



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: АНТОЛОГИЯ, ТОМ I

Клинт Брукс «Сильванский
историк Китса: история без сносок»
Монро Бердсли и У. К. Вимсэтт
«Преднамеренная ошибка»



Цель: описать литературно-аналитические особенности Клинта Брукса и его позицию как критика в отношении Оды Китса; сравнить линию критики Монро Бердсли Вимсэтта с помощью аналитического эссе «Преднамеренная ошибка».

Основные идеи:

- К. Брукс об Оде Китса.
- Критики об изречении Китса «Красота – это истина».
- Линия литературной критики в «Преднамеренной ошибке» Монро Бердсли и У. К. Вимсэтта.
- «Намерение» как дизайн или план творения в уме автора.
- Внутреннее и внешнее свидетельство смысла стихотворения.

Ключевые сочетания: стильная литература, изречение «Красота – это истина», намерение, внутренние и внешние свидетельства

Мир литературы как науки и теоретических воззрений приветствует вас своими новыми идеями и концепциями! В данной лекции мы продолжим говорить о Клинте Бруксе, представителе американской школы «Новая критика». Также мы познакомим вас с Монро Бердсли и Уильям Курц Вимсэйт и расскажем об их труде «Преднамеренная ошибка», который также будет интересен своим необычным анализом литературы.

Как известно, «новые критики» высказались за внимательное, даже пристальное чтение литературных текстов. Так было положено начало исследованиям литературы с позиции истории, популярному направлению середины двадцатого века. Данный подход предполагал работы с шаблонами изображений и семантическими единицами. К этому виду критической деятельности особенно хорошо подходила поэзия. В частности, английская поэзия шестнадцатого и девятнадцатого веков, которая привлекала внимание исследователей своей стильностью и философией. В этом эссе ведущий новый критик Клинт Брукс исследует знаменитую «Оду к греческой вазе» Китса. Ода образно воплощает идею напряженности между краткостью реальной жизни и гарантиями вечного жизненного искусства. Парадокс, утверждает Брукс, имеет важное значение для выражения поэзии, поскольку стихотворение воплощает универсальную идею с конкретной формой.

Исследователь утверждает, что в поэзии Китса не раз повторяется изречение Арчибальда Маклиша: «Стихотворение должно не означать/но быть». Существует даже мысль, что греческая ваза (реальная или воображаемая), которая вдохновляла на написание знаменитой оды, была для Китса просто поэмой «осязаемой и немой», поэмой в камне. Сама «Ода» отличается от других од Китса кульминацией высказывания. Греческая ваза говорит, что красота – это истина, и этот кусочек мудрости подводит итог всему бренному знанию.

Другой исследователь Т. С. Элиот полагает, что эта линия («Красота – это истина» и т. д.) поражает его как серьезный недостаток в прекрасном стихотворении. Причиной может быть либо недопонимание, либо неверное утверждение, – полагает теоретик. Миддлтон Мурри после обсуждения других стихотворений Китса и его писем утверждает, что чувствует тонкости идеи Китса и, в частности, хорошо понимает идею «красоты» и «истины». Однако его мнение о ценности этих двух строк в контексте самого стихотворения не сильно отличается от Т. Элиота. Таким же является и возражение Гаррода, который также не умаляет значения Оды, но не совсем принимает финал.

По словам Брукса, реальная важность вопроса заключается не в том, правильно ли Элиот, Мерри и Гаррод думают. И не в том, что понимание «Красота есть правда, правда – красота» может вредить стихотворению. Тем не менее необходимо понять общее суждение: каково отношение красоты (добра, совершенства) к истине или лжности. Здесь и кроется формулировка И. А. Ричардса, что это проблема веры, порой раздражающей новое поколение. Упомянутые авторы считают, что «Ода» своим смелым уравнением красоты и правды поднимает вопрос в острой форме, учитывая, что само стихотворение предназначено быть притчей о природе поэзии и искусстве. Конечно, «Ода» была загадочной притчей: можно подчеркнуть красоту и отнести Китса к лагерю чистого искусства. Однако этого будет недостаточно. Это просто вернет всех к изучению Китса, его разговору, его письмам. Брукс пишет: «Мы не найдем ответа на



этот вопрос, даже если предпочтем иронический вопрос Браунинга: «Какая каша была у Джона Китса?», и узнаем, какая все же была у него каша: физическая или психическая. Причина должна быть ясной. Наш конкретный вопрос заключается не в том, что Китс, возможно, хочет здесь утверждать об отношении красоты и истины; а скорее всего: был ли Китс поэтом, способным продемонстрировать это отношение в конкретном стихотворении?».

На самом деле, Элиот в отрывке, критикующем «Оду», указал на общую линию. Он продолжил сравнивать заключительные линии «Оды» с «Королем Лиром». Основная концентрация внимания была направлена на изречение: «Зрелость – это все». Создается впечатление, что линии Китса производят впечатление ложных. Хотя, с другой стороны, Шекспир, не выглядит лживым, и даже наоборот, выглядит вполне правдоподобным. Иными словами, общий вывод Шекспира позволяет избежать проблему истины. В результате возникает вопрос: «Действительно ли это проблема истины и лжи?». А затем пробуждается и соблазн объяснить разницу в эффекте, которую Элиот чувствует таким образом: «Зрелость – это все» – такое заявление содержалось в устах персонажа драмы. Оно регулировалось и определялось всем контекстом пьесы. Это не бросает прямой вызов пониманию правды, поскольку его значимость подчеркивается и изменяется в драматическом контексте.

Автор поясняет, что линии Китса составляют речь, сознательно представляющую парадокс в устах определенного персонажа и измененную общим контекстом стихотворения. Если бы мы могли продемонстрировать, что речь «характерна», это было бы очень уместно, тогда не было бы линий, оправдывающих утверждение: «Зрелость – это все»? В таком случае, не отказываясь от вопроса о научной или философской правде строк в пользу применения драматургического принципа, любопытно было бы поднять вопрос об особенной правильности драматургии. «Ода к греческой вазе» представляет собой такой корректный пример. Именно с его помощью можно было бы проверить последствия маневра. По словам авторов, поэт явно подчеркивает свежую, неутомимую прелесть самой сцены, которая смело бросает вызов времени, становясь бессмертной. Делается вывод, что поэт прекрасно понимает условия своей метафоры – красота, изображаемая, бессмертна, потому что она безжизненна. Таким образом, фразу «Ты не можешь уйти/Твоя песня» можно было бы понять с позиции: музыкант не может оставить песню так, как если бы он был привязан к ней.

Таким образом, полагать, что принцип драматургической правильности имеет больше веса чем может, неверно. Это было бы несправедливо по отношению к проблеме истины в искусстве и к справедливой притче Китса. Уважение к нему может хотя бы застраховать решение проблемы истины и сделать ее актуальной для литературы.

В следующем разделе лекции мы хотели бы познакомить вас с новыми лицами «новой критики». Речь пойдет о Монро Бердсли и Уильяме Керц Вимсэтте и их работе «Преднамеренная ошибка». Прежде всего несколько слов об авторах. Монро Бердсли был профессором философии в Университете Темпл и Университете Суортмор. Объектами его исследования были проблемы эстетики, теории искусства и вопросы критики в бесчисленных предметах. Бердсли – автор книги «Эстетика: проблемы философии критики», «Эстетическая точка зрения» и многих других работ. У. К. Вимсэтт был профессором английского языка в Йельском университете, в основном работал над теорией критики. Он автор таких работ, как «Литературная критика: короткая история» и «Вербальная икона: исследования по смыслу поэзии». Его теории глубоко укоренены в формализме и представляют собой ключевой вклад в движение «Новая критика» в двадцатом веке.

Таким образом, оба теоретика имели хороший опыт в теории литературы, включая проблемы критики. В результате авторы в 1949 году подготовили совместную работу «Преднамеренная ошибка», которая считалась важным полемическим эссе в корпусе «Новой критики». Новые критики были преисполнены решимости изолировать литературу от других предметов исследования. В особенности внимание было обращено на историческую и биографическую критику, которая часто рассматривала литературные тексты как подсказки для отслеживания ссылок на жизнь автора. К примеру, Шекспир ввел ссылки в «Тигер», потому что участвовал в судебной политике и имел фактическое судно, используемое министром королевы Робертом Сесилом.



Такой была литература, хотя новые критики не были согласны с такой трактовкой проблем. «Литература – это нечто большее», – утверждали они. Для них эта была текстура изображений, созданная автором. Это была текстура, которая после запуска имеет семантическое измерение с возможностью шифрования и описания. «Писатель связан с историей языка, он в некотором смысле должен быть поглощен этой историей», – считали они. «Только так произведение становится объективным, а его значение перестает быть субъективным», – резюмировали критики. Более того, полагалось, что литература с помощью сложных лингвистических форм становится универсальной. Только так она не сводится к сингулярному сознательному намерению. В антологии отмечено, что данные утверждения не включены в эссе, но представлены в других работах Вимсэтта, таких как «The Concrete Universal» («Конкретно универсальное»).

«Намерения» автора в отношении критики были поставлены под сомнение в ряде недавних дискуссий, в частности в результате дискуссии «Личная ересь», которая состоялась между профессорами Льюисом и Тилляром. Именно они в своей статье, озаглавленной «Намерение», подняли данный вопрос, но не смогли в полной мере использовать его последствия. Бердсли и Вимсэтт же утверждают, что дизайн или намерение автора не являются доступными и желательными в качестве стандарта для оценки успеха произведения как литературного искусства. В данном случае их принципы рассматриваются как способы углубления в некоторые различия истории критических отношений. Авторы статьи соотнесли данный принцип с полярными принципами классической «имитации» и романтического выражения. Это повлекло за собой конкретные истины о вдохновении, подлинности, биографии, литературной истории и учености. Были отмечены и некоторые тенденции современной поэзии, в особенности ее аллюзии.

Авторы проанализировали причину использования термина «намерение». «Чтобы оценить работу поэта, мы должны знать, что он намеревался сотворить. Намерение – это дизайн или план в уме автора. Намерение имеет очевидную близость к отношению автора, к его работе, к тому, как он себя чувствовал, что заставило его писать», – констатировали они. В этой связи, авторы начинают дискуссию с серии обобщенных и абстрагированных предложений, которые порой кажутся аксиомами, если не истинами.

Стихотворение не возникает случайно. Слова стихотворения, как заметил профессор Столл, выходят из головы, а не из шляпы. Настаивать на разработке интеллекта в качестве причины стихотворения не значит, что дизайн или намерение были стандартны.

Нужно спросить, как критик находит ответ на вопрос о намерении автора. Как он узнает, что пытался сделать поэт? Если поэту это удалось, то сама поэма укажет на это. И если поэту не удалось, то стихотворение не сможет стать достаточным доказательством. Критик же должен выйти за пределы поэмы в поисках доказательств намерения. «Следует иметь в виду только одно предостережение», – говорит выдающийся мыслитель в тот момент, когда его теория отвергает себя. Поэтому важно, что «цель поэта должна быть оценена в момент творческого акта, то есть искусством самого стихотворения».

Судить стихотворение – это как судить пудинг или машину. Требуется, чтобы оно работало. Только потому, что артефакт работает, мы делаем вывод об искусстве. «Стихотворение должно не означать, но быть». Стихотворение можно понять через его смысл, поскольку его среда – это слова. Поэзия – это подвиг стиля, с помощью которого комплекс смысла обрабатывается сразу. Поэзия преуспевает, потому что все или многое из сказанного или подразумеваемого имеет значение. Неуместное исключается, как куски пудинга и «ошибки» машины. В этом отношении поэзия отличается от практических сообщений, которые успешны тогда и только тогда, когда мы правильно делаем выводы о намерении. Они более абстрактны, чем поэзия.

Значение стихотворения, безусловно, может быть личным, в том смысле, что стихотворение выражает личность или состояние души. Физический объект, как яблоко, рассматривается отдельно. Но даже короткое лирическое стихотворение является драматическим. Оно как ответ спикера (независимо от того, насколько он абстрактен) на ситуацию (независимо от того, насколько она универсальна). Необходимо немедленно приписать мысли и установки стихотворения драматическому оратору, если же автору, то только биографическим актом вывода.



Если есть смысл, в котором автор, пересматривая лучшие достижения своего первоначального намерения, чувствует абстрактное, тавтологическое ощущение, что он намеревался написать лучшую работу и сделал это. Порой не все прежние намерения бывают его. Например, как в следующем отрывке: «Он тот человек, которого мы искали, это правда, – говорит деревенский констебль Харди, – и все же он не тот человек, которого мы искали. Ибо человек, которого мы искали, был не тем человеком, которого мы хотели».

Далее в статье, по утверждению Ананда К. Кумарасвами, излагаются два вида запроса о производстве искусства. Во-первых, достиг ли художник своих намерений; во-вторых, должно ли произведение искусства «когда-либо вообще предпринимать такую попытку» и «стоит ли его хранить». Кумарасвами заключает, что во-втором случае критика «какого-либо произведения искусства не является искусством», а скорее всего представляет собой нравственную критику. В первом же случае ее можно рассматривать как художественную критику. Что же касается авторов статьи, то они утверждают, что во втором случае нет обязательной необходимости в моральной критике. Так как есть другой способ решить, стоит ли хранить произведения искусства и должны ли они в каком-то смысле быть «должны». Это не столько эмпирическое, сколько аналитическое суждение. И в то же время не исторично утверждение или определение, что умышленное заблуждение является романтическим. Когда ритор предположительно в первом веке нашей эры писал: «Возвышенность – это отголосок великой души» или говорил, что «Гомер входит в возвышенные действия своих героев» и «разделяет полное вдохновение в битве», не удивительно, что эта риторика рассматривается как предвестник романтизма.

Авторы также выносят на обсуждение три вопроса Гете о «конструктивной критике»: «Что решил сделать автор?», «Был ли его план разумным и насколько ему удалось его осуществить?». Полагается, что, исключая второй вопрос, в действительности, по системе Кроче, кульминация и венчание философского выражения романтизма являются основными. Заключается: прекрасное – это успешное выражение интуиции, а уродливое – безуспешное. Интуиция или часть искусства – это эстетический факт, а средняя или общественная часть вовсе не являются предметом эстетики. Однако эстетическое размножение происходит только, «если все остальные условия остаются равными».

Существует критика поэзии. Существует авторская психология, которая применительно к настоящему или будущему принимает форму вдохновляющего продвижения. Авторская психология может быть и исторической. В этом случае, как утверждает Тиллард, имеющаяся литературная биография, законное и привлекательное исследование само по себе могут быть отдельными подходами к личности. Здесь поэма – только параллельный подход. Разумеется, нет необходимости указывать, что личные исследования, в отличие от поэтических исследований, относятся к области литературной науки. Тем не менее существует опасность путаницы личных и поэтических исследований. Важную роль играют и различия между внутренним и внешним свидетельством смысла стихотворения. Парадокс является только вербальным и поверхностным. Лишь общедоступное является внутренним. Его можно обнаружить через семантику и синтаксис стихотворения, через привычное знание языка, через грамматику, словари и литературу, которая являются источником всего. Перечисляется все то, что является творением языка и культуры.

В то время, как внешний облик является частным или своеобразным, он все же не представляет произведение как лингвистический факт. Он состоит из откровений (например, в журналах, письмах или сообщениях) о том, как и почему поэт писал стихотворение: какой леди посвятил, сидя на какой-нибудь лужайке и т. д. Существует третий промежуточный вид свидетельств о характере автора или о частных или получастных значениях, связанных со словами или темами автора. Смысл слов – это история слов, а биография автора, его использование слов и ассоциаций являются частью истории и смысла слова. Но три типа доказательств так тонко оттеняют друг друга, что не всегда легко провести линию между их примерами. Здесь и возникает трудность для критики. Таким образом, исследователи резюмируют, что критические запросы не решаются путем консультаций с оракулом. Аллюзивность в поэзии – одна из нескольких критических проблем, по которой были проиллюстрированы более абстрактные проблемы намерений, однако на сегодняшний день она может быть самой важной ее иллюстрацией.



Изучая труды представителей «новой критики», мы вновь убеждаемся, что критика литературного произведения и этапы ее становления являются результатом длительного, а также сложного процесса созерцания и анализа.

Контрольные вопросы:

1. Каково отношение К. Брукса к «Оде» Китса?
2. Как отнеслись критики к изречению Китса «Красота – это истина»?
3. Чем отличается линия литературной критики в «Преднамеренной ошибке» Монро Бердсли и У. К. Вимсэтта?
4. Почему авторы выбрали в качестве ключевого понятия слово «намерение»?
5. Чем отличаются внутренние и внешние свидетельства смысла стихотворения?

Список рекомендуемых ресурсов:

1. Джули Ривкин и Майкл Райан. Теория литературы: антология. Третье издание. стр. 44 – 50, стр. 51 – 61.