## **Формулы, жанры и архетипы**

**Дж. Г. Кавелти**

Литературная формула представляет собой структуру повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений. Этот термин употребляется в двух значениях, объединив которые, мы получим адекватное определение литературной формулы. Во-первых, это традиционный способ описания неких конкретных предметов или людей. В этом смысле формулами можно считать некоторые гомеровские эпитеты: "Ахиллес быстроногий", "Зевс-громовержец", а также целый ряд свойственных ему сравнений и метафор (например, "говорящая голова падает на землю"), которые воспринимаются как традиционные формулы странствующих певцов, легко ложащиеся в дактилический гекзаметр. При расширительном подходе любой культурно обусловленный стереотип, часто встречающийся в литературе, -- рыжие вспыльчивые ирландцы, эксцентричные детективы с недюжинными аналитическими способностями, целомудренные блондинки, страстные брюнетки -- можно считать формулой. Важно лишь отметить, что в данном случае речь идет о традиционных конструктах, обусловленных конкретной культурой определенного времени, которые вне этого специфического контекста могут иметь другой смысл. Например, сексуальность блондинок в XIX и XX вв. оценивалась по-разному, что нашло выражение в различных формулах. Формула вспыльчивости ирландцев в большей степени была свойственна англо-американской культуре в тот исторический период, когда ирландцы считались выходцами из низших социальных слоев.

  Во-вторых, термин "формула" часто относят к типам сюжетов. Именно такое его толкование мы встретим в пособиях для начинающих писателей, где можно найти четкие указания, как обыграть двадцать один беспроигрышный сюжет: юноша встречает девушку, они не понимают друг друга, юноша получает девушку. Такие общие сюжетные схемы не обязательно привязаны к конкретной культуре и определенному периоду времени. Напротив, они представляют собой фабульные типы, которые популярны если и не везде, то по крайней мере во многих культурах на протяжении длительного времени. По существу, их можно рассматривать как пример того, что некоторые исследователи называют архетипами, или образцами (patterns), распространенными в различных культурах.

  Если мы обратимся к любому популярному типу повествования, например, к вестерну, детективу или шпионскому роману, то обнаружим в нем сочетание этих двух разновидностей литературных феноменов. Эти популярные образцы повествования являются воплощением архетипических сюжетных форм, обусловленным конкретным культурным материалом. Чтобы создать вестерн, требуется не только некоторое представление о том, как построить увлекательный приключенческий сюжет, но и умение использовать определенные образы и символы, свойственные XIX и XX вв., такие, как ковбои, пионеры, разбойники, пограничные форты и салуны, наряду с соответствующими культурными темами и мифологией: противопоставлением природы и цивилизации, нравственного кодекса американского Запада или закона -- беззаконию и произволу и т. д. Все это позволяет оправдать и осмыслить действие. Таким образом, формулы -- это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах.

  Ответ на вопрос, почему формулы создаются, таким образом, я думаю, напрашивается сам. Определенные сюжетные архетипы в большей степени удовлетворяют потребности человека в развлечении и уходе от действительности. Но, чтобы образцы заработали, они должны быть воплощены в персонажах, среде действия и ситуациях, которые имеют соответствующее значение для культуры, в недрах которой созданы. Не будет иметь успеха приключенческий сюжет, социальный типаж которого не может быть представлен в героическом свете в контексте данной культуры; вот почему так малочисленны приключенческие истории о водопроводчиках, консьержах и дворниках. Конечно, можно представить себе, что возникнет культура, которая будет иначе оценивать и интерпретировать эти профессии, и в этом случае следует ожидать соответствующего изменения приключенческих сюжетных формул. Признаки такого развития можно наблюдать в массовой литературе советской России и маоистского Китая.

  Формула -- это комбинация, или синтез, ряда специфических культурных штампов и более универсальных повествовательных форм или архетипов. Во многих смыслах она схожа с традиционным литературным понятием жанра. И по всей вероятности, эти два термина будут часто путать, поскольку оба иногда используются для обозначения одного и того же явления. Например, многие киноведы и критики используют термин "популярный жанр" для обозначения таких типов литературы, как вестерн или детектив, которые на самом деле являются тем, что я называю формулами. С другой стороны, этот термин часто используется для обозначения более общих типов литературы, таких, как драма, проза, лирическая поэзия. Это уже классификация иного рода, чем подразделение на вестерн, детектив, шпионский роман. Еще одно употребление термина "жанр" включает в себя понятия трагедии, комедии, мелодрамы, сатиры. Поскольку такие толкования жанра включают в себя определенные типы повествовательных моделей и эффектов, они несколько схожи с типом классификации, используемым для популярных жанров. А поскольку эти понятия включают в себя универсальные или межкультурные представления о литературной структуре, то они служат примером того, что я называю архетипами. Не думаю, что это принципиально, назовем мы нечто формулой или популярным жанром, главное -- иметь четкое представление, о чем и в связи, с чем мы говорим. Поясню эту мысль.

  Мне кажется, что, выделяя разные группы литературных произведений, мы обычно преследуем две взаимосвязанные, но различные цели. Во-первых, нам может быть интересно сделать важные обобщения по поводу больших массивов литературных сочинений: проследить исторические тенденции развития или соотнести литературную продукцию с другими культурными продуктами. В этом случае нас в первую очередь интересуют не художественные достоинства конкретных произведений, а то, насколько в них могут быть прослежены существенные культурные тенденции. Во-вторых, нам нужно средство определения и оценки специфических качеств конкретных произведений. В этом случае мы представляем жанры не просто как обобщенное описание ряда конкретных произведений, но как набор художественных ограничений и возможностей. При таком подходе мы можем оценивать конкретные работы по крайней мере двумя различными способами. 1. Исследуя, каким образом они используют или не используют заложенные в жанре возможности и соответственно достигают или не достигают максимального художественного эффекта, возможного для данного типа литературной конструкции. Именно таким образом Аристотель трактует трагедию. 2. Исследуя, каким образом конкретное произведение отклоняется от обычных жанровых стандартов жанра, чтобы решить задачу самовыражения автора. Популярные жанры часто изучают именно с этой точки зрения, и тогда критик показывает, каким образом тот или иной вестерн выходит за пределы жанра, а режиссер достигает индивидуального звучания. Такой подход характерен для "авторской" кинокритики, когда индивидуальное мастерство режиссера оценивается на фоне некоего представления о стандартных характеристиках популярных жанров.

  Формулы в моей трактовке -- это средство обобщения свойств больших групп произведений путем выделения определенных комбинаций культурного материала и архетипических моделей повествования. Это понятие полезно, прежде всего, потому, что способствует выявлению закономерностей в развитии коллективных фантазий, свойственных большим группам людей, и распознаванию особенностей этих фантазий в разных культурах и в разные периоды времени. Если от культурного или исторического использования понятия формулы мы обратимся к изучению художественных ограничений и возможностей определенных формульных моделей, то получится, что мы используем формулы как основание для разнообразных эстетических суждений. В этом случае мы можем сказать, что наше обобщающее определение формулы стало понятием жанра. Формулу и жанр легче всего осмыслить, не трактуя их как обозначения двух различных явлений, а рассматривая как две фазы или два аспекта целостного процесса литературного анализа. Такой взгляд на отношения формулы и жанра отражает путь развития популярных жанров. В большинстве случаев формульный образец существует длительный период времени, прежде чем его создатели и читающая публика начинают осмысливать его как жанр. Например, формула вестерна сформировалась уже в XIX в., но лишь в XX в. вестерн был осознан как литературный и киножанр. Аналогичным образом, хотя Э. По еще в 1840-х гг. создал формулу детектива, которая впоследствии в XIX в. с тем или иным успехом использовалась в целом ряде рассказов и романов, но только после Конан Дойла детектив стал осознаваться как особый жанр со своими ограничениями и возможностями. Если мы будем считать жанром разновидность литературы, которая охватывает определенные типические модели в соотношении с их художественными ограничениями и возможностями, это даст нам основу для дальнейших разъяснений. Поскольку понятие жанра включает в себя эстетический подход к литературным структурам, оно может быть осмыслено либо исходя из конкретных формул определенной культуры, либо в отношении к более широким, более универсальным литературным архетипам. Иногда нам может быть важно соотнести некий вестерн с другими вестернами. В последнем случае мы бы использовали понятие формулы-жанра, которое иногда неопределенно называют популярным жанром. Но нам может понадобиться соотнести этот вестерн с каким-нибудь более общим жанровым определением, таким, как трагедия или любовный роман. В этом случае мы бы использовали понятие архетип-жанр.

  Таковы основные понятия, которые, на мой взгляд, следует использовать при изучении формульной литературы. Как уже было замечено выше, я вовсе не настаиваю на использовании именно этой терминологии, но все-таки считаю, что введенное разграничение между описательным и эстетическим принципами обобщения и между культурно обусловленными универсальным типами повествования имеет принципиальное значение и должно приниматься во внимание при выборе той или иной терминологии литературного анализа. 

**Художественные особенности формульной литературы**

  Формульная литература -- это, прежде всего вид литературного творчества. И поэтому ее можно анализировать и оценивать, как и любой другой вид литературы. В серьезной художественной критике двух последних столетий чаще всего осуждали два основных аспекта формульных структур: высокую степень их стандартизации и то, что они отвечают потребностям читателей отдохнуть и уйти от действительности. Чтобы оценивать формульную литературу в ее собственной системе измерений, а не поносить походя, следует проанализировать эстетические следствия этих двух основных ее характеристик.

  Современные идеологии искусства не высоко ценят стандартизацию, однако она, во многом, может считаться сутью всей литературы. Стандартные распространенные конструкты дают общую почву писателю и читателю. Без определенной доли стандартизации художественная коммуникация была бы невозможна. Однако устоявшиеся общепринятые структуры особенно важны для создания формульной литературы, они отвечают интересам читателей, писателей и посредников между ними.

  Читатели в знакомых формах находят удовлетворение и чувство безопасности; кроме того, давнее знакомство читателей с формулой дает им представление о том, чего следует ожидать от нового произведения, тем самым повышается возможность понять и оценить в деталях новое сочинение. Литератору формула позволяет быстро и качественно написать новое произведение. Хорошо усвоив основные черты данной формулы, писатель, посвятивший себя такого рода литературе, не должен так долго и мучительно вынашивать художественные решения, как это делает романист, работающий вне формульных рамок. В результате формульные писатели обычно очень плодовиты. Жорж Сименон, например, написал огромное число первоклассных детективных романов (в дополнение к своим менее формульным сочинениям). Но можно привести и более впечатляющие примеры писательской плодовитости: Фредерик Фост и Джон Кризи написали каждый по пять сотен романов под различными псевдонимами. Что же касается издателей и продюсеров, то для них производство формульных работ -- тщательно продуманное предприятие, которому гарантирована окупаемость и возможность получить большую прибыль, если данное произведение окажется популярным. Мне рассказывали, например, что любой вестерн в мягкой обложке всегда расходится таким тиражом, что окупает затраты и приносит хотя бы небольшую прибыль. А многие серьезные романы, напротив, плохо окупаются и часто приносят издателям только убытки. Таким образом, тенденция к стандартизации заложена в самой экономике книгоиздания и кинобизнеса, где каждое успешное произведение порождает подражателей, которые рассчитывают на волне его популярности получить доход.

  Если бы создание формул было вопросом только экономики, то мы могли бы спокойно оставить эту тему исследователям рынка. Но даже если бы экономические соображения служили единственной мотивацией создания формульных работ -- а я уже предупредил, что есть и другие, тоже существенные, мотивы -- мы и в этом случае были бы вынуждены рассмотреть, какого рода и в какой степени возможно художественное творчество в рамках формулы.

  Роберт Уоршоу в своей работе о гангстерских фильмах удачно выделил специфические эстетические императивы такого рода произведений: "Для них достичь успеха означает, что их конвенции навязывают себя обычному сознанию и становятся признанным средством выражения и распространения определенных наборов установок и достижения определенного эстетического эффекта. К любому конкретному произведению публика подходит с определенными ожиданиями, и оригинальность приветствуется лишь в том случае, когда она усиливает ожидаемые переживания, существенно не изменяя их. Более того, отношения между конвенциями, на основе которых создается такое произведение, и реальным опытом аудитории или реальными подробностями ситуации, которая в нем отражается, имеют второстепенное значение и не определяют его эстетического воздействия. Лишь в последнюю очередь такие произведения апеллируют к присущему аудитории реальному опыту; а в первую -- к предыдущему опыту самого типа произведений*: он сам создает себе поле соотнесения*" (курсив мой. -- *Дж. К.*) [ Warshow R. The Immediate Experience. Garden City, 1964. P. 85.]. Если успех конкретного формульного сочинения зависит от того, насколько оно интенсифицирует привычный опыт, то формула создает свой собственный мир, который становится нам близок вследствие многократного повторения. Постепенно мы учимся познавать этот воображаемый мир, не сопоставляя его постоянно с нашим опытом. И поэтому, как мы сейчас увидим, формульная литература служит самым подходящим средством для ухода от действительности и расслабления. Но сначала мне бы хотелось проанализировать некоторые художественные проблемы, порожденные главным формульным императивом интенсификации ожидаемого переживания. В этом типе литературы конкретное произведение и формула соотносятся примерно так же, как вариация и тема или авторское исполнение и текст. Чтобы вызвать интерес и высокую оценку аудитории, индивидуальная версия формулы должна обладать некоторыми уникальными и неповторимыми свойствами, но они должны в конечном счете способствовать более полному воплощению устоявшейся формы. Точно так же, когда мы наблюдаем новое исполнение какой-нибудь знаменитой роли, Гамлета например, то наиболее глубокое впечатление получаем от ее новой, но в той или иной степени приемлемой интерпретации. Актер, который своим исполнением отвергает все предшествовавшие трактовки роли, доставляет обычно меньше удовольствия, чем тот, который основывается на интерпретациях, к которым мы привыкли. Но если он совсем не вносит в свое исполнение ничего нового, то покажется нам скучным и неинтересным. То же верно и в отношении вариаций и темы, например, в джазовом исполнении. Солист, который заставляет нас начисто забыть о первоначальной мелодии, тем самым создает новую, может, тоже неплохую, но его исполнение не доставит нам удовольствия обнаружить новые нюансы и акценты в знакомой мелодии. С другой стороны, импровизация, которая просто воспроизводит мелодию, оставит нас равнодушными. Художественный принцип вариации темы, без сомнения, один из базовых способов выражения в массовой культуре, о чем свидетельствует чрезвычайная важность исполнения в почти всех средствах массовой коммуникации. С этой точки зрения новый роман, скажем, Агаты Кристи можно сопоставить с удачной постановкой уже знакомой пьесы, когда и актерский состав, и режиссер на высоте.

  Нелегко выразить те неуловимые и текучие черты, благодаря которым одно исполнение становится лучше другого. Так, ценность книги, варьирующей формулу классического детектива, зависит от умения автора остроумно мистифицировать читателя, не меняя привычной структуры рационального расследования. Каждая формула имеет свои границы, и в них определена возможность использовать те или иные уникальные элементы, не угрожая разрушением самой формулы. Мы можем назвать по крайней мере два специфических художественных приема, которым в той или иной степени владеют все хорошие формульные писатели: умение дать "новую жизнь" стереотипам и способность по-новому изменять сюжет и среду действия, не выходя за границы формулы.

  Искусство использовать стереотипные характеры и ситуации таким образом, чтобы они зажили новой и интересной жизнью, особенно важно в формульном искусстве высокого качества, поскольку создатель вестерна или детектива не может рискнуть и отойти от типических характеров и ситуаций, которых ожидает от него публика. Например, если создатель вестерна обращается к таким стереотипным ситуациям, как погоня, драка в баре или перестрелка, или к таким традиционным характерам, как школьная учительница с восточного побережья США, девушка из дансинга или бравый ковбой, то он получает то преимущество, что усиливает незамедлительный отклик, который возникает в душе читателя от новой встречи с уже знакомыми по предыдущим произведениям персонажами и ситуациями. Но хороший писатель должен обновить стереотипы и добавить новые элементы, показать нам какие-то новые грани или как-нибудь выразительно соотнести их с другими стереотипами. Хорошим показателем жизненности стереотипа служит та степень, в которой он превращается в архетип, выходя за пределы конкретного периода и сохраняя интерес к себе последующих поколений и других культур. Являясь структурным стереотипом, на протяжении многих лет доставлявшим удовольствие публике, формула сама по себе обладает этим свойством. Вот уже более столетия вестерн является успешной формулой, и сегодня это чрезвычайно популярный во всем мире жанр. Конкретные воплощения формулы привлекают публику лишь в определенный период времени и в конкретной культуре. Но все же многие формульные работы так оживляют стереотипы, что переживают свое время.

  Особенно эффективны два способа оживления стереотипа. Во-первых, это придание стереотипному характеру черт, которые кажутся противоположными стереотипным. Например, Шерлок Холмс -- стереотип рационального, использующего научные методы следователя, интеллектуального супермена. И в то же время его характер парадоксальным образом включает и некоторые черты противоположного стереотипа -- мечтательного поэта-романтика. Ведь Холмс -- человек интуиции, мечтатель, наркоман, который часами может бесцельно играть на скрипке. Сочетание противоположных стереотипных черт и делает Холмса столь ярким литературным персонажем. Аналогичные парадоксальные сочетания свойственны и некоторым знаменитым героям вестерна. Гари Купер, например, типичный жесткий персонаж, равно искусный и в стрельбе, и в драке, он всегда стреляет первым; и одновременно он мягок и застенчив. Воплощение в исполнительской манере и во внешности столь разных стереотипных черт и помогло Куперу стать, по всей вероятности, самой знаменитой звездой вестерна, ведь тем же самым сочетанием отмечены и главные герои некоторых наиболее популярных вестернов -- "Дестри снова в седле" Макса Бранда, "Шейн" Джека Шефера и "Виргинец" Оуэна Уистера.

  Вторым способом оживления стереотипа является добавление к стереотипному набору неких значимых черт, усложняющих характер человека. Это очень нелегко, поскольку, если характер становится чересчур сложным, он может исказить и разрушить другие элементы формулы. Многие произведения не имеют успеха именно из-за того, что характеры и ситуации в них слишком сложны для формульной структуры, частью которой они являются, но недостаточно индивидуализированы, чтобы на них держалась самостоятельная, неформульная структура. Мастером такого рода трактовки стереотипа всегда был кинорежиссер Джон Форд. Работая с группой стереотипных персонажей, он был способен предложить актерам такие сцены и жесты, которые обогащали и делали более человечными персонажей. Примечателен в этом отношении, например, эпизод в фильме "Моя дорогая Клементина", в котором стереотипный герой вестерна Уатт Ирп сопровождает леди в церковь, а потом на танцы. Удивительно неуклюжие и неловкие движения, отработанные Фордом с актером Генри Фонда, сыгравшим эту роль, добавляют неожиданно теплые комические черты героической фигуре Ирпа, при этом нисколько не умаляя требуемого формулой благородства. Еще одним примером того же приема в традиции Форда может служить трактовка Сэмом Пекинпа двух престарелых героев вестерна в фильме "Верхом по горам". Хромая нога, больная задница и подагра, которые донимают Джоэла Маккри и Рэндольфа Скотта во время их героической миссии, делают этих персонажей более интересными и запоминающимися, не разрушая их соответствующего стереотипу героизма. Можно сказать, что эти черты лишь усиливают, о чем писал Уоршоу, наше удовлетворение тем, как в этом произведении воплощается героическая модель формулы вестерна.

  Своеобразие сюжета и обстановки действия, свойственных формульным структурам, аналогично художественной ценности оживления стереотипа. Элдер Олсон однажды сказал мне, что, по его мнению, действительное различие между детективной и "серьезной" литературой заключается в том, что последняя воссоздает универсальные характеры и ситуации, в то время как первая достигает наивысшего успеха, создавая что-то уникальное, ни на что другое не похожее. На первый взгляд кажется, что это заявление противоречит делаемому в формулах акценту на устоявшиеся структуры. Но тем не менее мы действительно ценим определенную дозу своеобразия в формульной литературе именно потому, что этот тип литературы предельно стандартизирован. И совершенно не творческий подход к созданию формульного произведения противоречит распространенным культурным нормам. Удачи формульное произведение достигает в том случае, если удовольствие, присущее восприятию привычной структуры, дополняется привнесением новых элементов в формулу или же личным видением автора. Если же подобные новые элементы, в свою очередь, приобретают широкую популярность, они тоже могут стать повсеместно воспроизводимыми стереотипами, основой новой версии формулы или даже новой формулы. Рассказы и романы Дэшила Хэммета изменили детектив, предложив новый типаж сыщика, действующего в новой среде. Эти новые элементы стали широко воспроизводиться, поэтому работы Хэммета привели к появлению новой формулы детектива, которая сильно отличается от классического детектива. В истории вестерна новая работа тоже нередко порождала новую версию формулы. В последнее время, например, уже неоднократно имитировали подход к конвенциям вестерна, присущий "Маленькому большому человеку" Томаса Бергера и его очень удачной экранизации. Еще одним недавним примером того, как успех одного произведения знаменует собой появление новой версии традиционной формулы, может служить "Крестный отец".

  Еще одна важная характеристика формульной литературы -- доминирующая ориентация на отвлечение от действительности и развлечение. Поскольку такие формульные типы литературы, как приключенческая и детективная, часто используются как средство временного отвлечения от неприятных жизненных эмоций, часто подобные произведения называют паралитературой (противопоставляя литературе), развлечением (противопоставляя серьезной литературе), популярным искусством (противопоставляя истинному), низовой культурой (противопоставляя высокой) или прибегают еще к какому-нибудь уничижительному противопоставлению. Недостаток такого подхода в том, что он заставляет рассматривать и оценивать формульную литературу лишь как низшую или извращенную форму чего-то лучшего, вместо того чтобы в ее "эскапистских" характеристиках увидеть черты искусства определенного типа, обладающего собственными целями и тоже имеющего право на существование. В конце концов, хотя многие и осуждают эскапизм как образ жизни, тем не менее способность нашего воображения создавать альтернативные миры, в которых мы можем найти себе временное убежище, -- это главная и, в целом, весьма полезная черта человека.

  Чтобы покончить с такими имплицитно оценочными альтернативами, как низкая и высокая или популярная и серьезная литература, я бы предложил обратиться к категориям миметической и формульной литературы, а для их разграничения использовать подход Уоршоу, о котором шла речь выше. Миметический элемент в литературе представляет нам мир в привычном для нас виде, а формульный элемент создает идеальный мир, в котором отсутствуют беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира. Конечно, миметическое и формульное -- это два полюса, и большая часть литературных произведений находится между ними. Лишь немногие романы, отражающие реальную действительность, начисто лишены идеального компонента. И большинство формульных произведений хотя бы внешним образом отражают реальную фактуру мира; например, героические детективы Микки Спилейна насыщены грязью и подлостью продажного города. Возможно, на предыдущих этапах развития господствующие литературные формы содержали в себе миметический и формульный компоненты в такой пропорции, что в специальной эскапистской литературе попросту не было нужды. Но формульные конструкции последнего столетия несут в себе широко распространенные конвенциональные структуры, что отличает их от современных миметических произведений.

  Итак, какие же аспекты формульной литературы обеспечивают уход от действительности? Прежде всего, можно утверждать, что в формульных произведениях делается особый акцент на интенсивные и немедленные переживания в противоположность более сложному и неоднозначному анализу характеров и мотиваций, лежащему в основе миметической литературы. Всем известно, что формульные произведения делают акцент на действии и сюжете, особенно с насилием и возбуждающими моментами, т. е., главным образом с опасностью или сексом или и с тем, и с другим. Чтобы мы могли временно забыть собственные проблемы и полностью погрузиться в воображаемый мир, нужны сильные стимулы. Что касается этого аспекта эскапистского переживания, то идеальным его примером может служить порнографическая литература. Порнография -- наиболее формульная из литературным структур, поскольку все ее элементы ориентированы на одну цель, на изображение сцен сексуальной активности таким образом, чтобы быстро и непосредственно вызвать у читателя приятное состояние сексуального возбуждения, причем не только психического, но и физического. Обращение к порнографии может стать чрезвычайно эффективным средством ухода от реальности в мир фантазии, в котором женщины со сладострастным энтузиазмом и радостью ждут полового акта или могут быть принуждены к нему силой. Но при эффективности порнографии как формулы эскапизма для многих людей, она, тем не менее, имеет слишком много ограничений, чтобы стать эффективным формульным искусством. Помимо того, что многие считают мир порнографии аморальным или безвкусным и отвергают его априорно, эскапистское переживание, которое она вызывает, настолько физиологично по своей сути, что не может быть продолжительным во времени. Переживание порнографического эпизода может окончиться либо оргазмом, либо исчезновением сексуального возбуждения, и в том, и в другом случае неизбежно быстрое возвращение в реальный мир. Авторы порнографических произведений пытаются решить эту проблему, создавая сложную нарративную и выразительную структуру, которая могла бы поддерживать интенсивное сексуальное возбуждение на протяжении целой серии эпизодов, в которых сложные и необычные сцены половой активности следуют по нарастающей. Многие порнографические книги или фильмы начинаются с мастурбации, затем переходят к нормальным гетеросексуальным сношениям, за которыми следуют сначала оральный, потом анальный половые акты, и все заканчивается коллективной оргией. И все же я осмелюсь предположить, что для большинства людей реальное переживание от порнографии сводится к моментам приятного возбуждения, перемежающимся длительными периодами скуки и фрустрации, а не к постоянному и нарастающему возбуждению, после которого осталось бы, пусть ненадолго, чувство удовлетворения.

  Эскапистское переживание должно быть основано на интенсивном интересе и возбуждении, но слабое место порнографии в том, что она вызывает слишком интенсивное и неконтролируемое возбуждение, которое требует немедленного физического удовлетворения. А вслед за этим неизбежно следуют скука и фрустрация, когда же природа возьмет свое, они могут снова уступить место возбуждению, и последует новый физиологический цикл. Очевидно, более художественной и в конечном счете дающей более полное удовлетворение, является та форма эскапизма, которая может существовать более длительный срок и сама по себе предложит решение проблем. Моделью такого переживания можно считать хороший триллер или детектив, в которых интерес и возбуждение, хоть и не столь физически интенсивные, как в случае с порнографией, сохраняются на протяжении более длительного срока и разрешаются, не требуя никаких физических действий вне мира воображения. Несмотря на полную доступность порнографии в последние годы, огромное большинство людей со всей очевидностью продолжают для отдыха и развлечения использовать другие виды формульных структур, прежде всего триллеры и детективы. Если мои рассуждения относительно умения обеспечить уход от действительности верны, то такое положение будет сохраняться, даже если со временем отпадут моральные ограничения для распространения порнографии. Есть мнение, что наряду с сексуальной порнографией существует порнография насилия и что современные фильмы, смакующие сцены убийства, следует приравнять к порнографии, смакующей половой акт. Нет сомнений в том, что насилие, как и секс, играет важную роль в формульной структуре, поскольку также способно вызывать интенсивное переживание. Но последствия изображения насилия сложнее и менее понятны, чем в случае с сексом.

   Глядя на порнографические изображения или читая о сексуальных действиях, человек, как правило, испытывает прилив сексуального возбуждения, который вызывает желание удовлетворения через оргазм. По крайней мере так происходит с большей частью мужчин, которые и являются основными потребителями порнографии. Совершенно не очевидно, что изображение насилия приводит к тем же последствиям. Правда, недавние исследования показали, что некоторые дети, насмотревшись сцен насилия, ищут физическую разрядку в агрессивном поведении. Трудно увидеть в этой реакции столь очевидный физиологический цикл, как в случае с сексуальностью. Одних сцены насилия сексуально возбуждают, другие же реагируют на них с чувством отвращения или ужаса. Пожалуй, единственное, что можно в данный момент утверждать определенно, -- это то, что к порнографии насилия, если она существует, приложимы те наблюдения, которые я сделал в связи с сексуальной порнографией. Вызывая интенсивные чувства, изображение насилия служит эффективным средством, способствующим уходу от действительности. И все же простая череда эпизодов насилия вряд ли может поддержать и благополучно завершить переживание [ Обзор последних исследований воздействия порнографии см.: The Report of the Commission on Obscenity and Pornography. N. Y., 1970. Дискуссию о воздействии насилия см.: Violence and the Mass Media. N. Y., 1968; Rein D. M. The Impact of Television Violence. -- Journal of Popular Culture. 1974. Vol. 7. № 4. P. 934 - 945. Подробную критику катарктической теории показа насилия, основанную на экспериментальных данных, можно найти в книге: Berkowitz L. Aggression: A Social Psychological Analysis. N. Y., 1962. ].

  Я думаю, что более глубокое понимание искусства литературного эскапизма требует признания существования двух психологических потребностей, которые играют важную роль в оформлении порождаемого с помощью воображения переживания, к которому мы стремимся ради отдыха и восстановления своих сил. Во-первых, мы добиваемся моментов интенсивного возбуждения и интереса, которые заставили бы нас забыть о скуке и раздражении, часто сопровождающих спокойную организованную жизнь большинства современных американцев и западноевропейцев. Но одновременно мы ищем отвлечения от мыслей об опасностях и неприятностях, подстерегающих даже самых защищенных: смерть, любовные измены, неспособность выполнить все наши намерения, ядерная угроза. Гарри Бергер удачно описал эти конфликтующие импульсы в своем недавнем сочинении: "Человек обладает двумя первичными потребностями. Первая -- потребность в порядке, мире, безопасности, защите от угроз и невзгод жизни, потребность жить в привычном и предсказуемом мире, счастливо и однообразно... Но есть и вторая первичная потребность, которая противоречит первой: человек нуждается в волнении и неопределенности, он склонен к риску и беспорядку, он ищет неприятностей, напряженности, угрозы, новизны, тайны, не может существовать без врагов и подчас в несчастии чувствует себя самым счастливым на свете. Спонтанность человека, однако, побеждена однообразием: человек -- самое привычное к скуке животное" [Berger H. Naive Consciousness and Cultural Change: An Essay in Historical Structuralism. -- Bulletin of the Midwest Modern Language Association. 1973. Vol. 6. № 1. P. 35.]. Эти два импульса в обычной жизни неизбежно конфликтуют. Если мы стремимся к порядку и безопасности, то в итоге обязательно получим скуку и однообразие. Отказавшись от порядка во имя перемен и новизны, столкнемся с опасностью и неизвестностью. Как предполагает в своей работе Бергер, многие важнейшие аспекты истории культуры могут быть интерпретированы как динамичный конфликт между этими базовыми импульсами, конфликт, который, по убеждению Бергера, в современных культурах проявляется тем сильнее, чем больше в них новизны и перемен. В таких культурах люди постоянно испытывают дискомфорт, разрываясь между стремлением к порядку и желанием избежать скуки. Суть эскапистского переживания и источник его способности доставлять удовольствие и способствовать отдыху, по моему убеждению, заключается в том, что оно на время синтезирует эти две потребности и снимает напряжение. Это может объяснить любопытный парадокс, которым отмечены большинство литературных формул: они, с одной стороны, в высокой степени упорядоченны и традиционны, с другой -- насыщены символами опасности, неопределенности, насилия и секса. Читая или смотря формульное произведение, мы сталкиваемся с глубочайшими переживаниями любви и смерти, но таким образом, что присущее нам изначально чувство безопасности и порядка не разрушается, а скорее укрепляется, потому что, во-первых, мы твердо знаем, что все это -- воображаемый, а не реальный опыт, а во-вторых, потому что возбуждение и беспокойство полностью контролируются, замыкаются в привычном мире формульной структуры.

  Как мы видели, мир формулы можно описать как архетипическую повествовательную модель, воплощенную в образах, символах, мотивах и мифах конкретной культуры. Сформированные императивами эскапистского переживания, эти формульные миры могут быть описаны как моральные фантазии, создающие воображаемый мир, где аудитория может пережить максимум возбуждения, не испытывая чувств неуверенности и опасности, неизбежно сопутствующих подобному переживанию в реальности. Мастерство в формульной литературе как раз и сводится к умению автора подвергнуть нас сильнейшему возбуждению, убеждая при этом, что в формульном мире все всегда отвечает нашим желаниям. Три литературных приема, которые чаще всего используются формульными писателями, -- это напряжение (саспенс), идентификация и создание слегка видоизмененного, воображаемого мира. Напряжение необходимо писателю, чтобы возбудить в нас временное ощущение страха и неуверенности по поводу персонажа, который нам дорог. Это неуверенность особого рода, всегда направленная в сторону возможного разрешения. Простейшая модель напряжения -- захватывающее повествование, в котором жизни главного героя угрожает смертельная опасность, а механизм его спасения скрыт от наших глаз. Мы знаем, однако, что герой или героиня будут спасены, поскольку так бывает всегда. В самом грубом виде повествование представляет собой сочетание чрезвычайного возбуждения и уверенности и безопасности, свойственных формульной литературе. Но, разумеется, самые грубые формы напряжения -- хотя и пользующиеся безусловным успехом у молодой и неискушенной аудитории -- скоро перестают возбуждать наиболее подготовленную часть публики. Хотя есть разница в мастерстве создания и простейших форм напряжения, хороший формульный мастер изобретает способы усложнения напряжения в рамках более широких, более правдоподобных структур. Хорошие сочинители детективов умеют поддерживать сложное интеллектуальное напряжение, допуская возможность, что опасный преступник останется на свободе, а невинные люди будут осуждены. Они поддерживают напряжение вплоть до развязки, постоянно убеждая нас в том, что главный герой, детектив, обладает качествами, которые помогут ему раскрыть преступление. В своих лучших фильмах Альфред Хичкок выступает как мастер создания еще более сложных форм напряжения, подводящих нас к самой границе эскапистской фантазии. В фильме "Неистовство", например, наша уверенность сводится к минимуму, а беспокойство нарастает до того предела, когда мы всерьез начинаем подозревать, что нас обманули и зло все-таки восторжествует, а невиновный пострадает. И, лишь поиграв с нами, таким образом, автор позволяет испытать сильнейшее переживание, когда герой, наконец, выходит из передряги.

  При всей своей сложности напряжение в произведениях, подобных "Неистовству", отличается от чувства неопределенности, свойственного миметической литературе. Неопределенность в миметической литературе возникает, как это бывает в жизни, вследствие наших собственных предположений и умозаключений о разных явлениях жизни. Это снимает интенсивность эффекта напряжения, поскольку, раз уж мы воспринимаем созданный писателем мир как имитацию неоднозначного, неопределенного и ограниченного реального мира, мы эмоционально подготовлены к тому, что многие проблемы останутся нерешенными или же что решения могут стать источником новой неопределенности. Но раз уж мы настроились на восприятие созданного писателем мира в рамках знакомой формулы, эффект напряжения будет интенсивнее, поскольку мы заранее уверены, что оно разрешится благополучно. Один из способов достижения эффекта у Хичкока -- не только создание напряжения в определенных эпизодах, но и возникающее время от времени опасение, что он может отойти от основных конвенций формульного мира. Разумеется, мы понимаем, что в конечном счете он этого не сделает, но все же, надеясь, что все кончится хорошо, немного побаиваемся: а вдруг он нас обманул, и это уже не моральная фантазия, где все кончается хорошо и виновного всегда находят и наказывают, а что-то иное, и возникает интенсивное и противоречивое чувство большой художественной силы. Кульминации фильм "Неистовство" достигает, когда главный герой бежит из тюрьмы, куда был брошен по ложному обвинению, и решает убить настоящего преступника. Однако он настигает свою жертву тогда, когда того уже кто-то убил, и при этом все косвенные улики изобличают нашего героя как убийцу. Так достигается совершенно необычный эффект напряжения, которое возникает за несколько минут до ожидаемой окончательной развязки. Этот эффект не был бы столь интенсивен, если б мы не были абсолютно уверены в незыблемости законов формулы.

  Ожидания, с которыми мы подходим к конкретной версии формулы, возникают как результат и нашего предыдущего аналогичного опыта, и некоторых внутренних свойств, присущих данной формульной структуре. Из последних особенно важен предлагаемый нам способ идентификации с главными героями. Все повествования предполагают ту или иную идентификацию, но, пока мы не в состоянии соотнести наши чувства и наш опыт с чувствами и опытом придуманных персонажей, нужный эмоциональный эффект не достигается. В миметической литературе идентификация -- достаточно сложное явление. Поскольку цель миметической литературы -- изображение действий, которые должны столкнуть нас с реальностью, писателям необходимо заставить нас почувствовать близость к персонажам, чьи судьбы обнаруживают неопределенность, ограниченность и неразрешимость тайн реального мира. Мы должны научиться узнавать и принимать наше родство с героями, мотивами и ситуациями, к которым мы вряд ли оказались бы причастны в обычной жизни. В нормальной ситуации я бы никогда не представил себя убийцей, самоубийцей или неудачником средних лет, которому изменила жена. И тем не менее в "Преступлении и наказании" Достоевского, "Шуме и ярости" Фолкнера или "Улиссе" Джойса я вынужден признать свою сопричастность судьбе Раскольникова, Квентина Компсона и Леопольда Блума. Процесс идентификации в миметической литературе включает осознание и своего отличия от персонажа и одновременно пусть невольной, но довольно глубокой вовлеченности в его действия. То есть нам присущи одновременно и отстраненный взгляд, и волнующее сочувствие героям, и понимание их.

  Из-за своей ярко выраженной эскапистской направленности формульная литература создает другую модель идентификации. В ее цели входит не заставить меня осознать собственные мотивации и опыт, которые мне хотелось бы игнорировать, а позволить уйти от себя, создав собственный идеализированный образ. Поэтому главные герои формульной литературы бывают, как правило, лучше и удачливее, чем мы сами. Это герои, обретающие в себе силу и смелость противостоять страшной опасности; влюбленные, находящие идеального партнера; следователи, обладающие столь потрясающими способностями, что всегда докапываются до истины; или просто хорошие, доброжелательные люди, проблемы которых решают другие -- люди незаурядные. Искусство создания формульных персонажей основано на установлении связи между нами и незаурядными людьми при устранении некоторых аспектов истории, которые могли бы помешать нам насладиться триумфом или чудесным спасением героя. Для этого разработано несколько приемов. Увлекая ходом действия, писатель уходит от необходимости более сложной прорисовки характеров. Далее, использование стереотипных персонажей, которые отражают присущие аудитории устоявшиеся взгляды на жизнь и на общество, тоже способствует более полному осуществлению эскапистской цели. Формульной литературе обычно бывает присущ простоватый и эмоционально слегка шаржированный стиль, который мгновенно вовлекает читателя в действия героя/лишая его возможности иронизировать и разбираться в тонкостях психологии персонажа. Модель самой простой и грубой формы мгновенной идентификации читателя с героем представлена в повествовательной манере Микки Спилейна.

  Хотя Микки Спилейн представляет вид повествовательной техники, который пользовался чрезвычайным успехом у определенной части читающей публики, я все-таки считаю, что наиболее интересны и художественны те формульные писатели, которые добиваются эскапистской идентификации более сложными и тонкими методами. Они достигают этого, создавая воображаемый мир настолько удаленным от привычной нам реальности, что мы перестаем подходить к нему с обычными стандартами правдоподобия. Если этот мир нас захватывает, то нам легче уйти от себя и идентифицироваться с главными героями. Многие из наиболее успешных  и долговечных формул, например вестерн и другие разновидности исторических приключений, чрезвычайно удачно создают цельный воображаемый мир и, подобно многим выдающимся писателям, очень умело создают атмосферу своего придуманного мира. Например, многие читатели рассказов о Шерлоке Холмсе Конан Дойла с удовольствием перечитывают их, поскольку Конан Дойл достиг высокого мастерства в воссоздании в воображении картин ушедшего мира. Примерно то же можно сказать и о длительной популярности таких книг, как "Унесенные ветром" Маргарет Митчелл или "Виргинец" Оуэна Уистера. Хотя эти произведения изобилуют стереотипными характерами, неприятными ситуациями, устаревшими темами и ценностями, они представляют интерес для последующих поколений, поскольку воссоздаваемый в них мир столь целен и интересен сам по себе, что и сейчас еще можно погрузиться в него и достаточно успешно идентифицироваться с его героями в эскапистских целях.

  В целом эскапистский аспект формульной литературы приравнивает ее к некоторым видам спортивных игр. Действительно, просмотрев программы телевизионных передач, нетрудно заметить, что в них преобладают зрелищные виды спорта и формульные фильмы. Подобно футболу или бейсболу, формульные повествования не что иное, как индивидуальные версии общей модели, ограниченной набором правил. Пока правила неизменны, весьма разнообразные способы их воплощения в конкретных персонажах и действиях вызывают запрограммированные чувства возбуждения, напряжения и облегчения, которые, как и в случае со спортивными играми, могут быть всепоглощающими независимо от частоты их повторения. В формульном мире, как и в игре, самоценность эго возрастает, поскольку конфликты разрешаются, и неизбежные напряжения и фрустрации находят временный выход. Общее описание игры, данное Пиаже, полностью приложимо к эскапистскому измерению формульного искусства: "Конфликты чужды игре, или, если они все же возникают, эго может освободиться от них, компенсируя или ликвидируя их, в то время как в серьезной ситуации неизбежные конфликты надо так или иначе решать. Конфликт между подчинением и индивидуальной свободой, например, омрачает детство, в реальной жизни разрешить этот конфликт можно только подчинением, бунтом или сотрудничеством, отчасти основанным на компромиссе. В игре же конфликты преобразуются таким образом, что эго может восторжествовать, либо уйдя от проблемы, либо найдя эффективное решение... и поскольку эго доминирует в мире игры, оно свободно от конфликтов" [Жан Пиаже цитируется по: Mass Leisure. Glencoe, 1958. P. 71.].

  Таким образом, существует ряд конкретных проблем и приемов, свойственных формульному искусству. Наибольшего признания добиваются те создатели формульных произведений, которые успешно решают эти проблемы, удовлетворяя потребность аудитории в эскапизме и оживляя стереотипы, внося своеобразие в дозволенных формулой границах.

**Формулы и культура**

  Формулы созданы культурой и, в свою очередь, влияют на культуру, поскольку становятся общепринятыми способами представления и соотнесения определенных образов, символов, тем и мифов. Процесс, в ходе которого формулы развиваются, меняются, уступают место другим формулам, представляет собой род культурной эволюции, в котором выживают те, которые отбирает аудитория.

  Написано много книг на самые разные темы, но лишь некоторые дали начало формулам. Например, из всего множества повествовательных возможностей, связанных с развитием индустриального урбанизма в XIX в., возникло лишь несколько формульных структур: детектив, гангстерская сага, история о враче, различные научно-фантастические формулы. Другие типы повествования повторялись достаточно часто, чтобы стать частично формульными; среди них: повествование о газетных репортерах и журналистских сенсациях и история крушения успеха, олицетворенная в фигуре финансового магната. Но эти два типа не были способны в течение длительного времени удержать читательский интерес, как это удалось вестерну, детективу или гангстерской саге. Другие же темы и вовсе не смогли обрести популярность. Не возникло формулы для истории профсоюзного лидера, несмотря на все старания "пролетарской" критики и литературы 1930-х гг. Не возникло формул, где в центре политик или бизнесмен, хотя они являются важными социальными фигурами. Фермеры, инженеры, архитекторы, учителя не раз становились героями романов, но и им не удалось превратиться в формульных героев.

  На какой же основе происходит "культурный отбор" формул? Почему одни типы повествований превращаются в популярные формулы, а другие -- нет? Чем объяснить изменение формулы и большую популярность той или иной формулы? Да и что означает популярность? Связана ли популярность произведения с тем, что оно отражает установки и мотивы публики, или мы не можем выйти за пределы тавтологии, что книга имеет успех, потому что нравится публике?

  Прежде всего, мне кажется, следует различать проблемы популярности конкретного произведения и популярности формулы. Бывает трудно решить, почему тот или иной роман или фильм становится бестселлером, потому что не всегда понятно, на какие именно элементы или комбинации элементов более всего откликается аудитория. Например, что сыграло главную роль в неимоверной популярности "Крестного отца"? Тема преступления  и изображение сцен насилия? Наверное, нет, ведь есть много других романов о преступлениях со сценами насилия, но их успех нельзя сравнить с успехом "Крестного отца". Тогда, возможно, речь идет о способе трактовки преступления и насилия? Если нам удастся обнаружить другие книги и фильмы, которые аналогичным образом трактуют тему преступления и тоже популярны, тогда мы будем способны вычленить те элементы "Крестного отца", на которые реагирует публика. Совершенно очевидно, что объяснить успех одного произведения можно лишь посредством сравнения его с другими популярными работами, вычленяя элементы или наборы элементов, общие для ряда бестселлеров.

  Формула -- это один из таких элементов. Давая определение формулы, мы выделили, как минимум, один фактор, обусловливающий популярность большого числа произведений. Конечно, одни формульные писатели более популярны, чем другие, и секрет их особой популярности следует исследовать особо. В период пика популярности Микки Спилейна его крутые детективы продавались лучше аналогичных книг других писателей, работавших в границах этой формулы, и, безусловно, успех Спилейна вынуждал других писателей создавать все новые произведения этого типа. Но если отвлечься от популярности самого Спилейна, то формула крутого детектива, воплощенная в книгах Дэшила Хэммета, Раймонда Чандлера, Картера Брауна, Шелла Скотта, Бретта Холлидея и многих других, а также в фильмах Ховарда Хоукса, Джона Хьюстона, Романа Полянского и в телесериалах "Кэннон", "Мэнникс" и "Барнеби Джоунс", пользуется успехом уже с 1920-х гг. А когда некая формула становится столь популярной, то для многих людей -- представителей данной культуры -- свойственный ей образец повествования становится еще привлекательней. Это -- факт культурного поведения, требующий объяснения наряду с другими культурными моделями.

  К сожалению, для подобного объяснения необходимо иметь некоторое представление об отношениях между литературой и другими аспектами культуры, а эта область совсем мало исследована. Следует ли видеть в литературных произведениях причину или проявление других видов поведения? Или же литература -- это интегральная и автономная область человеческого опыта, не оказывающая значительного влияния на политическое, экономическое и другие формы социального поведения? Становятся ли некоторые произведения популярными из-за интересной, художественно изложенной истории, или же потому, что воплощают в себе ценности и установки, подтверждения которых ждет аудитория? Или же популярность каким-то образом связана с психологией желания-исполнения, и наибольшим успехом пользуются произведения, наиболее эффективно помогающие людям идентифицироваться с действиями, которые они хотели бы, но в реальной жизни не могут совершить? Мы, конечно, пока не знаем, какие из перечисленных предположений верны. Прежде чем предложить метод исследования культурного значения литературных формул, вкратце изложу аргументы за и против тех методов, которые уже использовались для изучения отношений между литературой и другими аспектами человеческого поведения.

  Есть три основных подхода, которые широко применяются для объяснения культурных функций или значения литературы. Их можно, в общем, описать как 1) теории влияния или воздействия; 2) детерминистские теории и 3) символические, или "отраженческие", теории.

  1. Теории влияния -- самый старый, простой и широко распространенный способ определения культурного значения литературы. Эти теории исходят из предположения, что содержание и форма литературы оказывают непосредственное влияние на поведение человека. Такой подход заставляет рассматривать литературу как моральное или политическое орудие и выявлять, какие литературные образцы благотворно влияют на человека, а какие -- нет, чтобы поощрять первые и запрещать или подвергать цензуре вторые. Сократ в "Республике" заявляет, что следует под конвоем выдворить поэта за городские ворота, если его сочинения расслабляюще и разлагающе воздействуют на чувства его аудитории. В течение многих веков люди разных религиозных и политических убеждений следовали его совету, устанавливая цензуру на том основании, что литература может способствовать моральному разложению или нестабильности в государстве. В наши дни многие психологи изучают, как изображение насилия влияет на поведение детей. Очевидно, что если им удастся доказать наличие некоторой связи между показом насилия и агрессивным поведением, то всеобщее возмущение насилием на кино- и телеэкранах усилится, и будут приняты законы, регулирующие содержание телепередач и фильмов.

  Такой подход доминировал на раннем этапе изучения средств массовой коммуникации, когда социологи интересовались пропагандой и ее воздействием. Изучение пропаганды было нацелено на то, чтобы продемонстрировать, каким образом литературное сообщение может оказать влияние на установки и поведение. Эти исследования показали, что, если и можно выделить такое влияние, пропаганда побуждает людей к мыслям и действиям, к которым они уже были предрасположены ранее. Большинству исследователей стало очевидно, что их первоначальное предположение о наличии прямой связи между коммуникацией и поведением чересчур упрощало более сложный социальный процесс. Многие интересные исследования, проведенные недавно, были сосредоточены главным образом на процессе коммуникации, а не на ее воздействии, демонстрируя, как средства массовой коммуникации выполняют функции посредников между социальными группами и как по-разному могут использоваться эти средства коммуникации. Но, чем более сложным становится наше представление о процессе коммуникации, тем более бессмысленным представляется разговор о нем с позиций причинно-следственной связи.

  Другая существенная слабость теорий влияния -- в том, что они обычно рассматривают литературный или художественный опыт аналогично любому другому опыту. А поскольку большая часть нашего опыта действительно оказывает немедленное и прямое, хотя часто и незначительное, влияние на поведение, сторонники этого подхода допускают, что то же самое происходит и в случае с литературой. Но проблема как раз в том и заключается, что восприятие литературы не похоже на другие формы поведения, поскольку связано с восприятием воображаемых явлений и персонажей. Читать о чем-то -- вовсе не то же самое, что делать это. И даже сильные эмоции, вызванные литературным произведением, отличаются от тех, что возникают у нас от столкновения с реальными событиями жизни. Рассказ о чудовище может вызвать у меня страх и ужас, но эти эмоции будут отличаться от тех, что я испытаю, столкнувшись с реальной опасностью или угрозой, поскольку я знаю, что это чудовище существует лишь в рассказе и не может на самом деле принести мне вред. Это вовсе не означает, что эмоции, возбужденные рассказом, будут слабее вызванных реальной ситуацией. Как это ни парадоксально, но иногда эмоции, возбужденные литературой, могут быть сильнее и глубже полученных в аналогичных жизненных ситуациях. Я, например, считаю, что страх и сострадание, которые возбуждает художественная литература, многие люди переживают интенсивнее, чем опыт реальной жизни. Может быть, потому мы так нуждаемся в литературе, что она пробуждает в нас столь сильные эмоции. Но, как бы ни было интенсивно чувство, вызванное литературным произведением, мы вряд ли спутаем его с реальностью и, следовательно, оно действует на нас по-иному. Вероятно, существуют некоторые важные исключения из этого правила. Люди неискушенные или неуравновешенные могут иногда спутать искусство и реальность. То же часто случается и с маленькими детьми. Бывает, что люди относятся к персонажам "мыльных опер" так, будто это живые люди: шлют им подарки ко дню рождения, вместе с ними переживают их неприятности, просят совета и помощи. Отчасти такое поведение можно объяснить неискушенностью в выражении своего удовлетворения и заинтересованности, но отчасти оно указывает на то, что человек не умеет провести грань между воображением и реальностью. На таких людей литература и впрямь может оказывать прямое и непосредственное влияние. Я допускаю, что именно так и происходит с несколько неуравновешенными детьми. Не исключено, что исследователи обнаружат связь между показом насилия и их агрессивным поведением. Но тем не менее, если рассматривать поведение большинства людей в большей части ситуаций, теории влияния представляют связь между литературой и другими видами поведения слишком упрощенно, чтобы служить достаточной основой для интерпретации культурного значения литературных явлений.

  Если подобные размышления заставляют нас сомневаться в прямом воздействии литературы на поведение, это не значит, что мы должны утверждать, будто литература вообще не оказывает воздействия, а только отражает реальность без каких-либо последствий, кроме кратковременного возбуждения эмоций. Такая позиция столь же неприемлема, как и представление о том, что литература прямо и непосредственно влияет на взгляды и поведение. Один мой коллега любил повторять, что у каждого из нас в голове хранится целый набор литературных сюжетов, и что мы видим и организуем жизнь вокруг себя в соответствии с этими сюжетами. Мне представляется, что рациональное зерно теорий влияния примерно в этом. Накопившийся у нас за длительное время художественного восприятия опыт воздействует на структуру нашего воображения и наших чувств и таким образом влияет в конечном счете на наше восприятие действительности и на то, как мы на нее реагируем. К сожалению, никому пока не удалось убедительно доказать существование такого влияния, отчасти из-за того, что ни разу не удалось более или менее точно установить, каковы наиболее общие и широко распространенные модели восприятия литературы. Анализ формул может оказаться продуктивным методом изучения подобного влияния, поскольку именно формулы составляют большую часть литературного опыта любой культуры. Если мы сможем четко вычленить основные формулы определенной культуры, мы по крайней мере узнаем, какие модели лежат в основе ее опыта. Тогда станет возможным осуществить эмпирические исследования отношений между формулами, с одной стороны, и установками и ценностями, которые индивиды и группы проявляют в иных формах поведения -- с другой. На основе кросскультурных исследований, итоги которых подведены в книге "Достижительское общество", Макклеланд делает вывод, что присутствие достижительской модели действий в художественной литературе данной культуры или данного периода коррелирует с наличием достижительских моделей в этой культуре или в культуре предшествующего периода. Некоторые из примеров Макклеланда свидетельствуют, что некоторые из услышанных в детстве историй могут через много лет, уже во взрослой жизни человека, оказать влияние на его поведение. Трудно, разумеется, определить, в какой степени повествовательные образцы были причиной, а в какой -- следствием, но мне кажется, что эту проблему никогда не удастся решить окончательно. Если можно установить корреляцию между литературными моделями и моделями в других формах поведения, то тем самым будет сделано все, что можно сделать для установления факта долговременного воздействия литературы. Причины этого проще понять, обратившись к анализу второго подхода, который часто использовался для объяснения культурного значения литературы; речь идет о разнообразных теориях социального и психологического детерминизма.

  2. Детерминистские теории -- наиболее яркие из них те, что использовали для объяснения литературы марксистские или фрейдистские идеи, -- предполагают, что искусство является формой поведения, которая порождается и формируется лежащей в ее основе социальной или психической динамикой. В результате литература превращается в хитрое устройство, необходимое для удовлетворения потребностей социальной группы или психики. Эти потребности объявляются детерминантами литературной формы выражения, а процесс объяснения сводится к демонстрации того, как форма и содержание литературы выводятся из обусловливающих их процессов. Детерминистский подход очень широко применялся для интерпретации всех видов литературы. Результаты были интересны, хотя и противоречивы: от интерпретации "Гамлета" с точки зрения Эдипова комплекса до интерпретации романа как литературного отражения буржуазного мировоззрения. Когда такой подход применялся к анализу шедевров, литературоведы и историки критиковали его и в целом отвергали из-за чрезмерного упрощения и односторонности. Но тем не менее он довольно широко использовался для анализа формульных структур, таких, как вестерн, детектив, мелодрама. Некоторые исследователи рассматривают все виды формульной литературы как опиум для народа, способ правящих классов с помощью ежедневной дозы развлечения примирить большинство народа с действительностью. Другие исходя из посылок детерминизма интерпретировали конкретные формулы: детектив как воплощение идеологии буржуазного рационализма или как выражение психологической потребности разрешить в фантазии подавленные ранние детские воспоминания.

  Все подобные объяснения имеют два принципиальных дефекта. 1. Они построены на априорном допущении, что в основе человеческого поведения лежит определенная социальная или психическая динамика. Если, например, исходить из того, что подавленные в детстве сексуальные конфликты определяют большую часть поведения взрослого человека, то добавление к этой концепции предположения, что чтение детективов есть одно из выражений такого поведения, ничего, в сущности, не объясняет. Интерпретация не выходит за пределы первоначального предположения, разве что показывает, как форма детективного романа может быть интерпретирована подобным образом. Единственным средством доказать, что детектив действительно следует интерпретировать таким образом, служит опять-таки первоначальное предположение. Из-за подобных тавтологичных отношений между допущением и интерпретацией одно не может доказать другое, до тех пор пока допущение не будет доказано каким-либо другим способом. Но и в этом случае еще предстоит доказать, что восприятие литературы аналогично другим видам деятельности человека. 2. Детерминистский подход несостоятелен в своем стремлении редуцировать литературный опыт к другим формам поведения. Например, большинство фрейдистских интерпретаций подходит к восприятию литературы по аналогии со свободными ассоциациями или сновидением. Даже если признать, что психоанализ достиг больших успехов в объяснении символики сновидений, то из этого вовсе не следует, что к литературе следует подходить с тех же позиций. На мой взгляд, больше оснований считать, что создание и восприятие художественных произведений -- это автономный вид опыта, чем признать его простым отражением других основных социальных или психических процессов. На самом деле многие люди живут так, как будто смотреть телевизор, ходить в кино или читать книги -- это первичная потребность, а не средство достичь чего-то еще. Есть даже статистические данные, согласно которым люди тратят больше времени на рассказывание и слушание разных историй**,**чем на секс [Доклад Кинси и другие исследования сексуального поведения показывают, что обычная супружеская пара из среднего класса имеет сексуальные контакты в среднем дважды в неделю примерно минут по 10; в целом получается 20 минут. А исследования телеаудитории показывают, что семья включает телевизор в среднем на 6 часов в день. То есть можно сказать, что на каждого члена семьи приходится по полтора часа; в неделю это составит 10 с половиной часов.]. Конечно, апологет психологического детерминизма станет утверждать, что слушание истории есть форма сексуального поведения, но все же это утверждение будет представлять собой немалое преувеличение.

  Хотя психоаналитическая интерпретация литературы вызывает много вопросов, трудно отказаться от привлекательной идеи, что в литературе, так же как и в сновидениях, находят скрытое выражение подсознательные или подавленные импульсы. Формульные произведения как раз и могут служить одним из важных способов выражения индивидом в культуре подсознательных и подавленных потребностей, скрытых мотивов таким образом, чтобы они нашли выход, но не были признаны открыто. Существенная разница между миметическими и эскапистскими импульсами в литературе состоит в том, что миметическая литература в большей степени способствует осознанию латентных и скрытых мотиваций, в то время как эскапистская литература маскирует их или же укрепляет уже существующие преграды, мешающие признанию скрытых желаний. Эту точку зрения можно проследить, сопоставляя "Царя Эдипа" Софокла и детектив. В трагедии Софокла расследование ведет к выявлению скрытой вины главного героя, а в детективе ведущий расследование главный герой и скрытая вина представлены двумя персонажами -- детектива и преступника, позволяя нам тем самым представить ужасное преступление, не признавая собственных импульсов, которые могли бы привести к нему. Можно создать массу псевдопсихоаналитических теорий подобного рода, не находя им убедительного подтверждения. И все же, я думаю, мы не можем начисто отвергнуть возможность, что именно этот фактор лежит в основе притягательности литературных формул.

  Таким образом, хотя большинство современных детерминистских подходов, на наш взгляд, излишне упрощают значение литературных произведений, объясняя их исходя из законов других видов опыта, все же мы не можем отрицать, что художественная литература, подобно иным формам поведения, некоторым образом чем-то обусловлена. Пусть художественный опыт обладает определенной автономией, которую не учитывают современные излишне упрощенные теории социального и психологического детерминизма, но я все же предполагаю, что, поскольку поведение человека в целом изучено лучше, то и нам проще делать выводы о том, как социальные и психологические факторы влияют на процесс создания и восприятия художественной литературы и других форм художественного творчества. Современное состояние наших представлений об этом делает разумным подход к социальным и психологическим факторам не как к единственной детерминанте литературной формы выражения, а как к элементам комплексного процесса, ограничивающего так или иначе автономию искусства. Интерпретируя в культурном контексте литературные модели, следует рассматривать их не как простые отражения социальных идеологий или психологических потребностей, но как примеры относительно автономного вида поведения, включенного в сложные диалектические отношения с другими аспектами жизни человека. Целесообразно рассматривать коллективные установки, заключенные в художественных произведениях, которые создаются и воспринимаются определенной группой, как ограничитель того, что должно быть изображено в таких произведениях и как они должны пониматься. Но следует избегать автоматического вычитывания из этих произведений того, что мы считаем господствующими в данной культуре установками и психологическими потребностями. А по этому-то пути слишком часто шел детерминистский анализ, и из-за своей тавтологичности он не мог дать ничего нового в изучении ни литературного произведения, ни культуры.

  3. Третий подход к культурологическому объяснению литературного опыта -- символические, или "отраженческие", теории -- отрицает наиболее радикальные формы редуктивного детерминизма, признавая определенную автономию художественного выражения. Этот подход подразумевает, что художественное произведение состоит из комплекса символов или мифов, которые служат упорядочиванию опыта в воображении. Эти символы или мифы определяются как образы или модель образов, соединенные с комплексом чувств и значений, и поэтому становятся способом восприятия или просто отражения реальности. Согласно такому подходу символы и мифы -- это средство выражения культурой комплекса чувств, ценностей и идей, которые привязываются к некоторому предмету или идее. Символы и мифы обладают способностью упорядочивать чувства и установки, и поэтому они определяют восприятие и мотивации тех, кто их разделяет. Относительно простым примером символа может служить флаг. Это всего-навсего кусок материи определенной формы и цвета, но он выражает любовь и преданность государству и в этом качестве может послужить достаточным мотивом для, того, чтобы человек пожертвовал жизнью ради защиты его от поругания. В последние годы этот символ превратился для некоторых групп в контрсимвол неразумного и вредного патриотизма, и поэтому некоторые рисковали своей безопасностью и даже свободой, чтобы осквернить этот кусок материи. Первый случай не представляет собой проблемы для анализа и интерпретации, поскольку значение символа установлено соответствующим законодательным актом. В этом смысле флаг обладает официальным статусом с соответствующим набором значений, свидетельством этому служит то обстоятельство, что определенное отношение к флагу карается законом. Но второй пример, когда флаг служит контрсимволом реакционного или фальшивого патриотизма, не столь очевиден. Этот символ не был введен законодательным актом и не обладает официальным статусом. Он возник как средство привлечь внимание к тому, что некоторые группы отрицают действия, производимые от имени государства и защищенные традиционными притязаниями патриотизма. Не знаю, возможно ли установить, кто первым придумал использовать флаг в качестве такого рода символа, но очевидно, что в 60-х гг., особенно в связи с движением против войны во Вьетнаме, эта новая символизация флага превратилась в мощную силу, возбуждая сильные чувства и даже агрессивные действия как за, так и против него.

  Эти два типа символизации указывают на огромное значение, которое имеют символы в культуре и психологии. Собственно говоря, концепция символизации на первый взгляд решает некоторые из проблем, упомянутых выше в связи с попытками концепций влияния и детерминизма объяснить культурное значение литературного опыта. Символика флага показывает, как может один образ одновременно отражать культуру и участвовать в ее формировании. Неудивительно, что наиболее авторитетные исследования американской культуры за последние два десятилетия анализируют символы и мифы, главным образом отталкиваясь от их выражения в разных литературных формах. И все же этот подход оставляет открытыми ряд вопросов, часть которых была удачно сформулирована в критической работе Брюса Куклика, опубликованной недавно в "American Quarterly". Куклик выдвигает два рода возражений: первое касается некоторой путаницы в свойственных ведущим фигурам мифологически-символического направления теоретических формулировках; второе касается проблем, связанных с определениями и методологией. Поскольку формульный подход, который я использую в настоящей книге, не что иное, как вариант мифологически-символического метода интерпретации, то, на мой взгляд, следует подробнее остановиться на критических замечаниях Куклика.

  Куклик полагает, что некоторая теоретическая путаница, присущая этому подходу, не позволяет ему эффективно связать выражение в литературе с другими формами поведения. Он указывает на то, что сторонники мифологически-символического направления признают существование коллективного сознания (в котором и существуют образы, мифы и символы), которое отделено от внешней реальности (пребывающими в сознании превращенными формами которой и являются образы и символы). Это отделение необходимо для того, считает он, чтобы интерпретатор мог определить, какие образы реальны, а какие фантастичны, или искажены, или наделены другим качеством. К сожалению, такое отделение внутреннего сознания от внешней реальности ведет этот метод прямо в философскую ловушку проблемы тело -- сознание, примером чего может служить то, что Куклик называет вульгарным картезианством. В результате получается вот что: "Вульгарный картезианец имеет две возможности выбора. Он может настаивать на своем дуализме, но тогда должен отказаться от высказываний на тему внешнего мира. Откуда он может узнать, что каждый образ имеет соответствие во внешнем мире? Раз уж он постулирует, что они существуют в разных плоскостях, то невозможно установить между ними какие-либо смысловые отношения; собственно говоря, тогда вообще непонятно, что считать отношением. Декарт уповал на шишковидную железу как на источник и средство взаимодействия разума и тела, но для [интерпретаторов мифологически-символического направления] это не выход. Во-вторых, картезианец может включить то, что мы нормально считаем фактами внешнего мира -- например, то, что я вижу человека на углу, -- в понятия образа, символа, мифа... Факты и образы становятся тогда состояниями сознания. Если картезианец на это пойдет, то он уподобится идеалисту. Разумеется, такой маневр недоступен... марксистам, но он представляет определенную проблему и для [интерпретаторов мифологически-символического направления]: у них нет непосредственной возможности определить, какие состояния сознания "воображаемые", "фантастичные", "искаженные" или даже "наделены другим смыслом", поскольку отсутствует эталон, с которым они могут соотносить разные состояния сознания. Неудивительно, что каждая из этих двух возможностей выбора предполагает апелляцию к платонизму. В этих обстоятельствах разумной гипотезой стал бы мир сверхличных идей, который всем нам свойствен и который мы можем использовать для упорядочивания своего опыта. Но эта позиция, которую ни в коем случае нельзя назвать абсурдной, совсем не то, к чему бы мы хотели прийти, задавшись целью выработать простую концепцию, объясняющую поведение американцев" [ Kuklick В. Myth and Symbol in American Studies. -- American Quarterly. 1972. Vol. 24. № 4. P. 438.].

  Куклик считает, что единственно возможное решение этой дилеммы состоит в том, чтобы отказаться от попыток объяснить все поведение с помощью символов и мифов. Вместо этого, пишет он, следует постулировать ментальные конструкты, такие, как образы и символы, только для того, чтобы обозначить склонность писать тем или иным образом. Иными словами, символ или миф -- это лишь обобщающее понятие, нужное для суммирования определенных повторяющихся моделей в литературе и в других формах выражения. В той мере, в какой это что-то может объяснить, мифологически-символический подход просто указывает, что группа индивидов имеет обыкновение выражать себя определенным образом: "Предположим, что мы определим идею не как некое единство, существующее "в сознании", но как склонность вести себя определенным образом в определенных обстоятельствах. Точно так же сказать, что автор использует человека, стоящего на углу, как образ или как символ, равнозначно утверждению, что в определенной части своего произведения он определенным образом пишет о человеке на углу. Когда он просто описывает человека, говоря, что это, например, парень в синем пальто, мы можем сказать, что это образ человека, хотя использование слова "образ" затемняет вопрос, но если этот человек прославляется в поэме или песне как сторонник Линкольна, то мы уже можем сказать, что автор использует этого человека как символ, и в этом случае слово "символ" уместно. Образы и символы становятся коллективными тогда, когда определенного рода способ литературного (или живописного) изложения повторяется с относительной частотой в работах многих писателей" [Ibid. P. 440.].

  Я думаю, мы можем принять утверждение Куклика, что в той мере, в какой мифологически-символический подход предполагает прямую связь между литературными символами и другими формами поведения, такими, как специфические политические или социальные действия, он весьма проблематичен. Если мы станем объяснять образ действий американцев во Вьетнаме влиянием американского мифа вестерна, то это приведет нас к таким рассуждениям по поводу причинно-следственных связей, которые никогда нельзя будет подтвердить фактами и которые крайне упрощенно представят отношения между искусством и другими видами опыта. В то же время если мы будем продолжать настаивать, что мифы и символы, свойственные письменному (или иному экспрессивному) поведению, можно понять лишь как обобщение специфических черт поведения, это будет противоречить опыту, ведь каждый из нас может привести много примеров того, как на нашу жизнь повлияли символические или мифологические образцы, усвоенные из разных видов литературы. Проблема состоит в том, чтобы подойти к лучшему, более глубокому пониманию того, каким образом литература взаимодействует с другими аспектами жизни, поскольку, я думаю, мы уже можем утверждать, что представленные в воображении символы не воздействуют на другие формы поведения прямо и непосредственно. В противном случае теории влияния оказались бы более плодотворными для интерпретации культурного значения литературы.

  Путь к решению проблем, поставленных критиками мифологически-символического подхода, лежит в замене неопределенного и противоречивого понятия мифа понятием литературных структур, которые можно более четко определить и которые в меньшей степени зависят от таких имплицитно метафизических представлений, как сфера сверхличных идей, против которых справедливо возражает Куклик. Одним из таких понятий и может быть понятие устоявшейся повествовательной модели, или формулы. Это понятие, на мой взгляд, имеет два больших преимущества по сравнению с понятием мифа. Во-первых, концепция формулы требует от нас рассмотрения произведения в целом, а не одного произвольно выбранного его элемента. Мифом может быть все, что угодно -- определенный тип характера, одна какая-либо идея, определенного рода действие, но формулой является набор обобщений о том, каким образом должны сочетаться все элементы произведения. Таким образом, эта концепция обращает наше внимание на произведение в целом, а не на его отдельные части, имеющие отношение к интересующим нас мифам. И это подводит нас ко второму преимуществу нашей концепции: чтобы соединить мифологический образец с поведением человека, нужны малоубедительные и сомнительные допущения, а отношения между формулами и другими аспектами жизни могут быть исследованы прямо и эмпирически, как вопрос о том, почему определенные группы людей предпочитают определенные книги. При том, что психология выбора текстов для чтения не лишена своеобразных загадок, можно все же полагать, что люди читают те или иные книги, потому что они им нравятся. Это по крайней мере дает нам прямую, хотя с психологической точки зрения и не очень простую, связь между литературой и жизнью.

  Если начать с феномена удовольствия, то можно наметить черты теории, объясняющей появление и эволюцию литературных формул. Ее основой послужит допущение, что устоявшиеся повествовательные модели работают, потому что позволяют упорядочить широкое разнообразие реальных культурных и художественных интересов и отношений. Такой подход отличается от традиционных форм социального и психологического детерминизма тем, что отрицает идею единой базовой социальной или психической динамики, а вместо этого признает устоявшуюся повествовательную модель как результирующую целого спектра культурных, художественных и психологических интересов. Пользующиеся успехом модели, такие, как вестерн, согласно этой точке зрения, существуют так долго не потому, что воплощают некоторую конкретную идеологическую или психическую динамику, а потому, что воплотили в себе много таких динамик. Таким образом, анализируя культурное значение такой модели, мы вряд ли можем подобрать единый интерпретационный ключ. Наоборот, мы должны показать, каким образом широкий спектр интересов и отношений соединяется в стройный порядок и прочное единство. Очень важно рассматривать этот процесс через диалектику культурных и художественных интересов. Для того чтобы написать удачную книгу, необходимо использовать некие архетипические образцы, природу которых можно определить, лишь рассмотрев много разных литературных произведений. Эти образцы должны быть воплощены в индивидуальные образы, темы и символы, вписанные в рамки конкретных культур в определенный период. Частичная интерпретация культурного значения этих формульных комбинаций и состоит в объяснении того, как соединяется в единое целое набор культурно обусловленных образов и устоявшихся повествовательных моделей. Процесс интерпретации вскрывает и определенные базовые отношения, доминирующие в определенной культуре, и одновременно нечто в культуре, что позволяет упорядочивать и учитывать эти отношения. И поскольку художественный опыт обладает определенной автономностью, следует всегда иметь в виду, что в художественном произведении символы упорядочиваются не так, как в других формах поведения. С этой точки зрения Куклик, я полагаю, прав, когда утверждает, что существование символов и мифов в искусстве еще не доказывает, что эти символы имеют непосредственное отношение к другим формам поведения и мировоззрения. И в то же время культура в целом определяет границы, в которых символы могут быть использованы художественным творчеством. Так что наше исследование диалектики отношений между художественными формами и культурным материалом должно высветить некоторые аспекты того, каким образом представители данной культуры предрасположены осмысливать свою жизнь.

  Примером сложных взаимоотношений литературных символов с установками и верованиями, мотивирующими другие формы поведения, могла бы послужить роль политической и социальной идеологий в шпионском романе. Специфика обстановки действия в шпионском романе такова, что обязательно привлекаются политические и социальные идеи, поскольку постоянным фоном анатагонизма главного героя -- шпиона -- и его противника служит конфликт противоборствующих политических сил. Так, например, в шпионских романах Джона Бухана и других популярных писателей периода между первой и второй мировыми войнами - Дорнфорда Итса, Э. Филипса Оппенхейма, Сакса Ромера и других -- доминирует тема угрозы расового порабощения. Британской империи и "белой", христианской, цивилизации угрожают злодеи, представляющие другие расы или смешение рас. Фу Манчу Сакса Ромера и его орды низкорослых желтых и коричневых заговорщиков против чистоты и безопасности английского общества -- лишь один из примеров извращенного расового символизма, свойственного этому периоду. Очень хочется интерпретировать такие романы как отражение оголтелого расизма части британской и американской общественности. В этой гипотезе наверняка будет доля истины, тем более что мы сможем подкрепить ее другими примерами, демонстрирующими силу расистских тенденций в политических отношениях и действиях публики того времени. Но при этом очень немногие из тех, кто зачитывался романами Бухана и Ромера, действительно были склонны к агрессивному расизму; и вовсе не в Англии или Америке, а в Германии расизм действительно стал доминирующей политической доктриной. Даже в случае с Буханом следует заметить, что многие установки выражены в его романах с гораздо большим экстремизмом, чем в его же нехудожественных произведениях и автобиографических сочинениях, а также публичной деятельности и заявлениях. Трудно сказать по этому поводу что-то определенное. Скрывались ли за умеренной политической позицией Бухана экстремистские расистские взгляды? Или же расистский символизм его романов вовсе не выражает его собственное мировоззрение, а лишь служит цели углубления и драматизации конфликта? Умберто Эко в своем блестящем анализе нарративной структуры романов о Джеймсе Бонде выдвинул сходное предположение относительно "расизма" Яна Флеминга. "Флеминг целенаправленно создает эффективный механизм повествования. Для этого он делает ставку на самые незыблемые и универсальные принципы и вводит в сюжет архетипические элементы, аналогичные тем, что хорошо проверены в традиционных сказках…[Таким образом], Флеминг в той же мере расист, что и всякий художник, если дьявола он изображает с раскосыми глазами; в той же мере, что нянька, которая, желая припугнуть ребенка букой, говорит, что он черный... Флеминг ищет элементарных оппозиций: чтобы персонифицировать примитивные и вечные силы, он прибегает к популярным штампам... Человека, решившего писать таким образом, нельзя считать ни фашистом, ни расистом; он всего лишь циник, препарирующий сказки для массового потребления" [ The Bond Affair. L, 1966. P. 59-60.]. Так же, как и в случае с Флемингом, у Бухана многие явно идеологические пассажи могут быть в большей степени мотивированы сюжетом и "раскладом" персонажей, чем пропагандистскими целями. Поэтому надо быть осторожнее с выводами по поводу социально-политических взглядов автора и читателей его романов. Большинство читателей согласны смириться с достаточно широким спектром социальных и политических идеологий, если им нравится роман. Как заметил Рэймонд Дергнат, шпионские фильмы последних лет имели большой успех независимо от того, какие в них выражены взгляды, реакционные или либеральные. Или, если привести еще один аналогичный пример, недавние детективные фильмы, в которых главные герои -- негры, а "белые" персонажи злы, испорченны или неинтересны, пользовались большим успехом и у "белой", и у "черной" аудитории.

  Но даже если мы допустим, что мелодраматические императивы формульных художественных произведений требуют более радикального выражения политических и моральных ценностей, чем это приемлемо для автора или читателей, все равно необходимо, чтобы в мировоззрении автора и аудитории было что-то общее. Если на некоем базовом уровне оно отсутствует, читатель получит меньше удовольствия от книги, поскольку не оценит ее достоверности, не испытает в полной мере ее эмоционального воздействия, не сможет разделить интерес, который движет автором. Аудитории могут понравиться два произведения, основанных на совершенно различных социально-политических идеологиях, если они затрагивают глубинные струны души. Дергнат очень хорошо объясняет, почему одной и той же аудитории могут нравиться шпионский фильм "Наш человек Флинт" с весьма консервативным политическим подтекстом и фильм "Молчащие", гораздо более либеральный по своей идеологии. "Политические обертоны фильма имеют значение лишь в том случае, если вы склонны к экстрансляциям из сферы личных отношений в политическую сферу, что встречается крайне редко; скорее уж будет осознано различие в моральных установках, но и в этом случае оно вряд ли будет резким. Иными словами, две моральные установки могут уживаться вместе; два фильма с разными установками могут иметь успех у одного и того же зрителя, могут быть созданы одним и тем же человеком и использовать один и тот же набор допущений" [Durgnat R. Spies and Ideologies. - Cinema. 1969. March. P. 8.].

   В данном контексте "набор допущений" -- это в первую очередь базовые культурные ценности, но на другом уровне -- и основные настроения и отношения, свойственные определенному времени, определенной субкультуре. И то, что Буханом увлекаются многие современные читатели, указывает на наличие достаточного числа точек соприкосновения между культурой Великобритании времен первой мировой войны и современной, которые делают возможным для некоторых хотя бы на время, ради сюжета, принять авторскую систему ценностей и возможностей. Однако очевидное снижение его некогда чрезвычайно высокой популярности, в свою очередь, со всей очевидностью указывает, что "набор допущений", на котором строятся его произведения, уже не воспринимается массовым читателем.

  Эти рассуждения указывают на необходимость различать литературные императивы и выражение культурных установок. И, вычленяя основной, отражающий культурные ценности, набор допущений, мы не можем просто взять индивидуальные авторские символы и мифы в их номинальной ценности, но должны выявить базовые модели, повторяющиеся в целом ряде произведений и даже в целом ряде формул. Вычленив эти модели символов и тем, проявляющиеся в ряде разных популярных формул одного времени, мы сможем с большим основанием заняться культурной интерпретацией, поскольку эти свойственные ряду различных формул модели с очевидностью отражают основные склонности и ценности, влияющие на формирование фантазии людей одного времени. Более того, концепция формулы как синтеза культурных символов, тем и мифов с более универсальными литературными архетипами должна помочь нам разобраться, где литературный образец претерпел изменения под влиянием потребностей определенного архетипического сюжета, и отличить эти изменения от элементов, выражающих набор допущений определенной культуры. Так, например, шпионский роман как формула, основанная на архетипе героической авантюры, требует антагонизма между героем и злодеем. Специфические символы и идеологические мотивы, используемые для воплощения этого антагонизма, отражают набор допущений определенной культуры в определенное время. Создание по-настоящему напряженного антагонизма может потребовать довести до крайности некоторые из этих культурных допущений, что может оказаться неприемлемым для большинства людей в других, не воображаемых, сферах жизни.

  Большая часть критики Куклика, направленной против мифологически-символического подхода, сводится к неприятию способа определения и интерпретации мифов и символов. Он считает, что большинство исследователей этого направления определяют основные американские мифы прошлого исходя из современных отношений и тем самым допускают ошибку. Он также указывает, что их анализ почти полностью основывается на печатной литературной продукции и поэтому может быть применим лишь к меньшинству населения. Действительно, некоторые исследователи ограничивают свои интерпретации незначительным числом шедевров, которые, несмотря на расхожее мнение, будто великие писатели обладают уникальной способностью воплощать главные мифы своей культуры, все же не могут служить отражением чего-то большего, чем интересы и отношения читающей их элитарной аудитории. Вне зависимости от того, действительно ли относится сказанное выше к мифологически-символическим интерпретациям (а я вынужден признать, что в значительной степени относится), многие приведенные Кукликом возражения могут быть сняты формульным подходом. Во-первых, формула, по определению, служит моделью, свойственной самому широкому кругу литературы и другой массовой культурной продукции. Следовательно, анализ формул не может быть сведен лишь к незначительному числу шедевров, которые можно было бы считать нерепрезентативными для своей эпохи. Основные формулы служат базовыми структурными моделями не только для печатной литературной продукции, но и для кино- и телевизионных произведений. То есть они понятны и привлекательны для огромного большинства населения в тот или иной период времени. Во-вторых, в то время как понятие мифа или символа достаточно неопределенно и может быть интерпретировано по-разному, изучение формул требует от нас не только определения значения того или иного символа или мифа, но и объяснения отношения между многими разными мифами и символами. А это, в свою очередь, неизбежно заставит нас выявлять изначальные интенции. Хотя мы и можем интерпретировать символическую фигуру Кожаного Чулка Ф.Купера таким образом, что от первоначального авторского замысла и следа не останется, но если мы зададимся целью прочитать цикл романов с его участием в контексте всех разнообразных ситуаций, в которые помещает его Купер, а затем провести сравнение с позднейшими воплощениями формулы вестерна, то ошибиться в значении образа Кожаного Чулка, придаваемом ему Купером, будет уже сложнее. Анализ формулы всегда влечет за собой изучение всего литературного пласта, в то время как темы, символы или мифы обычно являются лишь элементами более широких моделей. Выбор той или иной темы или символа из цельной совокупности неизбежно произволен, от чего свободен анализ формул.

  Чтобы более полно понять отношения между художественным и культурным интересами, способствовавшими созданию формулы, следует иметь более полное представление не только о конкретных художественных достоинствах формульной литературы, но и о ее более широких культурных функциях. Выше я уже писал о том, что художественное достоинство той или иной формульной работы есть результат достижения свойственного данной аудитории баланса между чувством реальности, или миметической составляющей искусства, и особенностями эскапистского переживания, т. е. акцентом на игре; самореализацией в идентификации; созданием цельного, пусть со сдвинутой системой координат, воображаемого мира; интенсивными, хотя и временными, эмоциональными состояниями, такими, как напряжение, удивление, ужас, достигающими благополучного разрешения. Удачная формульная литература основывается на усилении эскапистского измерения в рамках той системы координат, которую аудитория может так или иначе связать с реальной жизнью.

  Что же тогда можно сказать о культурных функциях формульной литературы? Думаю, можно предположить, что формулы становятся коллективными продуктами культуры, поскольку они наиболее удачно артикулируют модель воображения ряда предпочитающих их культурных групп. Благодаря формулам члены таких групп могут тешить себя одними и теми же фантазиями. Литературные модели, которые не выполняют такой функции, не становятся формулами. Когда господствующие в группе установки меняются, возникают новые формулы, а в недрах старых появляются новые темы и символы, поскольку формульная литература создается и распространяется исключительно на коммерческой основе. А при том, что этому процессу свойственна определенная инерция, создание формул во многом зависит от отклика аудитории. Существующие формулы эволюционируют в ответ на новые запросы. Удачным примером этого может служить недавний успех у городских зрителей нового типа приключенческих фильмов о неграх. Большинство этих новых "черных" фильмов переосмысливают традиционные формулы, такие, как вестерн, крутой детектив и гангстерская сага, дополнив их некоторыми обстоятельствами городской жизни негров и соответствующими героями. Эти формулы помогают новому негритянскому самосознанию найти выражение в привычных формах воображения, не сильно отличающихся своими допущениями и структурой ценностей от тех приключенческих историй, которые уже многие десятилетия с удовольствием воспринимала американская публика. Новый, "черный" ковбой, гангстер или детектив -- по сути, тот же самый тип героя в тех же привычных ситуациях. Так что в этом случае эволюция формулы просто учла потребности негров в четкой форме художественного выражения и воплотила их в форме привычных фантазий. Может показаться, что основной культурный императив формульной литературы - поддержание устоявшихся моделей художественного воображения. Действительно, уже то, что формулой мы часто называем повторяющийся повествовательный или драматургический образец, предполагает функцию культурной стабильности. Эволюция и замена формулы -- это процесс включения в устоявшиеся структуры воображения новых интересов и ценностей. Особое значение приобретает этот процесс в плюралистических, лишенных непрерывной преемственности культурах, таких, как современные индустриальные общества. Поэтому в таких обществах и процветают литературные формулы.

  Мне хотелось бы предложить четыре взаимосвязанные гипотезы, касающиеся диалектики отношений между формульной литературой и культурой, которая их производит и воспринимает:

  1. Формульные повествования подкрепляют уже существующие интересы и установки, представляя воображаемый мир в соответствии с этими интересами и установками. Например, вестерны и крутые детективы укрепляют представление о том, что истинная справедливость -- дело рук личности, а не закона, показывая беспомощность и неэффективность механизмов правопорядка. Подтверждая существующие представления о мире, литературные формулы помогают поддерживать принятые в культуре представления о природе реальности и морали. Таким образом, мы предполагаем, что один аспект структуры формулы заключается в этом процессе подтверждения и укрепления распространенных взглядов.

  2. Формулы разрешают напряжения и неясности, возникающие вследствие конфликтов интересов разных групп внутри одной культуры или неопределенности отношений к тем или иным ценностям. Действие формульного произведения направлено на то, чтобы перейти от выражения напряжения к гармонизации конфликтов. Если вновь обратиться к вестерну, то легитимация насилия не только укрепляет идеологию индивидуализма, но также разрешает напряжения, возникающие между безудержностью индивидуалистических импульсов и общими идеалами законности и порядка, представляя насильственные действия индивида как последнюю возможность защиты сообщества от угрозы анархии.

  3. Формулы помогают аудитории исследовать в воображении границу между разрешенным и запрещенным и осторожно, надежно подстраховавшись, попробовать шагнуть за эту границу. К этому главным образом сводится функция злодеев в формульных структурах: выразить, опробовать и затем отвергнуть действия, которые запрещены, но весьма притягательны из-за наличия других культурных образцов. Например, американская культура XIX в. в целом табуировала смешение рас, особенно когда речь шла о белых, людях восточного происхождения, неграх и индейцах. Существовало даже глубокое предубеждение против браков между определенными категориями белого населения. И в то же время многие обстоятельства обусловливали притягательность таких действий, придавая им приятный вкус запретного плода. Можно найти целый ряд формульных структур, в которых злодей прямо или имплицитно воплощает угрозу смешения рас. Другой излюбленный тип злодея -- магнат-стяжатель -- воплотил искушение (перед которым оказываются многие американцы) пойти по неправедному, преступному пути в своем желании разбогатеть. Очевидно, что особый интерес американцев XX в. к гангстерам предполагает аналогичное искушение. Формульные произведения позволяют индивиду удовлетворить свое любопытство по поводу этих действий, не преступая границ отвергающего их культурного образца.

  4. Наконец, литературные формулы способствуют процессу включения ценностных изменений в традиционные конструкты воображения. Я уже приводил пример того, как этот процесс отразился в новых "черных" фильмах действия. За последние пятьдесят лет в вестерне произошла почти полная переоценка ценностей в том, что касается изображения индейцев и пионеров, но базовая структура формулы и представление о значении Запада для США существенным образом не изменились. Обладая способностью подобным образом впитывать новые значения, литературные формулы облегчают переход к новым способам выражения и таким образом обеспечивают непрерывность в культуре.

*Перевод с английского Е. М. Лазаревой*

*Вступительная заметка А. И. Рейтблата*

Текст дается по изданию:

Новое литературное обозрение, 1996, № 22, 33 - 64

# ИЗМЕНЕНИЕ ФУНКЦИЙ ЛИТЕРАТYРЫ

Воnьфганг Изер

В современном обществе литература уже не занимает само собой разумеющегося места. Было время, когда значение ли­ тературы не ставилось под вопрос, но сегодня оно парадоксальным образом падает прямо пропорционально росту доступности книг. Очевидно, литература утратила некоторые функции, ранее свойственные ей в такой степени, что они и принимались собствеI1НО за литературу. Умерли определенные представления о литературе, но не сама литература. Заявления о смерти литературы, раздававшиеся то и дело на протяжении последних ста лет от Лотреамона 1 до бунта 1968 г., относились к месту литературы в буржуазном обществе. Они никак не затрагивают сущность самой литературы; это лишь симптомы болезни, поразившей концептуальный аппарат и функции литературы. На протяжении всей своей истории литература испытывала потребность в оправдании, и со времен Аристотеля мы привыкли к критике, которая рассуждает о предназначении литературы и предписывает цели литературы. Отсюда происходит парадокс: литература своими особыми средствами выполняет собственные задачи, тогда как сопутствующая ей критика в форме поэтики или эстетической теории постоянно пытается перевести ее в другие понятия, в другую систему, чтобы приблизить ее к требованиям эпохи. А поскольку эти требования времени постоянно из­ меняются, изменяются и функции литературы. Ясно, что сегодня литература проходит как раз через такой поворотный пункт. Почему литература оказалась на периферии современного общества? Означает ли это периферийное положение полную утрату функциональности или утрату только тех функций, с которыми литература ранее отождествлялась? Чтобы ответить на эти вопросы, надо обратиться к недавнему прошлому и выявить в нем те потенциальные функции литературы, которые не были реализованы. Без этого взгляда назад невозможно будет увидеть новые пути для развития литературы, потому что пути эти могут возникнуть только через замену: борьба с тем, чем литература была, определяет то, чем она может стать в будущем. Два выдающихся литературных бунта ХХ в. - дадаизм и парижские события 1968 г. - указуют обвиняющим перстом I ЛоmреаJIIОН, граф де (псевдоним Изидора Дюкаса, 1846 -1870) - автор <lПесен Мальдорора., предтеча французского сюрреализма.