

✦ Классическое наследие

UDC 101.8

DOI: 1606-951X.2015.1.2051

КЕННЕТ БЁРК*

ФИЛОСОФИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ФОРМЫ (фрагменты)**

Аннотация: В этой работе автор развивает теорию символического действия, или теорию драмы, как общий словарь, «исчисление», или систему координат, пригодную для интеграции всех явлений, изучаемых социальными науками. Эта перспектива разрабатывается на материале поэтических произведений и иного рода текстов (художественных, публицистических, философских, правовых и т.д.). Ритуальная драма берется как «ядро», или праформа человеческого действия, а все прочие его аспекты трактуются как производные от нее. Для иллюстрации этой перспективы приводится анализ «катартической» (исповедальной) и «миметической» поэзии. Анализируется многообразие стилизаций; демонстрируется, как натурализм (как одна из стилизаций) развивается из модели ритуальной драмы посредством разрушения её диалектики и редукции человеческого действия к ограниченным его аспектам.

Abstract: In this work the author develops a theory of symbolic action, or a theory of drama, as a general vocabulary, or “calculus”, or frame of reference for the integration of all phenomena studied by the social sciences. This perspective is developed using the materials of poetic works and other kinds of texts (fiction, publicist, philosophical, legal etc.). Ritual drama is taken as a “hub”, or Ur-form of human action, all other aspects of human action being treated as derivable from it. To illustrate this perspective the author analyses “cathartic” (confessional) and “mimetic” poetry. The range of stylizations is also analyzed, and the author demonstrates how naturalism (as one of them) is derived from the model of ritual drama through destruction of its dialectics and reduction of human action to some restricted aspects of it.

Ключевые слова: поэтика, символическое действие, ритуальная драма, теория драмы, диалектика, натурализм, реализм.

Keywords: poetics, symbolic action, ritual drama, theory of drama, dialectics, naturalism, realism.

Символическое действие

Мы могли бы подытожить все это, сказав, что поэзию, как и любой вербальный акт, следует рассматривать как «символическое действие». Но хотя я и вынужден использовать этот термин, я категорически возражаю против общей перспективы, на-

* Текст публикуется в редакции переводчика.

** Перевод сделан по источнику: Burke K. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. – Louisiana State University Press, 1941. – P. 8-18, 36-39, 103-132.

зываемой «символизмом». Я понимаю, что людям нравится навешивать ярлыки, что навешивание ярлыков *успокаивает* их, *расставляя вещи по местам*. Но я возражаю против «символизма» как ярлыка, так как он предполагает слишком тесную связь с особой поэтической школой, Символистским Движением, и обычно подразумевает нереальность мира, в котором мы живем, как будто бы ничто не может быть тем, что оно есть, но всегда должно быть чем-то другим (словно дом никогда не может быть домом, но должен быть, скажем, скрытым суррогатом женщины, или словно женщина, на которой некто женат, никогда не может быть женщиной, на которой он женат, но должна быть суррогатом его матери, и т.д.).

И все же существует различие, причём радикальное, между постройкой дома и написанием стихотворения о постройке дома; и стихотворение о том, что в браке родились дети, — не то же самое, что родить детей в браке. Есть *практические* акты, и есть символические акты (и это различие, достаточно ясное в своих крайностях, не следует отбрасывать просто из-за того, что есть пограничная территория, в которой многие практические акты приобретают символический ингредиент, подобно тому как можно купить какой-то товар не просто для того, чтобы его использовать, но также и потому, что владение им удостоверяет включение человека в определенный слой общества).

Символический акт — это *танец установки* (этот момент ясно высветил Ричардс, хотя мне хотелось бы пересмотреть его позицию, обратив внимание на то, что в доктринах Ричардса установка изображается слишком скудной в реалистическом содержании). При этом обустановливании стихотворения в него может оказаться в конечном счете вовлечено все тело — способами, предполагаемыми в доктринах бихевиоризма. Корреляция между разумом и телом, заключенная здесь, точно передается двумя замечаниями Хэзлитта касательно Кольриджа:

«Я заметил, что он все время попадается мне на пути, переходя с одной стороны тропы на другую. Это поразило меня своей странностью, но тогда я не связывал это с какой-либо неустойчивостью цели или с произвольным изменением принципа, что стало ясно для меня позже...

В декламации стихов и у Кольриджа, и у Вордсворта присутствует *пение*, действующее на слушателя как заклинание и отключающее рассудок. Возможно, они обманывали сами себя, взяв за привычку этот сомнительный аккомпанемент. У Кольриджа эта манера более полная, воодушевленная и разнообразная; у Вордсворта — более ровная, устойчивая и внутренняя. Первую можно назвать более *драматической*, вторую — более *лирической*. Кольридж рассказывал мне, что ему нравится сочинять, когда он гуляет по неровной местности или пробирается, раздвигая ветки, через лес, Вордсворт же всегда пишет (когда пишется), прогуливаясь вверх и вниз по ровной гравийной дорожке или в каком-нибудь месте, где непрерывное течение его стиха не встречается со случайными помехами» (см. прим. 1).

Можно также привести выдержку из письма Хопкинса, упомянутую Р.П. Блэкмуром в «The Kenyon Review» (зима 1939): «Как есть что-то от “старого Адама” во всех, кроме самых святых, да и в последних — по крайней мере достаточно для того, чтобы они понимали это в других, точно так же есть старый Адам варварства, мальчишества, дикости, грубости, мерзости, отвратительности, нечистоты в людях рафинированных и образованных. Именно это я и имел в виду под дворянством (дворянство — это бездомная подлая бесхозная псина)».

Разве не замечаем мы лабиринтный дух Кольриджа, головоломку в его поступи, «танцующую» в акте ходьбы? Разве не замечаем за возбужденным ритмом стиха Хопкинса конфликт между священником и «дворнягой», с той тряской в его строках, которая «символически разыгрывает» этот духовный конфликт? Похоже, сегодня мы стали невосприимчивыми к аритмичности движения и счета, утратив доверие к колыбельной и качающейся люльке, составляющим формообразующий стилистический багаж наших детей.

Накапливающиеся знания о природе «психогенных заболеваний» открыли нам, что такая «практическая» вещь, как телесный недуг, может быть «символическим» актом со стороны тела, которое *протанцовывает* в этой материализации соответствующее состояние духа, переупорядочивая поведение желез и нервов организма и подчиняя его соответствиям между духом и телом, подобно тому как настоящий танцор переупорядочивает свою внешне наблюдаемую жестикуляцию, приводя ее в соответствие со своими установками.

Так, я знаю одного человека, который, пойдя к зубному врачу, был очень горд тем спокойствием, с которым он принял свое наказание. Но уже после приема врач сказал ему: «Я вижу, что вы очень меня боитесь. Ведь я заметил, что когда пациенты напуганы, слюна у них становится гуще, более вязкой. У вас именно так и было». И это показывает, что в то время как этот человек, сидя в стоматологическом кресле, на публичном уровне в качестве социального фасада «протанцовывал установку спокойствия», на телесном, или биологическом, уровне его слюнные железы «танцевали его подлинную установку». Ведь он *был* чувствителен к боли, и секреции его желез «об этом говорили».

Также я читал, что особенно часто язва желудка наблюдается у водителей такси; это профессиональное заболевание, которое, видимо, нельзя было бы объяснить просто плохим и нерегулярным питанием, поскольку таков же удел работников в других видах работ. Разве не видим мы здесь скорее телесную реакцию на интенсивную аритмичность самой работы, на раздражение от постоянной прерывности дорожного движения, когда всё головоломка, нет никакого устойчивого темпа движения, и только регуляция зажигания двигателя работает с завидной регулярностью, словно весь *ритуал* профессионального акта свелся к рутине зажигания и вращений мотора?

Таким образом, все тело вовлечено в разыгрывание действия. И можно было бы составить такую гипотетическую иллюстрацию: представьте поэта, который, на совершенно рациональных основаниях отвергая политический и социальный авторитет любых властей, написал стихи, разыгрывающие эту установку отвержения. Эту позицию мы можем назвать его символическим актом на абстрактном уровне. На личном, или интимном, уровне он мог бы воплотить ту же установку в мстительном стиле (как значительная часть современной работы, гордясь своей эмансипацией от молитвы, достигла этой эмансипации сомнительным образом, просто заменив ее молитвой-наоборот, богохульством). А на биологическом уровне эта же установка могла бы быть разыграна в образах выделений, как в сцене тошноты, которой Фаррелл завершает второй том своей трилогии о Стадсе Лонигане.

Теория жестовой речи сэра Ричарда Пейджета дает нам некоторое представление о том, как такое разыгрывание может заключать в себе даже отбор самих слов на основе тональности. Согласно теории Пейджета, язык возник так: если человек что-то крепко хватает, мышцы его языка и гортани принимают положение в согласии с

положением мышц, с помощью которых он выполняет акт схватывания. Он не просто хватает руками; он «хватает всем телом». Итак, в гармонии с актом схватывания он одновременно хватает своим ртом, плотно сжимая губы. И вот если губами, находящимися в этом положении, он издаст звук, то единственным звуком, который он сможет издать, будет звук «м». Следовательно, «м» — это звук, который получается у вас, когда вы «даете голос» позе хватания.

Поэтому «м» будет правильной тональностью, соответствующей акту схватывания, как, например, в таких контактных словах: «maul» [молотить], «mix» [мешать], «mammae» [мама] и «slam» [вломить]. Связь между звуком и ощущением в этом случае будет не оноματοпоэтической, как в случае слова «sizzle» [шипеть]; скорее она будет подобна той, которая существует между визуальными рисунками на звуковой дорожке и звуковыми вибрациями, возникающими, когда инструмент «дает голос» этим рисункам (за исключением того, что в случае человеческой речи рисунками будут композиции языка и гортани и будут они пластическими, а не графическими).

Стойкое сопротивление теории Пейджета, несомненно, происходит во многом от консерватизма специалистов-филологов. Они вложились в другие теории — и, наверное, лишь самые гибкие из них поглядывают по сторонам из закутка воспринятых идей (Пейджет приводит замечания Есперсена, отчасти соприкасающиеся с его теорией). Однако в какой-то мере, на мой взгляд, это сопротивление возникает из-за ошибки, заключенной в стратегии изложения Пейджетом своей теории. Он преподносит ее как *филологическую*, в то время как ее следует преподносить как вклад в *поэтику*. Филология, в силу своей втянутости в историцизм, на самом деле имеет дело с тем, как при условии стопроцентной правильности теории Пейджета языковой мимезис того типа, который он обсуждает, затемнялся бы историческими добавлениями.

Предположим, например, что «ф» — превосходный языковой жест для пролонгированного звука «п», а губы принимают позу «п» в акте плевания; отсюда, «п» сохраняется в самом этом слове, в «плевке» и «блевании», а также в словах отвращения (repulsion) и отторжения (repugnance). Тесная фонетическая связь между «п» и «ф» наблюдается в немецком восклицании отвращения: «пфуй» (pfui). Менкен в «Американском языке» приводит два искусственных слова, принадлежащих Уинчеллу, которые служат идеальным примером этого тьфу-ф: «phfft» и «fooff». Эти «бессмысленные слоги» были изобретены Уинчеллом для того, чтобы передать одной тональностью идею, обозначаемую нашим словом «паразит». Здесь, поскольку у изобретателя полная свобода, никакие исторические акциденции языка не осложняют его мимезис, и он может символически плевать долго и смачно.

Представим, однако, новое движение, зарождающееся в истории, и, как часто бывает с новыми движениями, название ему дается врагом (например, «либерализм» получил свое имя от иезуитов, желавших передать коннотации «вседозволенности», в противовес «услужливости», передающей коннотации «лояльности»). Если гипотетически допустить существование тьфу-ф, то мы, должно быть, увидим, что враг станцевал установку по отношению к этому новому движению с совершенной точностью, назвав его «пффтизмом», или «фуфффизмом». Между тем, как это часто случается в истории, поборники «фуфффизма» приняли этот термин и решили «его загладить» (как это было с «либерализмом» — а также с «нигилизмом», который получил свое имя от врага, но в конце XIX в. обзавелся нигилистическими *героями*). И, наконец, представим, как это часто бывает в истории, что новое движение, которое пользо-

валось в начале пути дурной славой, в конце концов побеждает и становится нормой. Хотя установка по отношению к его названию теперь изменилась, само название может сохраниться, и мы сможем найти честных людей, говорящих: «Торжественно клянусь всегда быть преданным знамени фуфффизма».

Так вот, филология занялась бы этими историческими развитиями, посредством которых изначально точный мимезис был *затемнен*; и именно в этом смысле, на мой взгляд, теория Пейджета должна быть представлена как вклад не в филологию, а в поэтику. Величайшей попыткой создать *поэтику* звука был трактат «De vulgari eloquio» Данте, в равной мере обращающий внимание на *рациональный отбор* поэтического языка, его систематическое обособление от простонародной речи, развивавшееся под воздействием случайных исторических наслоений. И теорию Пейджета, на мой взгляд, следует рассматривать как соответствующее предприятие, исключая то, что теперь, учитывая изменение референции со времен Данте до наших дней, эта теория опирается на *биологические*, или *натуралистические* основания.

Возможный способ эмпирической проверки этих теорий следующий: мы должны начать с постановки вопроса о том, не может ли наша система фонетической записи быть неточной. Не могло ли быть, скажем, по крайней мере два звука «ф», и не возможно ли, что в письме они были зафиксированы как один звук (как, например, во французском эксплицитно помечаются три разных звука «е», тогда как в английских способах записи «е» не выказывает таких различий)? Почему, в свете таких свидетельств, мы должны полагать, что существует всего один звук «ф», просто потому что наш способ записи этого звука указывает на наличие одного? Не могут ли существовать, скажем, тьфу-*ф* и флористическое-*ф* (где второе пытается передать плавность «ф», как если бы захотелось с душой прочесть строку Кольриджа «Flowers are lovely, love is flowerlike» [«Цветы прекрасны, и Любовь — как цвет» (см. прим. 2)], первое же пытается подчеркнуть отторгающее качество, как, например, я слышал однажды реакционного оратора, брызжущего слюной и изливавшего гнев на «fiery, frenzied fanatics» [«буйных, безумных фанатиков»])?

Не знаю, насколько точны электрические записи на звуковых дорожках и насколько детальным может быть их микроскопический анализ; но если бы эти записи были достаточно точными, а микроскопический анализ мог быть улучшен вплоть до обнаружения мельчайших различий в рисунке звуковой дорожки, то можно было бы отобрать флористические и тьфу-пассажи, попросить опытного актера прочесть их вслух (ничего не говоря ему о теории), сделать электрическую запись его чтения, а затем исследовать полученную звуковую дорожку для получения *количественных* свидетельств (в рисунке звуковой дорожки) разницы в «ф», не обнаружимых нашими нынешними конвенциями письма. Мы смогли бы, возможно, точнее использовать *два* символа таким образом: «ф2» и «ф3». *Следует, однако, заметить, что такое различие не будет абсолютным и постоянным.* Иначе говоря, если какое-нибудь слово вроде «of» экспрессивно проявляется в «флористическом» контексте, то его можно произнести иначе, чем если бы оно проявилось в «тьфу»-контексте. И это вновь уводит нас из филологии в поэтику.

Схожим образом, поскольку «б» — нечто среднее между млечным «м» и отторгающим «п», то можно ожидать, что этот звук будет похож в одних случаях на «м», а в других — на «п». Так, в строках: *O blasphemy! To mingle fiendish deeds with blessedness! [O богохульство! Злодеяния мешать с блаженством!]* — мы могли бы ожидать, что «blasphemy»

приблизится к «*plaspheму*», а «*blessedness*» будет больше похоже на «*mlessedness*»; взрывные возможности «б» будут целенаправленно использованы в первом случае и сглажены во втором. (Кстати говоря, для философа-идеалиста нет более родных слов, чем «субъект» и «объект», и рассказывают, что когда Кольридж впал в один из своих знаменитых монологов, он произносил их «сумъект» и «омъект».)

Наше постепенное смещение акцента с устного на документальное (со множеством символов математики и логики, не имеющих вообще никаких тональных ассоциаций и мало чем отличающихся от просто рисунков) все более обуславливало чисто окулярный стиль, так что дети теперь иногда даже учатся читать всецело глазами.

И, конечно, есть множество очерковых стилей, многое выигрывающих от того, что люди овладевают искусством читать их, вообще их не слыша. Ведь они так же аритмичны, как дорожное движение; они могут даже сказаться на сердцебиении, если человек все-таки их читает, напрягая слуховое воображение и приноравливая тем самым свои телесные реакции к их тотальной тональной бесцельности. Но какова бы ни была ценность подобных стилей для задач книгохранения, они очень далеко ушли от жестикуляции слышимой поэтической речи. Парадоксально, но их наибольшая точность, с точки зрения мимезиса, обнаруживается в *самом отсутствии* таковой, ведь этим отсутствием они приводятся в соответствие с нашим сидячим трендом от телесного к абстрактному (нашему секулярному варианту духовного). Это стиль мужчин и женщин, занятия которых были отделены от телесного уровня и чья экспрессия, соответственно, не вытекает из физического акта так, как ритмы негритянской трудовой песни вырастают из ритмов негров, погруженных в работу.

Во всяком случае, что касается соответствия между разумом и телом, мы можем отметить для будущего применения в этом очерке, что поэт будет естественно склонен писать о том, что глубже всего им овладевает, а ничто так глубоко не овладевает человеком, как его *тяготы*, включая физические тяготы, такие как болезнь. Мы выигрываем, превращая нужду в добродетель, наживая капитал на своих долгах, превращая пассивы в активы, используя трудности как основу для озарений. Так и поэт может стать «материально заинтересованным» в собственных слабостях; эти слабости могут стать неотъемлемой частью его метода; а так как его стиль вырастает из недуга, то его верность ему может закрепить недуг.

К этому вопросу часто обращался Томас Манн. И это опять-таки имеет отношение к теме «символического действия», поскольку тяготы поэта символичны для его стиля, а его стиль символичен для его тягот. Думаю, мы не сильно погрешим против истины, если, ища область, где состояния духа лучше всего доступны эмпирическому наблюдению, будем искать корреляции между стилями и физическим недугом (прежде всего, поскольку нет ни одного расстройств, пусть даже и ментального по происхождению, которое бы не имело своих физических коррелятов). Так, можно было бы искать «водяночные» стили (Честертон), «астматические» (Пруст), «чахоточные» (Манн), «апоплексические» (Флобер), «слепые» (Мильтон) и т.д.

Одно из серьезных возражений против такого нозологического способа классификации состоит в том, что он ведет к предложенному Максом Нордау способу приравнивания гениальности к дегенеративности. Этого, однако, не будет, если аккуратно отвергнуть его терминологию, постоянно напоминая себе, что подлинным локусом данного утверждения является не *болезнь*, а *структурные силы*, с помощью которых поэт ее обходит. Болезнь, как она видится с этой точки зрения, вряд ли есть

что-то большее, нежели *карикатура* на человека, или свехупрощение его акта — легче всего наблюдаемое, следовательно, именно в силу чрезмерного упрощения. Этот чрезмерно упрощающий индикатор будет обманчив, если очевидность его как карикатуры сбросить со счета.

Уровни символического действия

Уровни символического действия, которые можно искать при анализе стихотворения как разыгрывания действия, можно было бы категоризировать следующим образом.

1. *Телесный, или биологический уровень.* Кинестетические образы. Символические акты хватания, отталкивания, еды, избавления от выделений, сна, бодрствования (бессонницы), ровных и неровных ритмов (ровного шага и петляния из стороны в сторону, поскольку предварительная мысль в чем-то соответствует аритмичным движениям экспериментального животного в незнакомом лабиринте, а утверждающая мысль соответствует тончайшим образом скоординированным движениям животного, изучившего строение лабиринта и без колебаний продвигающегося к свободе). Мы можем также включить сюда сенсорные образы; природные объекты или события трактуются при этом как дубликаты соответствующих ментальных состояний.

Таким образом, какими бы ни были конкретными и реалистичными детали книги, мы можем найти, что все они вместе взятые будут «символизировать» какое-то совокупное качество опыта, например рост, упадок, засуху, неподвижность, лед, обезвоживание, стабильность и т.д. (Противопоставим средневековую страсть к архитектурной метафоре или к неподвижному дереву в родовом поместье акценту на «Америке на колесах» в «Гроздьях гнева»).

Обратим внимание, что, используя такой «уровень абстракции», мы могли бы правильно сгруппировать столь разные в конкретных деталях произведения, как «Поэма о старом моряке», «Бесплодная земля», трилогия Дос Пассоса и «Гроздья гнева». Надо, однако, заметить, что такая процедура критическим образом усекается, если останавливается на включении разных произведений в общий *genus*. Она должна перейти к обсуждению *differentiae*. Ибо было бы абсурдно, заметив образы засухи, общие для поэмы Элиота и романа Стейнбека, заключить, что «Гроздья гнева» — это просто еще одна «Бесплодная земля» (см. прим. 3).

2. *Уровень личного, интимного, привычного, родного.* Связь с отцом, матерью, врачом, няней, друзьями и т.д. В упоминании «родового дерева» выше мы видим, как сенсорные образы могут наслаиваться на этот уровень. На самом деле эти уровни — всего лишь речевые удобства, создаваемые для аналитических целей, а действительное событие в произведении искусства обычно содержит их переплетение. И поскольку «авторитетами» могут быть как отец, так и государство, то мы понимаем, как легко этот личный уровень перетекает в третий.

3. *Абстрактный уровень.* Здесь нас начинает интересовать, какую роль играют в поэтическом действии *insignia*, как они используются поэтом как способы зашнуровывания себя в банду. Иногда этот вид символического акта бывает явным, как, например, в нынешней «пролетарской» школе, где выбор определенного вида героя — сам по себе своего рода «литературный голос», или утверждение собственной «позиции».

Иногда этот «башмачный» ингредиент в искусстве бывает всего лишь *неявным*, как в используемых Поупом стилистических способах заплетения самого себя в но-

вый имущий класс, страстно стремящийся к «правильности». Его четкое рифмованное двустипие стилистически служило овладению всем тем, что причиталось ему «по статусу»; его поэзия была, пожалуй, самой чуткой «Книгой Этикета» из всех когда-либо написанных. Это было своего рода «садово-декоративное искусство разума»; а в книге Эдгара Джонсона «Один могучий поток» мы находим едва ли не поразительную картину того изменения в символическом приобщении, которое произошло с переходом от этого искусного способа восседания на крыше к романтическому срыванию крыши, от садово-декоративного искусства разума к образам скал, бездн, вулканов, землетрясений, потоков, головокружительных видов, сдвига пластов и катаклизмов (см. прим. 4).

Здесь мы получаем символическое провозглашение и оформление идентичности — но опять-таки стоит заметить, что романтическое движение было очень склонно к постижению идентичности человека в несоциальных, чисто натуралистических терминах, специализируясь на такой объективной образности, которая своим качеством наиболее прямо соответствовала субъективным состояниям. Оно было «неопримитивным» в своем понимании роли, или идентичности, в противоположность сильному акценту на ярлыках социального статуса у Поупа.

Формирование роли, между тем, заключает в своем развертывании и *трансформацию* роли. Даже если бы некто символически сформировал роль, став «самым основательным и действенным образом самим собой», то он должен был бы отбросить ингредиенты, нерелевантные его цели («нечистые» ингредиенты, хотя бы просто в химическом смысле). Поэтому, занимаясь структурным анализом символического акта, мы смотрим не только на то, «что чему равно», но и на то, «что во что перетекает». И мы обнаруживаем в разных обличьях отбрасывание старого Я в символическом самоубийстве, отцеубийстве или детоубийстве.

Психологи, особенно Отто Ранк, характеризовали эту манифестацию искусства как результат «влечения к смерти». Но здесь я должен возразить, что эта интерпретация недостаточно «диалектична». Взгляните поближе на поэтические примеры «влечения к смерти», и вы увидите, что символическое убийство старого Я совершается через рождение нового Я. На самом деле, даже если каждое действие и каждый персонаж в сюжете увлекают вниз, мы должны найти утверждение идентичности в конструктивном акте самого стихотворного произведения. Я склоняюсь к тому, чтобы рассматривать даже самоубийство в реальной жизни как всего лишь акт повторного рождения, сведенный к своей простейшей и самой ограниченной форме (своей наименее сложной выразительной идиоме).

Как бы мы к этому ни относились, акт воли в поэтической организации оправдывает наше заявление, что *символическое* самоубийство (на печатной странице) есть *утверждение, построение* роли, а не просто сбрасывание самого себя в распад всех ролей. Действительно, выстраиваемая тем самым роль может быть по социальным меркам не очень цельной; и в значительной части современного искусства, вводя в сам акт стихотворчества эстетику дезинтеграции, не уравновешенную эстетикой реинтеграции, мы вплотную подходим, даже в стихотворении, к «чистому» суициду. Мы подходим к нему *ближе*, чем в большей части искусства прошлого; но при всем при том есть и ощутимая грань различия, заключенная в самом акте сочинения. В самой по себе поэтической организации неявно заключено утверждение идентичности.

Ритуальная драма как «ядро»

Общую перспективу, переплетенную с нашей методологией анализа, можно было бы в общем и целом охарактеризовать как *теорию драмы*. Мы предлагаем взять *ритуальную драму* как праформу, или «ядро», а все прочие аспекты человеческого действия трактовать как лучи, идущие от этого ядра. Иначе говоря, социальная сфера рассматривается в терминах ситуаций и актов, в отличие от физической сферы, рассматриваемой в механистических терминах, идеализированных как простая причинно-следственная связь или связь стимула-и-реакции. Ритуальная драма трактуется с этой точки зрения как высшая форма, а любую другую форму следует считать «действенным» перенапряжением того или иного из ингредиентов, находимых в ритуальной драме. Эссеистический трактат научного типа, например, был бы рассмотрен тогда как своего рода монолог Гамлета, ритм которого замедлен до скорости улитки или, возможно, неспешной езды, а драматическая ситуация является частью, обычно остающейся неназванной (см. прим. 5).

Отсылка к Гамлету особенно уместна ввиду новейшей интерпретации гамлетовских затруднений. На протяжении более чем столетия мы получали немецкую трансляцию Гамлета, трансляцию в терминах романтического идеализма, привнесенную в английский язык Кольриджем, толковавшим Гамлета как некоего елизаветинского Кольриджа, «человека бездействия». Новейшая, более обоснованная интерпретация, для восстановления которой немало сделал для нас Морис Эванс, в значительной мере с помощью такого простого средства, как возвращение пьесы в неурезанном виде, представляет Гамлета как «ученого», как человека, стремящегося тщательно взвешивать все объективные свидетельства перед тем, как действовать. Среди прочего отмечалось наличие «научной» проблемы (как она понималась в контексте представлений шекспировской эпохи) определения того, является ли призрак *реально* голосом его отца или это дьявольское наваждение. И в качестве подготовки к своему действию Гамлет использовал невозмутимого Горацио и прием пьесы-внутри-пьесы как «средства контроля», чтобы убедиться, что его интерпретация сцены не ошибочна, или, как мы могли бы сказать, не «субъективна» (см. прим. 6).

Мне могут возразить, что «исторически» ритуальная драма *не* является праформой. Если не понимать ритуальную драму в ограниченном смысле (допуская «более широкую интерпретацию», при которой греческая козлиная песнь и дикарский танец под тамтамы во имя плодородия, дождя или победы могут быть сложены в один ящик), то можно даже привести хороший довод в пользу исторической, или генетической интерпретации праформы.

Однако, с моей точки зрения, даже если бы было безусловно доказано, что ритуальная драма никоим образом не является поэтическим прототипом, от которого последовательно откололись все другие формы поэтической и критической экспрессии (как разделившиеся фрагменты, каждый из которых стал «действенным» в кругу своих прав), то моему предложению это никак бы не повредило. Пусть будет доказано, например, что ритуальная драма — *последняя* исторически развившаяся форма, или пусть будет доказано, что она занимает какое-то другое место в этом ряду. Это не собьет нас с толку: тогда мы могли бы, например, сказать, что более ранние формы — всего лишь движение наощупь, ведущее к ней, всего лишь грубые черновики, ритуальная драма же — совершенное завершение этих тенденций; последующие формы

могли бы тогда быть рассмотрены как «отклонения» от нее, как своего рода «эстетическое падение».

Нас это не смущает по той причине, что мы выдвигаем эту перспективу не на основе исторического или генетического материала. Мы предлагаем ее как *исчисление* — как словарь, или систему координат, лучше всего служащую интеграции всех явлений, изучаемых *социальными* науками. Мы предлагаем ее как логическую альтернативу трактовке человеческих актов и отношений в терминах механистической метафоры (стимула, реакции и условного рефлекса). И мы предлагаем ее вместе с утверждением, что механистические соображения не нужно *исключать* из такой перспективы, но что они играют в ней свою роль как утверждение о предрасполагающей структуре *почвы* или *сцены*, на которой разыгрывается драма (см. прим. 7).

В каком времени мы живем: в «августиновском» или в «томистском»? «Вера» не может релевантно действовать без «знания»; «знание» вообще не может действовать без «веры». Но хотя каждое из них требует другого, есть возможная разница в акцентах. Великая политическая путаница настоящего, коей соответствует в поэтической сфере избыточность ритуалов повторного рождения с великим возвышением подростковых персонажей как носителей «репрезентативных» ролей (подростковое состояние — переходная стадия *par excellence*), дает основания полагать, что мы пребываем в своеобразной «неоевангелической» эпохе, борясь за возведение нового понимания цели. И мы полагаем, что такое состояние дел требует больше «августиновского» упора на *агон*, состязание, а знание есть гамлетовское приготовление к акту, требуемому в этом *агоне*.

Научный прагматизм, если взглянуть на него с этой точки зрения, следует считать не столько философским утверждением *per se*, сколько практическим знанием об «осложняющих факторах», заключенных в любом философском утверждении. Он есть *необходимое предостерегающее добавление* к любой философии и, стало быть, может и должен быть привит любой философии как существенный корректировочный ингредиент; лучшая служба, которую он может нам сослужить, — это наставление относительно того, *что следует отслеживать* в любом философском утверждении.

Связь между «драмой» и «диалектикой» очевидна. В модели ритуальной драмы тщательно прописана диалектика Платона. Ее интересует майевтика, или родовспоможение философскому утверждению, т.е. способы, которыми развивается идея в «кооперативном состязании» «парламентера». Враждующим утверждениям предлагается сотрудничество в оттачивании утверждения. В сущности, наибольшая угроза для диктатур кроется в том, что самой своей «эффективностью» в замалчивании врага они лишают себя состязательного сотрудничества. Их утверждению недостает возможности созреть через «агонистическое» развитие. Ставя крест на своем оппоненте, они тем вернее противостоят *безответному оппоненту*, оппоненту, который не может быть опровергнут, самой природе грубой реальности. Поскольку их карта смыслов неадекватна как описание сцены, она не может быть способна охватить всю сцену. Замалчивая оппонента, она лишает себя полноценности, которую можно почерпнуть из «коллективного откровения», в созревание которого вносит решающий вклад гласная оппозиция.

А «коллективное откровение» есть; это социальная структура смыслов, с помощью которых индивид формирует самого себя. Недавний акцент на большом количестве суеверий и ошибок в верованиях дикарей привел нас к ложному акценту в

отношении нас самих. Мы были склонны считать, что целый коллектив может быть «неправ» в своей карте смыслов. Напротив, если бы карта смыслов была когда-либо «неправильной», то она бы умерла в течение одного поколения. Даже у самого суеверного племени должно быть много очень точных способов оценки реальных препятствий и возможностей в мире, в противном случае оно не могло бы себя сохранить. Карты смыслов не являются «правильными» или «неправильными»; они суть относительные *приближения* к истине. И лишь постольку, поскольку они содержат реальные ингредиенты истины, люди, которые их придерживаются, могут продолжать свой род. На самом деле даже в некоторых наиболее явно «неправильных» картах имеются иногда обнаружимые ингредиенты «правоты», потерянные в наших, возможно, «больших» приближениях.

Ритуальный танец, призванный способствовать плодородию злаков, был достаточно нелеп как «наука» (хотя его нелепость действительно и реалистично корректировалась, поскольку дикарь параллельно пантомиме ритуала высаживал семена; и если вы не будете абстрагировать обряд как сущность события, а вместо этого рассмотрите акт высаживания семян как важный ингредиент целостного рецепта, то увидите, что карта смыслов здесь содержит очень важную точность). Следует также отметить, что этот обряд, рассматриваемый как «социальная наука», имеет точность, недостающую многим нашим нынешним действиям, поскольку он был в высокой степени *коллективным* в своих атрибутах, *групповым танцем*, в котором участвовали *все*; отсюда колдовской механизм, сохранявший куда более прочное чувство единственности группы, чем стимулируемое сегодня актами частного предпринимательства.

Уравнивая «драматическое» с «диалектическим», мы автоматически получаем также и нашу перспективу для анализа истории, понимаемой как «драматический» процесс, заключающий в себе диалектические оппозиции. И если мы будем держать все это в уме, то нам напомнят, что каждый документ, врученный нам историей, должен рассматриваться как *стратегия целостного охвата ситуации*. Так, в случае рассмотрения какого-нибудь документа вроде американской Конституции нас сразу будут предупреждать, чтобы мы рассматривали его не обособленно, а как *ответ* или *возражение* на утверждения, циркулирующие в ситуации, в которой он появился. И мы должны принять это во внимание, когда сталкиваемся с проблемой верности ее «принципам» в ситуации, выносящей на передний план совершенно иные вопросы, нежели те, которые преобладали во времена, когда этот документ был создан. Следовательно, мы должны назвать своими союзниками по воплощению «драматической перспективы» тех современных критиков, которые указывают, что нашу Конституцию следует рассматривать как ответ теориям и практикам меркантилистского патернализма, имевшим хождение во времена ее принятия (см. прим. 8).

Откуда черпает драма свои материалы? Из «бесконечного разговора», происходящего в той точке истории, когда мы рождаемся. Представьте, что вы входите в гостиную. Вы пришли с опозданием. Когда вы входите, другие давно уже там и увлеченно что-то обсуждают — слишком увлеченно, чтобы остановиться и пояснить вам, о чем собственно идет речь. На самом деле обсуждение началось задолго до того, как и они туда пришли, так что никто из присутствующих не в состоянии пересказать вам все этапы, которые были пройдены прежде. Какое-то время вы слушаете, пока не решаете, что поняли суть спора; потом присоединяетесь. Кто-то вам отвечает; вы отвечаете ему; кто-то приходит вам на помощь; еще кто-то выступает против вас —

либо для того, чтобы привести вас в замешательство, либо с целью потрафить вашему оппоненту, в зависимости от качества помощи вашего союзника. Дискуссия, между тем, бесконечна. Наступает поздний час, и вам нужно уходить. Вы откланиваетесь, а спор так и продолжает кипеть.

Именно из этого «бесконечного разговора» (видение его опирается на работу Мида) и возникают материалы вашей драмы (см. прим. 9). Но к нему это вербальное действие целиком не сводится. Ибо все эти слова укоренены в том, что Малиновский назвал бы «контекстом ситуации». И очень важными среди этих «контекстов ситуации» являются виды факторов, разбираемые Бенхамом, Марксом и Вебленом: это материальные интересы (частной или классовой структуры), которые вы символически защищаете, символически присваиваете или к которым вы символически присоединяетесь в ходе выдвижения своих утверждений. Эти интересы не «вызывают как причины» вашу дискуссию; ее «причина» — гений самого человека как *homo loquax*. Но они сильно воздействуют на *идиому*, в которой вы говорите, и, стало быть, на *идиому*, которой вы мыслите. Или, если бы вы разместили человеческий гений в *моральной* способности, то мы могли бы сказать, что эта моральная способность универсально присутствует в разной степени во всех людях, но что она должна выражать себя через некоего посредника, а этот посредник, в свою очередь, укоренен в материальных структурах. При иных структурах реквизита моральная способность вещает, соответственно, через иную *идиому*.

Посредством инкорпорации этих социальных идиом мы строим самих себя, наши «личности», т.е. наши *роли* (что вновь возвращает нас в материю драмы). Киноверсия «Пигмалиона» Шоу показывает нам этот процесс в едва ли не ужасающе упрощенной форме; мы наблюдаем, как его героиня строит себя как персонаж синтетически, овладевая знаками отличия, языковыми и манерными ярлыками класса, в круг которого она должна этим свершением символически вписаться (уповая на то, что это символическое вписывание увенчается объективным, материальным достижением). Своей простотой эта пьеса вплотную приближается к ереси, что ясно видно при сопоставлении ее с контрересью: индивидуалистическим, абсолютистским, «диктаторским» установлением языка изнутри у Джойса. Героиня Шоу, возвышая себя путем искусственного приобретения речевого этикета и манер, «интернализует внешнее» (термин Мида). А Джойс «экстернализирует внутреннее».

Я называю то и другое «ересями», поскольку не считаю ересь простой оппозицией ортодоксии (разве только в той мере, в какой их появление обусловлено «диалектическим давлением», проистекающим из того, что две философии могут стать знаками отличия противостоящих материальных сил); я полагаю, что ересь — это скорее обособление одной из нитей в ортодоксии и следование-ей-с-рациональной-эффективностью вплоть до того момента, когда «логическое довершение» уже неотличимо от «*reductio ad absurdum*». «Ортодоксальное» утверждение здесь потребовало бы от нас рассмотрения комплементарных движений — и интернализации внешнего, и экстернализации внутреннего. Ересям свойственно преподносить себя как аргументы, а не как словари. Аргумент в идеале должен быть согласованным, а тактически — иметь по крайней мере *видимость* согласованности. Словарю же не нужно претендовать на согласованность: он вполне может улавливать середину с помощью терминов, обозначающих противоречашие друг другу крайности (см. прим. 10).

Общие очертания нашей позиции можно кодифицировать так:

(1) У нас есть драма и сцена драмы. Драма разыгрывается на некотором фоне.

(2) Описание сцены – роль физических наук; описание драмы – роль социальных наук.

(3) Физические науки – это исчисление событий; социальные науки – исчисление актов. А так как человеческие дела драматичны, то обсуждение человеческих дел становится драматической критикой, и больше узнается из изучения тропов, чем из изучения тропизмов.

(4) Критика, в соответствии с ее методологическим идеалом, должна пытаться разработать правила, которые могут быть приняты и адаптированы (давая тем самым максимальную возможность развития через «коллективное откровение», развития от первого приближения к тесному приближению, в противоположность тенденции – особенно свойственной импрессионистской критике и многим научным ее вариантам, не проходящим под этим именем, – «начинать от стартовой линии»).

(5) Ошибка социальных наук кроется обычно в попытке приспособить сценическое исчисление к картографированию акта.

(6) Имеется, меж тем, взаимодействие между сценой и ролью. Поэтому драматическая критика вовлекает нас в сферы, заключающие в себе акт как «реакцию» на сцену. Кроме того, хотя теоретически и может быть общий сценический фон для всех людей, вместе взятых, акты других лиц становятся частью сценического фона для акта любого отдельного лица.

(7) В идиоме теологии драматическая критика рассматривала акт индивида в соотнесении с Богом как личным фоном. Пантеизм провозгласил безличность этой божественной роли. Иначе говоря, теология трактовала сценическую функцию Природы как «представителя» Бога, а пантеизм сделал природный фон тождественным Богу. Он сузил границы контекста, в котором должен размещаться акт.

Натурализм, в чистой и простой его форме, попытался полностью упразднить роль божественного участия, хотя часто с теологическими остатками, как, например, в случае «Божественной функции», неявно предполагаемой в идее «прогрессивной эволюции», где Бог теперь принял «историцистскую» роль. Но история имеет дело с «событиями», и отсюда вытекает все большая склонность социальных наук к переключению с исчисления акта на «чистое» исчисление события. Отсюда, в итоге, идеал психологии стимула–реакции.

(8) Каким бы ни был характер существования в физическом царстве, это царство функционирует лишь как сценический фон, если рассматривать его с точки зрения человеческого царства. Иначе говоря, оно функционирует как «безжизненное», как всего лишь «реквизит» для драмы. И идеальное исчисление для картографирования физического царства должно трактовать его как безжизненное (в идиоме механистического детерминизма). Но принять такое исчисление для картографирования жизни значит картографировать ее путем «спланированной несуразности» (т.е. трактовать нечто в терминах того, чем оно *не* является).

(9) Идеальное исчисление для драматической критики потребовало бы не несуразности, а несогласованности. То есть требовалось бы использовать координаты *как* детерминизма, *так и* свободной воли.

(10) Находясь, подобно биологии, в неопределенном царстве между жизненными утверждениями и безжизненными реквизитными свойствами, царство драматического (а, стало быть, и драматической критики) является не физикалистским и не антифизикалистским, а физикалистским-плюс.

Сужая наше обсуждение от рассмотрения социальной драмы вообще до вопросов поэзии в частности, мы можем отметить, что в различии между «интернализацией внешнего» и «экстернализацией внутреннего» кроются две разных функции образности: образность исповедальная и образность колдовская. Эти два элемента выделил из аристотелевской «Поэтики» Джон Кроу Рэнсом в главах, посвященных «катартическому принципу» и «миметическому принципу». Исповедальная образность содержит в себе своего рода «личную безответственность», ибо мы можем избавить себя от частного бремени, замавав публичного посредника. Если наше избавление достигает аудитории, оно «социализируется» актом рецепции. В публичной рецепции «реабилитируется» даже самая «отбросная» поэзия (отсюда муки поэта, который, творя «на пределе эффективности» под флагом такой эстетики, не получает отпущения грехов в виде читательского выбора).

Но нам надо рассмотреть еще и «колдовской» фактор в образности: его функцию как средства приглашения нас к тому, чтобы мы «переплавились в образе изображения». Рассматриваемое с этой точки зрения, проникновенное «исповедальное» искусство может приводить в действие своего рода «индивидуальное спасение за счет группы». Как развитие «просвещения» в экономической сфере происходило от коллективного к индивидуальному акценту (с «частным предпринимательством» как доброй фазой установки, имевшей и свою злую сторону, выраженную в философии «*sauve qui peut* — и горе побежденным»), точно так же и массовые ритуалы имели тенденцию заменяться индивидуалистическими ревизиями — вкупе с многочисленными отличиями, подгоняемыми с особой точностью к особым потребностям их изобретателя и «певца»; а эта модель в свою очередь достигает логического завершения, или доведения до абсурда, в поэзии, имеющей максимальную степень исповедальной эффективности, т.е. в своего рода литературном метаболическом процессе, который может удовлетворить жизненно важные потребности поэта достаточно хорошо, но через поэтические пассажи, оставляющие мусор в своем составе.

Такие обыгрывания образов, похоже, сознательно эксплуатирует Джойс, обсуждая свое *ars poetica* в «Поминках по Финегану», и их должен принимать во внимание любой читатель, ищущий в произведении мотивации (центр, вокруг которого вращается его структура, или закон его развития). «Клоачная теория» Фрейда предложила бы самое простое объяснение того, как сексуально частное и экскрементально частное могут психологически сплавляться, так что эту тему можно трактовать как единую затронутую ранее теме инцеста.

Ибо если мы протестируем эффективное исповедальное (возможно, лучше всего раскрывающееся у такого писателя, как Фолкнер) с точки зрения колдовского (т.е. с точки зрения наставления «пойти дальше» и переплавить себя в образе его образности), то быстро поймем его пагубную функцию с точки зрения общих социальных потребностей. В свете тестирования на «колдовское» садистическая поэзия, подержанная ресурсами воображения гения, выглядит идеальным соответствием в эстетической сфере тому, чем является «колдовская» природа нагромождения вооружений в практической или политической сфере или действенность крупных заголовков в газетах (достигаемая посредством формирования и выучки всемирных организаций, специализирующихся на «рациональном» отборе бедствий, катаклизмов и жестокостей из глубины и широты всего человеческого общества и подаче их нам в качестве «подлинной» репрезентации «новостей дня»).

Исповедальная эффективность во всем диапазоне от стихотворения до репортажа позволила родиться столь же ошибочной контрэффективности, которая, признавая колдовскую функцию воображения, прилежно отбирает материал для «утешительных» целей. Поэтому исповедальная эмфаза XIX века «диалектически дополнилась» эстетикой легкомысленного оптимизма, вплавленной в сентиментальность и лицемерие и мирящейся с мировыми катастрофами посредством пошлого декретирования того, что «с миром все в порядке». Я думаю, что сила воздействия Уитмена кроется во многом в его поэтической алхимии, благодаря которой опасное уничтожение наших природных ресурсов может быть экзальтированно проинтерпретировано как «достижение»; репликой же ее в «научных» закромах были простые учения об автоматической и неизбежной прогрессивной эволюции.

Итак, мы имеем два противоположных эксцесса: «катартическую» поэзию, которая должна избавлять поэта от его наваждения путем передачи его пагуб аудитории, насколько ему удастся это сделать (как Старый Моряк отчасти избавился от своего проклятия за счет магнетической передачи его Свадебному Гостю и благодаря бедствиям, осаждающим сына Кормщика). Это искусство, пытающееся «наложить на нас заклятие», искусство, которое я бы предложил обобщенно назвать «эстетикой рассказа По», «монотонным» искусством, от которого читатель может бежать, только отказавшись от него и будучи достаточно «здравым и тривиальным», чтобы реагировать на чары поэта только поверхностно. И у нас есть «миметическая» поэзия, которая признает колдовское качество в образах (т.е. функцию, заключающуюся в приглашении нас к принятию установок, соответствующих ее жестам), но склоняется к стратегии «идеалистической лжи», просто переименовывая зло в добро и учреждая утешение магическим декретом.

Наверное, эта ситуация наиболее ясно видна в музыке — в постепенном переходе от «симфонии» к «симфонической поэме»; важной точкой опоры в этом изменении является Лист. Симфоническая форма содержала «вход», «проход» и «выход». Она пыталась наложить на нас заклинание опасности, а в утверждении своего *финала* — освободить нас от этого заклинания. Симфоническая поэма же стремилась *вести нас внутрь и оставить там*, заставить нас погрузиться вглубь вместе с Алфеем и никогда не выбраться оттуда вместе с Ареузой. Она стремилась *околдовать* нас — и единственной защитой от нее для нас была либо тривиальность реакции, либо зараженность сотней других чар, общим гулом заклинаний, накладывающихся друг на друга настолько причудливо, что их воздействия в этой путанице отчасти друг другом нейтрализуются.

Что касается пограничной области, где символический акт искусства пересекается с символическим актом в жизни, то я бы предложил анекдот, иллюстрирующий заклинания и то, как можно служить целям свободы, не пытаясь устранить заклинания (что, на мой взгляд, невозможно), а критически пытаться научить «хорошим» заклинаниям.

Допустим, некий человек подвержен заклинаниям алкогольного угара. Он неделями существует в пьяном ступоре. После чего восстанавливается, «очищается» и в течение более или менее продолжительного времени строго воздерживается от алкоголя.

Также у него время от времени оживает писательский дар. Но он не может удерживать это более счастливое заклинание, а когда впадает в запой, способность к внятной речи у него не более чем отрывочна. Друзья говорят, что его слабость к алкоголю

постепенно разрушает его писательский дар, и он тоже боится, что это так. Их интерпретация, похоже, подтверждается соотношением между двумя видами заклинания — злотворной «одаренностью к» алкоголизму и благотворными «впадениями в» писательство. Ибо когда запой у него заканчивается и он какое-то время воздерживается от алкоголя, его литературные способности возвращаются.

Допустим, особенно хорошо ему удастся изображение текущей сцены в неожиданном юмористическом ключе, схватывающем вещи в их живописной искаженности. И когда на него нападает благотворное заклинание, в голове его порой рождаются очень выразительные памфлеты такого рода. Тогда он счастлив, а друзья снова начинают возлагать на него надежды и энергично берутся за то, чтобы помочь ему в опубликовании этих памфлетов.

Но что, если соотношение между злотворными алкогольными чарами и благотворным литературным заклинанием проинтерпретировать иначе? Что, если они всего лишь разные стадии в одном и том же стадийном ряде, лишь разные части одного и того же спектра?

Литературный дар к удачному искажению был бы тогда всего лишь начальной манифестацией крайних искажений, достигаемых с помощью алкоголя. Поэтому когда наш герой пишет свои памфлеты, веря в то, что они *противоположность* его алкоголизма, он может на самом деле обращаться к тому виду околдования, который действует как «вход» в период его запоя. В тот самый момент, когда он думает, что он на пути к восстановлению, он и вступает в первую стадию падения.

Иначе говоря, в его психической экономии памфлеты репрезентируют алкоголь; они часть того же кластера; они функционируют синекдохически и, таким образом, неявно содержат как своего рода «предвосхищение» весь кластер. Следовательно, при их написании он косвенно принимает алкоголь. Это не значит, что памфлеты просто «сублимация» алкоголизма; с большим правом можно было бы сказать, что алкоголизм «эффективнее» воплощает ту эстетику, которая иллюстрируется памфлетами. То, что достигается путем материалистической манипуляции через принятие алкоголя, «*ex opere operato*», есть всего лишь достижение в упрощенной, ограниченной идиоме тех эффектов, которые в более сложной идиоме достигаются через написание памфлетов.

Латинская формула взята из богословского спора о природе таинств. В языческой магии материальные операции таинства считались достаточными для произведения очищения. Ритуальное очищение было «научным» процессом; очистительные эффекты достигались просто *материальными операциями* обряда. Никакая совесть здесь не затрагивалась; никакая частная «вера» не считалась необходимой для успеха обряда. Скорее, очищение считалось действующим на манер лекарств в современной медицине (в силу простого выполнения правильных материальных актов как таковых); так эффекты касторки одинаковы у «верующего» и «неверующего».

Перед тактиками теологии стояла задача перенять «научную» магию язычества и ввести религиозный акцент на необходимости совести, или веры, как фактора эффективности обряда, не предполагая тем самым, что обряд является сугубо «символическим». Магическая доктрина была «реалистической», и схожим образом было «реалистическим» религиозное таинство (т.е. обряд считался *реально* преобразующим хлеб и вино в плоть и кровь Христовы: этот акт не считался сугубо «символическим», разве что у некоторых раскольников; он был таким же материалистическим

средством очищения, как и касторка, хотя его эффективное осуществление в то же время требовало сотрудничества веры, чего касторка не требует; эффект не мог быть достигнут, как в случае языческой магии и научного материализма, через одну только объективную операцию, т.е. *ex opere operato*).

Это тонкое состояние неопределенности мы и находим в связи между памфлетами и алкоголизмом, хотя «набожность» здесь иного рода, чем та, которую рассматривают как норму ортодоксальные христианские богословы: набожность больше, быть может, в верности духу вакхических служб, культу методического разрушения, который подчеркивал элемент приапических непотребств и, в конечном счете, стал изощренным, отточенным и растворился в комедии. Сочинение памфлетов соответствует стадии, к которой стремились теологи: это материальная операция, но в то же время она требует «веры». Алкогольная стадия – чисто материалистическая, здесь результаты эффективно достигаются «реальной» силой одного только вещества.

Но обратим внимание на присутствующий здесь иронический элемент. Если написание памфлетов находится в той же структуре уравнений, что и принятие алкоголя, то, сочиняя их, наш герой как будто бы «делает первый глоток». Это единственное, что, как он знает, он не должен делать. Ведь он знает, что неспособен к умеренности, как только выпьет первую рюмку. Но если памфлеты и алкоголь находятся в одном кластере, то он косвенно делает первый глоток в том самом акте, который в его социальном фасаде видится ему и его друзьям как принадлежащий к противоположному кластеру.

Так он начинает свой «вход». Он начинает заражаться своего рода колдовством, которое синекдохически предвосхищает, или неявно в себе уже содержит, прогрессию от этого не столь эффективного ритуалистического падения к действительному, практическому падению: он входит в цепь развития, в конце концов, приводящую к алкоголю как самому прямому средству для воплощения той же эстетики искажения, что и воплощенная в его памфлетах.

Ирония в том, что если бы он хотел должным образом защитить себя от этого рецидива, то он, *вместо того чтобы писать памфлеты, решительно отказался бы их писать*. Он осознал бы, что, как бы ни обстояло дело у других людей, он в своем случае наколдовывает джинна (или, если хотите, джин), который является по его зову, но, будучи накликаемым, развивает собственную силу. Он может знать магическое заклинание, которое вызывает его, но не знает магического заклинания, которое могло бы заставить того подчиниться, когда он уже вызван; а потому пусть уж он его не вызывает.

Значит ли это, что наш герой не должен писать вообще? Не думаю. Напротив, на мой взгляд, это значит, что ему надо *попытаться выработать какой-то другой вид сочинительства, с иным колдовским качеством*. И из этого вида ему нужно жестко исключить малейшее искажение, каким бы оно ни было выразительным. Для него такие искажения относятся к категории несдержанности, к какой бы категории они ни относились у *других*. Только так, добровольно отказываясь культивировать такие колдовские модусы, он мог бы избежать «входа» в опасное состояние духа и использовать способ околдования, подлинно противоположный его слабости (см. прим. 11).

Мы не предлагаем здесь просто литературный вариант бухманизма. Мы принимаем как само собой разумеющееся, что алкоголизм нашего героя переплетен также с материальным контекстом ситуации, а последний тоже наделен «колдовским» ка-

чеством и должен быть критически обследован на предмет возможности того, что многие ингредиенты среды тоже потребуют изменения. Мы полагаем, однако, что факторам среды, которые человек неспособен изменить лично, можно придать иное колдовское качество путем изменения его отношений с ними (скажем, поменяв приверженность одному кругу на приверженность другому).

Итак, я утверждаю, что, подойдя к поэзии с точки зрения ситуаций и стратегий, мы сможем сделать в высшей степени важные наблюдения как относительно содержания стихотворений, так и относительно их формы. Отталкиваясь от интереса к различным тактикам и развертываниям, которые заключены в ритуалистических актах членства, очищения и противостояния, мы можем точнейшим образом выяснить, «что происходит» в поэзии. Я утверждаю, что «драматическая перспектива» — объединяющее ядро этого подхода. И что ее нельзя «опровергнуть» как исчисление, введя какой-нибудь «аргумент» из логики или генетики или просто перечислив ворох других возможных перспектив; единственным годным аргументом в пользу другого исчисления было бы его эксплицитное провозглашение и демонстрация его охвата путем конкретного применения. Я никоим образом не утверждаю, что никакое другое или лучшее исчисление невозможно. Я лишь утверждаю, что поборник альтернативного исчисления должен установить его достоинства не абстрактно, а «наполнив его содержанием», т.е. показав на примерах его конкретного применения к поэтическим материалам его охват и значимость.

Некоторые исследователи между тем, по-видимому, считают, что эта перспектива призывает нас к пренебрежению «реалистическим» элементом в поэзии. Ее акцент на процессах ритуала и стилизации, считают они, слишком уж сильно предполагает, что поэт делает пассы руками в воздухе и что это всего лишь обольщения, которые выглядят глупо, если протестировать их по «реалистическим» критериям науки.

Прежде всего, я бы напомнил о проведенном мной различии между «реализмом» и «натурализмом», говорящем о том, что многое из того, что мы в науке называем «реализмом», точнее было бы назвать «натурализмом». В эстетической области «натурализм» — это способ «развенчания». Там, где некий групповой идеал эксплуатируется в злокозненных целях (например, когда какой-нибудь мерзавец апеллирует к патриотизму, прикрывая им свои непатриотичные акты), «натуралист» будет «эффективно» двигаться вперед, разоблачая не только этого мерзавца, но и патриотизм, эксплуатируемый им в его мерзостях. Либо он будет «развенчивать» религиозного лицемера, «развенчивая» саму религию. «Научный» анализ социальных отношений в книге Турмана Арнольда «Фольклор капитализма» — продукт по большей части такой «натуралистической» выделки, приводящий его в конце концов к пошлой диссоциации между «ученым» и «гражданином». Чтобы действовать в качестве «гражданина», по его критериям, человек должен участвовать в определенных формах политического маскарада. А чтобы диагностировать в качестве «ученого», достаточно просто «выставлять на вид» этот маскарад.

Так вот, я допускаю, что в мире много ложного маскарада (более того, предлагаю оживлять обсуждение небольшими фрагментами бурлескного его разоблачения). Но если выясняется, что структура анализа обязывает к плоскому противопоставлению собственной роли ученого и собственной роли гражданина, то мы должны, по крайней мере, учесть возможность того, что ошибочной может быть сама структура ана-

лиза. И я думаю, что различие между стратегиями «реализма» и «натурализма» может дать нам удобный подход к этой проблеме.

Научный «натурализм», как мы предположили, — прямой потомок номинализма, школы, которая возникла в позднем средневековье в качестве оппонента схоластического реализма. И мы попытались обобщить разницу между реализмом и номинализмом в плане стратегий, сказав, что *реализм рассматривал индивидов как членов группы, а номинализм — группы как агрегаты индивидов*. Таким образом, мы наблюдаем, что номиналистические дебаты, в итоге воплотившиеся в ордене францисканцев, подготовили почву для научного скептицизма (подорвав групповые координаты, на которых считалась основанной церковь), а также для индивидуалистического акцента частного предпринимательства.

Этот индивидуалистический акцент вел в свою очередь к натурализму. Так, Дос Пассоса я назвал бы скорее натуралистом, чем реалистом. А нынешний «жесткий стиль» я назвал бы своего рода «академической школой натурализма» (характеристика, предполагающая, что социальность у Стейнбека все еще обременена «нереалистическими» остатками). Перспектива натурализма-номинализма, как она используется Арнольдом, ведет в конце концов к допущению, что средства, используемые в *групповом* акте, являются всего лишь «иллюзиями», а «научная истина» о человеческих отношениях раскрывается с индивидуалистической точки зрения, извне требований группового действия. Один обозреватель, намереваясь похвалить книгу, обнаружил в ней самую гибельную линию из всех, назвав ее «вызовом правым, центру и левым»; это все равно как если бы он сказал, что она есть «вызов» *любому* виду социального действия.

Давайте разберем гипотетический случай. Допустим, произошла какая-то катастрофа, и мне надо сообщить информацию человеку, который будет страдать от этого знания. Катастрофа — *факт*, и я собираюсь *сообщить этот факт*. Не должен ли я все-таки *выбрать стилизацию* при сообщении этого факта? Я могу сообщить его, например, «мягко» или «жестко». Я могу попытаться как-то «защитить» человека от внезапности удара, а могу и так «стратегизировать» информацию, чтобы усилить этот удар. Может быть даже и так, что для меня эта информация не меньший удар, чем для него, и я могу найти для себя некоторую меру облегчения в собственном замешательстве от того, что «делюсь информацией»: я могу так ее фразировать, чтобы извлечь какую-то толику собственного страдания из этой информации, используя ее драматически, как инструмент, призванный его поразить. Я могу предложить и примерно одинаковый выход для нас обоих, показав также, что какой-то человек «виновен» в катастрофе, так что мы сможем превратить какую-то часть нашего несчастья в гнев, с соответствующим облегчением для нас.

Теперь обратим внимание, что в каждом из этих случаев я сообщал «факт». При этом отметим, что есть много разных *стилей*, в которых я могу сообщить этот «факт». Вопрос о «реалистической точности» здесь не стоит; ведь в каждом случае после того, как я закончил, слушатель знает о том, что произошла конкретная катастрофа, о которой мне пришлось ему сообщить. Я просто сделал выбор между возможными стилями и не мог избежать этого выбора. Здесь нет ни одного «нестилизованного» элемента, кроме самого катастрофического события (но даже и в нем может быть «стилистический» ингредиент, поскольку, приходя в некоторое время, оно может чувствоваться как удар больше, чем если бы оно пришло в другое время; «стилистичес-

кий» аспект времени я как передатчик информации могу учесть, ища лучший или худший момент для передачи моей информации).

Я бы назвал это «натуралистической» стратегией коммуникации, если я так стилизовал информативный акт, чтобы принять минимум «групповой ответственности» в своем выборе. Например, если я сообщил факт без симпатии к слушателю. Или даже более того, если у меня была симпатия к слушателю, а факт для меня был таким же катастрофическим, как и для него, но я «вывалил все это на» него, скорее усилив удар, чем смягчив. И я бы назвал стратегию «реалистической», если бы я стилизовал мое утверждение с максимальной симпатией (или «групповой установкой»).

Не поймите меня превратно. Я никоим образом не уравниваю «науку» и «натурализм» в абсолютном смысле. Я говорю, что есть так называемая наука, которая отождествляет «истину» с «развенчанием», — и я всего лишь пытаюсь подчеркнуть, что *такая «истина» является в неменьшей степени «стилизацией», чем любая другая.* Человек, воплощающий ее в своей работе, может быть таким же «мягкосердечным», как и приятель-сосед; обычно на самом деле, я думаю, он бывает даже еще более «мягкосердечным», что ясно видно, когда вы обнаруживаете, что его «жесткая напористость» в одной из точек его коммуникации компенсируется большой человеческой мягкостью в другой (таков отчасти, как я уже попытался показать в другом месте, случай Арнольда).

Стилизация неизбежна. Иногда она осуществляется путем идеализации (реплика «Все хорошо», когда вовсе не хорошо). Иногда, наоборот, путем брутализации, когда эти же слова произносятся излишне прямолинейно в «грубой» речи или ее «научных» эквивалентах (садизм, если вам нравится это писать; мазохизм, если вам нравится это читать). Я вспоминаю один сюрреалистический фильм, в котором была показана своего рода «защита», которую мы можем получить от этой стратегии в эстетической области, где подлежащая передаче информация обычно далеко не так «катастрофична», как только что рассмотренное нами гипотетическое событие. Начинается фильм с вида человека, заточивающего свою бритву. Затем мы видим, как он закрывает глаз — ненормальный глаз, заполняющий собой весь экран. Потом лезвие медленно и методично проходит по глазу, и мы в ужасе наблюдаем этот глаз взрезанным.

Дальше в фильме есть еще много ужасов, но мы уже «иммунизированы» первым шоком. Мы очерствели; худшее позади; больше бояться нечего; что касается дальнейшей боли, то мы стали *rouis*, «тертыми калачами». Иногда стилизация производится путем нейтрального описания; этот метод более привычен для научной процедуры. А трагедия использует стилизацию облагораживания, делая бедствие переносимым за счет того, что полна достоинства бедственная ситуация.

С этой точки зрения мы могли бы сравнить и сопоставить стратегии мотивации у Бентама, Кольриджа, Маркса и Маннгейма. Бентам, будучи «разоблачителем», обсуждает мотивы «снизу вверх». То есть они трактуются как «хвалебные покровы» для «материальных интересов». У Кольриджа мотивация «трагическая», или «облагораживающая», «сверху вниз» (по его собственному выражению, «принцип Юпитера»). Он трактует материальные интересы как ограниченный аспект «высших» интересов.

Маркс использует фракционную стратегию мотивации, разоблачая мотивы буржуазного врага и облагораживая мотивы пролетарского союзника. Поскольку он перевернул ценности идеализма, он не стал бы рассматривать материальное основания пролетарских интересов как унижение. Пролетарский взгляд облагорожен прирав-

ниванием к истине, в противоположность «идеалистической лжи» класса, имеющего особые привилегии для защиты систематических ложных утверждений о природе реальности. Маннгейм стремится получить своего рода «документальную» перспективу для рассмотрения мотивов на «втором уровне» генерализации. Иначе говоря, он принимает не только марксистское разоблачение буржуазных мотивов, но и буржуазное контрразоблачение пролетарских мотивов; и далее он ослабляет понятие «развенчания» (или «срывания масок»), доводя его до более нейтрального понятия, которое мы могли бы назвать по-английски «discounting» или «making allowance for» [деланием скидки, принятием в расчет].

Или рассмотрим еще один гипотетический случай. Человек включился в некое дело. Его выбор может обосновываться сугубо «реалистическими» основаниями. Он обследует ситуацию, точно ее оценивает, решает, что для того, чтобы с ней справиться, требуется некоторая стратегия действия и что некая группа или фракция организуется для осуществления этой стратегии. Нет ничего «реалистичнее». Но представим, что он пишет стихотворение, в котором сознательно или самопроизвольно «стилизует» заключенные в этом выборе процессы идентификации. Его акт, как бы тонко он ни был настроен на требования его эпохи, будет «символическим актом» — и, следовательно, будет открыт для того вида анализа, который мы предложили для описания символического акта. Если его выбор фракции релевантен злобе дня, то «реализм» его очевиден. Если карта смыслов, в которую он встраивает этот выбор фракции, адекватна, то релевантность очевидна. И назвать его поэтические жесты просто «иллюзорными» было бы все равно, что назвать «иллюзорными» жесты человека, который, когда его ранили, «стилизует» свою реакцию, либо постанывая, либо стискивая зубы и расслабляя мышцы.

В науке есть тенденция заменять ритуал рутиной. Соответственно, в науке есть антипоэтический ингредиент. Развивать метод — «поэтично»; развивать методологию — «научно». (С этой точки зрения идеал литературной критики — «научный» идеал.) Но мы можем обмануться, если возведем эту разницу в цели в различие между «реальностью» и «иллюзией», утверждая, что по меркам идеалов научной рутины, или методологии, идеалы поэтического метода, или ритуала, становятся «иллюзиями».

Тело — актер; как актер оно участвует в движениях духа, принимая соответствующие позы; в стилях мышления и экспрессии мы воплощаем эти корреляции — и признание этого является, если хотите, либо «научным», либо «поэтическим».

Таким образом, становится видно, что, играя игру жизни, мы имеем в своем распоряжении ресурс, с помощью которого можем менять правила этой игры. Это как если бы кто-то, проигрывая в шашки, внезапно решил, что на самом деле он играл в «поддавки» (вид шашек, в котором цель — не съесть как можно больше шашек у соперника, а проиграть ему как можно больше своих). Там, где наши ресурсы это позволяют, мы можем ханжески поощрять ужасное и, таким образом, овладевая им, иммунизировать себя (с помощью «терпимости», или «переносимости», как говорится в отношении лекарств в учении об иммунитете). Там, где наши ресурсы этого не позволяют, где мы не можем выполнить этих строгих обязательств, мы можем восстать, развив стилистическое противоядие, нейтрализующее слишком обременительный страх. И между этими крайностями находится широкая середина: множество случаев, в которых мы смягчаем, приглушаем ингредиент опасности, вводим его в смесь с другими, более нейтральными ингредиентами, имеющими широкую вари-

тивность и высокую сложность, и это — карта, чуткая к миру во всем его чудесном и богатом многообразии. И за это богатство Творения мы весьма и весьма благодарны.

Но наши символические акты могут сильно различаться в релевантности и масштабе. Если мы разыгрываем посредством трагедии очистительный ритуал, символизирующий нашу вовлеченность в дело, ориентированное на то, чтобы точно справиться с ситуацией, то мы, например, можем воплотить те же процессы и так, как если бы мы разыгрывали очистительный ритуал, символизирующий нашу вовлеченность в дело, удручающе неадекватное ситуации. И аналитик этих двух трагедий может, в силу всеохватности его классификационных терминов, найти между этими двумя символическими актами много общего. Но остается фактом: один из этих актов воплощает карту смыслов, превосходящую другую (и если эта карта сильно расходится с природой ситуации, то этот «безответный оппонент» — сама объективная неподатливость ситуации — выдвинет свое неотразимое возражение).

Чтобы проиллюстрировать этот аргумент, я завершу это обсуждение бурлеском, в котором можно обнаружить одну существенную ошибочность карты. Здесь наша форма может быть подобна форме греческой драмы, где трагическая трилогия регулярно увенчивалась игрой сатира, показывающего те же героические процессы в их окарикатуренных эквивалентах. Поэтому мы бы предложили своего рода «критический аналог» такой программы, завершая наши наблюдения относительно природы трагического очищения бурлеском, в котором наши демократические выборы картографируются с помощью все тех же координат, но в роли Жертвенного Короля выступает Президент.

Примечания

1. Цитаты взяты из превосходного исследования Лоуренса Хэнсона «Жизнь С.Т. Вордсворта».

2. Перевод Владимира Каганова.

3. Кинестетические образы, вероятно, более активны, а сенсорные образы («впечатления») — более пассивны. По крайней мере, последние в современных сидячих условиях вышли на передний план, и их процентная доля существенно снизилась в трудовых песнях и песнях для людей, находящихся в пути.

3. Возьмем Жозефа и Жозефину, супружескую пару, втянутую в карикатурную ссору. Жозефина в гневе хватается тарелку и с размаху бросает на пол. Это может отрезать Жозефа. Возможно, он скажет: «Ну ладно, хватит. Это слишком далеко зашло. Давай попробуем сдержаться и поговорим по существу». Здесь он будет говорить голосом Поупа и с этикетом Поупа. Но Жозеф может отреагировать и совершенно иначе, «переступив» старые правила, например, хватается сразу дюжину тарелок, бормоча: «Чему быть, того не миновать! Бить тарелки! Ну и хорошо — так будет намного лучше!» И тут же разбивает всю дюжину, делая это со всей душой. Здесь Жозеф будет говорить голосом романтизма. В этом случае он меняет правила и выжигает подлаз дотла действенной его избыточностью. Он отправляет себя и Жозефину в бескомпромиссное путешествие «до конца линии», поскольку ответом Жозефины будет еще более действенное битье посуды, а он в свою очередь должен еще более ее превзойти, и так далее, в прогрессии.

4. Теория «жестовой речи» Пейджета явно хорошо стыкуется с этой перспективой, связывая истоки языкового действия с телесным действием и позой.

5. Исключительно хороший пример, показывающий, как драматическая структура лежит в основе очеркового материала, можно получить, разобрав статью Макса Лернера «Конституция и суд как символы» (The Yale Law Journal, June, 1937). Очерк делится на четыре части, или, как мы сказали бы, на четыре акта. (В современной драматургии четырехактная форма очень часто заменяет пятиактную форму прежней западной драмы: кульминация наступает в третьем акте, а последствия четвертого и пятого актов сводятся воедино.)

Акт I. «Символы владеют человеком». Здесь драматург знакомит нас с ситуацией, в которой будет разыгрываться его трагедия. Он описывает, как лидеры толкают людей к желаемым формам действия, манипулируя символами, которыми эти люди мыслят. Далее он сужает поле до «конституции как символа» и размещает в нем Верховный суд как персонализированный сосуд конституционной власти.

Акт II. «Превращение конституции в фетиш». Теперь развертывается действие. Обозревая американскую историю, драматург развивает в анекдотичном арпеджио положение, суммированное вневременным уровнем абстракции в акте I. Акт завершается «свидетельством распада конституционного символа» — темой, которая будет продвинута на несколько важных шагов вперед в:

Акте III. «Божественное право: американский план». Судьи Верховного суда представлены здесь как наш эквивалент королевского сана и божественности. И акт заканчивается трагическим преступлением — символическим убийством жертвенного короля, поскольку автор атакует наших «королей» (отстаивая их свержение с престола). В примечании симметрия довершается своего рода «похоронной речью», воздающей должное убитым отцам: «Видимо, есть в судейских мантиях что-то такое, что не только гипнотизирует зрителя, но и преобразует самого их носителя; Маршалл и Тейни — главные, но не единственные примеры людей, за которыми никто даже не подозревал способностей к величию, пока они не столкнулись с судьбоносными задачами Суда». Таким образом, как в пагубных, так и в благодатных своих функциях эти жертвы «стоят» того, чтобы их принести.

Акт IV. «Новые символы старого». Результатом этого убийства становится поистине сюрприз, если подойти к нему с иной точки зрения, нежели драматическая. Ибо рождается новое видение — видение основополагающих мотивов, которыми движимы люди. И, что довольно странно, этими «трансцендентными» мотивами оказываются *голод* и *страх*. Это *натуралистические* мотивы. Драматург, освобожденный убийством отцов, «скатывается в примитивность». Координаты предшествующих актов были отчетливо *социальными*, и, как понимает каждый, кто знаком с блистательными исследованиями Лернера, обычными для этого автора являются социальные координаты; но здесь на какое-то мгновение символическое убийство неожиданно переводит его в новое качество — «сатурнальное» видение. Этот эпизод, разумеется, эссеистически обновляется в прочих местах, так что социальные координаты возвращаются. Здесь я обсуждаю форму этой статьи, взятую как независимое целое.

6. В книге, над которой я сейчас работаю, в качестве своего рода «Прологомен к любому будущему вменению мотивов» я применяю координаты, которые могут, на мой взгляд, продвинуть способы локализации и различия мотивационных элементов на шаг вперед. В настоящее время я различаю три голоса — активный, пассивный и средний (рефлективный), как они мотивационно проявляются в теориях, акцентирующих действие, страсть (*passion*) и медиацию. А вместо пары «ситуация—стратегия» я теперь использую пять терминов: акт, сцена, агент, средство, цель.

Эти пять терминов вместе с трактовкой чисто внутренних, или синтаксических связей между ними, на мой взгляд, особенно удобны для расширения обсуждения мотивации, позволяющего улавливать стратегии в метафизических и теологических системах, в описаниях Творения, в теориях права и конституционности, а также в переключениях между логикой и историей, бытием и становлением, насколько эти переключения проявляются в теориях мотивации.

Использование этой более полной терминологии для синоптического изложения художественных произведений не требовало внесения серьезных изменений в описанные методы. И, возможно, благодаря этому, я смог точнее сформулировать базовые правила:

Критик пытается *синоптически изложить* данное произведение. Он пытается это сделать не в том выродившемся смысле, который слово «синописис» обычно имеет для нас сегодня, означая всего лишь «скелет, или каркас сюжета или аргументации», а в смысле «понятной передачи», или «схватывания самой сути». А до этой сути, или основы, можно добраться извне, посредством «работы ножницами» — настолько объективной, насколько позволяет природа материала, и фокусирующей все внимание на *мотивации*, которая идентична *структуре*.

Поэтому мы будем отслеживать, прежде всего, каждую референцию, имеющую отношение к ожиданиям и предвосхищениям, в особенности каждую явную отсылку к тому или иному виду «призывания» или «принуждения» (т.е. активному или пассивному понятию мотива). И мы будем в особенности отмечать *ситуационный*, или *сценический* материал («реквизит»), в котором такие отсылки являются контекстами: ибо так мы будем находить астрологические связи, существующие между сюжетом и фоном, становясь тем самым способными истолковать сценический материал как представляющий психический материал (например, если мы провели различие между мотивацией, заключенной в знаке дня, и мотивацией, заключенной в знаке ночи, как явно выводимое путем цитирования из самой книги, то теперь, видя наступление ночи, мы сознаем, что качество мотивации может измениться и что в изменении сцены анонсирован новый вид акта).

7. В этой связи можно отметить разницу между позитивными и диалектическими терминами: первые не требуют оппозиции для своего определения, а последние требуют. «Яблоко», например, позитивный термин, поскольку мы не требуем для его понимания понятия «противояблока». Термин же вроде «свободы» — диалектический, ибо мы не можем уловить его смысл без отсылки к какому-либо понятию порабо-

шения, заключения или ограничения. «Капитализм» — тоже не позитивный, а диалектический термин, определяемый через отсылку к понятиям либо «феодализма», либо «социализма».

Наши суды рассматривают Конституцию в соответствии с теориями позитивного права, хотя на самом деле Конституция — диалектический инструмент, и невозможно правильно истолковать направленность судебных решений, пока мы не трактуем наши «гарантии конституционных прав» как диалектический термин, а не позитивный.

Наш Билль о правах, например, состоит из статей, восходящих к двум существенно различающимся ситуациям. Во-первых, как появившиеся в Великой хартии вольностей, они были провозглашены феодальными баронами в их «реакционной» борьбе против «прогрессивного» роста центральной власти. Позже, в британской Петиции о праве и Билле о правах, они были провозглашены торговым классом в их «прогрессивной» борьбе против «реакционного» сопротивления Короны. Именно в этой второй форме они и вошли в нашу Конституцию.

НО:

Обратите внимание на это важное различие: в британском Билле о правах они были определены, или классифицированы, как сопротивление *народа Короне*. Таким образом, они имели на этом этапе несомненно коллективистское качество, поскольку народ был един в общем деле борьбы с Коронай, и права, стало быть, диалектически определялись в соотношении с этой оппозицией. Иными словами, позиция Короны была необходимым условием придания смысла контрутверждениям народа.

В документе Соединенных Штатов, однако, Корона была упразднена. Поэтому диалектическая функция Короны в придании смысла терминам должна была перейти к какому-то другому понятию суверенитета. А единственным сувереном в области, которая была охвачена Конституцией, было *избранное народом правительство*. Следовательно, поскольку противоположность «сотрудничает» в определении диалектического термина и поскольку суверенитет, или власть, против которой провозглашались права, изменился — став из суверенитета антинародной Короны суверенитетом всенародно избранного правительства, — то отсюда вытекало, что должно измениться и качество самих «прав». И такое изменение качества действительно произошло, ибо права стали толковаться как права людей (the people) как *индивидов или меньшинств* в противовес правительству, представляющему волю народа (the people) как *коллектива*, или *большинства*.

Со временем эта интерпретация помогла подняться огромным суперкорпорациям, скрепленным друг с другом финансовыми узами и взаимосвязанными директоратами. И эти суперкорпорации постепенно стали рассматриваться как новое вместилище власти, находящееся вне прямого контроля через парламентские выборы. И коль скоро этот вид делового суверенитета становится признанным в качестве *bona fide* суверенитета, то вы начинаете видеть новое изменение в «диалектическом» понятии конституционных прав. Ведь теперь теоретики начинают мыслить эти права как утверждения, направленные против поплзновений суперкорпораций (Новой Короны). Иначе говоря: есть тенденция снова мыслить эти права как то, на что претендует народ как *большинство* в противовес власти сверхкорпораций как суверенного меньшинства.

Меж тем утверждение, что некий термин «диалектичен» — в том смысле, что он черпает свой смысл из противоположного термина, — и что противоположный термин может быть разным в разные исторические периоды, вообще не подразумевает, что такие термины «бессмысленны». Все, что нам нужно сделать, это решить, *против* чего они направлены в данный период (короче говоря, признать, что Конституция не может интерпретироваться как позитивный документ, но должна постоянно трактоваться как *акт на внешней для нее сцене*, и, следовательно, признать, что мы всегда должны делать предметом рассмотрения «Конституцию, *лежащую под Конституцией*», «Конституцию, *стоящую над Конституцией*», или «Конституцию вокруг Конституции», которой, если хотите, являются более высокое право, божественный закон, законы биологии, законы крупного бизнеса или малого бизнеса и т.п.). Большая часть грубого лингвистического анализа, проделанного школой разоблачительной семантики (худший преступник здесь — Стюарт Чейз), содержит в себе простую ошибку — необращение внимания на разницу между позитивными и диалектическими терминами, в силу которого при применении к *диалектическим* терминам инструментов анализа, предназначенных для *позитивных* терминов, они могут убедить самих себя в том, что эти термины бессмысленны.

8. Кроме того, именно в этом «бесконечном разговоре» укоренены утверждения любого данного философа. *Стратегически* он может преподносить то, что он делает, как отправляющееся от некоторого «непреложного факта» (например, он начинает: «Вот я смотрю на этот стол. В моем восприятии, он обладает...» — и так далее). На самом деле сам отбор его «непреложного факта» черпает свое обоснование из текущего состояния разговора и занимает совершенно иное место в «иерархии фактов», когда локус дискуссии смещается.

9. Идеальная философия, с этой точки зрения, стремилась бы удовлетворять требованиям совершенного словаря. Это было бы исчисление (закладное постоянное референцией к «коллективному откровению», которое добывается социальным *телом* мышления) для картографирования природы событий и

прояснения всех важных связей. Однако на практике философия развивается частично *в оппозиции другим философиям*, и в ней оказывается задействована тактика опровержения, стремящаяся придать исчислению философа стилистическую форму заявления юриста.

Связь между философией и правом (моральным и политическим) схожим образом вносит вклад в стратегию презентации в духе «краткого письменного изложения дела юристом». Таким образом, философу часто приходится пытаться «подтвердить» свою философию путем подтверждения ее «справедливости» в абстракции, в то время как единственное «подтверждение» философии, рассматриваемой как система исчисления, кроется в демонстрации — путем конкретного применения — масштаба, комплексности и точности ее координат для картографирования природы событий. Так, имя для «дома» не проверяется первым делом на «согласованность» с именами для «дерева» или «денег». Ценность этих имен раскрывается путем раскрытия их соответствия чему-то важному — какой-то вещи, функции или связи. Именно это мы имеем в виду, говоря, что философия как «карта» чувствует себя в противоречиях как дома.

Я помню, например, одного человека «еретического» склада, который пришел ко мне с жалобой: «Как вообще вы можете верить в рациональность человека, — сетовал он, — когда видите вот такое?» И он показал мне вырезку с новостью о водителе грузовика, который получил приз за то, что преодолел на своем грузовике самое большое расстояние без единой аварии. Когда водителя спросили, как ему это удалось, он ответил: «У меня было два правила: отдавай как можно больше дороги и забирай как можно больше». Я не нашел в этом никаких оснований для отчаяния по поводу человеческого разума; напротив, я подумал, что обладатель приза был очень нравственным водителем грузовика, и мне было приятно прочитать, что хотя бы раз эта великая добродетель была вознаграждена. Это было поистине аристотелевское вождение грузовика, если я когда-либо такое видел; а что бы ни говорили против Аристотеля, мне ни разу не доводилось слышать, чтобы его называли «иррациональным».

Что же на самом деле «рациональность», как не желание иметь *точную карту для именованного того, что происходит!* Не это ли имел в виду Спиноза, когда призывал к философии, структура которой повторяла бы структуру реальности? Таким образом, нам нет нужды отчаиваться по поводу человеческой рациональности, даже в такие горячие дни, как наши. Я уверен, что даже у самого деспотичного из нацистов она есть, и это можно показать; ибо какой бы неадекватной ни была его карта смыслов, развившаяся в условиях крайних лишений и свехупрощения диалектического давления, он по крайней мере *хочет* точно рассказать нам, *что происходит* в его мире и в мире вообще.

Спиноза своим акцентом на «адекватной идее» как идеале карты усовершенствовал особенно изобретательную стратегию для объединения свободной воли и детерминизма с рациональностью как мостом между ними. Ведь если чьи-то смыслы верны, то он будет выбирать более мудрый из курсов и в этом будет «рациональным»; как рациональный человек он будет «желать» выбора этого более мудрого курса; и как рациональный человек он будет *должен* желать» выбора этого более мудрого курса.

10. Должен сказать, что наш герой при такой перемене своих колдовских методов достиг бы большей свободы, действуя более рационально. Однако другие рассматривали бы любое околдование само по себе как признак «иррациональности». Проблема эта, вероятно, разрешается в две контрастирующие теории сознания. Есть односторонняя теория, утверждающая, что свобода достигается своего рода дренажем, извлечением чего-то (энергии?) из бессознательного и иррационального в сознательное и рациональное. Я называю ее «резервуарной теорией»; в соответствии с ней в «темном резервуаре» есть дырочки, и через них его содержимое постепенно перекачивается в «светлый» резервуар, так что количества содержимого в том и другом обратно пропорциональны друг другу. В противовес этому я должен предложить двустороннюю, «диалектическую» теорию, где «сознательное» и «бессознательное» рассматриваются как взаимные функции друг друга, вырастая или уменьшаясь вместе друг с другом. Младенец, согласно этой теории, должен иметь слабо наполненное «бессознательное» (с рассеянными сновидениями), благодаря слабой наполненности его сознания (дающего материал для сновидений). По этой теории, попытка «дренировать» бессознательное оказывается абсурдной. Вместо этого следует попытаться его «обуздать». Я считаю, что эта диалектическая теория, когда она в конце концов будет разработана, потребует, чтобы в качестве первичной приспособительной способности рассматривалась *caritas*, а не «интеллект».

Пер. с англ. В.Г. Николаева

Поступила в редакцию 18.03.2015 г.

Николаев Владимир Геннадьевич — кандидат социологических наук, доцент социологического факультета НИУ «Высшая школа экономики» (Москва). Наш постоянный автор и переводчик. E-mail: vnik1968@yandex.ru.
