244; рус. пер.: Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М., 2001.

и метаморфозы означают рождение, смерть и метаморфозы восприятия действительности и сословий, которые в них себя узнают.

Стремясь еще больше усовершенствовать теорию символической формы, мы предлагаем взглянуть на жанры с другой точки зрения – глазами писателя. Категория Кассирера и Панофского рождена взглядом интерпретатора, который судит об истории литературы, когда эта история завершена, в то время как жанры, которые подчинены времени, но существуют до того, как писатель берется за перо, всегда *предшествуют* писателю, как строительные леса, придают форму царству литературы еще до его появления, организуют априори восприятие реальности. Если называть литературным пространством совокупность произведений, которыми имеет смысл заниматься в определенную эпоху, то есть весь спектр раскрытых перед автором возможностей, жанры оказываются трансцендентальными структурами, которые упорядочивают это пространство: предпочесть тот, а не иной жанр (сочинять сонеты или канцоны, быть поэтом или романистом, писать *novel* или *romance*) означает выбрать определенный образ мира и жизни, отношение к прошлому, положение в социальном пространстве, публику. В результате историк воспринимает наши универсалии как символические формы, писатель – как формы трансцендентальные: в обоих случаях, если смотреть на них с двух разных точек зрения, в жанрах кристаллизуются долгосрочные литературные явле-

НИЯ.

6. Что такое современная поэзия

Символические формы, трансцендентальные структуры современной литературы формируются благодаря метаморфозам, которые делятся столетия. Между второй половиной XVIII века – первой половиной XIX века эти метаморфозы достигают высшей точки в эпоху стремительных перемен, когда жанры, которые античная и классицистическая поэтики считали наиболее престижными (эпос и трагедия), отмирают или входят в фазу выживания. Им на смену символически приходят *novel* или буржуазная драма – две полностью современные формы, которые повествуют о чем-либо или показывают что-либо на сцене со всей серьезностью, уделяя внимание проблемам, истории обыкновенных людей и конфликтов в повседневной жизни. В те же годы полностью меняется поэзия. Читая «Литературные наброски» и размышляя о месте Leopardi в истории итальянской литературы, невольно поражаешься, насколько за несколько десятилетий изменилась территория произведений в стихах: поразительно, что в 1819–1821 годах автор идиллий еще собирался написать дидактическую поэму о лесах, то есть произведение без будущего, совершенно несовместимое с сегодняшними ожиданиями, как, впрочем, и «Паралипомены Войны мышей и лягушек», над которыми Leopardi работал с 1831 года. Сегодня у поэзии другие функция и значение, нежели те,

что автор «Песен» приписывал «Литературным наброскам» и «Паралипоменам»; в эпоху, отделяющую последние «Оды» Парини от первых «Murgicae» Пасколи или последние стихи Вольтера от сонета на -ух Малларме, искусство, о котором идет речь, превратилось в нечто иное.

Начать описание этих метаморфоз мы можем с размышлений о том, что и спустя два столетия «Литературные наброски» вызывают изумление. Отчего наши ожидания, неосознанно связанные с определенным представлением о жанрах, рассеиваются при мысли, что Леопарди, незадолго до этого написавший «L'infinito», задумал дидактическую поэму о лесах? Что нас так удивляет? Во-первых, задача, которую Леопарди ставит перед поэзией, намереваясь сочинить поэму, которая объясняет пользу лесов и в очередной раз пересказывает истории, накопленные европейской литературой на протяжении столетий и обусловленные подобной конвенциональной темой, далекой от опыта человека XIX века и тесно связанной с прошлым; во-вторых, тип сочинения, который предполагает подобная тема, то есть орнаментальная версификация, дающая обличье содержанию, которое уже существовало ранее и которое было скорее пригодно для прозы. Попробуем мы понять причины собственно удивления, мы бы обнаружили серию стилем и ожиданий, которые обычно связаны с современной поэзией. Но что же мы под ней подразумеваем?

Не стоит воображать предмет наших размышлений как

организм или как сущность, скорее это сложное и частично неоднородное пространство. Название связывает формальный элемент с исторической эпохой: «поэзия» означает, во-первых, написанный стихами текст; начало современной эпохи написания текстов в стихах относят к разным годам, но в любом случае речь идет о периоде между романтизмом и авангардом. Хотя большая часть ее территории состоит из произведений в стихах, современная поэзия включает в себя и прозаические тексты, отличающиеся автобиографизмом и формальной насыщенностью, – так называемые стихотворения в прозе. Как все универсалии *in re*, наш жанр имеет периферию и центр, где находятся короткие произведения или произведения средней длины, почти всегда в стихах, в них автор высказывается на личные темы, они написаны стилем, который воспринимается как личный, – иными словами, это тексты, которые два последних столетия принято называть *лирикой*. Сегодня, когда мы подходим в книжном магазине к разделу «Поэзия», мы ожидаем обнаружить книги, в которых есть написанные стихами достаточно короткие тексты, рассказывающие о пережитом опыте или о личных размышлениях, – они написаны стилем, отличным от стиля повседневного общения. Если вдуматься, замысел поэмы о лесах удивляет именно потому, что он противоречит подобным ожиданиям; нам кажется несовременным намерение Леопарди использовать стихи, чтобы рассказать нечто на конвенциональную тему, да-

лекую от его личного опыта, или его желание украсить прозаическое содержание декоративными элементами метрики и риторики. Дидактической поэзии больше не существует по крайней мере два столетия, разве что в пародийной или экспериментальной форме, как у Гоццано, Одена или Кено, представление о стиле, которое разделяют поэты и читатели, уже давно далеко от орнаментальности. Не столь стремительный, но столь же очевидный кризис имел место в повествовании в стихах. До середины XIX века было вполне приемлемо использовать стихи для украшения повествования или рассуждения: если эпическая, дидактическая или описательная поэзия служили частью системы жанров, широко распространенных в классицистической литературе XVIII века, то романтическая культура упрочила традицию нарративной поэмы³⁰. В 1800–1860 годах французская эпическая поэзия в стихах пережила невероятный количественный рост³¹; во второй половине XIX века некоторые из крупнейших английских поэтов-романтиков (Роберт Браунинг, Джордж Мередит, Элизабет Барретт Браунинг, Уильям Моррис или Джордж Элиот) еще считали обычным делом сочинять длинные нарративные поэмы, в 1785–1858 годах десятки эпических поэм воспевали рождение и развитие новой

³⁰ *Backès J.-L.* Le poème narratif dans l'Europe romantique. Paris, 2003.

³¹ *Calin W.* A Muse for Heroes. Nine Centuries of the Epic in France. Toronto; Buffalo; London, 1986. P. 298 и далее.

всемирной силы – Соединенных Штатов Америки³²; в 1889 году Йейтс начал карьеру поэта, написав легенду в стихах – «Странствия Ойсина». Тем не менее, несмотря на подобные примеры сопротивления, в целом престиж длинных нарративных произведений неизбежно падал на протяжении XIX века, в то время как лирика завоевывала гегемонию среди сочинений в стихах. Сегодня преобладание коротких, субъективных текстов настолько очевидно, что нашло свое отражение в языке. Не случайно совокупность текстов, которые мы называем поэзией, объединяет выполнение двух разных таксономических критериев: «поэзия» – любое произведение, написанное стихами, независимо от содержания; в то же время «поэзия» – это всякое короткое прозаическое сочинение с лирическим настроением. Язык как будто считает очевидным нечто, что таковым не является, расстояние между романом в стихах и романом в прозе больше, чем расстояние между эпическим сочинением в стихах и сборником стихотворений в прозе. Это было просто невысказано до того, как кризис классицистической литературной системы привел к уничтожению дидактической поэзии, до того, как развитие современного романа сделало прозу естественным средством повествования, и до того, как лирика завоевала гегемонию среди стихотворных произведений. К тому же в некоторых критических традициях центральное по-

³² *McWilliams J. P. The American Epic. Transforming a Genre, 1770–1860. Cambridge, 1989.*

положение субъективной поэзии считается настолько само собой разумеющимся, что порождает антономазию – это доказывает привычка употреблять термины «проза» и «поэзия» как синонимы «художественного повествования» и «лирики» или обыкновение накладывать друг на друга понятия современной поэзии и современной лирики так, как попытался сделать Гуго Фридрих в знаменитой и спорной книге³³. Подобное положение невольно подтверждается аргументами тех, кто защищает альтернативные представления, но в итоге придает своим работам характерный полемический тон – как будто высказываясь против преобладающего мнения, примат которого они признают в тот самый момент, когда берутся с ним спорить³⁴. По той же причине нередко случается, что комментатор нелирического текста полагает, будто его долг – объяснить читателю, о произведении какого жанра идет речь: часто можно прочесть, что Паунд пытался возро-

³³ *Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1956; итал. пер.: *Friedrich H.* La struttura della lirica moderna. Milano, 1983; рус. пер.: *Фридрих Г.* Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия / Пер. и коммент. Е. В. Головина. М., 2010. О наложении поэзии и лирики см.: *Bernardelli G.* Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario. Milano, 2002. P. VIII.

³⁴ Достаточно прочитать работы последних десяти лет, авторы которых, приводя веские аргументы, ставят под сомнение примат лирики в современной итальянской поэзии: *Berardinelli A.* La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna. Torino, 1994; *De Rooy R.* Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura. Firenze, 1997; *Gardini N.* L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna. Milano, 2000.

дить современную эпiku в стихах, что Оден заново открыл дидактическую поэзию, которая существовала до современной эпохи, что Пазолини писал нарративные стихотворения, в то время как было бы совершенно лишним пытаться объяснить природу текстов Монтале, Хорхе Гильена или Целана.

Впрочем, все разнообразие современной поэзии отнюдь не исчерпывается субъективной поэзией: на периферии жанра мы обнаруживаем два многочисленных семейства текстов, которые не назовешь лирикой. С одной стороны, это то, что англоязычная критика называет *long poems*, а итальянская критика – *poemetti*: стихотворные произведения (а также стихотворения в прозе), которые иногда выходят за рамки субъективной поэзии, обращаясь к повествовательному или научному содержанию, и которые в любом случае отказываются от преимущественно короткой, затемненной, субъективной формы современной лирики ради более ясного, прозрачного, общественного звучания. С другой стороны, находим тексты, которые стремятся отменить первое лицо, убрать всякое очевидное содержание и свести поэзию к воздействию чистой формы – согласно намерению, которое первым сформулировал Малларме. Разумеется, граница между центром и периферией, как и в настоящих городах, расплывчата: к примеру, такой текст, как «Прах Грамши», можно прочесть как попытку возродить повествование в стихах на общественно важную тему или как длинный ис-

поведаальный, эгоцентричный монолог – по сути, поэма Па-золини является и тем и другим. Но даже если жанр, о ко-тором идет речь, не совпадает с лирикой, даже если некото-рые из наиболее важных произведений этого жанра («Бросок костей» Малларме, «Бесплодная земля» Т. С. Элиота, «Кан-тос» Паунда или «Век тревоги» Одена) не попадают в сферу субъективной поэзии, центральное положение лирики оста-ется неизменным.

Тексты последних столетий словно доводят до крайности свойственный субъективной поэзии эгоцентризм, открывая глазам публики персональный опыт, который в иные эпохи считался бы неинтересным или неподходящим для серьез-ного произведения; этот опыт воплощается в форме, которая по крайней мере на поверхности подчинена тому, что Элиот называл «индивидуальным талантом», то есть правом вы-брать себе стиль, который воспринимается как эксцентрич-ный по сравнению с общепризнанной традиционной нор-мой³⁵. В принципе современный поэт может выразить любую мысль и любую личную страсть в настолько индивидуали-стической форме, что ее невозможно повторить, – словно за последние два столетия на самом деле воплотилось роман-

³⁵ *Eliot T. S. Tradition and the Individual Talent // Id. The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism. London, 1920; итал. пер.: Eliot T. S. Tradizione e talento individuale // Id. Il bosco sacro. Milano, 1985. P. 67–80; рус. пер.: Элюот Т. С. Традиция и индивидуальный талант / Пер. Н. Зинкевич // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века / Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. М., 1986. С. 476–483.*

тическое представление о лирике как жанре, где «я», выражая себя, претендует на то, чтобы выразить всеобщую правду и «достичь универсального путем безоговорочной индивидуализации»:

Лирическое произведение надеется достичь универсального путем безоговорочной индивидуализации <...>: это понятие, непосредственное и в некотором смысле воспринимаемое нами как вторая природа, полностью современного типа. <...> Я знаю, что преувеличиваю и что вы можете привести множество примеров противного. <...>. Но знакомые нам проявления духа, лирического в узком смысле, как в прошлом, сияют лишь по отдельности, как порой фон старинной живописи предвещает идею картины-пейзажа. Они не составляют нормы. Великие поэты далекого прошлого, которые, согласно историкам литературы, относятся к лирике, – например, Пиндар и Алкей, а также большая часть произведений Вальтера фон дер Фогельвейде, – бесконечно далеки от нашего первоначального представления о лирике³⁶.

Задача этой книги – предложить унитарную интерпретацию современной поэзии. Мой подход основан на сопоставлении, основные положения верны для всех западных литератур, хотя итальянской литературе, которую я знаю лучше всего, неизбежно отводится больше места. Подобная асим-

³⁶ Adorno Th. W. Discorso su lirica e società. P. 47–50.

метрия объясняется лишь моей личной ограниченностью, однако я убежден, что это не бросит тень на общее значение моих рассуждений. Хотя небольшой геополитический вес итальянского языка мешает распространению нашей литературы, итальянская поэзия последних веков, особенно XX века, по результатам и по их разнообразию является одной из богатейших, а также наиболее представительных современных поэтических традиций. Если бы я писал о романе, я бы не мог этого утверждать.

Я начну с реконструкции генеалогии понятий и неосознанных ожиданий, на которых основано широко распространенное представление о современной поэзии: с идеи, что в последние века писать стихами не то же самое, чем было писать стихами до современной эпохи, что в центре поэзии находится жанр лирики и что лирика – это именно то, что мы сегодня подразумеваем под этим словом. Я отгаликтикуюсь от теорий, а не от произведений в том числе и потому, что в нашем случае понятия и названия, оправдывающие существование жанра, появились до того, как тексты приспособились к новой поэтике. Хотя европейская поэзия переживает один из самых ярких моментов своей метаморфозы с эпохи Бодлера и исторического авангарда, система ожиданий, на которую опирается наше представление о литературном жанре, родилось за полвека до этого, в эпоху романтизма. В первой главе я показываю формирование теории, во второй описываю новаторские черты современной

поэзии в тексте, который многие считают первым по-настоящему современным стихотворением в итальянской литературе, – «L'infinito» Leopardi. В третьей главе я прослеживаю на протяжении длительного времени историю форм, которые использовались последние два столетия; в четвертой рисую нечто вроде карты течений и тенденций, которые, пересекаясь и конфликтуя друг с другом, составляют интересное нас литературное пространство. В заключительной главе я пытаюсь объяснить, какое духовное содержание кристаллизуется в нашей символической форме: что означает современная поэзия, какой образ мира и человека она выражает, что позволяет понять, какую ценность имеет сегодня для нас. Задача книги – подвести к этому эпилогу.

Глава 1

Сеть понятий

1. Лирика и поэзия в современной теории жанров

Между второй половиной XVI века и второй половиной XVIII века понятие поэзии переживает не менее травматическую метаморфозу, чем переживала практика создания стихотворных текстов начиная с эпохи Бодлера и до исторического авангарда. Эта перемена ознаменовала собой появление поэзии в современном смысле и одновременно стала необходимым условием для вступления поэзии в современную эпоху своего развития. Пять веков назад невозможно было себе представить, чтобы наш жанр описывали так, как мы делаем это сейчас; три столетия назад это было уделом горстки специалистов, которых в том числе занимало главное – представление о том, что поэзия по большей части совпадает с лирикой и что лирика – литературная форма неограниченной индивидуализации, жанр, в котором первое лицо рассказывает о себе в личном стиле. Подобное наложение, которое сегодня многим кажется очевидным, отсылает к двум отнюдь не очевидным предпосылкам, важнейшая из

которых связана с пониманием лирики, отличным от этимологического значения этого слова.

В античной культуре лирика – это поэзия, которую пели под звуки лиры, а значит, метонимически, – поэзия, которая предназначена для чтения про себя, но по своей тематике и метрике опирается на традицию поэзии, звучавшей под аккомпанемент струнных инструментов. В нашей культуре лирика – один из трех крупных теоретических жанров, на которые подразделяется литература, жанр, к которому принадлежат тексты, где «я» выражает в стиле далеком от характерного для прозы стиля нулевой степени³⁷ крайне субъективное содержание – описание страстей, настроений, личные размышления. Современное понятие лирики имеет свои корни и свою историю: оно возникает одновременно с классификацией литературы по трем теоретическим категориям, которая появляется во второй половине XVIII – начале XIX века в немецкой и английской культуре, заменив за несколько десятилетий разделение словесности, возникшее в античной культуре и еще сохранявшееся в классицизме XVIII века; новое понимание лирики распространилось по всей Европе в многочисленных вариантах разных оттенков, но одинаковых по сути. Попробую сформулировать новую таксономию, опираясь на авторитет Гегеля, который в своих уроках эстетики берет романтическую схему и доводит ее до со-

³⁷ О «Нулевой степени письма» Р. Барта см. ниже, на с. 155 наст. изд. – *Прим. пер.*

вершенства. Литература включает в себя три крупных жанра: эпика (или повествование), лирика и драма; эпика вы­являет «само *объективное* в его объективности»; содержание лирики – «все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное *самовыражение* субъекта»; драма соединяет характеристики эпика и лирики «в новую целостность, где нам предстают как объективное раз­вертывание, так и его истоки в глубинах души индивида»³⁸. Подобное тройное деление уже стало для нас привычным: это ясно, если почитать критику XX века³⁹ или понаблюдать, как расставлены книги на полках книжных магазинов и библиотек. Истории литературы, организованные по жанровому принципу, часто делятся на три части, посвященные художе­ственной прозе, поэзии и театру, порой к ним прибавляется четвертая часть, где освещаются формы, не относящиеся к литературному творчеству в узком смысле, – статьи, трактаты или труды по историографии. На полках книжных магази­нов единственный теоретический жанр, заслуживший чести быть разделенным на поджанры, – художественная проза. В

³⁸ Hegel G. W. F. Estetica. Sez. III. Cap. III, С. P. 1372–1373; рус. пер. цит. по: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. / Общ. ред. и предисл. М. Лифшица. Т. 3. М., 1971. С. 419–420; пер. А. М. Михайлова.

³⁹ См.: Genette G. Introduzione all'architesto. P. 32 и далее.

то же время тексты, написанные стихами, и произведения для театра ютятся в углах под вывесками «поэзия» и «театр», каждый из этих двух жанров образует единую, обширную, не разделенную на подгруппы категорию. Если бы мы привели все множество форм прозы к некоей единой синтетической форме, мы бы увидели, что теоретический архетип, на который бессознательно опираются владельцы книжных, – это романтическая теория жанров.

За последние два столетия разделение литературы на эпiku, лирику и драму не менялось, поэтому нетрудно собрать вместе все их общие элементы и создать цельное описание. Я бы сформулировал это так: в лирике «я» говорит о себе от первого лица, фокусируя интерес читателя не столько на объективной ценности опыта, о котором рассказывается, сколько на том, как об этом рассказывается, и на значении этого опыта для читателя; в драме многие первые лица говорят и действуют в публичном пространстве сцены; в эпике «я» повествователя передает слова, мысли и действия неких третьих лиц, сосредоточивая внимание читателя не столько на способе повествования, сколько на интересе к рассказываемому⁴⁰. Разумеется, как заметил Гёте, теоретические категории не совпадают точно с историческими жанрами или с реальными произведениями:

⁴⁰ Схема не меняется в случае необычного повествования от первого лица, потому что обычно «я» рассказчика и «я» объекта повествования разделяет логическое и хронологическое расстояние, сравнимое с тем, что разделяет рассказчика и героя при рассказе от третьего лица.

Такие три поэтических способа творят либо совместно, либо обособленно. Нередко они совмещаются в самом небольшом стихотворении и именно благодаря такому соединению производят на малом пространстве наивеликолепнейшее создание, что ясно замечаем на примере самых достойных баллад всех народов. В наиболее древней греческой трагедии, как видим, все они три тоже взаимосвязаны и лишь по прошествии времени обособляются. Пока хор играет главную роль, лирика главенствует; когда хор превращается больше в зрителя, вперед выступают другие формы; и наконец, когда действие стягивается в некий домашний и личный круг, хор начинают считать обременительным и неуместным⁴¹.

Следуя за рассуждениями Гёте, мы можем сказать, что «Кантос» Паунда и «Прах Грамши» Пазолини соединяют элементы лирики и повествования, что театр Брехта налаживает эпические формы на драматические, что романы, написанные от первого лица, нередко придают лирическую окраску эпическому по сути повествованию. Хотя теоретические категории не совпадают с историческими жанрами, существуют эмпирические формы, почти идентичные идеальному архетипу, едва ли не целиком повествовательные, драматические или лирические – так для Гёте поэзия Гомера

⁴¹ *Goethe J. W. Divan occidentale-orientale. P. 463; рус. пер. цит по: Гёте И.-В. Западно-восточный диван. С. 229–230; пер. А. В. Михайлова.*

была «чистым эпосом»⁴². Греческий эпос почти всегда нарративен, интерес сосредоточен на событиях с участием героев, а не на обезличенном стиле аэда; полностью драматический по характеру – театральный текст, создающий идеальную миметическую иллюзию по принципу четвертой стены; лирика – это поэзия, в которой рассказ ведется от первого лица, с использованием хорошо узнаваемого стиля. Многие полагают, что это разделение вытекает из логики литературы, возможно, еще и потому, что теория трех жанров имеет глубокие языковые корни – те же, к которым восходит система личных местоимений, построенная во всех языках по тройной схеме «я – ты – он» и, вероятно, отражающая базовые антропологические структуры идентичности и инаковости⁴³; эти структуры мы обнаруживаем в трех крупных жанрах – лирике, драме и прозе, ориентированных соответственно на первое, второе и третье лицо⁴⁴. На самом деле генеалогическая история доказывает, что современная триада вовсе не является архетипичной: до эпохи романтиз-

⁴² Ibid.; Там же. С. 230.

⁴³ *Benveniste E.* La nature des pronoms; De la subjectivité dans le langage // Id. Problèmes de linguistique générale. Paris, 1966; итал. пер.: *Benveniste E.* Problemi di linguistica generale. Milano, 1971. P. 301–319; рус. пер.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / Пер. с фр. Ю. Н. Караулова и др., общ. ред. Ю. С. Степанова. 4-е изд. М., 2009.

⁴⁴ См.: *Szondi P.* Poetica e filosofia della storia. P. 24 и далее; *Genette G.* Introduzione all'architetto. P. 42 и далее; *Viëtor K.* L'histoire des genres littéraires (1931) // *Théorie des genres.* Paris, 1986. P. 9–36; *Rogers W. E.* The Three Genres and the Interpretation of Lyric. Princeton, 1983. P. 53 и далее.

ма подобной таксономии не существовало, а когда появился ее зародыш, он долгое время оставался на вторых ролях по сравнению с другим способом классифицировать литературное пространство – куда более древним, знаменитым и совершенно не сочетающимся с жанром лирики⁴⁵.

⁴⁵ *Behrens I.* Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle/Saale, 1940; *Croce B.* La teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento // Id. Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento (1945). Bari, 1958. Vol. II. P. 108–117; *Fubini M.* Genesi e storia dei generi letterari (1948–1951) // Id. Critica e poesia. Bari, 1956. P. 143–274; *Guillén C.* Literature as System. Princeton, 1971. P. 375–419; *Michałowska T.* The Notion of Lyrics and the Category of Genre in Ancient and Later Theory of Poetry // *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. Vol. XV. 1972. № 1. P. 47–69; *García Berrio A.* Formación de la Teoría Literaria moderna. La tópic horaciana en Europa. Madrid, 1977. P. 94–109; *Genette G.* Introduzione all'architetto; *Johnson W. R.* The Idea of Lyric. Berkeley; Los Angeles; London, 1982; *Guerrero G.* Poétique et poésie lyrique (1998). Paris, 2000; *Bernardelli G.* Il testo lirico.

2. Лирика и поэзия в античной поэтике

В трудах, заложивших фундамент античной поэтики, – «Государстве» Платона и «Поэтике» Аристотеля – речь идет о трех теоретических жанрах, однако критерий их выделения совершенно другой, чем у романтиков. Согласно Платону, то, что излагают поэты и мифотворцы, – это рассказ; при этом рассказ может представлять собой простое повествование, подражание или смешанную форму: в простом повествовании поэт говорит от первого лица, при подражании он воссоздает высказывания персонажей, в смешанном – перемежает собственный рассказ чужими словами⁴⁶. Если трагедия и комедия являются подражательными, потому что персонажи в них говорят сами, без посредника в лице повествователя, то эпопея – смешанный жанр, поскольку слова повествователя чередуются со словами персонажей. Лишь дифирамб представляет собой рассказ в чистом виде:

Один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания – это, как ты говоришь, трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта – это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии

⁴⁶ Platone. Repubblica. III, 392 d.

и во многих других видах – оба этих приема⁴⁷.

В «Поэтике» Аристотеля размышления о жанрах становятся сложнее, в них появляются переменные, которые Платон не принимал во внимание. Поскольку поэтическое искусство – это *мимесис*, то есть подражание, Аристотель полагает, что для классификации произведений нужны три критерия: *средства* подражания, *предметы* подражания, а также *способы* подражания⁴⁸. Первый позволяет провести различие между искусством поэзии, с одной стороны, и музыкой с живописью – с другой, а также отличить подражание в стихах от подражания в прозе; второй упорядочивает произведения по тематике, поскольку подражатели могут представлять тех, кто лучше нас, тех, кто равен нам, и тех, кто хуже нас; третий позволяет отличать драматические произведения от повествовательных и смешанных, поскольку поэт способен подражать, высказываясь напрямую, поручая высказываться персонажам или чередуя то и другое⁴⁹. По сути, Аристотель заимствует категории у Платона. Он разделяет пространство литературного мимесиса на два крупных теоретических жанра, а между ними оставляет третью возможность, рожденную пересечением этих двух чистых форм.

⁴⁷ Ibid. III, 394 b-c.

⁴⁸ *Aristotele. Poetica*. 1, 1447 a, 14–18; 3, 1448 a, 24–29. Здесь и далее «Поэтика» Аристотеля дается в пер. М. Л. Гаспарова по изд.: Аристотель и античная литература / Отв. ред. М. Л. Гаспаров. М., 1978. С. 111–163. – *Прим. пер.*

⁴⁹ Ibid. 3, 1448 a, 19–23.

Оба классифицируют поэтические произведения, обращая внимание на формальные различия и исходя из простейшего вопроса, на который можно дать только объективный ответ: кто говорит в тексте? Возможностей три: говорит только рассказчик, говорят только персонажи, говорят и рассказчик, и персонажи. Решающее различие скрыто в степени подражания, на которое способны жанры: наибольшая – в драматической поэзии, где персонажи высказываются и действуют без посредников; наименьшая – в чистых диегетических формах, которые представляют действительность при помощи посредника-рассказчика; средняя в смешанной форме, где два названные выше способа чередуются. Поскольку общественная жизнь, состоящая из действий и высказываний, соприродна театру, сценическое искусство может достигать чистой иллюзии реальности, в то время как диегезис вынуждает выражать высказывания и поступки персонажей, прибегая к посреднику, то есть передавая слово рассказчику.

Эта схема, занимавшая преимущественное положение в античной поэтике⁵⁰ и в литературной культуре латинского Средневековья⁵¹, не позволяла оценить категорию лирики так, как мы представляем ее после романтизма: если при-

⁵⁰ См.: *Fürber H.* Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike. München, 1936. S. 3 и далее; *Behrens I.* Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. S. 17–32.

⁵¹ См.: *Behrens I.* Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. S. 33 и далее; *Curtius E. R.* Letteratura europea e Medio Evo latino. P. 491 и далее; рус. пер.: *Курциус Э.* Европейская литература и латинское Средневековье: В 2 т. Т. 2. С. 60 и далее.

нять за единственный критерий различения способ высказывания, эпика и лирика оказываются неразличимы. Это подтверждают разнообразные примеры, использовавшиеся для того, чтобы проиллюстрировать понятия диегетической и нарративной поэзии: Платон относит к чистому повествованию отрывок из «Илиады» и дифирамб⁵²; Диомед, переработавший платоновские понятия спустя семь веков, называет «О природе вещей» Лукреция примером идеального диегезиса, а стихотворения Архилоха и Горация – примерами смешанного жанра⁵³. Так что это более чем оправданные колебания, ведь если взглянуть на структуру высказывания, если ограничиться вопросом «кто говорит?», лирика и художественная проза в нашем сегодняшнем понимании неизбежно будут путаться – и в дифирамбах, и в «О природе вещей» всегда звучит только один голос.

Тем не менее современное литературное сознание ощущает глубокий разрыв, который очень трудно описать. Вне всякого сомнения, речь идет о различии в содержании, хотя и менее очевидном, чем может показаться на первый взгляд. Ясно, что Вергилий рассказывает не автобиографическую историю, в то время как Гораций обращается к Мecenату, чтобы поведать о себе, однако не менее ясно, что есть много примеров автобиографической поэзии, тяготеющей к повествованию. Вероятно, различие связано не только с выбо-

⁵² Repubblica. III, 394 b-c; 392 e-393 b.

⁵³ *Diomede. Ars grammatica III. De poëmatibus* (I. P. 482, 14 и далее, ed. H. Keil).

ром тематики, сколько с целью высказывания: можно сказать, что звучащий в «Энеиде» голос хочет пробудить интерес к событию внешнему по отношению к «я», в то время как голос, звучащий в «Одах», хочет привлечь внимание к личному опыту, то есть, как утверждал Гегель, художественная проза – это «само *объективное* в его объективности», в то время как лирика выражает «внутренний мир, размышляющую и чувствующую душу»⁵⁴. Однако в подобном рассуждении присутствует асимметрия. Если различие между эпикой и драмой бесспорно и укоренено в структуре высказывания, то про различие между эпикой и лирикой этого сказать нельзя. Современная романтическая система жанров накладывает друг на друга две различные переменные: граница между драматическим и недраматическим текстами проводится на основании формальных критериев, присутствующих в структуре высказывания и подразумеваемых в ответе на вопрос «кто говорит?», однако граница между лирикой и художественной прозой устанавливается согласно другому критерию, в большей степени на основании содержания, чем формы. Чтобы счесть его важным, нужно понимать, что в некоторых стихотворениях главное не рассказанная история как таковая и не описанный предмет как предмет, представляющий интерес, а соотношение между содержанием произведения и внутренней жизнью литературной

⁵⁴ Hegel G. W. F. Estetica. Sez. III. Cap. III, С. Р. 1372–1373; рус. пер. цит. по: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. С. 419; пер. А. М. Михайлова.

личности, которая в тексте говорит «я» и которая вне текста совпадает с подлинной личностью автора, с именем, указанным на обложке книги стихов. Следовательно, лирика – это жанр, в котором изложение фрагментов автобиографии (маленькие или большие факты внешней жизни, а также страсти, мысли, неожиданные размышления) сочетается со стилем, созданным, чтобы привлечь внимание к «я» писателя, который выражает в тексте себя самого: это жанр, в котором первое лицо рассказывает о себе в личной форме, так, что «не само происшествие составляет средоточие, но душевное состояние, в нем отражающееся»⁵⁵. В современной эстетике и в нашем читательском опыте «автобиография», «самовыражение», «субъективность» – общеизвестные понятия; однако в такой поэтике, как античная, держащейся за представление, что поэзия – это мимесис действительности, осуществляемый согласно определенному ритуалу, а не свободное творение «я», высказывание того, кто рассказывает об объективном в его объективности, и высказывание того, кто, рассказывая о внешнем мире, на самом деле пытается подарить голос собственному внутреннему миру, практически неразличимы. Не случайно в греческой и латинской культурах не было современного, синтетического, широкого понятия лирической поэзии.

⁵⁵ Ibid. P. 1479; Там же. С. 497.

3. Александрийские, латинские и средневековые категории

Слово *lyrikoi* появляется в Александрийскую эпоху, между III и II веками до н. э., и обозначает девятерых поэтов, составивших канон архаичной лирики: Алкман, Сапфо, Алкей, Стесихор, Ивик, Анакреонт, Симонид, Пиндар и Вакхилид. Изначально это слово обозначало авторов произведений, которые относятся к *melike poiesis* (мелической поэзии), затем, с появлением названного канона, оно постепенно вытеснило более древнее название *melopoios*; с I века до н. э. произведения *lyrikoi* стали называть *lyrike poiesis*, «поэзия, которую поют под звуки лиры»⁵⁶. В то время как архаические поэты не придумали названия для своего жанра, в диалогах Платона часто упоминаются *melopoioi* и класс текстов, которые называются *melon poiesis*, чаще – *melos* и *mele*⁵⁷. В отрывке из «Законов» приведен перечень лирических поджанров: гимны, пеаны, френы, дифирамбы, номы⁵⁸. Из этих терминов понятно, что общий критерий принадлежности к

⁵⁶ Färber H. Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike. S. 11 и далее; Pfeiffer R. History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age. Oxford, 1968; итал. пер.: Pfeiffer R. Storia della filologia classica dalle origini alla fine dell'età ellenistica. Napoli, 1973. P. 290 и далее.

⁵⁷ Platone. Gorgia. 449 d; Repubblica. X, 607 a; Leggi. III, 700 a.

⁵⁸ Platone. Leggi. III, 700 b.

мелосу – связь с музыкой, пением и танцем. Из дошедших до нас свидетельств ясно, что деление на поджанры проходило совсем не так, как в современной эстетике, а с опорой на критерии публичности, социального предназначения и объективности: цель высказывания, божество, которому посвящен текст, метрика, хореография, диалект, тип музыки⁵⁹.

Первыми теоретическое обоснование античных категорий предложили александрийские грамматик и филологи, которые установили каноны, определили образцы и сгладили различия. Заметные следы этой огромной систематизаторской работы можно увидеть в отрывке из «Библиотеки» Фотия, где изложены таксономии, содержащиеся в «Хрестоматии» Прокла – вероятно, грамматике II века н. э. В свою очередь, Прокл опирался на более старую теорию, восходящую к трактату Дидима «*Peri lyrikon poieton*» [«О лирических поэтах». – *Прим. пер.*]⁶⁰. Воспроизводя теоретические классификации Платона и Аристотеля, «Хрестоматия» подразделяет поэзию на диегетику (*diegematikon*) и миметику (*mimetikon*), к которой относятся театральные жанры (трагедия, сатирическая драма и комедия), к диегетике же относятся эпос, ямб, элегия и мелическая поэзия. Внутри мелики можно выделить четыре семейства поджанров, кото-

⁵⁹ См.: Färber H. Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike. S. 4; Rossi L. E. I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche // Bulletin of the Institute of Classical Studies, University of London. Vol. XVIII. 1971. P. 74–75.

⁶⁰ См.: Fozio. Biblioteca. 318 b 3–4.

рые определяются тематикой: сочинения, посвященные богам, сочинения, посвященные людям, смешанные стихотворения и стихотворения на случай. При этом единство категории обеспечивает отнюдь не субъективность автора. К этому прибавляется то, что для Прокла мелическая, ямбическая и элегическая поэзия – это три разных жанра, что совпадает с разделением, установленным в эллинистических канонах.

Благодаря александрийским филологам латинская, средневековая и ренессансная культуры унаследовали жесткое разделение поэзии на поджанры, при этом сама поэзия с эпохи романтизма стала восприниматься как единая, крупная, синтетическая категория. Со временем к александрийским таксономиям прибавятся и другие, впрочем, они не изменят систему как таковую – она сохранится до второй половины XVIII века. Сегодня мы не замечаем существенных различий между письмом в стихах, как «Новости с Амиаты», и другими стихотворениями Монтале, написанными в тот же период, или между «Отрывком из письма к молодому Кодиन्हолье» и другими субъективными стихотворениями Пазолини; в лучшем случае мы воспринимаем еле заметную перемену тона – недостаточную, чтобы разрушить единство жанра. Зато античная поэзия не признавала никакого высшего принципа, связывавшего между собой тексты, в которых «я» делится чем-то личным: послание в стихах и лирическое стихотворение в узком смысле – два разных произведения. Хотя сегодня можно интерпретировать античные тексты в свете

современного понимания лирики и находить в мелических, элегических и ямбических стихотворениях признаки самовыражения⁶¹, греческая и латинская культуры не допускали мысли, что литературный жанр может существовать потому, что во всех относящихся к нему текстах «субъект выражает себя»⁶².

Латинская литература I века до н. э. существенно обновила формы короткой поэзии, унаследованные от греческой культуры, однако поэтика при этом сохранила верность эл-

⁶¹ См.: *Tsagarakis O. Self-Expression in Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry.* Wiesbaden, 1977. Самое любопытное из подобных проявлений самовыражения относится к лирике в узком смысле: в знаменитом отрывке из «Иона», где Сократ рассуждает о поэтическом вдохновении, *melopoios* (мелический поэт) оказывается среди вдохновленных поэтов, а его сочинения рассматриваются как пример *enthousiasmos* (вдохновения) (533 d-535 a). Возможно, Платон думал о древней связи между лирикой и религиозными церемониями или о преобразующей силе музыки и танца: так или иначе, связь между лирикой и представлением о вдохновении проходит через всю античную поэзию, она заметна и в том, как Гораций описывает исступление *lyricus vates* (лирических провидцев), становится топосом классицистических поэтик между XVI и XVIII веками. Нет нужды подчеркивать связь между этими общеизвестными фактами и романтическим образом поэта, который тонет в потоке страстей, или с постромантическим образом поэта, который, становясь голосом действующих в нем сил, забывает о том, кто он, и начинает говорить от чужого имени [см.: *Платон. Ион* / Пер. Я. М. Боровского // *Платон. Избранные диалоги.* М., 1965. – *Прим. пер.*]. См. в связи с этим: *Guerrero G. Poétique et poésie lyrique.* P. 24–26, 49–50; *Bernardelli G. Il testo lirico.* P. 13 и далее.

⁶² См.: *Miller P. A. Lyric Texts and Lyric Consciousness. The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome.* London, 1994. P. 12 и далее.

линистическому разделению⁶³. В конце I века н. э. в таком репрезентативном и каноническом произведении, как «Наставление оратору», архитектура литературных форм, по сути, не отличается от александрийской. Знакомя оратора с литературными жанрами, Квинтилиан называет эпiku, элегию, ямбическую поэзию, лирику, сатиру, античную комедию, новую комедию, трагедию, историографию, ораторское искусство и философию, описывая их как отдельные формы, каждое со своими правилами и образцами⁶⁴. В отрывке из «Диалога об ораторах» Тацит в нескольких словах объясняет, как в его время понимали категории коротких поэтических сочинений:

Ведь я считаю все разновидности красноречия священными и заслуживающими величайшего уважения и нахожу, что не только возвышенности вашей трагедии и звучности героических поэм, но и очарованию лириков, и игривости элегий, и горечи ямбов, и остроумию эпиграмм, и любому другому виду поэзии, на какие только распадается красноречие, должно быть отдано предпочтение перед занятиями всеми другими искусствами⁶⁵.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ *Quintiliano*. *Institutio oratoria*. X. 1, 46 и далее; рус. пер.: *Квинтилиан М. Ф.* Наставление оратору / Пер. с лат. А. Никольского (СПб., 1834). М., 2013.

⁶⁵ *Tacito*. *Dialogus de oratoribus*. 10, 4; рус. пер. цит. по: *Корнелий Тацит*. Диалог об ораторах / Пер. А. С. Бобовича // *Корнелий Тацит*. Сочинения: В 2 т. Т. I. Л., 1969. С. 379.

Всякая форма ассоциируется с определенным отношением к жизни: то, что однажды все эти поджанры войдут в один расширенный жанр, в I веке н. э. невозможно было представить.

Единая категория лирики отсутствует как в системах, зародившихся в лоне филологии, так и в системах, родившихся в лоне философии. При этом филологические и философские категории прекрасно совмещаются, как доказал Прокл, когда, выстраивая архитектуру «Хрестоматии», он организовал мириады мелких эллинистических жанров в крупные платоновские и аристотелевские созвездия. Этому переплетению разных, но совместимых друг с другом критериев была суждена долгая жизнь. Мы находим его в одном из текстов, сыгравших решающую роль в передаче платоновской и аристотелевской таксономии средневековой культуре, – в «Искусстве грамматики» Диомеда, относящемся, вероятно, ко второй половине IV века. Согласно Диомеду, главных жанров три: *genus activum* или *imitativum* («активный или подражательный») (также называемый *dramaticon* или *mimeticon*) («драматический или миметический»), в котором поэт дает слово *dramatis personae* («персонажам драмы»); *genus enarrativum* или *enuntiativum* (*exegeticon* или *apangelticon*) («повествовательный или излагающий», экзегетический или апангельтический), где высказывается только поэт; *genus commune* или *mixtum* (*koinon* или

mikton) («общий или смешанный»⁶⁶), где высказываются и поэт, и его персонажи. К *genus imitativum* относятся трагедии, комедии, а также первая и девятая эклоги Вергилия; к *enarrativum* – первая и третья книги «Георгик», начало четвертой и «О природе вещей»; *commune* имеет две разновидности – *heroica species* (героическую), куда входят «Илиада» и «Одиссея», и *lyrica species* (лирическую), куда входят произведения Архилоха и Горация⁶⁷. Следовательно, Диомед, как и Прокл, накладывает теоретические схемы Платона и Аристотеля на восходящие к александрийцам филологические матрицы, при этом Диомед тоже не находит слов, чтобы вообразить нечто приближающееся к современному представлению о лирической поэзии.

Понятия классической поэтики распространились в средневековой культуре, пусть даже фрагментарно и хаотично. «Античная система поэтических жанров, – пишет Курциус, комментируя трактат «О народном красноречии» и «Письмо к Кангранде делла Скале» Данте, – за тысячелетие уже распалась до чего-то неузнаваемого и невнятного»⁶⁸; действительно, средневековая поэтика и риторика используют класси-

⁶⁶ Перевод терминологии Диомеда цит. по: Махов А. Е. Формирование теории лирики как литературного рода (к вопросу о роли музыкальных аналогий в истории поэтики) // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 84–110. – Прим. ред.

⁶⁷ *Diomede. Ars grammatica*, III, De poëmatibus (I. P. 482, 14 и далее, ed. H. Keil).

⁶⁸ *Curtius E. R. Letteratura europea e Medio Evo latino*. P. 397–398; рус. пер. цит. по: Курциус Э. Европейская литература и латинское Средневековье. Т. 1. С. 509.

ческие категории, создавая путаницу, прибегая к меняющемуся литературному словарю⁶⁹. Если платоновская и аристотелевская таксономия благодаря Диомеду сумела пережить Средневековье и если различие между повествовательной, драматической и смешанной формами можно найти и у Беды Достопочтенного, и у Иоанна де Гарландия⁷⁰, категории, при помощи которых обычно классифицировали стихотворения, которые мы сегодня относим к лирике, использовали самые разные критерии – связанные с метрикой (баллата, сонет, канцона) или тематикой (альба, пастораль, дружеские песни, песни о Крестовых походах), лишь *a posteriori* для них оказалось возможным создать рациональную типологию⁷¹. Критерий классификаций остается тем же, что и в античных таксономиях, поскольку средневековая поэтика и риторика продолжают делить сочинения в стихах с учетом их публичности и объективности (тема, внешняя форма, цель высказывания). Как и в латинской культуре I века до н. э., обновлению форм лирики, имевшему место в средневековых роман-

⁶⁹ Zumthor P. Essai de poétique médiévale. Paris, 1972; итал. пер.: Zumthor P. Semiologia e poetica medievale. Milano, 1973. P. 162; рус. пер.: Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / Пер. И. К. Стаф. СПб., 2003. С. 162–163.

⁷⁰ Behrens I. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. S. 36–37, 53–57; de Bruyne E. Études d'esthétique médiévale. Brugge, 1946. Vol. I. P. 156–157. Vol. II. P. 18 и далее.

⁷¹ См.: Bec P. La Lyrique française au Moyen Âge (XII^e – XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux. Paris, 1977–1978. Vol. I. P. 35–39.

ских литературах на вольгаре, не соответствовало обновление теории.

Разрушение структуры, о котором говорит Курциус, продлится по крайней мере еще два столетия после Данте: если взглянуть на историю понятий, риторика и поэтика позднего Средневековья и начала Возрождения мало что добавили к идеям, которые европейская литература унаследовала от античной культуры⁷². Понятие лирики остается связано с Горацием – поэтом, которого Петрарка в одном письме из «*Familiars*» называет королем этого жанра⁷³, слава которого еще больше возросла в конце XV – начале XVI века благодаря *editio princeps* 1470 года и флорентинскому изданию 1482 года под редакцией Ландино и Полициано⁷⁴. Возрождения новаторских, философских споров придется ждать до второй половины XVI века, когда комментарии Робортелло к «Поэтике» Аристотеля (1548) откроют новый этап в истории литературной теории и в спорах о поэтической форме.

⁷² См.: Behrens I. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst.

⁷³ Petrarca F. Le familiari, edizione critica per cura di V. Rossi. Vol. IV / A cura di U. Bosco. Firenze, 1942. Libro XXIV. 10. P. 247.

⁷⁴ См.: Guerrero G. Poétique et poésie lyrique. P. 73 и далее.

4. Переворот в эпоху Возрождения

Единая категория лирики и современная система жанров утверждаются в Италии около середины XVI века. Окончательно их вводит Минтурно, который в трактатах «О поэте» (1559) и «Поэтическое искусство» (1564) первым предложил различать эпiku, сценическую поэзию и мелику (или лирику), а менее крупные формы рассматривать как варианты внутри трех основных классов. Мысль о том, что поэтические сочинения на субъективные темы составляют крупный синтетический жанр, возникла за несколько десятилетий до Минтурно⁷⁵, она зародилась в первой половине XVI века и распространилась преимущественно во второй половине столетия. Эту мысль можно встретить в «Поэтике Горация» (1561) Пиньи, в «Лекциях о поэзии» Аньоло Сеньи (1573), в «Речах» Джулио дель Бене (1574), в письме Филиппо Сассетти к Джованни Баттисте Строщи (1574) и в труде Джованни Антонио Виперано «О поэтике» (1579)⁷⁶. В 1594 году Помпонио Торелли, ученик Робортелло, посвятил отдельный трактат новому классу текстов, который он

⁷⁵ См.: *Behrens I.* Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. S. 71 и далее, 85 и далее.

⁷⁶ См.: *Weinberg B.* A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago, 1961. Vol. I. P. 157 и далее, 209, 215 и далее, 533 и далее, 541 и далее. Письмо Сассетти упоминает Кроче, см.: *Croce B.* La teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento. P. 109.

понимал как обширное и разнообразное множество, где оды Пиндара и Горация соседствуют с «Сочинениями» Катулла, с ямбической поэзией и с «Канцоньере» Петрарки⁷⁷. В 1599 году, спустя сорок лет после появления «О поэте» Минтурно, Алессандро Гварини кратко описывает систему жанров, созданную итальянскими теоретиками во второй половине XVI века:

Существуют три (оставим пока что в стороне прочие, более тонкие различия, которые не очень для нас полезны), итак, существуют три основных вида поэзии, к которым сводятся все остальные. Первая – эпическая, вторая – драматическая, подразделяющаяся в свою очередь на трагическую и комическую, и, наконец, третья – лирическая, к которой древние греки и латиняне относили гимны, энкомии, элегии, оды, дистихи, эпиграммы⁷⁸.

Новая категория вышла далеко за границы произведений, которые открыто к ней отсылают, – это доказывают тексты, которые, упоминая о лирике лишь во вторую очередь, по ходу размышлений на другие темы, относятся к ее существованию как к чему-то само собой разумеющемуся. Так происходит в «Рассуждениях о поэтическом искусстве» Тассо,

⁷⁷ См.: *Torelli P. Trattato della poesia lirica (1594) // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / A cura di B. Weinberg. Bari, 1974. Vol. IV. P. 237–317, особенно: P. 263–266.*

⁷⁸ *Guarini A. Lezione... sopra il sonetto «Doglia, che vaga Donna...» di Monsignor Della Casa (1599) // Della Casa G. Opere. T. I. Venezia, 1728. P. 341.*

созданных в начале 60-х годов, или в одном из важнейших трактатов о литературе эпохи Возрождения – в «„Поэтике“» Аристотеля, изложенной на народном языке и истолкованной» Кастельветро (1570). Тассо сравнивает стиль лирического поэта со стилем автора героической и трагической поэзии⁷⁹, в неявном виде принимая трехчастное деление, которому Минтурно пытался дать теоретическое обоснование; Кастельветро сначала возводит к Аристотелю сложную классификацию, в которой лирике как синтетическому жанру не находится места, однако затем признает: «Вообще мы подразделяем все стихотворные произведения на четыре части: под первой мы имеем в виду комедию, под второй – эпопею, под третьей – трагедию, под четвертой – оды, эпиграммы, элегии, канцоны и подобные короткие стихотворения»⁸⁰.

В поэтиках второй половины XVI века новый класс определяется в соответствии с принципами античных теоретиков, бесспорных авторитетов во всех дискуссиях эпохи Возрождения. Похожее на современное деление на три категории, которые предложил Минтурно, в действительности восходит к каноническому аристотелевскому критерию – анализу средств, которыми пользуется поэт для подражания реальности: эпике достаточно слов, сценическая поэзия пользует-

⁷⁹ *Tasso T. Discorsi dell'arte poetica // Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico / A cura di L. Poma. Bari, 1964. P. 41 и далее.*

⁸⁰ *Castelvetro L. Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta / A cura di W. Romani. Vol. I. Bari, 1978. P. 257.*

ется театральным представлением, лирика – словами, которые сопровождаются танцем и пением⁸¹. Используя эту схему, нетрудно установить органические отношения между античным мелосом и современными сонетами, баллатами, канцонами и мадригалами⁸². Но обоснование жанра через связь с музыкой, позволявшее опираться на авторитет древних авторов, оставляло в стороне представление о лирике, свойственное обыкновенному литератору в середине XVI века, когда большинство стихотворений предназначалось для чтения про себя – так же, как и большинство канонических произведений, начиная с «Канцоньере» Петрарки, на которые опирались при определении сути этого класса текстов. Для многих лирические стихотворения объединяла не изначальная связь с пением, а способность пробуждать «переживания души», на которой подробно останавливается Минтурно⁸³. Проблема состояла в том, что античные поэтики не давали опоры для развития подобного подхода: еще Кастельветро осознал, что аристотелевские категории, возникшие для объяснения жанров, предназначенных для публичного чтения, «не рассматривают частные, короткие стихотворения, о которых следовало бы написать другой трактат»⁸⁴.

⁸¹ *Minturno A. De poeta. Venetiis, 1559. P. 27; Id. L'arte poetica. Venezia, 1564. P. 3.*

⁸² *Id. L'arte poetica. P. 169–170.*

⁸³ *Ibid. P. 175.*

⁸⁴ *Castelvetro L. Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta. P. 75.*

Классическая поэтика, сталкиваясь с теорией лирики как выражением чувств, указывала на три рода трудностей, которые я изложу в порядке от частного к общему. Прежде всего, в «Поэтике» есть отрывок, где говорящему от первого лица отказано в звании подражателя: «А нужно поэту как можно меньше говорить самому, ибо не в этом состоит его подражательство», в то время как основанное на подражании произведение должно давать слово персонажам и описывать их действия⁸⁵. Кроме того, античная литературная система подчеркивала специфические различия между короткими поэтическими произведениями, затрудняя описание лирики как единого жанра. Наконец, в античных поэтиках утверждалось, что тема вербального мимесиса – прежде всего видимые глазу поступки, действия, разворачивающиеся в публичном пространстве, а не скрываемые мысли и страсти. В посвященной трагедии шестой главе «Поэтики» об этом сказано ясно: первейшая задача поэзии – представление того, что делают и говорят люди во внешнем мире; предмет подлинного мимесиса – действия, а не характеры; цель поэта – создать *mythos*, сюжет, а не изложить *ethos* – то, что сегодня называется внутренней жизнью. Строго нормативные рассуждения эстетики XVI века отсылают к правилам, которые выводили из канонических античных сочинений по поэтике и которые интерпретировали как цельную систему, закрывая глаза на отдельные противоречия, кото-

⁸⁵ Aristotele. Poetica. 24, 1460 a 7.

рые сегодня невозможно не замечать. Внутри этого замкнутого горизонта не отвечающий правилам текст рассматривался как несовершенный, а жанр, не опирающийся на прецеденты и не получающий из-за этого законного обоснования, отправляли в подгруппу под названием «малые поэтические произведения». По всем этим причинам невозможно было оправдать существование формы, специализирующейся на представлении чувств, опираясь лишь на унаследованные от классической культуры идеи: самое большее, что можно было сделать, – это отстоять достоинство канцоны на вольгаре, рассматривая ее как продолжение оды, куда сложнее было отстоять благородство сонета или заявить, что лирика – крупный синтетический жанр.

Итальянские теоретики второй половины XVI века ввели новую систему жанров, чтобы заполнить пустоту, с которой они не могли мириться, как красноречиво свидетельствуют «Лекции о поэзии» Аньоло Сеньи. Это произведение было написано по инициативе Флорентинской академии, которая нередко обращалась к знаменитым литераторам с просьбой прочесть курс лекций, разбирая стихотворения Петрарки. Отталкиваясь от канцоны «In quella parte dove Amor mi sprona» («Rerum vulgarium fragmenta» [оригинальное название «Канцоньере» Петрарки. – *Прим. пер.*], CXXVII), Сеньи размышляет о природе поэзии, опираясь на принципы Аристотеля, но еще больше – на Платона. С самого начала Сеньи сталкивается с серьезными теоретическими трудностями.

ми: он осознает, что буквальное толкование античных текстов может привести к неприемлемым выводам. Сеньи пишет, что в «Государстве» и в «Поэтике» утверждается, будто «поэт, говорящий от первого лица, не является подражателем», то есть подлинный мимесис несовместим с автобиографическим высказыванием; если бы это было буквально так, мы бы пришли к недопустимому выводу:

Многих <...> нам бы пришлось лишить звания поэта, которое они имели до нынешнего дня, а нашего Петрарку, которого повсюду зовут поэтом, из почти всех мест выгонят и вытолкнут; несчастному придется спрятаться в укромном уголке, где он редко будет давать слово Амуру, или дамам его синьоры, или птицам, которых он берет и отправляет представлять не знаю кого⁸⁶.

Впрочем, итальянскому литератору той эпохи перспектива отнять у Петрарки звание поэта казалась полным абсурдом. Современная категория лирики родилась как раз в XVI веке и именно в Италии, потому что изобретение нового расширенного жанра, который встал бы рядом с эпической и драматической поэзией, – удачная попытка решить грозивший единству литературной культуры эпохи конфликт

⁸⁶ Segni A. Lezioni intorno alla poesia // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / A cura di B. Weinberg. Vol. III. Bari, 1972. P. 21–22. О предложенной Сеньи теории лирики см.: Gardini N. Una definizione tardo-cinquecentesca di poesia lirica: le «Lezioni intorno alla poesia lirica» di Agnolo Segni // Studi italiani. Vol. VII. 1995. № 1. P. 29–45.

между *auctoritates* [лат., зд. авторитетные, образцовые авторы или произведения. – *Прим. ред.*]. В системе античной поэтики не было места для такого произведения, как «*Regum vulgarium fragmenta*», бесспорного образца итальянской поэзии на вольгаре⁸⁷, в то время как строго нормативная логика ренессансных дискуссий требовала, чтобы канонический текст (в данном случае самый канонический из канонических текстов) соответствовал вечным правилам, установленным древними. Требовалось найти способ примирить две абсолютные модели, храня верность словарю Платона, Аристотеля и Горация и в то же время не поддерживая определенные выводы. Если бы речь шла о менее важном произведении, Сеньи и его современники наверняка выкинули бы его из канона, но авторитет Петрарки был столь велик, что нужно было найти компромисс – таким компромиссом стало изобретение лирической поэзии как единого жанра. Это понятие, чуждое греческой и латинской культуре, связано с тем, что «Канцоньере» имел огромный вес в самой значительной европейской литературе на вольгаре⁸⁸.

⁸⁷ См.: *Croce B.* La teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento. P. 108; *Hathaway B.* The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy. Ithaca, 1962. P. 36–37; *Ferroni G.* La teoria della lirica: difficoltà e tendenze // Ferroni G., Quondam A. La «Locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo. Roma, 1973. P. 13–32; *Guerrero G.* Poétique et poésie lyrique. P. 101; *Frezza G.* Sul concetto di «lirica» nelle teorie platoniche e aristoteliche del Cinquecento // Lettere italiane. Vol. LIII. 2001. № 2. P. 278–294; *Bernardelli G.* Il testo lirico. P. 41, 48–54.

⁸⁸ См.: *Croce B.* La teoria della poesia lirica nella poetica del Cinquecento. P. 111–

Как обойти ограничения, создаваемые классической поэтикой, и подогнать «Канцоньере» под правила? Первое препятствие, которое древние создавали для современного понимания лирики, было нетрудно преодолеть: достаточно было привести вслед за отрывками из «Государства» и «Поэтики», где говорящему от первого лица отказывали в звании подражателя, другие отрывки из тех же трудов, где утверждалось обратное⁸⁹. Сложнее было спорить с классической теорией жанров, решительно не принимавшей такое произведение, как книга Петрарки, где присутствуют разные по форме и тематике произведения, а общее единство обеспечивается авторским «я». Литераторы эпохи Возрождения пытались приписать совершенно новое значение категориям, унаследованным от прошлого, и почти отрицали очевидное: когда Гварини в приведенном выше отрывке пишет, что греки и латиняне относят гимны, энкомии, элегии, оды, дистихи, эпиграммы к категории лирики, он не замечает (или делает вид, будто не замечает), что античная поэтика никогда

112; *Fubini M.* *Genesi e storia dei generi letterari.* P. 159 и далее.

⁸⁹ «Взгляните, какие мнения и утверждения они приписывают Аристотелю и достойны ли они его, но заметьте, что он не мог так это понимать, ведь если поэзия – подражание, а подражание – то, что сказано, то есть способность говорить от лица других, дифирамбы, не являющиеся лирической поэзией, не были бы поэзией, потому что Платон открыто заявляет, что в дифирамбах поэт не говорит от лица других, а говорит всегда сам; тем не менее Аристотель рассматривает дифирамбы как один из главных видов поэзии, а следовательно, относит их к подражанию, но при этом поэт никогда не говорит от чужого лица» (*Segni A.* *Lezioni intorno alla poesia.* P. 22–23).

не помещала элегии и эпиграммы в один класс с одами – лирическим жанром в узком смысле. Впрочем, наибольшие трудности создавало третье препятствие. Если было достаточно обратиться к теории и доказать, что, даже говоря от первого лица, можно заниматься подражанием, куда сложнее было примирить современное представление о лирике с теорией поэзии как мимесиса действий – опорным элементом системы понятий, унаследованной от греческой и латинской культуры. Суть проблемы излагает Гварини:

Сомнение в следующем. Достойны ли сонет и прочие лирические произведения звания поэзии и может ли по праву сочинитель лирики зваться поэтом. Пусть не покажутся вам странными эти наши сомнения, ведь многие литераторы и известные люди, выступая судьями в этом споре, вынесли приговор не в пользу лириков. Поначалу кажется, будто они этого не достойны, то есть сочинитель лирики не заслуживает звания поэта, на что есть два основания, заимствованные из учения Аристотеля, которое он изложил в своей «Поэтике». Первое – то, что всякая поэзия есть подобие, или, если угодно, подражание. Второе – то, что поэт является поэтом для сказок. Сила этих принципов такова, что нельзя назвать поэзией то, что ни на что не походит и ничему не подражает, и нельзя назвать поэтом того, кто не сочиняет сказок. <... > Так вот: раз подражание составляет поэзию, а сказка – поэта, как сочинители лирики и их сочинения могут зваться поэтами и поэзией, если они не производят

сказок и в них не распознать подражания?⁹⁰

В то время как в «Поэтике» Аристотеля ясно сказано, что поэзия представляет собой мимесис в силу того, что Гварини называет «сказкой», а Аристотель «*mythos*», лирических стихотворений, в которых повествуется об объективных событиях и в которых есть сюжет, не так много: отсюда сомнение, достоин ли новый жанр «звания поэзии» и может ли он стоять рядом с эпикой или трагедией как каноническая, совершенная форма.

Самый простой способ обойти букву Аристотеля состоял в утверждении, что рассказ о действиях – разновидность более обширного жанра, включавшего в себя подражание чувствам, а не только подражание деяниям, речам и всему, что воспринимается чувствами⁹¹: эпика, трагедия и комедия в таком случае представляют человеческие поступки, а лирика – страсти, однако логика подражания во всех жанрах оставалась бы неизменной. Опираясь на это, можно утверждать, что рассказ о страсти принимает форму *mythos* – это доказывают Минтурно, Сеньи, Виперано, Торелли и Гварини⁹². Тем не менее отдельные лирические стихотворения бы-

⁹⁰ Guarini A. Lezione... sopra il sonetto «Doglia, che vaga Donna...» di Monsignor Della Casa. P. 346–347.

⁹¹ См.: Hathaway B. The Age of Criticism. P. 81–87; Frezza G. Sul concetto di «*lirica*» nelle teorie platoniche e aristoteliche del Cinquecento. P. 281.

⁹² Minturno A. L'arte poetica. P. 175; Segni A. Lezioni intorno alla poesia. P. 35; Viperano G. A. De poetica libri tres. Antverpiae, 1579. P. 149; Torelli P. Trattato della poesia lirica. P. 265; Guarini A. Lezione... sopra il sonetto «Doglia, che vaga

ли настолько далеки от мимесиса, что некоторым показалось недостаточным придумать категорию подражания чувствам, дабы примирить авторитет классиков с авторитетом Петрарки: в поисках действенного ответа на возражения нужно было изменить понятия и употребляемые названия. Это попытался сделать Тассо в «Рассуждениях о поэтическом искусстве»⁹³:

Если мы желаем отыскать в лирике нечто, что по пропорциям соответствует сказкам эпиков и трагиков, мы ничего иного не сможем назвать, кроме кончетти: подобно тому, как чувства и обычаи опираются на сказку, так в лирике все опирается на кончетти⁹⁴.

Для Тассо первейшее в лирике не создание *mythos* и не подражание действиям, а выражение «кончетти», то есть содержания внутренней жизни⁹⁵. За несколько лет до Тассо Скалиджеро авторитетно отстаивал близкую теорию: по его мнению, принцип, к которому восходят схолии, пеаны, элегии, эпиграммы, сатиры, сильвы, эпиталамы и гимны, – не

Donna...» di Monsignor Della Casa. P. 347–349.

⁹³ См.: Hathaway B. The Age of Criticism. P. 15, 35, 43–45, 84–88; Frezza G. Sul concetto di «lirica» nelle teorie platoniche e aristoteliche del Cinquecento. P. 285–287.

⁹⁴ Tasso T. Discorsi dell'arte poetica. P. 49 [как поясняет А. Е. Махов, «„кончетти“ (concetti lirici) <...> – образы вещей, создаваемые в душе», см.: Махов А. Е. Рец. на: Хусс Б., Мельтреттер Ф., Регн Г. Теория/Теории лирики в итальянском Ренессансе // Литературоведение. 2013. № 4. С. 22–31. – Прим. ред.].

⁹⁵ См.: Guerrero G. Poétique et poésie lyrique. P. 177–183.

подражание, а изложение или объяснение чувств поэта:

Есть много жанров стихотворений и поэм <...> – лирики, схолии, пеаны, элегии, эпиграммы, сатиры, сильвы, эпиталамы, гимны и прочие, – в которых нет никакого подражания, лишь чистое повествование (*enarratio*) или объяснение (*explicatio*) чувств, которые рождены умом (*ingenium*) того, кто поет, а не умом изображенного в поэтическом произведении персонажа⁹⁶.

К близкому выводу приходит Филиппо Сассетти в ответном письме Джованни Баттисте Строцци. Строцци прочел лекцию во Флорентинской академии о жанре, которым он сам искусно владел, – мадригале. Он пытался облагородить поэтическую форму, которая нравилась придворной публике, но которую строгие классицисты относили к малым формам. Сассетти предлагает Строцци новые аргументы, развивая оригинальные размышления, которые позднее превратятся в топос. Прежде всего, он рассматривает мадригал как более широкий жанр, чем лирика; затем критикует тех, кто, толкуя субъективные поэтические произведения в соответствии с логикой мимесиса, пытается прочесть их как рассказы или драматические представления и таким образом смешивает частные случаи со всеобщим законом. Согласно Сассетти, мадригалы не подражают высказываниям или действиям, а излагают «кончетти тех, кто их сочинил»:

⁹⁶ *Scaligero G. C. Poëtices libri septem*, [Lugduni], 1561. Libro VII. P. 347.

[Некоторым] достаточно того, что некоторые мадригалы будут подражать человеческим действиям, они будут драматическими или драмой; но я полагаю, что их доля будет невелика; ведь заявить, что мадригалы – это подражание действиям, столь же неверно, как заявить, что зима теплая, потому что в один из дней выдалась хорошая погода. Так вот, если по этой причине мы не можем называть их подражанием действиям, ведь они в основном содержат кончетти тех, кто их сочинил, порожденные любовными событиями или какой-либо другой причиной, или описанием погоды и местности, которые тоже относятся к кончетти, существующим у нас об этих предметах, мы увидим, можем ли называть их подражанием кончетти, то есть нашей фантазии⁹⁷.

Впрочем, формула «подражание кончетти» не до конца убеждает, потому что подражание предполагает наличие ранее уже существовавшего содержания, к которому должно приспособиться слово поэта, однако в лирике подобной модели не существует – вернее, она существует, как может существовать для того, кто, рассуждая в устной или письменной форме о философии, излагает на бумаге понятия, существующие у него в голове. В подобных обстоятельствах Сассетти говорил бы не о подражании, а о выражении:

Сказать по правде, подобным образом имеющиеся у

⁹⁷ *Sassetti F. Lettere edite e inedite, raccolte e annotate da E. Marcucci. Firenze, 1855. P. 65.*

нас кончетти выражают, а не подражают им: <...> я бы свел это платоническое подражание к выразительности или перипатетическому выражению⁹⁸.

Аргументация сжатая, но смысл сказанного вполне ясен: в то время как эпический поэт и драматический поэт представляют внешнее событие, предшествующее репрезентации, как находящийся перед художником предмет, лирический поэт выражает исключительно ментальное содержание. Рассуждения Скалиджеро, Тассо и Сассетти еще в зародыше содержат важные указания на идею, которая спустя два столетия изменит теорию литературы: лирику, которую невозможно свести к схеме мимесиса, можно понять лишь в свете понятия выражения.

⁹⁸ Ibid. P. 66–67.

5. Классицистическое сопротивление и национальные различия

Впрочем, усилий ряда авторитетных теоретиков оказалось недостаточно для распространения новой системы жанров: в пользу лирики приводились веские аргументы, но большинство авторов продолжали буквально толковать Аристотеля и Платона. За два последующих столетия размышлений о жанрах стало еще больше, однако обсуждение по-прежнему велось так, как в итальянских поэтиках второй половины XVI века. В конце XVI – начале XVIII века разделение поэзии на эпическую, лирическую и драматическую утвердилось во всех крупных европейских литературах, среди прочих его предлагали Сервантес в «Дон Кихоте», Мильтон в трактате «О воспитании» (1644), Драйден в «О драматической поэзии» (1668), Крешимбени в «Истории народной поэзии» (1698), Гравина в «Сущности поэзии» (1708), Удар де Ламотт в «Возражениях на критику» (1716) и Баумгартен в «Философских размышлениях о некоторых вопросах, касающихся поэтического произведения» (1735). Теорию лирики как выражения «кончетти» подхватил и развил Франсиско Каскалес в «Поэтических скрижалях» (1617) и в «Письмах филолога» (1634)⁹⁹. Тем не менее современная

⁹⁹ Behrens I. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. S. 125–127, 158–160,

триада так и не стала всеобщим достоянием, на протяжении почти двух столетий сосуществуя с более распространенными и авторитетными таксономиями античного типа, которые отказывали лирике в праве называться крупным теоретическим жанром, подразделяя ее на множество мелких поджанров по метрическому и тематическому принципу. Единственное произведение, престиж которого среди этих непохожих друг на друга форм не вызывал сомнения, единственное заслужившее звания лирики – Пиндарова и Горациева ода; остальные поджанры рассматривались отдельно, их располагали на низших ступенях литературной иерархии, среди второстепенных поэтических произведений¹⁰⁰.

Преобладание той или иной системы зависело в том числе от национальности ученых мужей. Например, итальянские литераторы были склонны рассматривать лирику на одном уровне с эпосом, трагедией и комедией, французы обычно отделяли оду от других форм, которые они относили к не слишком уважаемой категории *petite poésie*¹⁰¹. Еще в начале XVIII века профессор математики Болонского университета,

165–167; *Genette G.* Introduzione all'architetto. P. 34–35.

¹⁰⁰ *Behrens I.* Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. S. 134 и далее, 206 и далее; *Abrams M. H.* The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition. New York, 1953; итал. пер.: *Abrams M. H.* Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione letteraria. Bologna, 1976. P. 143 и далее; *Genette G.* Introduzione all'architetto. P. 36 и далее.

¹⁰¹ См.: *Behrens I.* Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. S. 134–147; *Bray R.* La formation de la doctrine classique en France. Paris, 1945. P. 350–354.

член Академии делла Круска и Академии Аркадия Эустакио Манфреди ясно изложил проблему в письме к Джан Джузеппе Орси, автору «Размышлений о знаменитой французской книге под названием „О верности хода мысли в творениях ума“» (1703), которые были написаны в ответ на утверждение Доминика Буура, что из всех современных авторов лишь французы могли соперничать с древними. Книга Манфреди вызвала бурную полемику, следы которой можно обнаружить во втором издании (1706), куда вошли письма к Орси от знаменитых читателей, в том числе от Эустакио Манфреди. Манфреди пишет, что Буур доказывает незнание подлинной итальянской поэзии: он нападает на целую армию авторов второго плана, но не упоминает Петрарку, «который в Италии, вне всякого сомнения, является самым знаменитым»¹⁰². Буур выразил типичную точку зрения; его нелюбовь к итальянской поэзии объясняется прежде всего тем, что, поскольку во Франции не было блестящей традиции «серьезных лирических сочинений» (Ронсар лишь подражатель Петрарки и Бембо)¹⁰³, для него короткие стихотворения ассоциировались с комическим и шутливым регистром:

Чтобы коротко объяснить эту тайну, я полагаю, что

¹⁰² *Manfredi E.* Lettera al signor marchese Giovanni Gioseffo Orsi // Orsi G. G. Considerazioni sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti. Modena, 1735. P. 684, 700. О полемике между французами и итальянцами в начале XVIII века см.: *Viola C.* Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours. Verona, 2001.

¹⁰³ *Manfredi E.* Lettera al signor marchese Giovanni Gioseffo Orsi. P. 686.

неприязнь французов к тосканским поэтам рождена тем, что почти все французы сочиняли стихотворения на обиходные и шуточные темы, в которых, насколько можно судить, для достижения совершенства не требуется большего, чем для написанной прозой речи, кроме поэтического метра и рифмы: позднее это привело к тому, что и в серьезных лирических сочинениях они в силу привычки в основном придерживались той же обиходной манеры изложения и почти не заботились о том, чтобы придать им стиль, который бы возвышал их над прозой и отличал от нее... То, что французы свели почти всю свою поэзию к шутовскому обиходному стилю, полагаю, не требует доказательств. Поскольку, начиная с Вийона и с Маро – старейших из тех, кого они считают своими поэтами, и до сегодняшнего дня можно назвать немало подобных произведений, полагаю, что по крайней мере три четверти из них написаны в подобном игривом и вызывающем улыбку стиле¹⁰⁴.

Итальянцы же достигли совершенства в любовной и героической лирике высокого стиля благодаря Петрарке и Кьябрере, в то время как французский язык лучше подходит для *petite poésie* мадригалов, канцонетт и эпиграмм¹⁰⁵. Манфреди прекрасно понимал, что некоторые суждения зависят от роли литературных жанров в национальных канонах: в Италии

¹⁰⁴ Ibid. P. 687.

¹⁰⁵ Ibid. P. 688–689.

«Канцоньере» оправдал существование лирики, поскольку после Петрарки итальянцы уже не могли сомневаться, что субъективная, серьезная по стилю поэзия обладает не меньшим достоинством, чем поэзия крупных классицистических жанров. Во Франции же не было поэта, способного завоевать для лирики тот же престиж, который имели эпика, трагедия или комедия.

6. Новая романтическая теория

Современная категория лирики и деление литературы на лирическую, эпическую и драматическую окончательно утверждаются с кризисом европейского классицизма во второй половине XVIII века. Первые признаки метаморфозы можно заметить в главе, которую Баттё посвятил лирической поэзии в трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) – одной из последних серьезных попыток отстоять классическую поэтику в эпоху ее заката. Стремясь доказать, что всякое изящное искусство является подражанием, Баттё обсуждает и опровергает ряд возражений, одно из которых касается жанра, казавшегося многим несовместимым с принципом мимесиса¹⁰⁶. Баттё приводил мнение, которое он намеревался раскритиковать, и ясно излагал идею поэзии, утверждавшуюся в середине XVIII века и заимствованную затем романтизмом:

Как! – сразу воскликнут, – разве песни пророков, псалмы Давида, оды Пиндара и Горация не настоящая поэзия? Ведь они совершенны. Вернемся к истокам. Разве поэзия не песнь, вызывающая радость, восхищение, признательность? Не крик сердца, не

¹⁰⁶ *Batteux Ch. Les Beaux-Arts réduits à un même principe. Paris, 1746; итал. пер.: Batteux Ch. Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio / A cura di E. Migliorini. Bologna, 1983. P. 143 и далее.*

порыв, в котором все творит природа, а искусство – ничто? Я не вижу никакой картины, никакой живописи. Все огонь, чувство, опьянение. Потому две вещи верны: первая – что лирические стихотворения – настоящая поэзия, вторая – что подобные стихотворения не имеют характера подражания¹⁰⁷.

Согласно этой теории, которую Абрамс назвал «экспрессивной» (*expressive*) и которую он противопоставил эстетике мимесиса, поэзия – это «песнь сердца», непосредственный голос чувства, исходная форма подобной поэзии – лирика¹⁰⁸. Спустя несколько десятилетий некоторые утверждения станут общепризнанными, но Баттё в очередной раз пытается опровергнуть их, прибегая к аргументам Аристотеля. Будь лирическая поэзия подлинным выражением поэта, застигнутого в миг воодушевления, утверждает Баттё, чувства, о которых мы в них читаем, были бы правдивыми, но необязательно правдоподобными, поэтому они могли бы оказаться слишком тесно связаны с отдельным индивидуумом и с отдельными обстоятельствами, чтобы стать интересными для всех. Священная поэзия кажется нам настолько прекрасной не потому, что в ней звучит подлинный голос пророков, а потому, что «мы находим в ней совершенное выражение чувств, которые мы сами испытали бы в положении, в котором оказались пророки»: чувств правдоподобных, типич-

¹⁰⁷ *Batteux Ch.* Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio. P. 143.

¹⁰⁸ *Abrams M. H.* Lo specchio e la lampada. P. 48.

ных, общечеловеческих и потому отличных от реальных, – то же самое происходит в архетипичном жанре классицистической эстетики, то есть в трагедии. В общем, Баттё не готов принять то, что лирика – чистое самовыражение, чистая автобиография одной случайной жизни; вот почему, повторяя рассуждение, которое впервые прозвучало за двести лет до этого, он поправляет Аристотеля и соглашается с понятием подражания страстям, как делали до него Минтурно, Сеньи, Виперано, Торелли и Гварини:

Итак, как в эпической и драматической поэзии подражают действиям и обычаям, в лирике воспевают чувства и страсти, ставшие предметом подражания. Если в них и есть нечто действительное, то оно перемешано с поддельным, чтобы все стало единым по природе: притворство приукрашивает правду, а правда верит притворству¹⁰⁹.

В последующие годы экспрессивная теория поэзии, которую Баттё тщетно пытался примирить с принципом подражания, станет общепризнанной: через двадцать лет после выхода его трактата Уильям Джонс в своей работе «Об искусствах, которые принято называть подражательными» (1772) придет к совсем другим выводам. По мнению Джонса, гений Аристотеля помог распространению влиятельной, но неправильной теории, ведь принцип подражания не может объяснить все искусство, он не способен охва-

¹⁰⁹ *Batteux Ch. Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio. P. 147.*

тить музыку и поэзию. Поэзия в своей исходной форме – «сильное, оживленное выражение (*a strong and animated expression*) человеческих страстей», «язык сильных страстей, выраженный в точной мере, с сильными акцентами и значимыми словами»¹¹⁰. Вместо подражания притворным чувствам поэзия непосредственно дарит голос подлинным чувствам, искусство накладывается на пережитый опыт, который лишь точная мера поэтического метра вынуждает принимать публичные, конвенциональные формы. Джонс приходит к подобным выводам, поскольку, размышляя о сути поэзии как таковой, он почти всегда думает о лирике: о псалмах, о греческих, арабских, персидских лириках, о Петрарке, «слишком охваченном подлинным горем, <...> чтобы подражать чужим страстям»¹¹¹. На нескольких страницах Джонс переворачивает теорию Аристотеля с ног на голову, открыто опровергает Баттё, излагает предпосылки экспрессивной поэзии и показывает, какие последствия имеют для литературной критики примитивистские теории происхождения поэзии, которые Вико и другие распространяли предыдущие полвека¹¹².

Согласно сети понятий, которые как раз в это время формировали совокупность связанных друг с другом топосов,

¹¹⁰ Jones W. Essay on the Arts Commonly Called Imitative // The Collected Works of Sir William Jones. New York, 1993. Vol. X. P. 363, 371.

¹¹¹ Ibid. P. 374.

¹¹² Abrams M. H. Lo specchio e la lampada. P. 147.

произведение искусства не ритуальный мимесис реальности, а выражение внутренней жизни автора. В итоге эта теория привела к рождению целого созвездия идей, которые мы обычно ассоциируем с романтизмом: понятия оригинальности и гения, подлинность как критерий оценки, восхваление первозданной непосредственности и восстание против правил. За последние десятилетия XVIII века деление литературы на эпическую, лирическую и драматическую быстро стало общепризнанным. Об этом твердили все, нередко переворачивая традиционную иерархию и ставя лирику на первое место, поскольку лирика теперь воспринималась как исходная форма поэзии, из которой возникли все остальные. Если классицистическая поэзия не доверяла субъективной поэзии, то романтизм ее восхвалял, превратив в норму для всякого произведения в стихах¹¹³. Когда Леопарди спустя полвека после Уильяма Джонса писал, что лирика – это «единственный первоначальный и единственный подлинный жанр»¹¹⁴, а эпика и драма вышли из него, он лишь повторил то, что стало уже общим местом.

¹¹³ Первые следы этого романтического топоса можно обнаружить в начале XVIII века: Герреро упоминает «Лекции о поэзии» Джозефа Траппа, в которых лирика представлена как самая поэтическая форма поэзии (*Guerrero G. Poétique et poésie lyrique. P. 191*). Следует добавить, что «Лекции о поэзии» – это английский перевод латинских «*Praelectiones poëticae*», а также то, что Трапп говорит о лирике в узком смысле, понимаемой в соответствии с критериями классицистической поэзии и строго отличающейся от прочих жанров коротких поэтических произведений. См.: *Trapp J. Praelectiones poëticae. London, 1711*.

¹¹⁴ *Leopardi G. Zibaldone di pensieri, 4357–4358, 29 agosto 1828*.

По мнению Бернарделли, у новой романтической поэтики было четыре основных элемента¹¹⁵. Прежде всего, лирику теперь определяли не через связь с подражанием, а как форму искусства, восходящую не к поэтике мимесиса и вымысла, а к автобиографическому и исповедальному жанру, – об этом ясно пишет Leopardi:

Чем больше в человеке от гения, чем больше он поэт, тем больше у него собственных чувств, которые заслуживают того, чтобы их описать, тем большее негодование вызовет у него мысль о том, чтобы выступить в обличье другого персонажа, говорить от чужого лица, подражать, тем больше он будет изображать самого себя и ощущать подобную потребность, тем больше он будет лириком¹¹⁶.

Далее, понятие лирики расширяет собственную сферу и из специфического понятия, связанного с поэзией, становится универсальной эстетической категорией – это доказывает распространение в английской и французской критике XVIII века неологизмов *lyricism* и *lyrisme*. С этого момента «лирикой» будут называть все, что связано с художественным выражением субъективности: речь будет идти о лирическом романе, лирической драме или лирическом настроении. Наконец, лирика все чаще начинает совпадать с самим представлением о поэзии: Уильям Джонс ясно об этом говорит, не

¹¹⁵ Bernardelli G. Il testo lirico. P. 76 и далее.

¹¹⁶ Leopardi G. Zibaldone di pensieri, 4357–4358, 29 agosto 1828.

менее ясно сформулирована статья «Lygisch» во «Всеобщей теории изящных искусств» Иоганна Георга Зульцера, которая появилась в те же годы, что и «Об искусствах, которые принято называть подражательными»¹¹⁷. Начиная с 1770 года подобное отождествление распространяется все шире и превращается в топос. Наконец, романтическая теория переосмысливает отношения между лирикой и музыкой: чувство, которым пылает подлинный поэт, порождает индивидуальный стиль, внутреннюю музыку, которую текст пытается сделать слышимой.

К этим четырем элементам можно прибавить пятый: соотношение между поэзией и краткостью, между лиричностью и мгновением. Об этом исчерпывающе сказано в «Дневнике размышлений»: Леопарди решительно утверждает, что эпическая поэма противоречит самой логике поэзии:

...эпическая поэма противна самой природе поэзии. Во-первых, она требует холодно обдуманного и упорядоченного плана. Во-вторых, что может иметь общего с поэзией труд, требующий для своего исполнения многих лет? Вся суть поэзии в порыве. Также противно природе поэзии и совершенно невозможно, чтобы воображение, настрой, поэтический дух сохранялись длительное время, были достаточны, не уменьшались в столь долгом труде на одну и ту же тему. <...> Известна и очевидна усталость Вергилия,

¹¹⁷ *Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste (1771–1779). Hildesheim; Zürich; New York, 1994. Bd. III. S. 299–305.*

его усилия в последних шести книгах «Энеиды», которые он писал намеренно, а не по зову души, без желания. <...> – Поэтические труды по природе своей стремятся к краткости. Такими были и остаются все примитивные стихотворения (самые поэтичные и самые подлинные) любого жанра и любого народа¹¹⁸.

Спустя несколько десятилетий в двух своих знаменитых работах По сформулировал этот принцип, придав ему нормативный характер:

То, что мы называем большой поэмой, на самом деле представляет собой лишь чередование небольших стихотворений или, иначе говоря, кратких поэтических эффектов. Нет нужды показывать, что стихотворение является стихотворением постольку, поскольку оно сильно волнует душу, возвышая ее; а все сильные волнения, по необходимости физического порядка, кратковременны. По этой причине минимум половина «Потерянного рая» в основе своей – проза, чередование поэтических волнений с неизбежными спадами...¹¹⁹

Что до «Илиады», то мы располагаем если не прямым доказательством, то по крайней мере вескими основаниями предполагать, что она была задумана как цикл лирических стихотворений; но, допуская замысел эпоса, мы можем только сказать,

¹¹⁸ Leopardi G. Zibaldone di pensieri, 4356, 29 agosto 1828.

¹¹⁹ Poe E. A. The Philosophy of Composition (1846) // Id. Essays and Reviews. New York, 1984. P. 15; рус. пер. цит. по: По Э. А. Философия творчества / Пер. В. Рогова // Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 112–113.

что поэма зиждется на несовершенном представлении об искусстве. Современный эпос, написанный в духе ложно представляемых древних образцов, – плод опрометчивого и слепого подражания. Но время таких художественных аномалий миновало. Если когда-либо какая-либо очень большая поэма и вправду пользовалась популярностью – в чем сомневаюсь, – то по крайней мере ясно, что никакая очень большая поэма никогда более популярна не будет¹²⁰.

Возможно, По опередил англоязычную литературу, однако он верно подметил долгосрочные тенденции. Повествованию в стихах и дидактической поэзии предстояло переместиться на периферию западной литературной системы и превратиться в подземные течения, которые еретики и экспериментаторы периодически будут пытаться вновь вывести на свет, чтобы противостоять основному потоку.

Во второй половине XVIII века – первой половине XIX века образ лирики также меняется. Если на многих страницах «Дневника размышлений» считается само собой разумеющимся, что в поэме обязательно описывать страсти или излагать примечательные частные истории, в начале XIX века это еще не было очевидным. Читатель «Поэтической хрестоматии», которую Леопарди составил в 1827–1828 годах, чтобы собрать в ней цвет итальянской поэзии, за исключением

¹²⁰ *Poe E. A. The Poetic Principle (1850) // Id. Essays and Reviews. P. 72; рус. пер. цит. по: По Э. А. Поэтический принцип / Пер. В. Рогова // Эстетика американского романтизма. С. 133.*

великих классиков и живых авторов, поразится количеству вошедших в нее лирических и при этом не автобиографических текстов: повествовательные сценки, описания пейзажей и городов, стихотворные обращения, нравоучительные сочинения, тексты на политические, философские и моралистические темы. До эпохи романтизма существовала обширная традиция лирической поэзии в широком смысле, в ней первое лицо находилось в центре повествования, хотя и не рассказывало о своей жизни, чувствах и мыслях: достаточно взглянуть на самый канонический текст досовременных лириков, которому часто подражали, – «Оды» Горация, чтобы понять, что самовыражение или истории из частной жизни не единственные темы традиционного лирического высказывания. С революцией литературных жанров, которая произошла во второй половине XVIII – начале XIX века, стихотворное произведение постепенно начинает совпадать с лирикой, а лирика – с автобиографией, если понимать ее широко: не только как рассказ о событиях, которые произошли в чьей-то жизни, а как рассказ о внутренних состояниях «я», как демонстрация собственных субъективных отличий.

7. Современное представление о лирической поэзии

Столь колоссальное изменение идей и названий предвосхищало и провоцировало метаморфозу, которая между эпохой романтизма и историческим авангардом преобразила европейскую поэзию; первый знак того, что стихотворное творчество меняется, – это революция описывающих его категорий. Труды по поэтике незначительно предваряли реальные изменения: с развитием романа проза становится естественным средством повествования, поэзия же становится все более лиричной, а лирика все более субъективной. Со второй половины XVIII века литераторы и читатели начинают понимать, что литературное пространство делится на три больших класса, два из которых – однородные, основанные на вечных категориях, а третий выделен на относительно новом основании. Если возможно определить диалексис и драму, опираясь на имманентную характеристику текста (ответ на вопрос «кто говорит?»), в определении лирики задействован куда более неуловимый элемент – потому, что не существует определенных формальных черт, которые отделяют лирический текст от повествовательного, и потому, что различающая их переменная, очевидная для критики Нового времени, для античной поэтики была неуловима. В теоретических воззрениях, которые в ходе XVIII ве-

ка становятся общепризнанными, различие сводится к содержанию и интенции текста: «свободное и откровенное выражение всякого живого чувства, которое испытывает человек»¹²¹, лирика непосредственно переносит на страницу страсти пишущего; это жанр внутренней автобиографии и самовыражения, форма, в которой первое лицо рассказывает о себе, используя персональный стиль. Если взглянуть на историю понятий, становится понятно, что для того, чтобы научиться это ценить, нужно разделять определенные взгляды на поэзию, в то время как для античной поэзии связь между субъективностью и лирикой (в современном смысле) менее важна, чем другие переменные – публичная функция текста, его объективное содержание, метр и, изначально, тип музыкального сопровождения. Песнь в честь Диониса и песнь в честь Аполлона, песнь в честь победителей соревнований и песнь в честь бракосочетания, стихотворение в сопровождении лиры и стихотворение в сопровождении флейты, стихотворение, написанное ямбом, и стихотворение, написанное гекзаметром, называются не одинаково, не существует высшей теоретической категории, которая бы объединила мелкие разнообразные формы в единый крупный жанр. Роль первого лица очевидно не считается решающей, в любом случае она не столь важна, как остальное. Впрочем, идеи и терминология классической поэтики едва ли могут описать конструктивные элементы лирики в нашем

¹²¹ Leopardi G. Zibaldone di pensieri, 4234–4235, 15 dicembre 1826.

сегодняшнем понимании, со свойственными ей автобиографизмом и самовыражением. Сегодня нормативные труды по поэтике, где утверждается, что подлинное подражание – это мимесис действия, что настоящий поэт должен как можно меньше говорить от первого лица, воспринимаются как знаковые высказывания; это свидетельства трудностей, присутствующих античной культуре, которая не могла включить в публичное высказывание частную жизнь всякого человека: считалось, что она слишком непрозрачна, малозначительна, о ней невозможно рассказать, и поэтому она не заслуживает коллективного внимания.

Самое очевидное доказательство этого – история категорий жанра. Даже в эпохи, когда развиваются короткие формы, где первое лицо – конкретный голос, рассказывающий конкретную историю, античная поэтика оставляет неизменными схемы, использовавшиеся для описания архаической греческой поэзии. Не углубляясь в споры о «Книге стихотворений» Катулла и о том, можно ли считать этот сборник авторским, мы понимаем, что его структура не отражает историю души или историю любви, а определяется сменой метрических форм; точно так же, несмотря на общие элементы и общий автобиографизм, эподы, оды, сатиры и послания Горация относятся к разным жанрам, когда нужно отнести текст к какой-либо категории, различия в метрике и тематике оказываются важнее единства «я». По логике античной поэтики и поэзии короткие тексты, произносимые от перво-

го лица, относятся к поджанрам, которые определяют то, какое публично признанное содержание выражено в них стихами (похвала, порицание, сатирическое описание обычаев и людей, любовные страдания), в подобающей форме (сапфическая строфа, ямб, гекзаметр, элегический дистих). Иными словами, тип текста определяет не расплывчатая субъективность, а критерии, связанные с социальной функцией, которую в прошлом или в настоящем выполняли поэтические сочинения определенного рода: возносить хвалу богам и достойным людям, осуждать недостойных, бичевать пороки, исправлять нравы, восхвалять любимого человека. Важно не то, что «субъект выражает себя», а ценность произведения для коллектива, словно тексты создаются для выполнения определенной задачи, а не для написания автобиографии и не для самовыражения.

Схема, созданная для описания архаической греческой поэзии, не утратила значения, хотя в Александрийскую эпоху и в последующие столетия поэзия все больше тяготела к сфере частной жизни. Даже когда поэтические произведения больше не исполняли перед публикой, под музыкальный аккомпанемент, когда говорящее «я» стало воспринимать как индивидуальность себя и упоминаемых людей, когда внимание читателя переключилось с объективного содержания на интроспекцию, понятия, унаследованные от времени, в которое поэзия была действительно публичным высказыванием, продолжали существовать. Лишь в середине XVI

века у названий из античной таксономии, уже не подходивших для описания своих предметов, возникают новые значения. Спустя двести лет после появления «Канцоньере» итальянские теоретики осознают, что классические категории не объясняют текст, который для них является самым важным произведением национальной литературы и самой важной книгой лирики после «Од» Горация. «Канцоньере» не влезал в схему, начерченную греческой и латинской поэтикой: его объединяет не метр, потому что в книге чередуются разные по метрике стихотворения; это не просто сборник любовной поэзии, потому что в нем есть тексты не о любви и потому что внимание читателя сосредоточено не на женщине, а не персонаже, который говорит «я»¹²². Цельность подобному произведению придает то, что первое лицо занимает больше пространства, или, говоря языком теоретиков XVI века, больше места уделяется подражанию индивидуальным чувствам. Если взять «Канцоньере» за образец целого жанра, нетрудно будет превратить его эгоцентризм в норму и обнаружить те же характеристики в каждом коротком произведении, главное в котором – присутствие некоего «я». Так рождается система жанров, глубоко отличная от античной, таксономия, в которой критерии оценки смещаются из публичной сферы в частную, извне внутрь, от объективного содержания к субъективному восприятию, от мимесиса к ин-

¹²² См.: *Santagata M. Dal sonetto al canzoniere. Padova, 1989. P. 131 и далее; Id. I frammenti dell'anima. Bologna, 1992.*

троспекции. Следовательно, современное понимание лирики рождено той же метаморфозой, с которой связано возникновение современной поэзии.

8. Понятие современной поэзии

Понятие современной поэзии, то есть представление о том, что сочинение текстов в стихах в настоящее время радикально отличается от того, как это выглядело в прошлом, утверждается в те же десятилетия, когда становится общепринятым современное деление литературных жанров на три крупные части. В эпоху романтизма получает распространение схематическое представление истории литературы, которое обнаруживает в истории стихотворных произведений два или три эпохальных перелома. Порой теоретики довольствуются противопоставлением античной и классицистической поэзии новой романтической поэзии; порой они используют трехчастную схему: первоначальная эпоха, когда поэзия была спонтанным голосом страстей, затем эпоха, предшествующая современной, когда преобладала искусственность, до современных авторов, то есть романтиков, которые возрождают дух первоначальной лирики. В то время как представление о древнейшей поэзии, заложенное в эту схему, не выдерживает никакой филологической критики, почти все истории национальных литератур по-прежнему соглашаются со второй частью, подробно останавливаясь на метаморфозе, которую переживает поэзия в конце XVIII – начале XX века, и размышляют о различиях, которые позволяют отделить «до» и «после» – Грея от Вордсвор-

та, Альбрехта фон Галлера от Гёльдерлина, Парини от Леопарди.

Обычно в трудах по истории итальянской литературы современная поэзия начинается с Фосколо и Леопарди – согласно схеме, которая восходит к Де Санктису и которую никогда не подвергали серьезной критике. В двадцатой главе «Истории итальянской литературы» описан переход от «старой литературы», поверхностной и стереотипной по содержанию, отличающейся декоративными и конвенциональными формами, раболепной и антиполитичной в том, что касается общественной жизни, к романтической «новой литературе», предвестниками которой были Чезаротти, Гольдони, Парини и Альфьери и которую довели до совершенства Фосколо, Мандзони и Леопарди. Что касается поэзии, первым крупным лириком возрожденной литературы стал Фосколо. Де Санктис пишет, что в его «Сонетах» появляется «нежная и меланхоличная интимность, о которой Италия давно забыла» и которая предвещает лирический тон Леопарди¹²³

¹²³ См.: *De Sanctis F. Storia della letteratura italiana / A cura di N. Gallo. Torino, 1958. Vol. II. P. 933; рус. пер.: Де Санктис Ф. История итальянской литературы / Под ред. Д. Е. Михальчи, пер. с итал. Ю. А. Добровольской [и др.]. Т. 2. М., 1964. С. 507, 509.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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